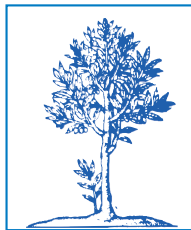


BIBLIOTECA NOVOHISPANA

“Anejos 5”

**FESTÍN PLAUSIBLE
CON QUE EL CONVENTO
DE SANTA CLARA CELEBRÓ
EN SU FELICE ENTRADA
A LA EX.MA D. MARÍA LUISA,
CONDESA DE PAREDES,
MARQUESA DE LA LAGUNA
Y VIRREINA DE ESTA
NUEVA ESPAÑA**

*Edición, estudio y notas
de Judith Farré*



**Centro de Estudios
Lingüísticos y Literarios**

EL COLEGIO DE MÉXICO

FESTÍN PLAUSIBLE CON QUE EL CONVENTO
DE SANTA CLARA CELEBRÓ EN SU FELICE
ENTRADA A LA EX.MA D. MARÍA LUISA,
CONDESA DE PAREDES, MARQUESA
DE LA LAGUNA Y VIRREINA
DE ESTA NUEVA ESPAÑA
México 1681

BIBLIOTECA NOVOHISPANA
SERIE "ANEJOS" 5

Consejo Editorial

Beatriz Mariscal Hay
María Águeda Méndez Herrera
Martha Lilia Tenorio
Martha Elena Venier

FESTÍN PLAUSIBLE CON QUE EL CONVENTO
DE SANTA CLARA CELEBRÓ EN SU FELICE ENTRADA
A LA EX.MA D. MARÍA LUISA, CONDESA DE PAREDES,
MARQUESA DE LA LAGUNA Y VIRREINA
DE ESTA NUEVA ESPAÑA

Edición, estudio y notas de
Judith Farré



EL COLEGIO DE MÉXICO

271.90072

M4182

Festín plausible con que el Convento de Santa Clara celebró en su felice entrada a la Ex.Ma D. María Luisa, Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna y Virreina de esta Nueva España / Edición , estudio y notas de Judith Farré . -- 1a ed. -- México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2009. 106 p. ; 23 cm. – (Biblioteca novohispana. Serie “Anejos” ; 5)

Incluye bibliografía: pp. 57-61

ISBN 978-607-462-072-6

1. Convento de Santa Clara (Ciudad de México, México) -- Historia. 2. Vida monástica y religiosa de mujeres – México – Historia – Siglo XVII. I. Farre Vidal, Judith, ed.

Primera edición, 2009

D.R. © El Colegio de México, A.C.

Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-072-6

Impreso en México

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Vida conventual: espiritualidad y espacio social femenino	9
El convento de Santa Clara en México	14
A propósito del tocotín y el mitote en la dramaturgia novohispana. Algunos apuntes sobre criollismo y la presencia de Sor Juana en el <i>Festín</i>	17
<i>El Festín plausible</i> a la condesa de Paredes en el convento de Santa Clara: preliminares	21
Estructura y puesta en escena del elogio a la Virreina: mitote, tocotín y loa	24
Criterios de edición del <i>Festín plausible</i>	54
Esquema métrico	56
Bibliografía	57
Listado de abreviaturas	61
Apéndice sobre el autor: Joseph de la Barrera	62
Apéndice sobre los “autores” de las poesías laudatorias: Miguel de Mayoral Flores y D. Diego de Ribera	64
EDICIÓN CRÍTICA DEL TEXTO	77

INTRODUCCIÓN

VIDA CONVENTUAL: ESPIRITUALIDAD Y ESPACIO SOCIAL FEMENINO

Durante el siglo xvii se fundaron en Nueva España quince conventos femeninos. Cabe decir que a principios del siglo xvii, éstos eran tan sólo diecinueve localizados en México, Puebla, Valladolid (Morelia), Guadalajara, Antequera (Oaxaca) y Mérida.¹ Esta vitalidad fundacional resulta no sólo de una mentalidad espiritual, sino que es también el reflejo de una realidad económica y social que, en palabras de Asunción Lavrin, significa que

Detrás del propósito de protección a doncellas desvalidas que motivó a los primeros promotores de conventos femeninos en el siglo xvi, hubo un deseo de trasladar físicamente y perpetuar en el Nuevo Mundo instituciones sociales de la Península. El claustro, paradigma de la religiosidad de una España católica en un mundo que comenzaba a soterrar la unidad del cristianismo, significó una forma de triunfar sobre el paganismo de los indígenas, de afianzar el catolicismo romano en las posesiones de España y, especialmente, de reproducir los medios de protección social a la mujer, de quien dependía el enraizamiento familiar necesario para lograr la verdadera conquista del Nuevo Mundo.²

Esta dualidad del claustro femenino, como paradigma de religiosidad y, al mismo tiempo, como institución social,³ nos sitúa frente a un complejo

¹ Salazar, “Los conventos femeninos”, p. 221.

² Lavrin, “Vida conventual rasgos históricos”, p. 38.

³ Como comenta Gonzalbo Aizpuru, la respuesta a ello puede encontrarse en las distintas motivaciones para entrar en la clausura femenina: “No les habría sido difícil responder a esta pregunta a aquellas enclaustradas que habían vivido en el convento desde los 3 o los 5 años y, por lo tanto, no conocían, ni deseaban conocer, un mundo que lejos de tentarlas, las asustaba; o a las que perteneciendo a familias de abolengo carecían de dote suficiente para asegurarse un ma-

contexto histórico en el que el convento desempeña múltiples funciones y, dentro de esta versatilidad de la clausura femenina, destaca su vigencia por el deseo de adoptar las instituciones sociales propias de la metrópoli. De ahí que, a pesar de que la vida espiritual era un aspecto esencial del retiro conventual, también lo fuera su contacto con el mundo exterior y la irrupción de la vida cotidiana dentro del retiro que imponía la clausura. Es por ello que, en una sociedad eminentemente religiosa, en la que el virrey es también patrono de la Iglesia, la virreina adquiere una especial relevancia en el marco de los conventos de mujeres. Como consorte, una de las pocas actividades que oficialmente la virreina podía llevar a cabo de manera individualizada, eran las visitas a los conventos de clausura “como participantes de lo que pertenece a sus maridos por la representación que hacen de la persona de Su Majestad”.⁴

En una muestra más de la trascendencia que adquirieron los conventos femeninos en la sociedad novohispana, esta vez como vertiente lúdica, las visitas de las virreinas a la clausura religiosa se convirtieron en el pretexto para organizar distintos saraos en homenaje a los virreyes y, en especial, a sus consortes. Como señala Escamilla González,

Fuera de la catedral, otra curiosa manifestación de devoción cortesana, de extraños tintes mundanos, era la visita de los virreyes y su comitiva a los conventos de mon-

trimonio digno de su alcurnia. Tampoco dudarían en responder las profesas que al pronunciar sus votos habían ascendido a un nivel de prestigio social que les habría regateado su mediocre soltería. Se encontraban también, dentro de los claustros, mujeres que buscaban tan sólo gozos espirituales y relegaban a la vida de ultratumba cualquier expectativa de felicidad; pero para éstas no eran adecuados los conventos de concepcionistas, clarisas o agustinas, relativamente confortables y apegados a una sociabilidad que permitía las visitas del exterior y las amistades en el interior; ellas podían asegurar el cumplimiento de sus deseos de perfección dentro de la más severa regla de los monasterios de descalzas. También entre las calzadas hubo quienes ejercían duras penitencias y mortificaciones, por las cuales eran muy admiradas, pero la mayoría pretendía lograr en la vida monástica una estancia placentera, en celdas amplias, con grata compañía y servidumbre eficiente, con tertulias cotidianas y actividades amenas” (Gonzalbo Aizpuru, “Entre la calle y el claustro ¿cuál es la dicha mayor?”).

⁴ La cita forma parte de la carta que escribió el marqués de Cerralvo al rey, en la que defendía el derecho de libre entrada de las virreinas en la clausura (Escamilla González, “La corte de los virreyes”, p. 391).

jas: muchos obtenían una licencia eclesiástica que les permitía traspasar la clausura del monasterio para ser agasajados con música, bailes y regalos por las religiosas.⁵

Asimismo, Romero de Terreros reproduce algunas de las anécdotas más sobresalientes de este tipo de prácticas, como el escándalo que protagonizó doña Margarita Blanca, marquesa de Villa Manrique y esposa de Álvaro Manrique de Zúñiga (1585-1590), quien

se destacó por noticias poco edificantes. Por la Relación de la Visita que hizo fray Alonso Ponce, comisario general de la Orden Seráfica a los Provinciales de la Nueva España se sabe que la virreina era de carácter dominante y de conducta ligera. En 1586 los virreyes se hospedaron ocho días en el convento franciscano de San Bernardino trasladándose con todo su ajuar. Los indios al saber que los virreyes visitaban el pueblo realizaron fiestas en su honor en las que, por cierto, murieron tres de ellos por un tiro perdido. A las fiestas asistían los religiosos y el provincial de la orden, fray Pedro de San Sebastián. Se dijo que la disciplina del convento se relajó enormemente. El escándalo se extendió cuando se rompió la clausura conventual con la presencia no sólo de la virreina sino de las damas y las criadas que la acompañaban y que se paseaban por las celdas de los frailes. El colmo, según la crónica, fue que un fraile lego nadó en un estanque en presencia de la virreina y que ésta le tiraba naranjas.⁶

También sabemos que la misma marquesa de Villa Manrique pidió al provincial fray Pedro de San Sebastián “que le permitiese entrar a ese convento [de Santa Clara] con mayor frecuencia de la que el Papa le había concedido. Cosa que le fue negada”.⁷ De los datos que consigna Robles en su *Diario*,⁸ destaca, por ejemplo, el comentario sobre la marquesa de Mancera a raíz de su muerte el 24 de abril de 1674:

⁵ Escamilla González, “La corte de los virreyes”, p. 391.

⁶ Romero de Terreros, *Bocetos de la vida social en la Nueva España*, p. 18.

⁷ Muriel, *Conventos de monjas en la Nueva España*, p. 182.

⁸ Los datos que recopilamos en este apartado proceden del calendario festivo que, como parte del proyecto subvencionado por Conacyt: “La imagen del poder en la corte virreinal (1665-1700)”, hemos estado elaborando desde el año 2005 (núm de ref.: 47731).

vino nueva de haber muerto a 21 de éste en Tepeaca, que se iba a España; se le hicieron las honras a 28 en la catedral, y cantó la misa de pontifical el señor arzobispo. Díjose que siendo virreina cuando le iban a pedir a alguna cosa se enfadaba y decía: Vayan al rollo de Tepeaca.⁹

También hay otras entradas curiosas, como la que da la noticia de un vestido nuevo de la Virreina,¹⁰ pero la mayoría de las veces en que se nombra específicamente a la Virreina es para consignar sus enfermedades,¹¹ partos¹² y aniversarios.¹³ En otras ocasiones se da cuenta de su presencia específica, acompañando al Virrey en algún acto oficial¹⁴ o saliendo en so-

⁹ Robles, *Diario*, I, p. 147.

¹⁰ Curiosamente la referencia es del lunes 3 de julio de 1684, por lo que el vestido es para la condesa de Paredes: “entraron los pliegos y el gentilhombre con un vestido para la virreina” (Robles, *Diario*, II, p. 71).

¹¹ El domingo 27 de febrero de 1695 “le dio a la virreina el mal de sangre” (Robles, *Diario*, III, p. 13).

¹² Precisamente, aparece el del hijo de la condesa de Paredes ocurrido el 5 de julio de 1683: “parió la virreina un hijo a las ocho: tocase a parto en algunas iglesias, y en la Catedral tres veces” (Robles, *Diario*, II, p. 49).

¹³ El miércoles 24 de octubre de 1685 “fueron las damas y caballeros a dar los días a Palacio”, por el aniversario de la Virreina, es decir, de la marquesa de La Laguna (Robles, *Diario*, II, p. 104). El resto de referencias a los aniversarios de una virreina se refieren exclusivamente a la condesa de Galve, que cumplía años el 20 de octubre y, en concreto, se alude a los aniversarios de 1689 —en los que hubo comedia en palacio (Robles, *Diario*, II, p. 190)—, 1691 (Robles, *Diario*, II, p. 232), 1692 (Robles, *Diario*, II, p. 272), 1694 (Robles, *Diario*, II, p. 311) y 1695 (Robles, *Diario*, III, p. 30).

¹⁴ Por ejemplo, el 29 de julio de 1683: “predicó en la Catedral el señor obispo electo de Oaxaca Dr. D. Isidro de Sariñana; empezaron a las nueve y acabaron a las doce, y le dio el palio a su Illma. el deán Dr. D. Diego Malpartida: cantó la misa el arcediano Butrón; fueron de mitras D. Ignacio de Santillana y D. García de Legaspi; salió su Illma. con la caballería de su casa en carrozas, y los asistentes de mitra por la plaza, y entró en la Catedral con repique: asistió el virrey, audiencia, y la ciudad vino con el señor arzobispo. El sermón que predicó el dicho Sariñana, fue de tres cuartos de hora, y en él se despidió de la ciudad: asistió la virreina y oidoras en la jaula” (Robles, *Diario*, II, p. 49). Otras fechas señaladas son el 28 de agosto de 1684, cuando acuden a un sermón en San Agustín (Robles, *Diario*, II, p. 73); en la festividad de la Virgen de los Remedios, el sábado 2 de junio de 1685 (Robles, *Diario*, II, pp. 89-90) y

litario.¹⁵ Finalmente, sobre la estrecha relación de las virreinas con los conventos de monjas resulta significativa la despedida de la condesa de Galve cuando regresó a España, el 19 de enero de 1696: “empezó la virreina doña Elvira de Toledo a despedirse de los conventos de monjas, y empezó por las Capuchinas”.¹⁶

A pesar de todo, lo que se sabe de las virreinas es, en general, poco, aunque relacionadas con sus visitas a las clausuras, sobresalen algunas noticias recogidas en la documentación de la época. Es el caso de la marquesa de Cerralbo —virreina consorte entre 1624 y 1635—, “quien asistía cotidianamente a la madre Inés de la Cruz, fundadora del convento de San José de carmelitas descalzas y quien ayudó a la monja en el momento de su muerte. Esto fue mal

el 24 de mayo de 1692 (Robles, *Diario*, II, p. 248); el martes 29 de enero de 1686, la Virreina salió a recibir al Virrey a san Agustín de las Cuevas (Robles, *Diario*, II, p. 113); por la procesión del Corpus, el jueves 29 de mayo de 1687 (Robles, *Diario*, II, p. 140) y el 5 de junio de 1692 (Robles, *Diario*, II, p. 249); por la asistencia a un auto en Santo Domingo y posteriormente a una boda, el 8 de febrero de 1688 (Robles, *Diario*, II, p. 154); por la procesión del Santísimo Sacramento para abrir la iglesia nueva de Jesús Nazareno el martes 7 de diciembre de 1688 (Robles, *Diario*, II, pp. 168-169); la salida a los toros el 25 de enero de 1689 (Robles, *Diario*, II, p. 175); para despedir al virrey saliente el 18 de abril de 1689 (Robles, *Diario*, II, p. 180); el 4 de diciembre de 1689 (Robles, *Diario*, II, p. 192); por asistir a una procesión el 13 de diciembre de 1692 (Robles, *Diario*, II, p. 278); al despedirse el conde de Galve de su cargo y regresar a España el 10 de mayo de 1696 (Robles, *Diario*, III, p. 45); en las fiestas por la canonización de san Juan de Dios el 24 de octubre de 1700 (Robles, *Diario*, III, pp. 115-128).

¹⁵ Por ejemplo, el domingo 10 de noviembre de 1686: “vino la virreina sola con sus hijos a ver el Palacio a México” (Robles, *Diario*, II, p. 129), o cuando se le dedicó una fiesta el 16 de agosto de 1689: “fue la repetición del hijo de D. Diego Franco, dedicada a la virreina; hubo gran concurso” (Robles, *Diario*, II, p. 185); el viernes 31 de agosto de 1691, “hará ocho días se fue la virreina y su familia a novenas a nuestra Señora de los Remedios, y llevó una lámpara y ornamento entero que costó 3.000 pesos” (Robles, *Diario*, II, p. 230); el lunes 7 de marzo de 1695: “a las cuatro de la tarde, llevaron a la Virgen de los Remedios a su ermita, que ha estado en México desde 24 de mayo de 1692 hasta el día de hoy. Desde la Veracruz fue en la carroza de S.E. y la virreina la esperó en su ermita: fue su Illma., audiencia, religiones y mucho concurso: hubo fuegos” (Robles, *Diario*, III, pp. 13-14).

¹⁶ Robles, *Diario*, III, p. 36.

visto por el arzobispo Pérez de la Serna quien celoso de su autoridad prohibió la asistencia constante de la virreina a los monasterios femeninos”.¹⁷

Asimismo, la esposa del virrey conde de Galve, doña María Elvira de Toledo, fue muy devota de la Virgen de los Remedios, en cuyo santuario permanecía largas temporadas. Gracias a una de estas estancias, no estuvo presente en la rebelión popular de 1692, durante la cual se incendiaron el palacio y el edificio del ayuntamiento.¹⁸

EL CONVENTO DE SANTA CLARA EN MÉXICO

La orden franciscana de mujeres fue la segunda que apareció en México, a mediados del siglo XVI. De sus tres ramas, la primera que surgió en México fue la de clarisas urbanistas. El convento, en la calle Tacuba, databa de 1579 y tenía “anchos patios con arquería de piedra sillar y extensa huerta bien poblada”.¹⁹ Tras la reedificación,

Ocupaba más de dieciocho mil varas cuadradas. Limitaba por el Norte la calle de Santa Clara, ahora de Tacuba, desde la primera calle de Bolívar hasta la primera de Motolinia, antes, respectivamente, Vergara y Callejón de Santa Clara; al Oriente, este mismo callejón, al Sur y Occidente, casas de San Francisco o sea la actual Avenida Madero.²⁰

La situación del convento en una de las calles más importantes de la capital novohispana, por la que desfilaban la procesión del Corpus, las mascaradas universitarias, el paseo del Pendón, los desfiles universitarios en la toma de grado, la procesión de la Virgen de los Remedios...,²¹ lo ubicaban, pues, en el centro festivo de la ciudad. Probablemente, las monjas no permanecían

¹⁷ Ramos, “Los virreyes de la Casa de los Austrias”, pp. 39-40.

¹⁸ Ramos, “Los virreyes de la Casa de los Austrias”, pp. 40-41.

¹⁹ Muriel, *Conventos de monjas en la Nueva España*, p. 167.

²⁰ Valle-Arizpe, *Historias de la ciudad de México*, pp. 54-55.

²¹ Valle-Arizpe, *Historias de la ciudad de México*, pp. 57-59 y Muriel, *Conventos de monjas en la Nueva España*, p. 183.

ajenas a lo que sucedía tras los muros en los días de fiesta, como lo demuestra el hecho de que en 1645, como recoge Ramos Smith, se les dio licencia para que pudieran ver una máscara desde la azotea de su convento:

Madre Abadesa de Nuestro Convento de Santa Clara.

Por la presente coniedo lisenia a las religiosas para que puedan subir a la sotea a ber la maxcara a quienes ruego sea con la conpostura y atension de sus obligaciones. Guarde [Dios] muchos años como deseo. Mexico 20 de febrero de 1645.

*

[de otra mano]

[Señora] yo deseo el gusto de las religiosas pero encargo el buen exemplo de todo. Fray Andres de Arteaga [rúbrica]²²

Uno de los últimos viajeros, que en el siglo XVII dejó constancia impresa de su estancia en la ciudad, Gemelli Careri, tan sólo comenta, a raíz de una visita al convento para oír misa, que las monjas clarisas “son famosas por las buenas pastillas de olor que hacen. La iglesia está bien adornada, y el convento es de buena fábrica”.²³ El *Viaje a la Nueva España* de Gemelli Careri, publicado en 1692, por tanto unos años después del *Festín*, da cuenta del estado del convento tras la reforma (1623-1662) que se inició con la escritura del patronato del 15 de octubre de 1622 con sus primeros patronos, Andrés Arias Tenorio y su mujer, Jerónima de Meneses, ya que hacia 1621 el estado del convento y la iglesia era casi ruinoso:

El monasterio era pequeño y viejo, pues según parece no había sido construido ex profeso sino sólo era una adaptación de antiguas casas. La iglesia se hallaba en pésimo estado y próxima a derrumbarse, porque el sitio en que se había edificado era uno de los más húmedos de la ciudad. Dos ramales de cañerías lo circundaban, no había dinero para la reedificación porque la hacienda que les deja el B. Sebastián de Aparicio se había vendido y gastado el dinero para las necesidades del convento.²⁴

²² Ramos Smith, *Censura y teatro novohispano*, doc. 45, p. 364.

²³ Gemelli Careri, *Viaje a la Nueva España*, p. 67.

²⁴ Muriel, *Conventos de monjas en la Nueva España*, p. 176.

Todo apunta a que el progreso del convento se intensificó a partir de la segunda mitad del siglo XVII; un aspecto palpable en el hecho de que en 1602 tan sólo profesó una monja con dote, mientras que en 1659 ya eran trescientas. Las dotes pasaron de 2,000 a 3,000 pesos.²⁵ El convento se sostenía gracias a las “exquisitas conservas y cajetas que tenían una gran demanda pública”, el “suero para enfermos” que producía y la educación de niñas “en gran escala”.²⁶

Son precisamente estas “niñas”, las que con toda seguridad llevarían a escena el *Festín* a la condesa de Paredes, pues como apunta la acotación inicial de la descripción del festejo, la danza inicial fue llevada a cabo por “doze niñas del mismo convento”. (A4r)

Parece ser que a lo largo del siglo XVI no hubo escándalos notables en el convento, pero debe tenerse en cuenta que ya en 1620, Felipe III escribió una carta al Arzobispo de México, Juan Pérez de la Serna, reprendiéndole por permitir y presenciar “representaciones indecentes” hechas por monjas:

Bien saveis que desde el tiempo de la primitiva yglesia y primeras fundaciones della, ay virgines dedicadas al culto divino profesas y encerradas en sagradas ordenes y tan alto ministerio. Hasta oy los sacros canones y concilios generales y provinciales y diversas leyes y constituciones an abominado y castigado severisimamente con palabras dolorosas y muy reprehensibles todos los excesos, excitaciones y actos seculares y profanos con que se puedan ynquietar y torcerse de su verdadero camino ynstituto y profesion por lo qual esta prohibido que no husen de trajes yndignos y guarden su ynstituto de havito y a titulo de comedias o juegos no hagan actos yndezentes y que se gobiernen de manera que dejandolas entre sí solas con espacio y onesto ocio permitido a las religiosas, en todo lo demas se viva con el exemplo reformation y clausura digna de unas mugeres muertas al siglo y dedicadas a Dios.²⁷

Resulta claro que las monjas no eran precisamente “mugeres muertas al siglo”, ya que, tal y como consigna Josefina Muriel, hubo “ciertos brotes de

²⁵ Muriel, *Conventos de monjas en la Nueva España*, p. 177.

²⁶ Muriel, *Conventos de monjas en la Nueva España*, p. 179.

²⁷ Ramos Smith, *Censura y teatro novohispano*, doc. 7, p. 250.

relajación” a finales del siglo xvii y principios del xviii. En concreto, fray Juan Gutiérrez, provincial de los franciscanos en 1671, se quejaba de algunos sucesos puntuales como la falta de asistencia de las monjas al coro en los horarios fijados y ciertos excesos en los usos de las rejas. Se dice específicamente que en las rejas “se daba de comer a muy diversas personas, había músicas extrañas y se recibían visitas, dizque por estar ocupados los locutorios”. Las conductas no se reformaron, ya que en 1683 fray Francisco de Ávila “se quejaba de que las disposiciones de los prelados no habían sido acatadas, la música en las rejas continuaba ‘con publicidad y nota’, turbando el recogimiento conventual, y las llaves que debían estar siempre en manos de la abadesa se hallaban en poder de las porteras”.²⁸

A PROPÓSITO DEL TOCOTÍN Y EL MITOTE EN LA DRAMATURGIA
NOVOHISPANA. ALGUNOS APUNTES SOBRE CRIOLLISMO
Y LA PRESENCIA DE SOR JUANA EN EL *FESTÍN*

El 7 de mayo de 1680 el marqués de La Laguna fue nombrado virrey de la Nueva España. Su solemne entrada en la ciudad de México se llevó a cabo el sábado 30 de noviembre de 1680: “en la tarde entró públicamente S. E. y salió pontifical el señor arzobispo y el clero a recibirlo, y se cayó un indio del arco de la ciudad y se medio murió”.²⁹ Es, sin lugar a dudas, una de las ceremonias que más han llamado la atención entre la crítica,³⁰ puesto que los responsables de los programas iconográficos de los arcos encargados por el Cabildo de la ciudad y el eclesiástico fueron, respectivamente, dos de las figuras más representativas del panorama literario e intelectual de la época: Carlos de Sigüenza y Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz. Ambos son considerados, además, portavoces de lo que podría denominarse como una emergente conciencia

²⁸ Muriel, *Conventos de monjas en la Nueva España*, p. 181.

²⁹ Robles, *Diario*, I, p. 291.

³⁰ La bibliografía sobre el *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe* de Sigüenza y Góngora y el *Neptuno alegórico* de Sor Juana es muy extensa, entre la que destacamos tan sólo algunos estudios, como los de Leonard, Sabat-Rivers y Pascual Buxó.

criolla entre cuyos signos más visibles destaca la mitificación de la identidad cultural y espiritual de lo que conforma Nueva España.³¹ Como apunte, puede decirse que el proceso, en el caso de Sigüenza, resulta visible en *Teatro de virtudes políticas* con la elección de los dioses aztecas como ejemplos morales para el nuevo Virrey, o en algunos de los comentarios vertidos en la *Libra astronómica*, a raíz de su enfrentamiento con Kino:

¡Viva mil años el muy religioso y reverendo padre por el alto concepto que tuvo de nosotros los americanos [...]! Piensan en algunas partes de la Europa y con especialidad en las septentrionales, por más remotas, que no sólo los indios, habitantes originarios de estos países, sino que los que de padres españoles casualmente nacimos en ellos, o andamos en dos pies por divina dispensación o que aún valiéndose de microscopios ingleses apenas se descubre en nosotros lo racional. Muestra el reverendo padre en juzgar lo propio haberse educado en alguna la más distante de todas ellas, sin que su estada por meses enteros en esta corte ni lo que ha conversado con los nacidos en ella, que la habitamos, le hayan hecho deponer el concepto que en esto tiene, el cual en parte se manifiesta, infiriendo de lo que escribe el que juzga que no sabemos leer y que, por el consiguiente, somos incapaces de hacer juicio de lo que consta de letras (*Libra*, 313).³²

³¹ Como apunta Dolores Bravo: “el criollo destaca una serie de signos de identidad culturales y espirituales que eleva a la categoría de mitos. Al pasado indígena se le dota de un valor cultural y afectivo especial; se le siente como una herencia plena de ejemplaridad, a manera de herencia histórica medieval. La historia prehispánica se inscribe en un contexto universal, al lado de las grandes culturas del mundo. En un ámbito en el que la religiosidad delinea todos los actos de la existencia, es lógico que el criollo busque en ella signos esenciales de identidad” (Bravo, *Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 21). Las conclusiones de Dolores Bravo en este capítulo son, retomando a O’Gorman, paradigmáticas: “en los excesos de la expresión barroca, el intelectual y el artista novohispanos encuentran el equilibrio entre su mundo interior y la realidad circundante. Arquitectura, pintura, escultura y literatura se manifiestan por medio de formas excesivas que idealizan lo que se quiere plasmar. Tanto se adapta el estilo al criollo, que el barroco novohispano alcanza grados de originalidad que lo diferencian plenamente de otros barrocos, incluso del peninsular. En formas expresivas, alusivas y elusivas a la vez, el criollo crea ese imaginario colectivo que delinea una conciencia en la creación (e invención) de sus propios rasgos de identidad.” (Bravo, *Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 24). Véase también Berendová, “La identidad nacional y la conciencia criolla...”

³² Tomado de Fernández, *Carlos de Sigüenza y Góngora*.

En el caso de Sor Juana puede esbozarse, como muestra de su visión criolla, la integración, fundamentalmente en algunas loas y villancicos de elementos escénicos procedentes del sustrato prehispánico, como las danzas del mitote y el tocotín.³³ Siguiendo en lo fundamental el trabajo de Partida Tayzan, “El Tocoín en la loa para el auto *El Divino Narciso...*” queremos exponer algunas de las descripciones sobre esos bailes prehispánicos que, desde el siglo xvi, fueron integrándose en los festejos cortesanos y religiosos de Nueva España y uno de cuyos máximos exponentes son los villancicos y algunas loas de Sor Juana.³⁴

Por las similitudes que se aprecian en la descripción de la puesta en escena respecto al *Festín*, recuperamos tres de los ejemplos que propone Partida Tayzan en su estudio. El primero, procede de la *Carta* del Padre Morales. Nos interesa en tanto que pone de manifiesto la relevancia de las plumas en el vestuario de quienes participan en este tipo de danzas:

La procesión fue numerosa y lucidísima: los indios llevaban en andas los santos de sus parroquias, precedidos de cruces, pendones, gallardetes y adorno de plumería («que es una de las cosas mayores y más de ver que hay en esta tierra», señala el padre Morales) en sus insignias y estandartes. Como se ve, en 1578, como ocurrió en todo o casi todo el siglo xvi, los indios participaban con alegría y entusiasmo y en nivel igual a los españoles (salvo en ciertos casos) en la vida y fiestas de la ciudad; como veremos, hubo versos y cantos en mexicano; los indios daban gran colorido y seguían cultivando su antiguo arte, la plumería, y otros

³³ Como apunta Georges Baudot: “Cierto es que los posibles lectores u oyentes [...] [de Sor Juana] no eran de por sí fervorosos adictos al idioma de Cuauhtémoc y de Nezahualcóyotl, por más que su eco anidara a pocos pasos, en el corazón de la tierra; pero, ¿por qué no seguir escribiendo tocotines para las fiestas populares celebradas por la Iglesia? En realidad, y más allá de esta pregunta, la presencia o la ausencia de la realidad vernácula y del pasado prehispánico de México en la obra de Sor Juana es lo que plantea la auténtica interrogante” (Baudot, “La trova náhuatl de Sor Juana”, pp. 857-858). Véase también Leal, “El *Tocotín mestizo* de Sor Juana”.

³⁴ Como ocurriera en líneas anteriores con Sigüenza y Góngora, se escapa a los objetivos de esta introducción el análisis en profundidad de los tocotines en la obra de Sor Juana, por lo que remitimos a algunos estudios que ya se han encargado de ello, como los trabajos de Hernández Araico, Partida Tayzan y Zanelli.

que empezarían a mestizarse: la música, que ya hacían con instrumentos y escalas occidentales.³⁵

El siguiente se refiere a la riqueza de vestuario, así como al hecho de que se resalte la presencia de joyas, y, en lo que respecta a su localización, su puesta en escena en “los patios de los templos”. El fragmento aparece en la *Vida civil y religiosa de los indios* de Joseph de Acosta:

En ninguna parte hubo tanta curiosidad de juegos y bailes como en Nueva España, [...] Más el ejercicio de recreación más tenido de los mexicanos, es el solemne mitote, que es un baile que tenían por tal autorizado, que entraba a veces en él los reyes, y no por fuerza como el Rey D. Pedro de Aragón con el Barbero de Valencia. Hacíase este baile o mitote, de ordinario en los patios de los templos y de las casas reales, que eran los más espaciosos [...] Hacían con ellos diversos sones, y eran muchos y varios los cantares; todos iban cantando y bailando al son, con tanto concierto, que no discrepaba el uno del otro, yendo todos a una, así en las voces como en el mover los pies con tal destreza, que era de ver. [...] Sacaban en estos bailes las ropas más preciosas que tenían, y diversas joyas, según que cada uno podía.³⁶

Por último, el siguiente extracto se presenta en la obra del padre Andrés Pérez de Ribas. En él se vuelve a poner de manifiesto la importancia de las plumas en el desarrollo del baile, pero también pone de relieve el hecho de que se trata de un baile gracioso que combina lo mexicano y lo peninsular:

en san Gregorio [...] otros mitotes y bailes acompañados de música y cantos, que son de mucho entretenimiento. Y por ser de muy particular gusto a la vista y nuevo para España y aún a otras naciones el sarao mitote, que llaman del empe-

³⁵ Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, p. 83, tomado de Partida Tayzan, “El Tocatín en la loa para el auto *El Divino Narciso*...” Véase también la “Introducción” de Beatriz Mariscal a su edición de la *Carta del Pedro de Morales*, pp. xxi-xxv.

³⁶ Joseph de Acosta, *Vida religiosa y civil de los indios*, pp. 135-136, tomado de Partida Tayzan, “El Tocatín en la loa para el auto *El Divino Narciso*...”

rador Moctezuma, en que en sus fiestas celebraban los seminaristas de san Gregorio, y lo principal por estar ese sarao, que antes estaba dedicado a la gentilidad, ya dedicado en honra del que es rey de reyes Jesucristo nuestro Señor, y fiesta ya cristiana, la escribiré aquí, aunque haga una breve digresión. [...] Y en esta mano otro penacho que juegan y tremolan al compás de la danza. En la mano derecha llevan un instrumento, que llaman ayacaztli, de unas sonajitas, que usan de calabacitas doradas, con un cabo con unas chinitas dentro, que meneadas también a son y compás, lo hacen gracioso [...] Al tiempo de salir el sarao del palacio interior, lo llama la música y canto, que al modo español y ya cristiano suena así. Salid mexicanos, bailad Tocatín, que al rey de la gloria tenemos aquí. Esas tres sílabas de la palabra Tocatín, son como puntos, que guarda el son del tamborcito y por esto llaman algunos con ese nombre a este baile [...]»³⁷

Así pues, esbozado el contexto sobre el que surge este *Festín* a la condesa de Paredes, en la bienvenida que le ofreció en 1681 el convento de clarisas de la ciudad de México, podremos observar que la influencia de Sor Juana se hace patente no sólo en las alusiones de los preliminares al arco de bienvenida de la monja jerónima para la entrada de los Virreyes en la ciudad —ocurrida tan sólo un año antes—, sino también en otros dos aspectos muy concretos: el primero, a través de una décima de elogio a Joseph de la Barrera que, supuestamente, escribió Sor Juana para los preliminares de la impresión y, el segundo, como podrá observarse en el análisis del *Festín*, por la integración de formas espectaculares de raíz prehispánica a los festejos virreinales.

EL FESTÍN PLAUSIBLE A LA CONDESA DE PAREDES
EN EL CONVENTO DE SANTA CLARA: PRELIMINARES

Joseph de la Barrera expone en su “Dedicatoria” a la condesa de Paredes el propósito del festín con el que el convento de clarisas dispuso la ceremonia de bienvenida a la nueva Virreina: “hazer ostentativo alarde de sus cariños y pú-

³⁷ Pérez de Ribas, *Triunfos de nuestra santa fe*, pp. 325-326, tomado de Partida Tayzan “El Tocatín en la loa para el auto *El Divino Narciso*...”

blica demostración de sus afectos” (A2r). Aún resuenan los ecos de las “festivas aclamaciones de su felice entrada” (A2r), por lo que los arcos diseñados por Sor Juana y Sigüenza son el referente sobre el que Barrera justifica la validez del ofrecimiento de las clarisas. El relator se confiesa “admirado a la métrica plausible armonía con que tantos canoros cisnes del mexicano parnaso se han empleado con lo sutil de sus gallardas plumas en repetir sus elogios” (A2v) y se sirve de una cita de Ovidio como recurso de captación de benevolencia y fórmula para elogiar a la condesa de Paredes, por la comparación con dos referentes ilustres:

Otras mexicanas musas
 con más destreza y primor
 vuestros elogios repiten
 de su lira al dulce son. (A2v)

La cita de autoridad apunta directamente hacia el *Neptuno alegórico* y el *Teatro de virtudes políticas*, por lo que Barrera no sólo encomia a sus predecesores en el recibimiento público a los condes de Paredes, sino que también reivindica su *Festín plausible* como un “festivo obsequio” (A2v), que surge de los “amantes cariños y iguales afectos” de las monjas (A2v). Este amante desempeño de las monjas en la puesta en escena del festejo, le sirve a Barrera para formular un nuevo argumento retórico de falsa modestia, pues asume que la ejecución de las clarisas, como muestra además de generoso afecto a su destinataria, logró enmendar sus posibles faltas como autor:

No por eso dexará la mía de ofrecer a las plantas [de Vuestra] Excelencia este festivo obsequio conque el convento de [reli]giosas de Santa Clara a esmero de sus generosos afectos se desempeñó amante, logrando por suyo el festejo lo que pudiera haver demercedo por mío, que fue ser muy del agrado de Vuestra Excelencia. (A2r)

De esta última alabanza implícita a las monjas clarisas por su desempeño al representar el festín, puede extraerse una interesante noticia, ya que no puede olvidarse que la “Dedicatoria” de Barrera encabeza el texto de una festividad ya celebrada, que, por haberse llevado a cabo en la clausura de un

convento, raramente trascendía su carácter efímero por medio de la publicación en papel impreso. Lo relevante es, de este modo, no sólo la publicación del texto, sino el hecho de que ésta se justifique por ser una celebración “muy del agrado de Vuestra Excelencia”, a lo que seguramente habría contribuido la espectacularidad de su puesta en escena.

Tras la “Dedicatoria” firmada por Barrera, siguen dos décimas y dos octavas en elogio al autor, que funcionan también como reclamo y justificación de la circulación impresa del *Festín*. Destaca la primera, supuestamente escrita por Sor Juana Inés de la Cruz, cuyo argumento panegírico al autor reivindica la dignidad de sus luces para salir a la luz pública por tener “tanta *claridad* junta con tanta cultura” (A3r). Las cursivas del original ponen de manifiesto la dilogía entre la claridad de los versos de Barrera y la onomástica de la orden conventual de las clarisas, sobre la que gira esta primera estrofa al autor. Los mecanismos retóricos se parecen demasiado a los que se presentan en la siguiente décima, supuestamente escrita por Diego Ribera, por lo que todo parece apuntar a que, siguiendo una práctica asentada en la época, estas poesías fueron escritas por el mismo autor del texto al que encomian. Esta segunda décima, además del elogio inicial por las luces que muestra Barrera —“Bien a las *Claras*, Barrera,/ vuestro lucimiento está” (A3r)—, introduce otras tres alusiones dilógicas, que toman en cuenta los apellidos de la condesa de Paredes: Laguna, Ribera y Paredes.

El preliminar de piezas encomiásticas se cierra con dos octavas atribuidas a Miguel de Mayoral Flores. En la primera se glosa el emblema 70 de Alciato. Dicho emblema, sobre la charlatanería, se inscribe en la serie sobre la Soberbia. Su historia mitológica es una de las más complejas de Ovidio (*Metamorfosis* VI, 424 y ss.) y sus personajes acaban convirtiéndose en aves: “La fábula lleva una lección para los hombres virtuosos y prudentes, que deben apartarse de las tentaciones y deleites, causa de tantas muertes, destrucciones y mudanzas como muestra la presente fábula”.³⁸ La estrofa apunta a lo “docto, sabio y relevante” de la “dulçura melódica” de Barrera, que se distingue de lo que podrían ser simples y “sonantes” versos —de ahí que no se consideren muestra de soberbia ni charlatanería—, puesto que su

³⁸ Alciato, *Emblemas*, p. 106.

quehacer poético, es decir su lengua, es “muy *Clara* en coplas/ que si no la tuvieras no *aclararas*”. (A3v)

La segunda octava surge como paráfrasis de la sátira 10 de Juvenal, que trata sobre la muerte de Cicerón y Demóstenes:

Sin embargo, por su propia elocuencia, perecieron ambos oradores [Demóstenes y Cicerón]; a uno y a otro el copioso y desbordante manantial de su genio les llevó a la muerte. Por su ingenio, a uno le cortaron las manos y al otro la cabeza, pues nunca los rostros se empaparon en sangre de un insignificante abogado.³⁹

La glosa sirve para equiparar a Barrera con dos ilustres referentes de la Antigüedad clásica, el cual, gracias a la comparación, puede ser depositario de los principales valores que les caracterizaron; en este caso le presentan como continuador de su elocuencia:

Pues el mostrarse entonces tan sentido [por la muerte de Demóstenes y Cicerón] fue ignorando que en ti la que llorava lengua ciceroniana le quedava. (A3v)

Con esta última hipérbole surgida de la comparación⁴⁰ con dos personajes ilustres, depositarios de la cualidad con que se elogia a Barrera, se cierra formalmente la sección del encomio preliminar al autor, cuyo objetivo es, finalmente, justificar la circulación impresa del *Festín*.

ESTRUCTURA Y PUESTA EN ESCENA DEL ELOGIO A LA VIRREINA: MITOTE, TOCOTÍN Y LOA

La narración de Barrera se inicia destacando las principales claves, que ya esbozara en la “Dedicatoria”, y que se refieren al heroico desempeño con el que

³⁹ Persio y Juvenal, *Sátiras completas*, p. 137.

⁴⁰ Como afirmara Lausberg, “La *comparatio* se presta especialmente para el *genus* epidíctico [...], ya que en él los sucesos tomados de la historia, la poesía o el mito, se presentan como superados por el objeto que panegirizamos” (Lausberg, *Manual de retórica literaria*, p. 342).

las monjas se esmeraron en celebrar la feliz entrada de la nueva Virreina, un festejo de lucida pompa:

GALLARDA ostentación del aplauso, noble assumpto de la generosidad y heroico desempeño del amor fue el festivo aplauso conque el religiosísimo convento de Santa Clara de esta ciudad se esmeró en celebrar la felice entrada de Su Excelencia. De este festejo la luzida pompa pedía ser assumpto de más realsada pluma, conténtese el abatido buelo de la mía con no emprender errante lo que no acertará a escribir eloquente y consédasele sólo de gracia el referir lo más gracioso, que fue una dança primorosa a todas luzes y con mil primores lucida. (A4r)

El hecho de pasar a referir sólo “lo más gracioso” —como antes señaló Pérez de Ribas en sus *Triunfos de nuestra santa fe...* (véase la nota 37)— es decir, una danza “primorosa a todas luces”, es significativo porque indica la importancia que adquirieron en la puesta en escena la música y el baile, puesto que, además, son los elementos que permiten trazar la estructura general de todo el *Festín*. De este modo, a partir de la narración de Barrera, el desarrollo espectacular del festejo puede reconstruirse a partir de tres secuencias:

(I) *PRELIMINARES: MITOTE Y TOCOTÍN*

- Baile de presentación del espacio y de los coros de ninfas que intervendrán en la Loa. (vv. 1-144)

(II) *LOA*

- Parlamento de apertura por parte de la Música. (vv. 145-156)
- Debate simbólico entre Tetis y Flora, asistidas por sus respectivos coros de ninfas como coadyuvantes. (vv. 157-300)
- Resolución del debate a partir de la presencia de un juez mediador en la disputa, la Fama. (vv. 301-429)
- Ultílogo o celebración de la victoria de la Fama como personaje alegórico encargado de elogiar a la condesa de Paredes. (vv. 430-483)

(III) CIERRE

- Versos de cierre, encabezados como sección II.⁴¹

* * *

(I) PRELIMINARES: MITOTE Y TOCOTÍN

La representación se llevaría a cabo en un espacio del convento al aire libre, seguramente en la huerta, lo cual encaja con la temática y la ambientación bucólica tanto de este baile inicial, así como de la posterior Loa. La ubicación en un espacio natural responde también a una de las prácticas habituales tanto en los festejos cortesanos, como en los celebrados en casas nobles particulares, en los que era habitual la mezcla entre el espacio de naturaleza y la ornamentación artificial de escenografía, decorados y vestuario.⁴² Por lo que respecta a la específica localización del convento de Santa Clara en la calle Tacuba, cabe recordar que no sólo era una de las calles más importantes y concurridas de la capital novohispana, sino que también era un espacio famoso por sus huertas:

Célebres fueron, a la salida de Méjico entre la Taxpana y Tacuba, las *Huertas* cuyo nombre perdura en los de la Parroquia de “San Antonio de las Huertas” y la Ca-

⁴¹ Ésta es una de las partes más maltratadas del impreso, cuyo mal estado deja muchos versos ilegibles. A pesar de la restauración física del impreso, seguramente llevada a cabo en el momento de su encuadernación, ha resultado imposible hacer un cómputo general fiable de estos versos. El hecho de que se encabecen como una sección (II), entre otras razones que esbozaremos en su análisis posterior, justifica su consideración aparte como fragmento de cierre.

⁴² Se hace eco de ello, por ejemplo, Díez Borque, cuando comenta los distintos espacios del teatro cortesano: “El jardín escénico no sólo ofrecía, obviamente, la utilización del agua [...] sino todas las posibilidades de flores, plantas, árboles con la rica simbiosis de sensaciones” (Díez Borque, “Espacios de teatro cortesano”, p. 125). Sin duda es ésta otra muestra de la ruptura entre el escenario y el auditorio, del desbordamiento expresivo que trasciende los límites del espacio cerrado y se prolonga hacia fuera, lo que, en un doble movimiento, significa la integración de lo real en los espectáculos y viceversa.

pilla de la “Merced de las Huertas”, sobre la misma Calzada de Tlacopan, junto a la cual también se sabe que estuvo “la Huerta de Don Hernando”...⁴³

La primera intervención de la Música (A4r) sirve para ubicar el espacio natural de la huerta en unas coordenadas mitológicas en las que proyectar el elogio a la destinataria de la celebración. Es éste un rasgo característico de las loas de casas particulares y de fiestas reales, ya que se trata de un género teatral que carece de argumento dramático entendido en términos de acción y cuyo asunto versa específicamente sobre el elogio al homenajeado. En esta ocasión dicha ilusión de contemporaneidad se presenta ya desde el baile que precede a la loa, puesto que la necesidad de caracterizar una realidad envolvente para el encomio a la nueva Virreina, resulta ineludible desde el principio, ya que presumiblemente la misma huerta ejercería de tablado escénico en este baile preliminar. La danza de apertura debe establecer la inicial conivencia con el público, por lo que, al tratarse de una loa a la Virreina, debe instaurarse una dimensión mítica para el espacio acorde a la caracterización de las niñas del convento que, como ninfas, dramatizarán un debate simbólico por conseguir el patrocinio de la celebración, es decir, el panegírico a la condesa de Paredes:

El carácter circunstancial de la loa consiste en la proyección simbólica del elogio a partir de una ocasión festiva determinada. La retórica inductiva del panegírico supone dos rasgos estructurales distintivos de la tipología genérica de la loa. En primer lugar, determina la ausencia de un conflicto dramático definido en términos de acción, aspecto que genera el planteamiento de una discusión de méritos entre varios personajes que pugnan por obtener el mecenazgo de la celebración. El debate acerca de las disposiciones conmemorativas en la prevención del festejo supone, en segundo lugar, una simultaneización del conflicto dramático. Se plantea así la ilusión de una realidad envolvente que implica en un marco absoluto las coordenadas específicas que encuadran el panegírico.

⁴³ El comentario es de Méndez Plancarte al anotar la “Loa en las Huertas a la marquesa de la Laguna” de Sor Juana (Méndez Plancarte, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, III, p. 707).

[...] En el eje de las referencias espaciales, las coordenadas diacrónicas presentan como correlatos objetivos del discurso panegírico una serie de elementos denotativos de un espacio simbólico absoluto.⁴⁴

En este momento, la ilusión de una contemporización del espacio natural, caracterizado como mitológico, se inicia con la primera réplica de la Música (vv. 1-32). En él aparecen varias didascalias que ponen de manifiesto la ambientación campestre del festejo, pues se trata de una invocación a las niñas del convento o “serranas bellas” (v. 17) para que lleguen a “aquestos verdes prados” (v. 2). Ubicadas en el espacio natural que marca la proximidad del deíctico, las protagonistas del baile de apertura son “doze niñas del mismo Convento” (A4r) que, por asimilación al espacio natural que las rodea, reciben los elogios de “animados abriles”, “emulación de Flora o peregrina copia de Amaltea” (A4r). De ellas se loa la “aplicación” y “destreza en el esmero de su bayle” (A4r), un aspecto que ya había sido puesto de manifiesto por Barrera en sus preliminares. Las primeras líneas de narración del festejo nos aportan también la noticia sobre sus “vistosos atavíos de lucidas galas y ricas joyas y galantes plumas, de que todas salieron adornadas, pudiendo con ellas cada una ser gallardo pavón de la que celebrava Juno” (A4r). De su vestuario se aplaude la vistosidad y riqueza, y se señalan dos elementos que debían formar parte del mismo: joyas y plumas —como en los anteriores ejemplos que viéramos del padre Morales, Joseph de Acosta y Pérez de Ribas—. La invocación de la Música también nos permite pensar que podrían portar tocados y guirnaldas de flores:

Cortad de los jardines
 mil olorosos nardos,
 claveles y azusenas,
 toomillos y mastransos.
 Hazed guirnaldas de ellos
 porque el matiz gallardo
 tocado se a de flores,
 ò flor de los tocados. (vv. 21-28)

⁴⁴ Farré, *Dramaturgia y espectáculo del elogio*, I, p. 24.

Todos los indicios apuntan a que el “traje [es] a lo cortés” (v. 19), pero los instrumentos que debían acompañar su baile confirman que éste es “a lo villano” (v. 20), pues la Música insta a las doce “serranas bellas”, a las que acompaña, a tocar las castañetas (v. 29) y las “gaitas dulces” (v. 31).⁴⁵ Ubicado el espacio de la huerta como correlato objetivo de la belleza de la condesa de Paredes, las coordenadas temporales vienen marcadas por la inmediatez de la invocación de la Música, cuya llamada por medio del imperativo (“Salid”, v. 5; “Sacad”, v. 17; “Cortad”, v. 21; “Hazed”, v. 25; “Tocad”, v. 29) y el presente (“Veréis”, v. 9 y 13), reclama la presencia de las monjas para que sean testigos de la visita:

salid, salid gozosas
 a ver en vuestros campos
 una beldad que asiste,
 un sol que oy ha rayado.
 Veréis que en sus primores
 Cupido está admirando
 de Flora la hermosura,
 de Venus el retrato.
 Veréis que los arroyos
 de verla van elados,
 y en dulces escarceos
 espejos le hacen claros. (vv. 5-16)

La circunstancia de invocación se confunde con la que propicia el *Festín*, es decir, la visita de la condesa de Paredes a la huerta del convento, y a quien se alude por medio de las metáforas que elogian su belleza (“una beldad”, v. 7; “un sol que oy ha rayado”, v. 8; “una hermosura a la que los arroyos le sirven

⁴⁵ Las castañetas y gaitas son instrumentos presentes en los bailes de tipo popular: “It seems fair to assume that sheperds and rural laborers did play the rustic instruments named in Lope’s stage directions (*tamboril, flauta, gaita, pandero*, etc.), and we know from extant documentation that trumpets and drums were played to announce the *entrada* and *salida* of the nobility and of the royal family”, (Stein, “Music and the Calderonian Court play together...”, p. 15).

de espejo”, vv. 13-16) y las hipérboles mitológicas que la alaban como la más hermosa de las ninfas, Flora, y como retrato de Venus. (vv. 9-12)

Tras esta primera salida, se marcarían los primeros pasos de baile, así como varias entradas y salidas, según se deduce de la siguiente acotación a la intervención inicial de la Música (A4v). Las primeras en salir (vv. 33-48) organizan su baile en torno al motivo sobre el que gira el festín, ya que éste se plantea como una firme muestra de amor, a pesar de las mudanzas o pasos de baile (vv. 37-40). Las dos réplicas de la Música que abren y cierran esta primera salida insisten en esa idea, como bienvenida a la Virreina (v. 37), reproduciendo un mismo esquema con variaciones mínimas:

Aquestos festejos
 que hoy haze el amor,
 éstos son festejos
 que los otros no. (vv. 33-36)
 [...]
 Aplausos amantes
 del vendado dios,
 éstos son aplausos
 que los otros no. (vv. 45-48)

Las diferencias son mínimas, pero significativas, ya que el cambio entre ‘festejos’ y ‘aplausos’ resulta sintomático de la función panegírica del *Festín*, mientras que la sustitución del ‘amor’ como sentimiento que inspira la bienvenida a la nueva Virreina por el ‘vendado dios’ como personaje mitológico, da cuenta de la proyección mitológica del baile.

La segunda (vv. 49-64) y la tercera (vv. 65-80) salida siguen el mismo esquema métrico que la primera. En esta ocasión el motivo sobre el que giran sus letras de baile hace referencia, una vez cumplida la cortesía de bienvenida a la condesa de Paredes, a su elogio como consorte del marqués de la Laguna; por lo que, por un lado, se distribuyen diversas réplicas panegíricas a cada uno de los dos, y, del otro, se presenta también el enaltecimiento de la corte mexicana como espacio y correlato simbólico digno de tal bienvenida. Como podrá observarse, se trata de un proceso retórico similar al anterior, en el que se

equiparaban simbólicamente la huerta conventual, dignificada como *locus amoenus*, y la figura de la Virreina. Las estrofas de bienvenida y elogio al nuevo Virrey siguen los elogios habituales a partir de su onomástica:

Al sol de Manrique nítido,
 México con sumo plácito
 llegue a rendirle entre júbilos
 la bien venida aclamándolo.
 Gócese dichoso México,
 pues príncipe tan magnánimo
 en ilustrarle solícito
 ha de ser sol de sus ámbitos. (vv. 49-56)
 [...]
 De vuestra heroyca Laguna,
 Señor, las lucidas aguas
 como tan claras se miran,
 vienen buscando a las claras. (vv. 69-72)

Los títulos del marqués de la Laguna, elogiado como “príncipe magnánimo” (v. 54), permiten elaborar una dilogía entre su genealogía y el carácter lagunoso de la ciudad de México, aspecto que en este caso permite incorporar, además, la referencia a las monjas clarisas por medio de las aguas claras de la ciudad (vv. 69-72). Las referencias a la laguna de México son también uno de los argumentos que suelen aparecer en la mitificación criolla del espacio de Nueva España. Por ejemplo, Francisco Bramón las pone en práctica con la primera réplica del Reino Mexicano en la tercera parte del auto de *Los sirgueros de la Virgen*:

De esta fértil laguna
 las márgenes sagradas piso ufano
 de ver que la fortuna
 dichosa aumenta con su franca mano
 el Reino en que blasona,
 con su cetro imperial, mi real persona.

Paso gozoso en ella
 Lo mejor de mi vida contemplando,
 En dicha de mi estrella,
 La heroica alteza de que estoy gozando,
 Siendo santuario santo
 A donde Dios eterno se honra tanto.⁴⁶

Tras el panegírico al espacio, se retoma, de nuevo, el elogio explícito a la Virreina a través de las metáforas que la convierten primero en Aurora y, a continuación, en estrella, “por lo que tiene de clara”:

I vos, Aurora, a quien músicas
 por el imperio diáfano
 siempre publiquen armónicas,
 las aves en dulces cánticos. (vv. 57-60)
 [...]
 Y vos, Señora, que estrella
 de Lara sois aclamada,
 estrella nuestra seréis
 por lo que tenéis de *clara*. (vv. 73-76)

El tríptico encomiástico se completa con las referencias panegíricas a la corte mexicana como digno espacio de acogida, una vez asentados los méritos de los nuevos Virreyes:

Y pues su amor benignísimo
 la combida sin obstáculo,
 llegue de México el águila
 a contemplarle los átomos
 Feliz se aclama, feliz
 esta corte mexicana,

⁴⁶ Bramón, *Los sirgueros de la Virgen*, pp. 98-99.

que en tan lucida *laguna*
tendrá dichas como *agua*. (vv. 61-68)

[...]

Con esta laguna, Amor
empeñado en celebrarla
quanto ella en agua se goza,
tanto amor en fuego exala. (vv. 77-80)

Destaca la referencia “al águila de México” (v. 63), ya que la metáfora contiene implícitos varios significados, pues alude al ave como símbolo prehispánico, así como emblema de los Austrias y metáfora del virrey de la Nueva España, representante de la corona española en América.⁴⁷ Parece posible su representación en escena o, como mínimo, si no es materialmente, sí está presente en la siguiente letra. El siguiente y último movimiento de salida muestra diferencias respecto a los tres anteriores, ya que los dieciséis versos de los que han constado las tres salidas anteriores son en este caso veinticuatro.

La simetría de cuatro réplicas de cuatro versos cada una se rompe en esta ocasión, para presentarse en tres bloques diferenciados por la métrica o, lo que es lo mismo, un tocotín con dieciséis versos, que se interrumpe con ocho versos de romance:

81-84	Romancillo (6- 6a 6- 6a): TOCOTÍN
85-92	Romance (8- 8a 8- 8a)
93-104	Romancillo (6- 6a 6- 6a): TOCOTÍN

El fragmento de romance es el que parece contener una nueva alusión al “águila de México” y el que podría funcionar como una didascalia de su puesta en escena o, al menos, como referencia al amor —y también Amor,

⁴⁷ “Un símbolo sincrético por excelencia que aparece frecuentemente en los versos de Sor Juana Inés, igual que en sus coetáneos, es el ‘águila’. Este símbolo tiene la carga mitológica del cristianismo y de la gentilidad grecorromana, más una carga mitológica de las civilizaciones mesoamericanas” (Berendová, “La identidad nacional y la conciencia criolla...”, pp. 56-57).

como dios alado— sobre el que se sustenta todo el festejo, de ahí que se haga referencia de nuevo a las “alas” y se pida perdón por sus posibles faltas:

[CORO] I Amor, Señor, os celebra.
 Perdonalde que al buscarla
 por coger su dicha al buelo...

MÚSICA ... se ha tomado tantas alas.

[CORO] II Amor sobra, aunque el festejo
 tendrá, Señora, mil faltas.
 Recibid pues lo que sobra
 y perdonad lo que falta. (vv. 85-92)

Las plumas que se mencionaban al inicio como atributos del vestuario de las niñas del convento, adquieren en el tocotín una especial relevancia, por lo que seguramente se habrían integrado a los pasos de baile como un elemento para lograr más vistosidad. De nuevo el sincretismo entre el clarín, las plumas y el copil, quizá presente también como atrezo, parecen apuntar hacia la posibilidad de la representación material del águila como un nuevo elemento simbólico, que sintetizara lo español y lo mexicano:

Suene, mexicanos,
 vuestro tocotín
 en plausible elogio
 de tanto adalid.
 [...]
 A su aplauso todos,
 sacad al festín
 gallarda la pluma,
 brillante el copil,
 quando su grandeza
 veneráis aquí.
 Sus glorias amantes

todos aplaudid;
 festivo publique
 [s]u entrada feliz
 de su fama, el dulce
 sonante clarín. (vv. 81-84 y 93-104)

Si en la “Dedicatoria” a la condesa de Paredes, Barrera proponía como una de las primeras razones para llevar a la imprenta el *Festín*, el hecho de que éste “fuera muy del agrado” de la Virreina, la introducción de este tocotín en la cuarta salida a escena, previa a la Loa, quizá tenga algo que ver en ello y, seguramente, también tenga mucho que ver con las dos figuras más representativas de la cultura criolla de la segunda mitad del siglo xvii: Sor Juana Inés de la Cruz, a quien Barrera atribuye una de las octavas de los preliminares, y Carlos de Sigüenza y Góngora. Ambos responsables de los programas iconográficos de los arcos y los aparatos festivos dedicados a la entrada de los condes de Paredes en la ciudad el año anterior, 1680. Por un lado, hay que tener en cuenta que Sigüenza, al dar la bienvenida a los nuevos Virreyes, como bien explica Georgina Sabat-Rivers, “no quiso seguir [en su *Teatro de virtudes políticas*] la costumbre establecida de usar héroes mitológicos, prefiriendo poner como ejemplo al virrey, los emperadores aztecas. Esto no debe interpretarse como un rechazo a las convenciones de la época sino como un gesto de orgullo criollo unido al gusto barroco por cosas exóticas y a su educación jesuítica”.⁴⁸

Y, del otro, hay que considerar que ya en el primer juego de villancicos escrito por Sor Juana (1676), sobre el tema de la Asunción de la Virgen, figura un tocotín. Se trata de un poema enteramente escrito en náhuatl y en hexasílabos asonantados a la manera castellana.⁴⁹

El cambio métrico de hexasílabos a octosílabos introduce un último segmento previo a la Loa, en el que se resumen los argumentos festivos del humilde ofrecimiento del convento a la Virreina y se piden disculpas por las posibles faltas que pueda tener (vv. 105-144). Las dos primeras réplicas elogian, respectivamente, el desempeño en la danza y la vistosidad de su “ador-

⁴⁸ Sabat-Rivers, “«El Neptuno» de Sor Juana: fiesta barroca y programa político”.

⁴⁹ Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, p. 418.

no”. Destaca la idea del baile como “holocausto amoroso” (v. 107), puesto que en la última sección de versos, después de la Loa, será uno de los motivos más repetidos. La reivindicación del baile se lleva a cabo al señalar la variedad de sus ordenados compases:

Con ordenados compases
la pretenden celebrar
y porque en paz sea la fiesta,
el baile es bueno y *com-paz*
de gala en todas compite
la vistosa variedad. (vv. 109-114)

La segunda réplica (vv. 115-124) se centra en señalar la riqueza del vestuario y, por ende, de todo el festejo. Asimismo, retoma el motivo de la amorosa bienvenida como aspecto sobre el que se sustenta todo el festín:

Sin igual su adorno ha sido,
pero su amor muy igual
en bayles, pues amorosos
la bien venida le dan
a la que en mejor laguna,
heroyca Palas está. (vv. 115-120)

La metáfora que se refiere a la condesa de Paredes como heroica Palas en la mejor laguna, simboliza a la Virreina como protectora de la ciudad lagunosa, es decir, que a semejanza de la divinidad asociada a la guerra y protectora de Atenas, se espera que la nueva Virreina desempeñe las mismas funciones con la capital novohispana. Esta súplica simbólica dicta el tono de las dos últimas réplicas de los coros, en las que por medio de una serie de paralelismos y dilogías, se hace explícita la función panegírica de la puesta en escena (vv. 125-134) y, como captación de benevolencia, al mismo tiempo que se sublima a los destinatarios de la celebración, se formulan súplicas de falsa modestia ante las posibles faltas del festejo. (vv. 135-144)

Las dilogías y paralelismos, en este segmento previo a la Loa, son las que han ido apareciendo en todo el segmento de preliminares y de apertura espectacular. Se refieren, por tanto, a las clarisas en términos de luminosidad cristalina, lo cual permite que, por medio de la claridad cristalina de las aguas, se tienda una relación directa con los dos planos de evocación del apellido de los Virreyes: como marqueses de La Laguna y nuevos gobernantes de la laguna de México:

Nuestra *laguna* celebre
 su mucha felicidad,
 que el *Mar-que-es de la Laguna*
 de nuestra laguna es mar.
 Y pues que sus aguas gozan
 tal nobleza y *claridad*,
 su christal hermoso *claro*
 que aquí se ha de celebrar,
 en grande assumpto el amor
 oy se ha querido empeñar. (vv. 125-134)

Como cierre, el convento “reconoce su humildad” (v. 138), por lo que por medio del juego de palabras entre empeño y desempeño, formula una disculpa ante las posibles faltas:

Mas de este empeño el amor
 disculpándose dirá,
 que aunque el desempeño es corto,
 que es grande la voluntad. (vv. 141-144)

Se cierra así el prelude dramático a la Loa, en el cual, tras la apertura espectacular, que sin duda habría significado la puesta en escena del baile de las doce niñas del convento, ha sido necesario un fragmento final en el que, de manera estática, se representaran las principales razones simbólicas del festejo. El uso del octosílabo, tras la agilidad de los anteriores bailes en versos hexasílabos asonantados, predispone a la recopilación de los principios simbólicos

del *Festín*: la mitificación del espacio natural de la huerta como *locus amoenus*, la definición del espectáculo como holocausto amoroso y el humilde ofrecimiento del convento como bienvenida a la Virreina. Se trata, en definitiva, de fijar las coordenadas espacio temporales en un eje simbólico en el que, por medio de la simultaneidad del argumento dramático —es decir, el elogio—, la huerta del convento se proyecta como metáfora mitológica y correlato objetivo de la excelencia de la marquesa de La Laguna.

(II) LOA

La suspensión en el ritmo dramático, que ha supuesto el último fragmento de los preliminares de baile, se corresponde con los efectos esperados para el inicio de la Loa. Tal y como relata Barrera en su narración de la acotación inicial: “Ya aguardava la Loa en un hermosísimo ostentativo teatro, en que parece hecho el resto la curiosidad y logró su desempeño el adorno, quedó pues todo el auditorio en un recatado, grave silencio” (B1v). El “grave silencio” es, de este modo, sintomático del nuevo segmento dramático que está por iniciarse. Otro cambio significativo, que permite el nuevo tramo espectacular, reside en el espacio escénico, pues resulta posible pensar que la Loa se dramatice en otro espacio escénico, diferenciado del lugar de representación del baile anterior, porque se apunta al “hermosísimo ostentativo teatro” como un nuevo espacio dramático que acaba de descubrirse ante el público, suspenso ante la novedad que, recordémoslo de nuevo, ya se había predispuesto por la pausa del tramo escénico anterior. El relator no aporta más detalles sobre la escenografía, pero suponemos que sería un decorado de naturaleza, que se integraría en un lugar natural de la huerta.

Otra de las novedades es la atribución del papel de la Música a una monja, la madre Juana Teresa de San Antonio,⁵⁰ “*una voz* que cada día da nuevo assunto para alabar al soberano Autor” (B1v). Tras la presentación del personaje de la Música, sigue un parlamento de apertura (vv. 145-156), que

⁵⁰ No hemos podido localizar ningún documento sobre la monja ni en el trabajo de Josefina Muriel (*Conventos de monjas en la Nueva España*) ni en el menologio franciscano de Vetancurt.

desempeña la función de vocativo encomiástico a la destinataria de la celebración y de presentación de Tetis, la primera protagonista del debate simbólico de la Loa. Se trata, pues, de un doble vocativo, porque la referencia panegírica a la marquesa de La Laguna se proyecta en el primer personaje de la Loa, Tetis, que, como diosa de las aguas y esposa de Océano, personifica en escena los valores simbólicos de la metáfora. Es, en definitiva, una muestra más de la simultaneidad del conflicto dramático, ya que el asunto que está siendo representado se confunde en el espacio y el tiempo del auditorio, y conforma así una realidad envolvente, que consigue trazar el espectáculo del elogio.

De este modo, los dos primeros versos remiten al término real de la metáfora evocativa: “A la estrella de Manrique,/ glorioso timbre de Lara” (vv. 145-146), por lo que los siguientes se dedican a los términos fingidos del símbolo. El elogio toma en cuenta la llegada de la Virreina a México, pues al cruzar el océano, es celebrada por todas las aguas (vv. 147-148). Los efectos de su traslado marítimo, hacen que se refleje su belleza en la “marina campaña” (v. 150) y ésta se convierte en “tranquilo golfo de nieve,/ lucido campo de plata” (vv. 151-152). Los términos del elogio parten del sustantivo inicial de “estrella” y, como *amplificatio*, pueden no sólo implicar el cielo y el mar, sino también, aunque de manera implícita, referirse de nuevo a la *claridad* de las monjas clarisas que, por tanto, también desean reflejar la belleza de la condesa de Paredes. Los cuatro últimos versos permiten la invitación a Tetis, que para celebrarla saldrá a escena con sus ninfas y sirenas (vv. 153-156). La acotación precisa que la diosa marina fue saliendo por un lado “a los fines de esta última copla” (B1v), cuyo “ondeado vestido” que “bien daba a entender las ondas que como tal pedía”, ya que “razón hacía lucida metaphora de las aguas en su vestido, sacando sobre azul ondas de plata” (B2r). La explicación de la metáfora justifica que la aparición de Tetis celebre a la esposa del marqués de La Laguna como Océano: “con razón también celebra a la que habiendo navegado en sus aguas, por ser de mejor Océano, esclarecida esposa fue venerada Tetis” (B2r). Como cierre de la acotación, su condición de Virreina consorte se glosa en un cuarteto a imitación de otro del *Polifemo* de Góngora:

De Occéano mejor, Tetis más bella
gozamos, que vio el reyno de la espuma.

María Luisa es su nombre y dulce en ella
el terno Venus de sus gracias suma. (B2r)

De manera simétrica, se presentará más adelante su oponente Flora: “por el otro lado fue saliendo Flora, con una artificiosa guirnalda de quantas mayo esparce a los jardines deliciosas flores, y en la mano un ramillete de las mismas, tan propias, que parece pudieran prestar lucimientos al más florido abril” (B3r). Además de las guirnaldas de flores, “para acreditarse viviente prado, salió vestida de tela verde” (B3r) la diosa de la fertilidad y “la nueva Flora” (B3r) acordó “aplaudirla con sus flores”. (B3r)

Las simetrías simbólicas entre sus presentaciones, como diosas regentes de mar y bosque respectivamente, marcan la orientación que seguirá su debate simbólico, en el que ambas reclamarán la asistencia de sus respectivos coros de ninfas (vv. 157-300). La discusión de méritos entre Tetis y Flora se entabla a partir de estructuras y cláusulas simétricas, lo cual significa que el debate se plantea en términos irresolubles. Éste es uno de los principios básicos de la estructura de las loas cortesanas y de casas particulares:

[...] el debate de méritos, como principio estructurador de la diégesis dramática, se configura según los parámetros que impone la función panegírica de la loa. La discusión de razones entre una serie de personajes que pugnan por obtener el mecenazgo de la celebración implica una dignificación de sus atributos según las directrices del elogio, ya que la declaración de los motivos que justifican su pertinencia en el asunto denota la trascendencia, no sólo de la circunstancia, sino también del personaje homenajeado que la inspira.

[...]

El desenlace del debate propicia [por medio de la intervención del juez mediador] el consenso final y la síntesis panegírica, definitiva como culminación del proceso argumentativo.⁵¹

De ahí los paralelismos que pueden observarse en el nivel estructural: sus respectivas intervenciones de presentación abarcan 32 versos cada una y

⁵¹ Farré, *Dramaturgia y espectáculo del elogio*, I, pp. 228-229.

culminan con 4 versos, que cantan acompañadas de la Música. Del mismo modo, en ambos parlamentos las estrategias de caracterización recurren a la diseminación-recolección de sus principales atributos simbólicos que, tras la invocación, pasan a justificarse como argumentos pertinentes, desde mar y bosque, para el elogio a la Virreina. Asimismo, desde el punto de vista escénico, cada una de ellas aparece por uno de los lados del escenario, lo que denota de forma inmediata su oposición.

La primera en salir a escena es, como vimos, Tetis (vv. 157-192). Los elementos simbólicos que presenta como atributos son: ninfas, escollos, peces y sirenas (v. 164); velas, árboles, jarcias y banderas (v. 172); imperio, majestad, carro, tridente (v. 188). Tras su enumeración por medio de la técnica de la diseminación-recolección, Tetis justifica la pertinencia de su implicación para el elogio a la Virreina:

Sabed que de Neptuno el reyno goza
una estrella, que a todo el mar recrea,
emulación del sol que primorosa
entre las olas sin igual campea. (vv. 173-176)

Tetis retoma la metáfora que planteara la Música al inicio de la Loa (v. 145), lo cual permite que la Virreina, como estrella, refleje su belleza en las aguas marinas y todos sus elementos se rindan ante su hermosura:

El dios marino al ver que sus christales
imperio son de *Magestad* más rara,
suspensio entre los húmedos raudales
el *Tridente* depone, el *carro* para
y a sus *nymphas* en músicas iguales,
plausible haze cantar glorias de Lara,
a cuyo aplauso rinde, ya obediente
imperio, majestad, carro, tridente. (vv. 181-188)

Con la rendición del elemento marino, Tetis, como diosa mitológica, cede su dominio a la Virreina que, como Tetis hermosa, es aplaudida por

la Tetis de los mares (vv. 189-190). Es decir, reconoce la superioridad de su referente real, por lo que al aplaudirla, reclama para sí “el triumpho, la palma, el lauro y la gloria” (v. 192) o, lo que es lo mismo, la validez de sus atributos para conseguir el mecenazgo de la celebración.

A continuación, Flora se presentará bajo los mismos parámetros que su oponente (vv. 193-228). Los asistentes simbólicos que reclama para el homenaje a la condesa de Paredes son: arboledas, jardines, bosques, prados (v. 200); alamedas, pensiles, plantas, flores (v. 208); aves, arroyos, montes y collados (v. 216); azucenas, jazmines, lirios, rosas (v. 224). Las metáforas que, bajo estos correlatos simbólicos, le dedica Flora a la Virreina la equiparan, en primer lugar, a la Aurora: “Aves que con sonora [majestad]/ de la Aurora aclamáis la luz primera” (vv. 209-210). La dilogía permite considerar no sólo la Aurora como luz inicial del día y principio vital del paisaje, sino también a la diosa griega, por lo que, de nuevo, el elogio a la belleza de la Virreina se construye en términos lumínicos (como antes lo hiciera Flora al dirigirse a la “Estrella de Manrique”). De la confusión entre el referente real de la destinataria y los correlatos mitológicos, que arguye Flora en su presentación al debate, surgen otras dos metáforas, que se refieren a la Virreina como “nueva Flora” y “nueva Diana” (v. 220):

Y rinda la felice en hora buena
la lucida floresta mexicana,
a la que en su florida selva amena
nueva Flora le asiste, nueva Diana. (vv. 217-220)

La dignificación del espacio de acogida, al proyectarse simbólicamente en lugar ameno y albergar la presencia de las dos diosas mitológicas, convierte la huerta del convento en metáfora escénica de la “lucida floresta mexicana”, que rinde el homenaje de bienvenida a la nueva Virreina. Los versos que pronuncia Flora junto a la Música son más explícitos que los anteriores de Tetis al referirse a la circunstancia concreta del día y reclamar para sí el mecenazgo festivo: “de mí sola será aqueste día/ decir sus elogios, empresa gloriossa”. (vv. 227-228)

Tras este segmento inicial de presentación de las dos protagonistas, se sucede la discusión propiamente dicha (vv. 229-300). La majestuosidad de la salida a escena de las dos diosas mitológicas se supone por el asunto de sus presentaciones, al equiparar sus atributos mitológicos con la destinataria del *Festín*, aunado a que tras sus réplicas correlativas, se produce su reconocimiento en el escenario. Es decir, la relevancia del debate simbólico supone que mientras Flora, la segunda en aparecer, recitaba sus versos, Tetis debería permanecer estática y, del mismo modo, Flora, en su salida a escena, no se habría percatado de la presencia de Tetis. Las razones de esta puesta en escena son simbólicas, y se relacionan con el propósito panegírico del debate y su solución imposible.

De ahí que la ausencia de diálogo en este tramo inicial y el paralelismo de sus réplicas apunten a la puesta en escena de sus méritos que, en igualdad de condiciones, aparecen como idénticos o, mejor dicho, complementarios, pues, ambas resultan igualmente dignas de celebrar a la nueva Virreina.

Así pues, tras la presentación, se suceden una réplica de Tetis en la que interroga a Flora sobre su identidad (vv. 229-236) y la contrarréplica de la segunda, en la que se presenta como la “Flora de los campos”. (vv. 237-244)

Al reconocimiento sigue un fragmento de amenazas (vv. 245-285), ya que la discusión irá *in crescendo*, hasta la aparición de la Fama, el juez mediador en la disputa.

Tetis es la primera en reivindicar sus méritos (vv. 245-264). De su intervención pueden destacarse dos segmentos. El primero es el de la intimidación propiamente dicha (vv. 245-254), en el que la condesa de Paredes ya es tratada como deidad y la diosa marina amenaza con desatar la furia de los mares airados en contra de Flora:

hallarás en vez de aplauso,
que contra ti de Neptuno
bramen los mares ayrados,
impidiendo que celebres a la
deidad que yo aclamo. (vv. 250-254)

En el siguiente, se descubren algunas didascalias que pueden contribuir a reconstruir la puesta en escena del debate:

Y pues de mi blanca espuma
 las olas han admirado
 Palas de mejor *Laguna*,
 Doris de chrystal más claro,
 yo he de ser a tu pesar
 la que con afecto grato
 éste de Neptuno cetro,
 para su mayor aplauso,
 rinda a aquesta hermosa Tetis
 en amoroso holocausto. (vv. 255-264)

La primera marca de representación se refiere al color, pues seguramente el blanco, como metáfora de la belleza de la Virreina, estaría presente también en el vestuario de Tetis: “mi blanca espuma” (v. 255) se corresponde con las ondas de plata sobre azul, que describía la acotación previa a su salida a escena (B2r). Otro atributo que seguramente portaría Tetis sería el cetro de Neptuno, pues la cercanía del deíctico “este” puede llegar a ser un indicio de su presencia en escena (v. 261). Por último, destaca otro deíctico, que es indicador de las alusiones explícitas a la destinataria del *Festín* que, en su registro de actuación, las dos diosas mitológicas dedicarían, sin duda, a la homenajeada. (v. 263)

La respuesta de Flora tiene una extensión similar a la de su oponente (vv. 265-285). Su contrarréplica se inicia observando que la amenaza de Tetis ya no tiene vigencia, puesto que la Virreina “ya del mar ha pasado” (v. 266). Asimismo, le recrimina que su aplauso “fue de paso” (v. 268), y el que permanece es el que le dedica el pensil mexicano que ella representa:

pero oy mi florido imperio
 la venera muy despacio
 nueva Flora de hermosura
 en el pensil mexicano. (vv. 269-272)

En su intervención pueden también observarse algunas marcas de representación, relacionadas con el color. En esta ocasión las metonimias florales parecen aludir al blanco y al rojo en la representación del vestuario de Flora:

[Su beldad la selva admira]
 y en el apasible prado
 para luzir primoroso,
 el jasmín mira a su *blanco*
 y aunque en la rosa es *a-rojo*,
 su color está embidiando. (vv. 273-278)

De la acotación previa a su aparición (B3r), se desprende que su vestido era verde y que portaba una “artificiosa guirnalda”, en la que podemos suponer ahora predominarían el blanco de los jazmines⁵² y el rojo de las rosas.

El debate, en esta fase, se ratifica como irresoluble y las dos diosas inician otra discusión, que de repente se ve suspendida por un “sonoro instrumento” (v. 289), según Flora, o un “tierno, plausible canto” (v. 290), según Tetis; pero cuyos efectos suspenden a las dos deidades (vv. 289-292). La interrupción se produce por medio de la Música, que interviene suspendiendo la acción de las “batallas de amor” (v. 295) y acompaña la salida a escena de la Fama:

La Fama con una y otra
 sale a competir gallarda,
 que si es de fama la empresa,
 el triunfo será de Fama. (vv. 297-300)

La Música anticipa el triunfo de la Fama en la disputa y acompaña musicalmente su salida a escena: “Al son de aquestos dulces, músicos acentos, fue saliendo por en *medio* de las dos la Fama” (B4r). La preponderancia del nuevo personaje se aprecia escénicamente por su aparición por el medio del tablado y el acompañamiento musical del clarín, instrumento reservado para anunciar acontecimientos militares y salidas de personajes destacados:

⁵² Una referencia similar aparece en el tocotín de *Los sirgueros de la Virgen*: “Bailad, mexicanos;/ suene el tocotín,/ pues triunfal María/ con dicha feliz./ Coged frescas flores/ del rostro de abril;/ hacedle guirnalda/ de blanco jasmín” (Bramón, *Los sirgueros de la Virgen*, p. 110).

que por haver llegado en la pompa de su gala, de la curiosidad a los *extremos*, para salir buscó un *medio* saliendo a ser dulce rémora de quantos ojos lince de su gala o [eclisies] de su lucimiento, se desvelaban en ver lo lucido del laurel, que victoriosa ceñía la flamante del escudo, que valiente embrasava y lo heroycó del que para repetir las glorias de la Excelentísima princesa a quien aclamava, sacó triumphante clarín, con que llevándose la palma en la vizarría, consiguió el llevarse la aclamación de todas. (B4r-B4v)

Visualmente, además, la Fama aparece portando el laurel ceñido a su escudo, por lo que, de este modo, puede decirse que su aparición integra la máxima espectacularidad en todos los niveles escénicos de la representación.

La expectación que impone su aparición queda reflejada en la “aclamación de todas”, con la que se cierra la narración de Barrera. La preponderancia que demuestra la Fama, así en su aparición, como en sus atributos, es sintomática de su función como juez mediador en la discusión, ya irresoluble, entre los dos personajes alegóricos enfrentados por el mecenazgo festivo. Así pues,

La tópica del debate trata de equiparar las distintas propuestas panegíricas a la realidad festiva del encomio. La síntesis simbólica a la que tiende la solución conciliadora de la discusión de méritos propugna una visión poliédrica del elogio, que surge de la combinación de las distintas *analogías* panegíricas. En efecto, la formulación analógica de la reivindicación de cada personaje sobre su pertenencia en la conmemoración de la circunstancia implica, según la alegoría de sus méritos, una propuesta laudatoria respecto al destinatario del elogio.⁵³

La solución conciliadora, que surge de las distintas analogías panegíricas y propugna la visión poliédrica del elogio, se desprende de la primera intervención de la Fama (vv. 301-421). Su intervención abarca un largo parlamento, en cuya estructura pueden distinguirse varias secuencias. La primera consiste en un apóstrofe al espacio de referencia de Flora. De acuerdo a la aparición y a la caracterización grandilocuentes con las que la Fama ha salido al escenario, y teniendo también en cuenta que la discusión entre Tetis y Flora había sido

⁵³ Farré, *Dramaturgia y espectáculo del elogio*, I, pp. 226-227.

interrumpida en su punto más álgido, la invocación al espacio de referencia de Flora, selecciona los elementos más agrestes y salvajes que componen su naturaleza. De este modo, los elementos evocados son los riscos, montes y peñascos que, por su altura, están más cercanos al cielo:

Excelsos riscos, montes encumbrados,
de peñascos pirámides erguidos,
tanto por lo eminente agigantados
cuanto por lo sobervio presumidos,
vosotros, que a los astros más sagrados
os oponéis gigantes atrevidos,
pues pretende escalar vuestro desvelo
esta voluble máquina del cielo; (vv. 301-308)

De manera paralela, en su siguiente invocación al espacio de referencia propio de Tetis, la Fama se dirigirá a un mar furioso, cuyas olas pueden llegar a salpicar el cielo:

Dilatadas del mar bellas campañas,
páramos de chrystal, selvas de plata,
vosotras, que subís crespas montañas
en donde lo mudable se retrata,
pues mostrando Neptuno sus hazañas
ya furioso os enfrenta, ya os desata
tan presto, tan veloz, que a un tiempo mismo
ya salpicáis el cielo, ya el abismo. (vv. 309-316)

Esta primera llamada a los espacios de las dos deidades enfrentadas, parece sugerir su invocación en el estado actual, es decir, en su situación embravecida en medio de la discusión que las enfrenta. Es por ello que la siguiente secuencia de su parlamento para apaciguarlas, consiste en un apóstrofe conjunto, en el que la Fama apela a sus estados naturales en calma:

Dulces silgueros, que a su luz amantes
 festejáis de la aurora los albores,
 prados a quienes para ser galantes
 viste la Primavera de colores,
 verdes pinos, pirámides atlantes,
 montes, mares, silgueros, prados, flores,
 festiva hoy os combido, amante os llamo
 a celebrar a la deidad que aclamo. (vv. 317-324)

De la anterior llamada, conciliadora no sólo por referirse conjuntamente a los espacios propios de Tetis y Flora, sino también por apelar a su estado natural de calma y armonía, destaca el primer vocativo a los “dulces silgueros” (v. 317). Es significativo que en su mediación para templar los ánimos, la Fama recurra a un ave, elemento del aire, ya que éste es el elemento que comparten mar y tierra y es, además, el medio en el que se puede publicar la fama de la Virreina. Se apunta así la preponderancia simbólica de la Fama como personaje alegórico capaz de representar un espacio de referencia absoluto, que incluya los méritos que desde mar y tierra reclaman Tetis y Flora. Así lo apunta Fama cuando en el siguiente segmento, que introduce a la demostración de sus superiores méritos, apele a la armonía y al acento triunfal con los que puede trascender los argumentos de la disputa:

De mi sonora trompa la armonía,
 cuyo triumphal acento al aclamarla
 será del ayre dulce melodía,
 que aunque Tetis y Flora celebrarla
 intentan, es en vano su porfía
 y porque mi valor oy las prefiera,
 quien soy les propondré de esta manera (vv. 326-332)

A partir de esta primera mediación y tras apuntar la preponderancia que se desprende de su definición como personaje representativo de la notoriedad, la Fama lleva a cabo una segunda conciliación bajo la forma de un apóstrofe conjunto, que dignifica los méritos de Tetis y Flora como deidades de sus

respectivos espacios simbólicos (vv. 333-346). La fórmula que preside esta segunda mediación puede resumirse en los seis primeros versos:

Bella Tetis, Flora hermosa,
que a un tiempo soys aclamada
una, beldad de las flores,
otra, deidad de las aguas; (vv. 333-336)

Una vez la Fama ha distendido la tensión dramática del enfrentamiento entre Tetis y Flora, pasará a consolidar su preponderancia simbólica para ser depositaria del mecenazgo festivo, mediante la presentación de sus méritos.

La repetición del “Yo” al inicio de verso introduce la repetición de una serie de cuatro cláusulas (vv. 347-375; 376-383; 384-401; 402-405), en las que de forma correlativa, yuxtapone sus virtudes:

Yo, pues, que de mil laureles
vivo siempre coronada;
yo, que infatigable habito
quanto con ardientes llamas
ilustrado en resplandores,
Apolo de luzes baña; (vv. 347-352)

Yo, que siempre vocinglera
hago que el secreto salga
desde la más regia corte
a la más ruda montaña; (vv. 376-379)

Yo, pues, que de Argos imito
la continua vigilancia; (vv. 384-385)

Yo, en fin, de aquesta contienda
he de llevarme la palma
celebrando a la beldad
que vuestro afecto aclamaba. (vv. 402-405)

Lo que subyace en la reivindicación de la Fama tiene mucho que ver con lo que comentábamos al principio sobre la ilusión dramática que plantea la Loa al recrear una realidad envolvente del elogio y una simultaneidad del conflicto dramático. En este caso se trata, de nuevo, de una cuestión que afecta a los elementos de referencia reales y a los fingidos de la alegoría del elogio. Por un lado, Tetis y Flora han desempeñado escénicamente los elementos reales del elogio a la Virreina, ya que al presentarse en el escenario como correlatos objetivos de su belleza, han conseguido proyectar una dimensión mitológica al espacio escénico de representación. Ello implica que el tiempo simbólico del elogio dramático y el tiempo escénico de la representación se confundieran bajo la convención dramática de la simultaneidad del debate planteado en la Loa. La presencia de la Fama como personaje alegórico mediador en la disputa, significa la trascendencia simbólica del elogio más allá de la simultaneidad del conflicto dramático, por lo que sus méritos logran superar el valor efímero y espectacular del *Festín*. Así lo expone en su sentencia final la Fama, ya que sus méritos “siempre” han estado presentes:

Si tú has alegado, Tetis,
que la aclamaste en las aguas;
y si tú publicas, Flora,
que en tus pensiles se halla,
ninguna con más razón
que yo puede celebrarla,
pues ya en el mar, ya en la tierra,
ya en las flores, ya en las aguas,
siempre igual su aplauso ha sido,
siempre ha sido igual su fama. (vv. 406-415)

La Fama es, de esta manera, la que puede desempeñar el mecenazgo festivo, pues encarna los valores inmanentes de la notoriedad de la Virreina. La respuesta de Tetis y Flora es inmediata al aceptar que es un “digno empeño” (v. 426) y una “heroyca hazaña” (v. 427), que debe corresponder sólo a la Fama. Una vez consensuada la resolución del debate, la Música interviene

para certificar el desenlace dramático de la Loa (vv. 430-445). El cierre espectacular se acompaña de clarines y cajas:

Y pues ha vencido
 su diestra gallarda
 de Tetis la gloria,
 de Flora la gala,
 suenen los clarines,
 retumben las cajas
 por que sus laureles
 publique la Fama. (vv. 438-445)

La intervención de la Música desempeña la función espectacular de cierre del debate y desenlace en el nivel diegético de la Loa, previa al último o fragmento de síntesis panegírica final, en el que se celebra de manera explícita al destinatario de la celebración. En esta conclusión se contemplan, pues, los dos niveles sobre los que se ha estructurado todo el festejo. Por un lado, el parlamento de la Música alude a la puesta en escena, de ahí sus versos de resumen argumental de la competencia entre Tetis y Flora y su intervención cantada, como forma alusiva al baile que se ha escenificado en el *Festín*. Por otro lado, el parlamento final de la Fama (vv. 446-483) desempeña una visión proyectiva del elogio y alude a los principios simbólicos sobre los que se ha diseñado el festejo de las clarisas. De ahí que, en primer lugar, se dirija de manera explícita a la Virreina para reiterar el *Festín* como humilde y cariñosa bienvenida del convento:

Y pues mi suerte a querido
 que yo victoriosa salga
 consiguiendo en aplaudiros
 tanto triumpho, dicha tanta,
 pues vuestros elogios corren
 por cuenta de vuestra fama,
 sea, señora, VExa.
 a esta corte mexicana

mil vezes en hora buena,
 bienvenida y celebrada,
 y a este minerval convento,
 que a vuestras heroycas plantas
 de sus amantes cariños
 ofrece víctima grata. (vv. 446-459)

El decoro cortesano impone un último elogio a la belleza de la destinataria: “Al veros entrar jusgué/ ver otra nueva Diana,/ quando de tan bellas nimphas/ os admiré acompañada” (vv. 460-463). El encomio nos permite suponer la asistencia al festejo de otras damas de la corte, simbolizadas como “ninfas”, aunque lo que resulta más remarcable es el consejo que la Fama se permite dar a la nueva Virreina:

mas ya he advertido, señora,
 que os combiene más ser Palas (vv. 464-465)

La advertencia, creemos, debe interpretarse en una doble dirección. La primera tiene que ver con que Palas, además de ser considerada por los atenienses como una divinidad asociada a la guerra, era también venerada como protectora de la ciudad. Así pues, el convento estaría pidiendo implícitamente la protección y el amparo de la nueva Virreina, a quien, como consorte, también se exhorta a no ser una nueva Diana, un mito asociado a la virginidad.

De este modo el convento no pasa por alto uno de los principales motivos tipificados para el elogio femenino, el de la fecundidad,⁵⁴ pues muchos de los símbolos asociados al elogio femenino de reinas y, en este caso, también de virreinas, es el de ser las responsables de la continuidad de la genealogía.

⁵⁴ Por ejemplo, la equiparación entre Reina y Luna, complementaria de la tradicional metáfora solar del Rey. La Luna se nutre de la luz solar durante la noche y, además, se trata de los dos astros de mayor tamaño, que pueden ejercer una especie de matrimonio que preside, de día y de noche, todo el paisaje celeste. Aunque esta dualidad no se establece en términos de igualdad, frente a la preponderancia simbólica del Sol, quedan claros los valores que se elogian en las reinas lunares como baluartes para garantizar la estabilidad política, por su fecundidad al asegurar la sucesión dinástica y por poder desempeñarse como regentes en la ausencia nocturna del Rey Sol.

La Fama también invoca a los instrumentos de liras (v. 472) y cítaras (v. 475) para que toquen:

Logre pues sus harpones Cupido
 en pecho tan noble, benigno y fiel
 porque a tal excelencia llegando
 su amor, nuestro afecto pueda merecer. (vv. 476-479)

Y, finalmente, merecer el afecto de la “estrella de Lara” (v. 481). Esta última didascalía nos permite suponer un fragmento final de música con el que quizá se recitaría el segundo fragmento del impreso: una serie de versos irregulares encabezada como secuencia II. Esta última parte es la que presenta el peor estado de conservación del impreso, ya que muchos de sus versos resultan totalmente ilegibles. Dentro de la lectura fragmentada que ofrece, destaca la repetición de las principales nociones simbólicas que fueron apareciendo a lo largo de todo el *Festín*; aunque el motivo del “holocausto amoroso” es el que con más insistencia se repite —en cuatro ocasiones— y parece ir encuadrando los distintos segmentos de repaso a todo el festejo, a partir de recordar a “la más hermosa Tetis”, “Palas de mejor Laguna”, “hermosa Venus”, “mexicana Amaltea”... Es ésta una práctica común en las entradas de virreyes en la capital novohispana, puesto que en los impresos que se han conservado de este tipo de festejos de bienvenida suele aparecer, tras los preámbulos habituales, la explicación y la descripción del programa iconográfico, un pasaje en verso, que suele recitarse como “Loa”. En este pasaje, un personaje femenino, situado frente al arco de bienvenida, recita una composición poética, en la que resume de manera explícita las principales metáforas que han ido apareciendo a lo largo de todo el recorrido. De este modo, la sección II del impreso del *Festín* podría haberse recitado bajo la forma de un parlamento de cierre de toda la representación, en el que se sintetizaran todos los argumentos laudatorios.

CRITERIOS DE EDICIÓN DEL *FESTÍN PLAUSIBLE*

El texto que presentamos se ha transmitido por un único testigo en 4º FESTIN/ PLAVSIBLE,/CONQVE EL RELIGIOSISSIMO/ Convento de Santa Clara de esta Ciudad,/ celebró en su felice entrada/ A LA EX.MA SEÑORA/ D. MARIA LVISA/ GONZAGA, MANRIQVE/ LARA; CONDESA DE PAREDES,/ MARQVESA DE LA LAGVNA,/ Y VI-REYNA DE ESTA/ NVEVA-ESPAÑA, &C./ A cuyas plantas lo Dedicado obsequioso, y ofrece/ rendido/ Br. D. Joseph de la Barrera Varaona./ [DIBUJO]/ CON LICENCIA:/ En Mexico, por Juan de Ribera, Impresor, y Mercader de Libros/ en el Empedradillo. Año de 1681.

Menciona el impreso los principales catálogos bibliográficos (Andrade, Beristáin y Medina), pero tan sólo se ha conservado un único ejemplar, actualmente depositado en la Biblioteca Cervantina del Tecnológico de Monterrey, en cuyo catálogo consta como parte del legado Méndez Plancarte y con signatura M 861.1 B 2728 1681. Con encuadernación moderna en piel y letras doradas en su portada, con el título de *Festín plausible* y el nombre del autor, *Joseph de la Barrera*, el impreso se halla bastante deteriorado, ya que muestra algunas manchas de humedad y se le han cortado parte de las hojas en su borde superior, por lo que resultan ilegibles algunas de sus primeras líneas y versos. A pesar de que hubiera resultado de gran interés incluir la reproducción del facsímil en el presente volumen, ha resultado imposible llevarlo a cabo, debido a las políticas impuestas por el bibliotecario donde se conserva dicho ejemplar.

El inicio de cada página se ha marcado entre corchetes en el lugar exacto donde se ha producido.

En los fragmentos de teatro, los versos se han numerado cada cinco y se han anotado en el margen derecho. Las acotaciones escénicas se han señalado en cursivas. Asimismo añadimos puntos suspensivos para señalar la complementariedad de réplicas en los fragmentos de canto entre el personaje regente y su coro, así como en las réplicas esticomíticas.

También hemos numerado cada cinco versos la sección final, que en el impreso se encabeza bajo “II”. El mal estado del impreso, así como los cortes de papel en la encuadernación, hacen que esta nueva numeración

sea, pues, del todo arbitraria por la gran cantidad de lagunas que presenta su lectura. A ello se añade que resulta imposible fijar un esquema métrico reconocido.

Los corchetes [] señalan las lecturas posibles de los fragmentos dudosos y la atribución de las réplicas en los fragmentos de diálogo, cuando no aparecen en el original. En la atribución de réplicas del baile de preludeo a la Loa señalamos la intervención de COROS, señalados como I y II, según marca la distinción del original para poner de manifiesto la importancia de la danza en la puesta en escena y el hecho de que las portavoces de esas réplicas no tienen una identidad diferenciada y forman parte de un coro que, con toda seguridad, se diferenciaría del otro por sus movimientos de baile.

Los puntos suspensivos [...] indican que no ha sido posible ofrecer una lectura para remediar la laguna.

Manejamos un doble sistema de anotación al texto. Por un lado, en nota a pie de página se han señalado las erratas enmendadas y la aclaración semántica de palabras y expresiones necesarias para una recta interpretación del texto, así como la simbología de personajes mitológicos y la traducción de las citas en latín. Por el otro, en nota final se introducen las apostillas del original y, en algunas ocasiones, las apostillas se completan entre corchetes, por la ausencia de información en el original. La traducción de las citas en latín, así como la filiación exacta de las apostillas, que corrigen o complementan el original se las debo a la generosa contribución de Marco Gutiérrez, de la Universidad del País Vasco.

Se ha conservado como forma contracta el sintagma “conque”, así como la separación de “Bienvenida” y “cornu-copia”, y las formas no contractas: “de el” y “a el”

Se ha respetado la cursiva original del texto por ser indicativa de las dilogías que se establecen con los apellidos de los virreyes (La Laguna, Paredes) y la orden femenina del convento (clarisas, claridad).

Se han desarrollado las abreviaturas de “EX.MA” por Excelentísima y la de “V. Ex. a” por Vuestra Excelencia, siempre y cuando aparecieran en prosa (la única vez que se ha presentado en el verso, se ha mantenido para no afectar el cómputo silábico); la de “S. Clara” por Santa Clara y la de “S. Gerónimo” por San Gerónimo.

Se han respetado las alternancias entre *y/i* como conjunción copulativa.

Se han mantenido la mayoría de las formas gráficas, y únicamente se han modernizado las grafías: - ? -, (-s- alta), -j- = [i], -u- = [v], -v- = [u]. La acentuación, el uso de mayúsculas y la puntuación, según los usos actuales.

Peculiaridades del texto:

z—c	Hazer; haziendo; dezir; dizen; dézima; luzes; luzida; Zéfiro
ss	Esso; assumpto; empressa; gloriossa
s—c/z	apasible; jasmín
cc	Occéano
x—j	Dexará; dixera; texéis
v/b—b/v	Haver; quedava; buelo; celebrava; havía; bolviendo; escreve
ph—f	Phenix; diáphano; nimphas; Orpheo; Philomela; metaphora; esphera; délfhico
i—j	Iuana; iardines,
g—j	Gerónimo
z/s—s/z/c	Reuzes; Lizongera; eternisa; realsada; consédasele; doze; emulasióñ; azusenias; mastransos; consertado; dulzes; parese; compace; arnéz
q—c	Quando; eloquente; quadros
ç—z/c	dulçura; dança; alçaçar
y—i	Presbytero; Heroyco; Ylustrada; cuio; cuydado; bayle; ayrados
chr—cr	christales
mb—nv	Embidia; Combocando; combida; combiene
h	Oy; elados
th—t	theatro
Metástasis	Perdonalde

ESQUEMA MÉTRICO

1-32	Romance endecha (a-o)
33-36	Romancillo (6- 6a 6- 6a)
37-44	Romance (8- 8a 8- 8a)
45-48	Romancillo (6- 6a 6- 6a)

- 49-64 Romance endecha (a-o)
 65-80 Romance (8- 8a 8- 8a)
 81-84 Romancillo (6- 6a 6- 6a)
 85-92 Romance (8- 8a 8- 8a)
 93-104 Romancillo (6- 6a 6- 6a)
 105-144 Romance (a)
 145-156 Romance (a-a)
 157-188 Octava real (11A 11B 11A 11B 11A 11B 11C 11C y 11[A]
 11[A] 11B 11C 11B 11C 11D 11D, vv. 165-172)
 189-192 Cuarteta asonantada 10- 12A 10- 12A
 193-224 Octava real (11A 11B 11A 11B 11A 11B 11C 11C)
 225-228 Cuarteta asonantada 10- 12A 10- 12A
 229-292 Romance (a-o)
 *v. 236 (i-a)
 *v. 253 decasílabo
 *v. 254 hexasílabo
 293-300 Octavilla (8a 8b 8a 8c 8b 8c 8- 8c)
 301-332 Octava real (11A 11B 11A 11B 11A 11B 11C 11C)
 333-429 Romance (a-a)
 430-433 Romancillo (6- 6a 6- 6a)
 434-441 Octavilla (6a 6b 6c 6b 6a 6b 6c 6b)
 442-445 Romancillo (6- 6a 6- 6a)
 446-467 Romance (a-a)
 468-483 Cuartetos asonantados (10- 12A 10- 12A)

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, JOSEPH DE, *Vida Religiosa y civil de los indios*. Prólogo y selección Edmundo O'Gorman, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.
- ALCIATO, ANDREA, *Emblemas*. Ed. Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1993.
- ANDRADE, VICENTE DE PAULA, *Ensayo bibliográfico mexicano del siglo XVII*. México, Imprenta del Museo Nacional, 1899.

- BAUDOT, GEORGES, “La trova náhuatl de Sor Juana”, en Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (eds.), *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México, El Colegio de México, 1992, pp. 849-859.
- BERENDOVÁ, ALEXANDRA TEREZIE, “La identidad nacional y la conciencia criolla en los autores del Barroco novohispano”, en *Signos literarios y lingüísticos*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, II.1, pp. 47-64.
- BERISTÁIN DE SOUZA, JOSÉ MARIANO, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*. México, Calle de Santo Domingo y esquina de Tacuba, 1816.
- BRAMÓN, FRANCISCO, *Los sirgueros de la Virgen. La portentosa vida de la muerte (Joaquín Bolaños)*. Prólogo y edición Agustín Yañez, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1944.
- CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA, *Sor Juana Inés de la Cruz. Antología*. Estudio introductorio y notas Dolores Bravo, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992 (Teatro Mexicano Historia y Dramatugia, VII).
- , *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz. Villancicos y Letras Sacras*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, t. II.
- , *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. Autos y Loas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, t. III.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, “Espacios del teatro cortesano”, en *Teatro cortesano en la época de los Austrias. Cuadernos de teatro clásico*; 10. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998, pp. 119-136.
- ESCAMILLA GONZÁLEZ, IVÁN, “La corte de los virreyes”, en Antonio Rubial García (coord.), *La ciudad barroca*, dentro de la col. *Historia de la vida cotidiana en México*. Dirigida por Pilar Gonzalbo Aizpuru, México, Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2005, t. II, pp. 371-406.
- FALCÓN MARTÍNEZ, CONSTANTINO, EMILIO FERNÁNDEZ-GALIANO y RAQUEL LÓPEZ MELERO, *Diccionario de mitología*. Madrid, Alianza, 1980.
- FARRÉ, JUDITH, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*. Kassel, Reichenberger, 2003.
- FERNÁNDEZ, CRISTINA BEATRIZ, “Carlos de Sigüenza y Góngora: las letras, la astronomía y el saber criollo”, *Diálogos latinoamericanos*, 9 (2004), pp. 59-78.
- GEMELLI CARERI, GIOVANNI FRANCESCO, *Viaje a la Nueva España*. Estudio

- preliminar, traducción y notas Francisca Perujo, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- GONZALBO AIZPURU, PILAR, “Entre la calle y el claustro ¿cuál es la dicha mayor?”, en Margo Glantz (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*. México, UNAM-CONDUMEX, 1998, pp. 53-72.
- HERNÁNDEZ-ARAICO, SUSANA, “Coros y coreografía en Sor Juana”, en *De palabras, imágenes y símbolos: homenaje a José Pascual Buxó*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 599-613.
- LAUSBERG, HEINRICH, *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid, Gredos, 1990.
- LAVRIN, ASUNCIÓN, “Vida conventual: rasgos históricos”, en *Sor Juana y su mundo: una mirada actual*. Ed. Sara Poot Herrera, México, Universidad del Claustro de Sor Juana-Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 33-91.
- LEAL, LUIS, “El *Tocotín mestizo* de Sor Juana”, *Ábside*, 18.1 (1954), pp. 51-64.
- LEONARD, IRVING ALBERT, *Ensayo bibliográfico de Don Carlos de Sigüenza y Góngora*. México, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1929.
- MEDINA, JOSÉ TORIBIO, *La imprenta en México (1539-1821)*. Santiago de Chile, Impreso en casa del autor, 1907-1912.
- MORALES, PADRE PEDRO DE, *Carta del Padre Pedro de Morales*. Edición, introducción y notas Beatriz Mariscal Hay, México, El Colegio de México, 2000.
- MORAÑA, MABEL, “Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, xiv, 28 (1988), pp. 229-251.
- MURIEL, JOSEFINA, *Conventos de monjas en la Nueva España*. México, Jus, 1955.
- PARTIDA TAYZAN, ARMANDO, “El *Tocotín* en la loa para el auto *El Divino Narciso* ¿Criollismo sorjuanino?”, en Margarita Peña (comp.), *Cuadernos de Sor Juana Inés de la Cruz y el siglo xii*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- PASCUAL BUXÓ, JOSÉ, *Función política de los emblemas en el “Neptuno Alegórico” de Sor Juana Inés de la Cruz*, en Margo Glantz (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*. México, UNAM-CONDUMEX, 1998, pp. 245-255.
- PAZ, OCTAVIO, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México, Seix Barral, 1986.
- PÉREZ DE RIBAS, ANDRÉS, *Triunfos de nuestra santa Fe entre gentes las más bárbaras y fieras del Nuevo Orbe*. México, Editorial Layac, 1944, t. III.

- PERSIO y JUVENAL, *Sátiras completas con los colambios de Persio*. Trad. José Torrens Béjar, Barcelona, Gráficas Diamante, 1959.
- RAMOS, MANUEL, “Los virreyes de la Casa de los Austrias”, en *El otro yo del virrey. Virreyes de la Nueva España 1535-1821. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Historia*. México, Porrúa, 1996, pp. 29-41.
- RAMOS SMITH, MAYA (dir.), *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1998.
- ROBLES, ANTONIO DE, *Diario de sucesos notables (1665-1739)*. Ed. Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1972.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, JOSÉ, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*. México, SEPSetentas, 1973.
- ROMERO DE TERREROS, MANUEL, *Bocetos de la vida social en la Nueva España*. México, Porrúa, 1944.
- SABAT- RIVERS, GEORGINA, “«El Neptuno» de Sor Juana: fiesta barroca y programa político”, *University of Dayton Review*, 16.2 (spring 1983).
- SALAZAR SIMARRO, NURIA, “Los conventos femeninos”, en Antonio Rubial García (coord.), *La ciudad barroca*, pp. 221-260, dentro de la col. *Historia de la vida cotidiana en México*. Dirigida por Pilar Gonzalbo Aizpuru, México, Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2005, t. II.
- SANTAMARÍA, FRANCISCO J., *Diccionario de mejicanismos*. México, Porrúa, 1959.
- SIMÉON, RÉMI, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México, Siglo XXI, 1981.
- STEIN, LOUISE K. “Music and the Calderonian Court Play together with a transcription of the songs from *La estatua de Prometeo*”, en Pedro Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*. Ed. Margaret R. Greer y edición de la música por Louise K. Stein, Kassel, Reichenberger, 1986.
- VALLE-ARIZPE, ARTEMIO DE, *Historia de la ciudad de México según los relatos de sus cronistas*. México, Jus, 1937.
- VETANCURT, FR. AGUSTÍN DE, *Teatro mexicano. Descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos y religiosos del Nuevo Mundo de las Indias*. Segunda edición facsimilar, México, Porrúa, 1982.

ZANELLI VELÁSQUEZ, CARMELA, “La loa de “El Divino Narciso” de Sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana”, en José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera (eds.), *La literatura novohispana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1944, pp. 183-200.

LISTADO DE ABREVIATURAS

(Alciato): Andrea Alciato, *Emblemas*. Ed. Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1993.

(Andrade): Vicente de Paula Andrade, *Ensayo bibliográfico mexicano del siglo XVII*. México, Imprenta del Museo Nacional, 1899.

(Aut): *Diccionario de Autoridades*. Ed. facsimilar, Madrid, Gredos, 1979.

(Beristáin): José Mariano Beristáin de Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*. México, Calle de Santo Domingo y esquina de Tacuba, 1816.

(DRAE): *Diccionario de la Real Academia Española*

(Diario): Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1739)*. Ed. Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1972.

(Medina): José Toribio Medina, *La imprenta en México (1539-1821)*. Santiago de Chile, Impreso en casa del autor, 1907-1912.

(Mexicanismos): Francisco J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*. México, Siglo XXI, 1981.

(Mitología): Constantino Falcón Martínez, Emilio Fernández-Galiano y Raquel López Melero, *Diccionario de mitología clásica*. Madrid, Alianza, 1980.

(Náhuatl): Rémi Siméon, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México, Siglo XXI, 1981.

APÉNDICE SOBRE EL AUTOR: JOSEPH DE LA BARRERA

BERISTÁIN, VOL. 1, p. 137

Barrera (D. José) mexicano, bachiller teólogo, presbítero del arzobispado, y mayordomo de la archicofradía de caballeros, fundada en la parroquia de Veracruz de la ciudad de México. Dio a luz.

“Sagrado Escudo de Armas de la nobleza de Cristo, Oadrón de nobles y divisa de caballeros”. Imp.en México por Lupercio 1692. 4º.- “Festín plausible con que las religiosas del monasterio de Santa Clara de México obsequiaron a la Exma. Sra. Condesa de Paredes, virreina de la N.E.” Imp. 1681. 4º.

MEDINA, VOL. 3, p. 87

BARRERA VARAONA (JOSÉ DE LA).

Sagrado / Escvdo de armas de la noble- / za de Christo. / Padron de nobles, divisa de caballeros / Sermon Panegyrico / En glorias de la Invention de la Crvz, Titular Fiesta de la No- / bilissima Archi- Cofradia de Caballeros de la Santa Veracrúz / de esta Ciudad Mexicana, / Sacale a luz / Su Meritissimo actual Rector el Capitan D. Francisco Ansaldo, / y Peralta, para que en nombre suyo, y de todos sus Generosissimos / Heroes, y Capitulares Illustres gratamente sea dirigido, y con felicidad / dedicado a el Excelentissimo Señor / D. Gaspar de Sandoval, Cerda, Sylva, y Mendoza / Conde de Galve, Gentil hombre de la Camara de su Magestad, Co- / mendador de las Encomiendas de Salamea, Ceclavin en la Orden, y / Caballeria de Alcantara, Alcayde perpetuo de los Reales Alcaçares, / Puertas, y Puentes de la Ciudad de Tolledo, (*sic*) y de el Castillo, y Torres / de Leon; Señor de las Villas de Tortola, y Zacedon, de el Consejo / de su Magestad, su Virrey, Lugar-Teniente Gobernador, Capi- / tan General, y Presidente de la Real Avdiencia, y Chan- / cilleria de esta Nueva España. A cuya benignidad, / y Grandeza lo ofrece en humilde obsequio / sv author el / Bachiller D. / Joseph de la Barrera Varaona, / Presbytero de este Arçobispado Mayordomo Diputado *ad honorem* / de dicha Archi-Cofradia de la Santa Vera-Cruz. / (*Filete*). Con licencia, en Mexico, por la Uiuda de Francisco Rodriguez / Lupercio, en la Puente de Palacio. Año de 1692.

Biblioteca Andrade

Beristain, t. I, p. 137.

Andrade, *Ensayo Bibl.*, n. 964.

ANDRADE, pp. 754, 597

754. — “Festin plausible con que las Religiosas del Monasterio de Santa Clara de México obsequiaron á la Excma. Sra. Condesa de Paredes, Virreyna de la Nueva España. Imp., 1681. En 4.º Su autor, D. José Barrera, Pbro.” —(Beristáin.)

(Andrade, 754).

964. — “Sagrado/ escvdo de armas de la noble- /za de Christo, / Padron de nobles, divsa de caballeros / Sermon Panegyrico / en glorias de la INVENCION DE LA CRVZ, titular Fiesta de la No- / bilissima Archi-cofradia de Caballeros de la Santa Vera-Crvz/ de esta Ciudad Mexicana, / Sacale á lvz/ Su meritissimo actual Rector el capitan D. Francisco Ansalfo / y Peralta, para que en nombre suyo, y que de todos sus Generosissimos / Heroes, y Capitulares Ilustres gratamete sea dirigido, y con felicidad / Dedicado / á el Excelentissimo Señor/ D. Gaspar de Sandoval, Cerda, Sylva, y Mendoza / Conde de Galve, Gentil hombre de la Camara de su Magestad, Co- / mendar de las Encomiendas de Salamea, Sectavin en a Orden, y / Caballería de Alcántara, Alcayde perpetuo de los reales Alcaçares, /Puertas y Puentes de la Ciudad de Tolledo (*sic*) y de el Castillo, y Torres / de leon; Señor de las Villas de Tortola, y Zacedon, de el Consejo / de su majestad su Virrey, Lugar-Teniente Governador, Capi- / tan General, y Presidente de la Real Audiencia, y Chancilleria de esta Nueva España, A cuya benignidad, / y Grandeza lo ofrece en humilde obsequio/ Sv autor el / Bachiller D. / *Joseph de la Barrera y Araona*, /Presbytero de este Arçobispado Mayordomo Diputado *ad honorem* / de dicha Archi-cofradia de la Santa Vera-Cruz. / Con Licencia, en Mexico, por la Viuda de Francisco Rodriguez/ Lupercio, en la Puente de Palacio. Año de 1692.”

—
 En 4.º Prel. 4 ff.: Portada, v. en b.; Dedicatoria con blasón; Sentir de Fr. Agustín Dorantes, O.P., Mayo 21 de 1692; breve Licencia del Virrey al siguiente día; Aprobación del Dr. y Mtro. D. Miguel González de Valdeosera, día 26; Licencia del Ordinario, día 27. Texto. Ff. 1 á 8; al fin: “O.S.C.S.M.E.C.R./ Laus Deo.&., Santissi-/mæ Deiparæ Mariæ/ ejusque Charissimo / Sponso Iosepho / Dño. meo.” Una Viñeta.
 (Andrade, p. 597).

APÉNDICE SOBRE LOS “AUTORES” DE LAS POESÍAS LAUDATORIAS:
 MIGUEL DE MAYORAL FLORES Y D. DIEGO DE RIBERA

MIGUEL DE MAYORAL FLORES

BERISTÁIN, VOL. 2, p. 232

Mayoral (D. Miguel) mexicano, bachiller y presbítero del arzobispado de México. Escribió “Afectuosos rasgos en que un mal limado Númen copia la demostración generosa con que la América celebró la entrada a su gobierno del Sr. Rey D. Carlos II”. Imp. en México por Calderón, 1676. 4.º.

MEDINA, VOL. 2, p. 485

MAYORAL (MIGUEL)

Afectuosos rasgos en que en un mal limado Numen copia la demostracion generosa con que la América celebró la entrada á su gobierno del Sr. Rey D. Carlos II. Imp. En México por la V. de Calderon, 1676. En 4.º

Beristáin, t. II, p. 232.

Andrade, n. 677, por referencia á Beristáin.

ANDRADE, pp. 454, 492

677. — “Afectuosos rasgos en que un mal limado Numen copia la demostracion generosa con que la América celebró la entrada á su gobierno del Sr. Rey

D. Carlos II. Imp. en México por (*la V.de*) Calderón, 1676. En 4.º Su autor, el Pbro. Miguel Mayoral.” – (Beristáin.) (Andrade, 454).

750. – “Defensa / jvridica / por la jvridica / por la jvridiscion de / los Señores Arçobispos de esta Diocesis/ Mexicana, / en / lo tocante a SVS VICARIOS de el / Santuario, y Hermita de Nuestra Señora de / Gvadalvpe, / sobre/ La administracion de los Santos Sacramentos á los / fieles vezinos, y moradores de él, cuya immemorial / possession se pretende inquietar por el Doc.^{or} y M.^o D. / Juan Bernardez de Ribera , y Carrillo, dignissimo Cura / de la Parroquial de Santa Cathalina Martyr / de esta Ciudad. –(Grabado malísimo de la Guadalupeana. A sus lados dice por fuera: “Año de –1681.”) / § Con licencia. En Mexico: Por la Viuda de Bernardo Calderon.”

—
En fol. A la vuelta de la Portada la Dedicatoria con el blasón del Imo. Sr. Arzobispo Ribera. También á la vuelta de la foj. 1 comienza el Informe, que acaba en la 13; lo firman el Br. Alonso de Ita y Lic. Miguel Mayoral Flores. El 1.º era capellán de la ermita, y murió franciscano. — (Archivo de la Colegiata.) (Andrade, 492).

D. DIEGO DE RIBERA

BERISTÁIN, vol. 3, pp. 28-29

Ribera (D.Diego) natural de la N.E., Presbítero del arzobispado de México, muy versado en las bellas letras. Escribió “Descripción poética de las Honras fúnebres que hizo México al Sr. Felipe II, y de las fiestas con que celebró la Proclamación del Sr. Carlos II”. Imp. en México por Lupercio 1666. 4º.- “Poética Descripción de la pompa plausible, con que se dedicó el Magnífico Templo de la Catedral de México”. Imp. allí por Lupercio 1668. 4º.- Relación en verso casatlano de la plausible solemnidad, con que se dedicó el Templo del beato Felipe de Jesús del Convento de Capuchinas de México”. Imp. allí por Calderón 1673. 4º.- “Narración de la espléndida demostración con que

celebró México la entrada de su Virey el Excmo. Sr. Marqués de Mancera”. Imp. en México 1664. 4º.- “Argumento simbólico, Justa poética, celebrada en honor del Beato Felipe de Jesús, hijo y Patrón de México”. Imp. 1673. 4º. “Epílogo en verso castellano de las obras que ha hecho en México el Excmo. Sr. D. Fr. Payo Enríquez de Ribera, su Virey y Arzobispo”. Imp. 1676. 4º.- “Festiva pompa con que se celebró en México el nuevo Patronato del ínclito Patriarca Sr. S. José”. Impr. 1680. fol- “Descripción de los Edificios públicos de México” Imp. En 1676.- “Cantos fúnebres en la muerte del Sr. D. Payo Enríquez de Ribera, Virey y Arzobispo de México, y Obispo de Cuenca” Imp. En México por Calderón 1684.- “Novena venida de la prodigiosa Imagen de Ntra. Sra. De los Remedios a México en 1663” en verso Imp. Dicho año.- “Décimo viaje a México de dicha Santa Imagen en 1667” Imp. En el mismo.- “Venida duodécima del mismo prodigioso simulacro en 1678” Imp. En México dicho año.

MEDINA, vol. 2, pp. 373, 388, 412, 461-462, 488-489, 523

RIBERA (DIEGO DE)

Narracion de la esplendida demostracion con que celebró Mexico la entrada de su Virrey el Exmo. Sr. Marques de Mancera. Por D. Diego Rivera. Mexico, 1664, 4.º

Beristain, t. III, p. 29.

Andrade, n. 524, citando á Beristain.

Medina, vol. 2, pp. 373.

RIBERA (DIEGO DE)

Descripcion Poetica, / de las Fv- / nerales Pompas, qve a / las cenizas de la Magestad / augusta de D. Philipo Quarto, el Grande, Nuestro Señor, / Rey de las Españas, y de las Indias, que descanse en paz. Y á la plau- / sible vniversal acclamacion á la jura de la Magestad de / Don Carlos Segvndo Nves- / tro Rey, y Señor, que se prospere dilatados siglos. Hizieron el Excel- / lentisimo Señor Don Antonio Sebastian de Toledo, Molina, / y Salazar, Marques de Mancera, Virrey, y Capitan General desta / Nueva- España, y Presidente de la Real Audiencia, y Chancilleria, / que en ella recide, los Señores de dicha Real Audiencia, / y la muy Noble, y leal Ciudad de Mexico. / Escrivela, / El Bachiller

D. Diego de Ribera Presbytero, / Y la dedica affectuoso / A los Señores Prior, y Consules de la / Vniversidad de Mercaderes desta Nueva-España: siendolo / actuales. El Capitan Juan de Cagveñas, Prior de dicha Universi- / dad, y Entallador-mayor de la Real Casa de la Moneda, desta / Corte, y Consules: El Capitan Simon de Soria, y el Capitan / Juan Martinez de Leon, Notario, y Familiar del Santo / Officio de la Inquisicion, y Depositario de pruebas / de dicho Tribunal. / (*Filete*). Con Licencia impreso, Por Francisco Rodriguez Lupercio. Año 1666.

B. Andrade.- B. M. (3925), (falto de las dos primeras hojas).

Beristain, t. II, p. 29.

Andrade, Ensayo *Bibl.*, n. 537.

Medina, vol. 2, pp. 388.

RIBERA, (DIEGO DE)

Poetica descripcion de / la pompa / plavsible que admiró / esta nobilissima Ciudad de Mexico, / en la sumptuosa Dedicacion de su hermoso, Magnifico, y yâ / acabado Templo, / celebrada, / Iueves 22. de Diziembre de 1667 años. / Conseguida en el feliz, y tranquilo gobierno del Ex^{mo}. Señor / Don Antonio Sebastian de / Toledo, Molina, y Salazar, Marques de / Mancera, Virrey y Capitan General de esta Nueva-España, / y Presidente de la Real Audiencia, y Chancilleria / que en ella recide, &c. / Escrita por el B^r D. Diego de Ribera Presbytero, / que obsequiosamente la dedica / al Capitan / Ioseph de Retes Largacha, Apartador General del oro de la plata de / este Reyno por su Magestad. / (*Filete*). / Con Licencia: en Mexico Por Francisco Rodriguez / Lupercio. Año de 1668.

Poesías en elogio del autor de doña Juana Inès de Azuage, José de la Llana, Bernardo de Riofrío, Juan de Guevara, Miguel de Perea Quintanilla, Cristóbal de Negrete, Blas de Aguirre, Juan Bautista de Cárdenas, Ambrosio de la Lima, Carlos de Sigüenza y Góngora y Alonso Ramírez.

B. Palafoxiana.

Beristain, t. III, p. 29.

Andrade, n. 574, por referencia á Beristain.

Medina, vol. 2, pp. 412.

RIBERA (DIEGO DE)

Breve / relacion / de la plavsible pompa, / y Cordial regocijo, con que se celebrò la Dedicacion / del Templo del inclito Martir S. Felipe de Jesvs, / Titular de las Religiosas Capvchinas, en la muy / Noble, y Leal Ciudad de Mexico, / Erigido à expensas de sus Bienhechores, que affectuosos han / ofrecido para la obra, como en competencia de espiritual / emulacion copiosas limosnas. / Escribela el Bachiller D. Diego de Ribera, / Presbytero. / Y la dedica rendidamente affectuoso, / al / Emin.^{mo} y Ex.^{mo} Señor D. Pasqval de Aragon, / Cardenal de la Santa Iglesia Romana, del titulo de S. Balvina, / Arçobispo de Toledo, Primado de las Españas, Chanciller / mayor de Castilla, del Consejo de Estado de su Magestad, / y de la Junta del Gobierno vniversal de la Monarquia, / Coronel del Rey N. Señor Carlos Segvndo, su / Virrey Lugar-Teniente, y Capitan General, / que fue, del Reyno de Napoles. / Costeò la Impresión el Doctor D. Jvan de la Peña / Bvtron, Racionero de esta Santa Iglesia Metropolitana, y / Cathedratico en propiedad de Prima Theologia en esta / Real Universidad. / Con licencia en Mexico. / Por la Viuda de Bernardo Calderon, Año de 1673.

Nueva portada en la hoja 13:

Symbolico / glorioso asvmpto, / que / A los Cisnes Mexicanos, insta à el / metrico Certamen, excita à la Palestra / armonica. / Para que en consonas alegorias celebren la Dedicacion / Sumptuosa del Magnifico Templo, que la devocion / Christiana con reverentes cultos consagra à el Sempiterno Fuego Sacramentado; à la Purissima Indemne, y / mejor Uesta Maria Santissima; à el verdadero / Penate Inclito Martir San Felipe de Jesvs, / que Titular de la fabrica veneran las que à la / verdad vigilantes viven Virgines Uestales, / con el titulo de / Capuchinas / Escribieronlo / El Licenciado Miguel de Perea Quintanilla, Promotor / Fiscal de este Arçobispado. Y el Bachiller D. Diego de / Ribera, Presbiteros.

Biblioteca Andrade.

Beristáin, t. III, p. 29, para Ribera; y t. II, 418, para Perea Quintanilla.

Andrade, *Ensayo Bibl.*, ns. 631, y 640 y 641.

Medina, vol. 2, pp. 461-462.

RIBERA (DIEGO DE)

Defectuoso epilogo, diminuto compendio de las heroycas obras que ilustran esta ciudad de Mexico, consignadas en el feliz gobierno de D. Payo Enriquez de Ribera, arçobispo de Mexico, virrey, etc. Por D. Diego de Ribera. Mexico. 1676.

Beristáin, t. III, p. 29, sin indicaciones.

Hiersemann, *Catalogue 325*, n. 655.

Descripcion de los edificios publicos de Mexico. Por D. Diego Ribera. Mexico, 1676.

Beristáin, t. III, p. 29, sin más indicaciones.

Andrade, ns. 678 y 679, con referencia á Beristain.

Medina, vol. 2, pp. 488-489.

RIBERA (DIEGO DE)

Festiva pompa con que se celebró en Mexico el nuevo Patronato del inclito Patriarca Sr. S. José. Imp. 1680, en fol. Su autor, el Pbro. D. Diego Ribera.

Beristáin, t. II, p. 29.

Andrade, n. 738, por referencia á Beristain.

Medina, vol. 2, p. 523.

ANDRADE, pp. 320, 327, 524, 338, 354, 383, 404, 454, 467, 485, 532 497. — “Descripción / Breve/ De la Plavsible/ Pompa, y solemnidad festiva, /que hizo el religioso convento/ de San Ioseph de Gracia,/ de esta ciudad de Mexico, /En la sumptuosa Dedicación de su Nuevo, / Hermoso y admirable Templo. / Celebrada/ Sabado 26. de Noviembre de / 1661./ Escribela/ El

bachiller D. Diego de Ribera/ Presbitero. /Y la dedica affectuoso, / y consagra
rendido, / a / Ivan Navarro Pastrana/ Patron insigne del dicho/ Convento.

“Con licencia, en Mexico, / Por la viuda de Bernardo Calderon, en la
calle de S. Agustin.”

—

En 4.º A la vuelta, aprobaciones fechadas en 24 y 26 de Noviembre,
1661. Dedicatoria, 1 foja. Sigue el texto en verso, 7ff. Trunco. – (Bib. Ág.)

Beristáin no menciona este trabajo entre los doce de que hace autor al P.
Rivera.

(Andrade, p. 320).

514. — “Novena venida de la prodigiosa imagen de Ntra. Sra. de los Reme-
dios á Mexico en 1663: en verso, impresa dicho año. Su autor, el Pbro. D.
Diego Ribera.” –(Beristáin.)

(Andrade, p. 327).

524. — “Narración de la esplendida demostracion con que celebró México
la entrada de su Virrey el Excmo. Sr. Marques de Mancera. Imp. En Mexico,
1664. Su autor, el Pbro. D. Diego Ribera” – – (Beristáin.)

(Andrade, p. 524).

537. — “Descripcion Poetica, / de las fv- / nerales pompas, qve a /las cenizas
de la Magestad/ augusta de D. Philipo Quarto, el Grande, Nuestro Señor, /
Rey de las Españas, y de las Indias, que descance en paz. Y á la plau- / sible
vuniversal aclamacion á la jura de la Magestad de / Don Carlos Segvndo
Nves- / tro Rey, y Señor, que se prospere dilatados siglos. Hizieron el Excel /
lentissimo Señor D. Antonio Sebastian de Toledo, Molina, / y Salazar; Mar-
ques de Mancera, Virrey y Capitan General desta/ Nueva España, y Presiden-
te de la Real Audiencia, / y la muy Noble, y leal Ciudad de Mexico. / Escri-
vela, / el Bachiller D. Diego de Ribera Presbytero, / y la dedica affectuoso / á
los Señores Prior, y Consules de la / Vniversidad de Mercaderas desta Nueva
— España: siendolo / actuales. El Capitan Juan de Cagveñas, Prior de dicha
Vniversi- / dad, y Entallador-mayor de la Real Casa de la Moneda, desta / Cor-
te, y Confules: El Capitan Simon de Soria, y el Capitan / Juan Martinez de

Leon, Notario, y Familiar del Santo / Officio de la Inquisicion, y Despositario de pruebas / de dicho Tribunal.

“Con licencia. Impresso por Francisco Rodriguez Lupercio. Año 1666.”

—
En 4.º Prel. 3 ff.: Portada, vuelta en blanco; Dedicatoria encabezada con blasón; aprobaciones del Dr. D. Miguel de Ibarra, Racionero de la Catedral, y de Fr. Pedro de S. Simón, carmelita: ambas en 21 de Agosto de 1666, licencia cuatro días después. Texto. 20 ff. s. n.

(Andrade, p. 338).

574. — “Poetica descripcion de la pompa plausible, con que se dedicó el magnifico templo de la Catedral de Mexico. Imp. allí por Lupercio, 1668, en 4.º Su autor, el Pbro. D. Diego Ribera.” — (Beristáin.)

(Andrade, p. 354).

631. — “Breve /relacion / de la plavsible pompa, / y cordial regocijo, con que se celebrò la Dedicacion / del Templo del inclito Martir S. FELIPE DE JESVS, / Titular de las Religiosas Capuchinas, en la muy / Noble, y Leal Ciudad de Mexico. / Ergido à expensas de sus Bienhechores, que affectuosos han / ofrecido para la obra, como en compentecia de espiritual / emulacion copiosas limosnas. / Escribela el Bachiller D. Diego de Ribera, / Presbytero. / Y la dedica rendidamente affectuoso, / al / Emin^{mo}. y Ex^{mo} Señor D. Pasqual de Aragon, / Cardenal de la Santa Iglesia Romana, del titulo de S. Balvina, / Arçobispo de Toledo, Primado de las Españas, Chanciller/ mayor de Castilla, del Consejo del Estado de su Magestad, / y de la junta del Gobierno vniversal de la Monarquia, / Coronel de Rey N. Señor Carlos Segvundo, su / Virrey Lugar – Teniente, y Capitan General, / que fue, del Reyno de Napoles. / Costeò la Impresion el Doctor D. Jvuan de la Peña / Bvtron, Racionero de esta Santa Iglesia Metropolitana, y / Cathedratico en propiedad de Prima de Theologia en esta / Real Universidad. / Con licencia en Mexico. / Por la Viuda de Bernardo Calderon. Año de 1673.”

—
En 4.º Prel. 5 ff.: Portada, v. en b.; Dedicatoria; Sentir del P. Juan de S. Miguel, S.J., Septiembre 17 de 1673; Parecer de Fr. Pedro de S. Simón,

O.C., 22 del mismo. Texto, foj. 1 á la vuelta de la 38. Concluye: “Finis. /S.C.S.M.E.C.R.” En la foj. 13 se lee esta otra portada: “Symbolico / glorioso asvnto, excita á la Palestra/ armonica: / Para que en consonas alegrías celebren la Dedicacion / Sumptuosa del Magnifico Templo, que la devocion / Christiana con reverentes cultos consagra a el Sempiterno Fuego Sacramentado; á la Purisima Indemne, y / mejor Uesta MARIA SANTISSIMA; á el verdadero / Penate Inclito Martir SAN FELIPE DE JESVS, / que Titular de la fabrica verdad vigilantes viven Virgines Uestales, / con el titulo de / *Capuchinas.* / Escribieronlo / El Licenciado Miguel de Perea Quintanilla, Promotor/ fiscal deste Arçobispado. Y el Bachiller D. Diego de / Ribera, Presbiteros.” (Andrade, p. 383).

640. — “Argumeno simbolico, Justa poetica, celebrada en honor del Beato Felipe de Jesus, hijo y patron de Mexico. Imp. en 1673, en 4.º Su autor, D. Diego Ribera.” — (Beristáin).
(Andrade, p. 404).

678. — “Epilogo en verso castellano, de las obras que ha hecho en México el Excmo. Sr. D. Fr. Payo Enriquez de Ribera su Virrey y Arzobispo. Imp. 1676. Su autor, el Pbro. D. Diego Ribera.” — (Beristáin).
(Andrade, p. 454).

679. — “Descripcion de los edificios publicos de Mexico. Imp. 1676. El mismo autor.” —(Beristáin).
(Andrade, p. 454).

705. — “Venida duodecima del mismo prodigioso simulacro en 1678. Imp. en Mexico dicho año. Su autor, D. Diego Ribera.” — (Beristáin).
(Andrade, p. 467).

738. — “Festiva pompa con que se celebró en Mexico el nuevo Patronato del inclito Patriarca Sr. S. José. Imp. 1680, en fol. Su autor, el Pbro. D. Diego Ribera. — (Beristáin).

Conforme á lo que se lee en el Diario de Robles, “Jueves 4 (de Abril de

1680) se pregonó el patronato de S. José para estos reinos para el sábado con luminarias.” “Sábado 6, fué la fiesta del patronato de San José en la Catedral, por Bula de S.S., de Abril de 79, y Cedula de S.M. de 3 de Julio de 79...” (Andrade, p. 485).

833. — “Cantos fúnebres en la muerte del Sr. D. Payo Enriquez de Ribera, Virrey y Arzobispo de Mexico, y Obispo de Cuenca. Imp. en Mexico por Calderon. 1684. Su autor, el Pbro. D. Diego Ribera.” — (Beristáin). (Andrade, p. 532).

FESTIN/ PLAVSIBLE,/ CONQVE EL
RELIGIOSISSIMO/ Convento de Santa Clara de esta
Ciudad,/ celebró en su felize entrada/ A LA EX.MA
SEÑORA/ D. MARIA LVISA/ GONZAGA,
MANRIQVE/ LARA; CONDESA DE PAREDES,/
MARQVESA DE LA LAGVNA,/ Y VI-REYNA DE
ESTA/ NVEVA-ESPAÑA, &C./ A cuyas plantas lo
Dedica obsequioso, y ofrece/ rendido/ Br. D. Joseph
de la Barrera Varaona./ [DIBUJO]/ CON
LICENCIA:/ En Mexico, por Juan de Ribera,
Impressor, y Mercader de Libros/ en el Empedradillo.
Año de 1681.

EDICIÓN CRÍTICA DEL TEXTO

[DEDICATORIA]

[*Reproducción escudo condesa de Paredes*]

EXCELENTÍSIMA SEÑORA: Nunca lo fino de un amor se contentó con quedarse en lo interior de una rendida voluntad recatado, sin pasar a hazer ostentativo alarde de sus cariños y pública demostración de sus afectos, y siendo Vuestra Excelencia dulce atractivo de todos, no es mucho que toda esta ciudad se haya esmerado en rendir festivas aclamaciones a su felice [A2r] entrada, celebrándola aun en las más retiradas clausuras. Díganlo tantos ilustres conventos, cuyas religiosas [mon]jas con tan amantes cariños y iguales afectos han desempeñado a su amor, logrando felices recíprocos favores de [l]a benignidad de Vuestra Excelencia y, aunque admirado a la métrica plausible armonía con que tantos canoros cisnes del mexicano parnaso se han empleado con lo sutil de sus gallardas plumas en repetir sus elogios, pudiera dezir con Ovidio:

*Te celebrant alij quanto decet ore, tuasque^a
Ingenio laudes vberiore canunt.¹*

Otras mexicanas musas
con más destreza y primor
vuestros elogios repiten
de su lira al dulce son.

¹ “Te celebran otros con toda la dignidad que conviene a tu persona y tus/ alabanzas cantan con una inspiración más fecunda”.

No por eso dexará la mía de ofrecer a las plantas [de Vuestra] Excelencia este festivo obsequio conque el convento de [reli]giosas de Santa Clara a esmero de sus generosos afectos se desempeñó amante, logrando por suyo el festejo lo que pudiera haver demeritado por mío, que fue ser muy del agrado de Vuestra Excelencia, y aunque fue religioso por la parte en que se hizo y novicio por ser el primero que saco a luz, no me parece le tendrán a mal el que salga de la clausura [para que] solicite su aprobación y logre la dicha que espera [su] [b]enigna aceptación de Vuestra Excelencia, a quien prospere Dios muchos años con las felicidades que dessea.
Su más rendido y afecto servidor,

Q.B.S.P.

Br. D. Joseph de la Barrera Varaona [A2v]

Del Mexicano Phenix de la poesía, la madre Iuana Inés de la Cruz, religiosa
profesa del convento de San Gerónimo de esta ciudad

Dézima al autor

En tus versos si se apura
hallo una dificultad,
que es ver tanta *claridad*
junta con tanta cultura:
claros son por la luz pura
que celebra su atención;
claros por su perfección.
Y así hallo, aunque lo reuzes,
que muy dignas tantas luzes
de la luz pública son.

Dézima

de el bachiller D. Diego de Ribera, Presbytero

Bien a las *Claras*, Barrera,
vuestro lucimiento está.

Si el sol de *Laguna* os da
 la sombra de su *Ribera*,
 a la embidia lizongera
 tanto heroyco escrito asombre,
 pues para mayor renombre
 haziendo al tiempo mercedes
 en las mejores *Paredes*,
 se eternisa vuestro nombre. [A3r]

OCTAVAS

Del licenciado Miguel de Mayoral Flores, abogado de esta Real Audiencia y
 Consiliario de la Real Universidad

Siempre por cisne suave te tenía,^b
 quando en lo docto, sabio y relevante
 tu dulçura melódica atendía;
 pero giras más alto y es constante:
 pues si gozando aquél tal melodía,
 sin lengua dizen que es aunque sonante,
 tú la tienes muy *Clara* en coplas
 que si no la tuvieras no *aclararas*.

Sintió el romano en Cicerón la muerte,^c
 lástimas. Continuó más afligido
 al ver cortar su lengua en triste suerte;
 pero anduvo ignorante, inadvertido.
 ¿Qué mucho? Si no pudo conocerte.
 Pues el mostrarse entonces tan sentido
 fue ignorando que en ti la que llorava
 lengua ciceroniana le quedava. [A3v]

[NARRACIÓN]

GALLARDA ostentación del aplauso, noble assumpto de la generosidad y heroyco desempeño del amor fue el festivo aplauso conque el religiosísimo convento de Santa Clara de esta ciudad se esmeró en celebrar la felice entrada de Su Excelencia. De este festejo la luzida pompa pedía ser assumpto de más realsada pluma, conténtese el abatido buelo de la mía con no emprender errante lo que no acertará a escribir eloquente y consédasele sólo de *gracia* el referir lo más gracioso, que fue una dança primorosa a todas luces y con mil primores lucida. Ésta compusieron doze niñas del mismo convento, mejor dixera animados abriles, que con la pompa de sus floridos adornos pudieron ser emulación de Flora² o peregrina copia de Amaltea.³ En ellas a un tiempo se vieron bien hermanadas la destreza en el esmero de su bayle con la pompa en la curiosidad de su aliño; para aquél sirvió la aplicación, para éste se aplicaron vistosos atavíos de lucidas galas y ricas joyas y galantes plumas, de que todas salieron adornadas, pudiendo con ellas cada una ser gallardo pavón⁴ de la que celebrava Juno.⁵ Puestas ya en el lugar, donde havía de ser el bayle cantó la Música esta letra:

[MÚSICA] Gallardas zagalejas⁶
de aquestos verdes prados;

² Flora: “Flora representaba el eterno renacer de la vegetación en primavera y, en este sentido, presidía la floración, tanto de los cereales como de la vid, árboles frutales y plantas de recreo en general” (*Mitología*, I, p. 261).

³ Amaltea: “Amaltea se llama la nodriza que amamantó a Zeus niño y lo crió a escondidas de Crono. [...] Tiene también relación con Amaltea la famosa cornucopia —el cuerno de la abundancia o de Amaltea— que está siempre llena de los alimentos o bebidas que su dueño puede desear. [...] Cuando Amaltea murió, fue convertida por Zeus en la constelación de Capricornio” (*Mitología*, I, p. 36).

⁴ Pavón: “Pavo real” (*DRAE*).

⁵ Juno: “Diosa romana esposa de Júpiter y madre de Marte. Desde fecha muy antigua se asimilaron sus funciones a las de la Hera griega, aunque parecía personificar el principio lunar” (*Mitología*, II, p. 367).

⁶ Zagalejas: derivado de Zagala: “Muchacha soltera” (*DRAE*).

afrenta del abril;
 emulación del mayo,
 salid, salid gozosas 5
 a ver en vuestros campos
 una beldad que asiste,
 un sol que oy ha rayado.
 Veréis que en sus primores
 Cupido⁷ está admirando 10
 de Flora la hermosura,
 de Venus⁸ el retrato.
 Veréis que los arroyos
 de verla van elados,
 y en dulces escarceos 15
 espejos le hacen claros.
 Sacad, serranas bellas,
 en tan festivo aplauso
 el traje a lo cortés,
 el bayle a lo villano. 20
 Cortad de los jardines
 mil olorosos nardos,
 claveles y azusenias,
 toomillos y mastransos.⁹

⁷ Cupido: “Dios romano que personifica el deseo amoroso. Fue identificado con el Eros griego, incluso en las representaciones gráficas” (*Mitología*, I, p. 162).

⁸ Venus: “Diosa romana. Al parecer era en un principio una diosa de la naturaleza y de la primavera, protectora de los jardines y huertos y de quienes los cultivaban, aunque en el s. II a. C. y por influencia de la religión griega fue asimilada a Afrodita, pasando a ser sobre todo diosa de la belleza y el amor” (*Mitología*, II, p. 621).

⁹ Mastransos: Mastranzo: “1. m. Planta herbácea anual, de la familia de las Labiadas, con tallos erguidos, ramosos, de cuatro a seis decímetros de altura, hojas sentadas, elípticas, casi redondas, festoneadas, rugosas, verdes por el haz, blancas y muy vellosas por el envés, flores pequeñas en espiga terminal, de corola blanca, rósea o violácea, y fruto seco, encerrado en el cáliz y con cuatro semillas. Es muy común a orillas de las corrientes de agua, tiene fuerte olor aromático y se usa algo en medicina y contra los insectos parásitos. 2. m. En algunos países de

Hazed guirnaldas de ellos	25
porque el matiz gallardo	
tocado se a de flores,	
o flor de los tocados.	
Tocad las castañetas ¹⁰	
y en bayle concertado,	30
al son de gaitas dulzes,	
resuene todo el campo. [A4r]	

[...] este orden: al salir las acompañó la Música cantando una copla. En llegando al puesto señalado, dixo cada una el verso que a cada uno de Sus Excelencias correspondía, bolviendo a entrar acompañadas de la Música con otra copla, de esta manera:

Al salir las primeras.

MÚSICA	Aquestos festejos que hoy haze el amor, éstos son festejos que los otros no.	35
[CORO] I	A daros la bien venida baylando salimos oy, si con mudanzas de vn bayle, con firmezas de un amor.	40
[CORO] II	Éste, Señora, es tan fino, que por conseguir veloz su dicha, en aqueste bayle	

América se aplica este nombre a diversas plantas aromáticas de esta especie” (*DRAE*).

¹⁰ Castañetas: Castañuela: “Instrumento musical de percusión, compuesto de dos mitades cóncavas, hecho de madera u otro material. Por medio de un cordón que atraviesa las orejas del instrumento, se sujeta este al dedo pulgar o al de en medio y se repica con los demás dedos” (*DRAE*).

hoy de los pies se valió.
 MÚSICA Aplausos amantes 45
 del vendado dios,
 éstos son aplausos
 que los otros no.

Al salir las segundas.

MÚSICA Al sol de Manrique nítido,
 México con sumo plácito 50
 llegue a rendirle entre júbilos
 la bien venida, aclamándolo.

[CORO] I Gócese dichoso México,
 pues príncipe tan magnánimo
 en ilustrarle solícito 55
 ha de ser sol de sus ámbitos.

[CORO] II I vos, Aurora, a quien músicas
 por el imperio diáfano
 siempre publiquen armónicas,
 las aves en dulces cánticos. 60

MÚSICA Y pues su amor benignísimo
 la combida sin obstáculo,
 llegue de México el águila
 a contemplarle los átomos.

Al salir las terceras.

MÚSICA Feliz se aclama, feliz 65
 esta corte mexicana,
 que en tan lucida *laguna*
 tendrá dichas como *agua*.

- [CORO] I De vuestra heroyca Laguna,
Señor, las lucidas aguas 70
como tan claras se miran,
bienen buscando a las *claras*.¹¹
- [CORO] II Y vos, Señora, que estrella
de Lara sois aclamada,
estrella nuestra seréis 75
por lo que tenéis de *clara*.
- MÚSICA Con esta laguna, Amor
empeñado en celebrarla
quanto ella en agua se goza,
tanto amor en fuego exala. 80
- Al salir las últimas.*
- MÚSICA Suene, mexicanos,
vuestro tocotín¹²
en plausible elogio
de tanto adalid.
- [CORO] I Amor, Señor, os celebra. 85
Perdonalde que al buscarla
por coger su dicha al buelo...
- MÚSICA ... se ha tomado tantas alas. [A4v]
- [CORO] II Amor sobra, aunque el festejo
tendrá, Señora, mil faltas. 90

¹¹ Como sustantivo, se refiere a las monjas clarisas.

¹² Tocatín: "Antiguo baile mejicano, muy popular por sus cantables; hoy olvidado" (*Mexicanismos*, p. 1064).

Recibid pues lo que sobra
y perdonad lo que falta.

MÚSICA	A su aplauso todos, sacad al festín gallarda la pluma, brillante el copil, ¹³ quando su grandeza veneráis aquí. Sus glorias amantes todos aplaudid; festivo publique [s]u entrada feliz de su fama, el dulce sonante clarín.	95 100
--------	--	---

Prosiguieron baylando con tanta bizzarria que parese pudieron igualar, sino exceder, a las Oreades nimphas de Diana que gozosas acompañavan su festivo bayle, como dixo Virgilio:

*Quales in Eurotæ ripis, aut per iuga Cinthi^d
Exærcet Diana Choros, quam mille secuta
Hinc, atque hinc glomerantur Oreades¹⁴*

Y si el bayle y la música eran suaves delicias conque se recreava esta diosa, *Hæc eaden Dea choris & Mucisis instrumentis^e delectari selita creditur,*¹⁵ en esta

¹³ Copilli: “Corona parecida a una mitra que servía para la coronación de los reyes. Era alta y acabada en punta en medio de la frente; la parte de detrás colgaba sobre el cuello” (*Náhuatl*, p. 126).

¹⁴ “Y como en las orillas del Eurotas o sobre las lomas del Cinto/ Diana dirige los coros de danza y en pos de ella mil ninfas de los montes/ Se agrupan a uno y otro lado”.

¹⁵ “Esta misma diosa se cree que suele deleitarse con los coros (danzas) y con los instrumentos musicales”.

que por seguir al am[o]r
todas se van *al-am[a]r*.²⁰

- [CORO I] Nuestra *Laguna* celebre 125
su mucha felicidad,
que el *Mar-que-es de la Laguna*
de nuestra *laguna* es mar.
Y pues que sus aguas gozan
tal nobleza y *claridad*, 130
su christal hermoso *claro*
que aquí se ha de celebrar,
en grande assumpto el amor
oy se ha querido empeñar.
- [CORO II] Que golfo de tal grandeza 135
difícil es de surcar, [B1r]
y más quando este convento
reconoce su humildad,
pues si alega su derecho
a menor se ha de llamar. 140
Mas de este empeño el amor
disculpándose dirá,
que aunque el desempeño es corto,
que es grande la voluntad.

Ya aguardava la Loa en un hermosísimo ostentativo teatro, en que parece hecho el resto la curiosidad²¹ y logró su desempeño el adorno, quedó pues

²⁰ que por seguir al amar/ todas se van [*al-amor*] que por seguir al am[o]r/ todas se van *al-am[a]r*: Hemos enmendado la errata por una cuestión de rima y de sentido, ya que en el original el orden era a la inversa. De este modo, adquiere sentido la dilogía que supone que las monjas clarisas se dirigen a “la mar”, referencia a los de La Laguna, como una muestra más del amor que las conduce.

²¹ Curiosidad: “Se llama también al cuidado y diligencia que se pone para hacer alguna cosa con perfección y hermosura” (*Aut.*, 708).

todo el auditorio en un recatado, grave silencio, tal que del se pudo dezir lo que de otro semejante el poeta: *conticuere^f omnes, intentique ora tenebant.*²² A este tiempo cantó la Música; este nombre merece por antonomasia la que a todas voces es esmero de la destreza y rémora²³ de la atención, de cuya suavidad comparada con la que de Orpheo celebró la antigüedad fabulosa ficción, se pudiera dezir con Marcial: *hæc tamen,^g vt res est facta, ita ficta alia est,*²⁴— mereciendo se le cante lo que a la Philomela dixo un poeta:

*Nan quam vis aliae volucres modulamina tenent^h
Nulla potest modulis aequivalere tuis²⁵*

Es la madre Juana Teresa de San Antonio, a cuyo elogio sólo me mueve un sencillo conocimiento de la verdad en que no me parese seré censurado, aun de la más viva emulación, pues en esto sólo sigo la aclamación de todos *a una voz* que cada día da nuevo assumpto para alabar al soberano Autor. Digo, pues, que la *Música* dando principio a la Loa cantó esta letra:

[MÚSICA]	A la estrella de Manrique, glorioso timbre de Lara, quando su piélago surca celebran todos las aguas. Ylustrada de su vista es la marina <i>campaña</i> tranquilo golfo de nieve, lucido campo de plata. Al llegar al Occidente,	145
		150

²² “Callaron todos y atentos fijas tenían sus miradas”.

²³ Rémora: “Pez pequeño, cubierto de escamas y conchas, de quien se dice tener tanta fuerza, que detiene el curso de un navío en el mar. [...] Por semejanza se toma por cualquiera cosa que detiene, embarga o suspende” (*Aut.*, 569).

²⁴ “Sin embargo, como esta cosa se hizo, así la otra es fingida”.

²⁵ “Pues aunque otras aves intenten trinos, ninguna puede igualar a tus cantos”.

Tetis²⁶ para celebrarla
 a sus nimphas y sirenas
 así plausible llamava.

155

A los fines de esta última copla fue saliendo por un lado Tetis, nimpha del mar, cuio ondeado vestido bien daba a entender las ondas que como tal pedía, pues siendo esposa del christalino [B1v] [Océano] [...], siendo este el que ciñe con sus christales todo el ámbito de la tierra. *Quiⁱ terram liquidis, qua patet, ambit aquis,*²⁷ con razón hazia lucida metaphora de las aguas en su vestido, sacando sobre azul ondas de plata y con razón también celebra a la que habiendo navegado en sus aguas, por ser de mejor Occéano, esclarecida esposa fue venerada Tetis, cuya beldad en las aguas:

Embidia de las nimphas y cuydado
 de quantas honra el mar, deidades era.

De quien pudiera dezir, siguiendo al príncipe de la poesía española,^j cuyos son unos y otros versos, los que de Galatea havia dicho:

Nimpha, de Doris hija, la más bella,
 adora, que vio el reyno de la espuma.
 Galatea²⁸ es su nombre y dulce en ella
 el terno Venus de sus gracias suma.

²⁶ Tetis: “Nacida de Úrano y de Gea, es Tetis la más joven de las Titánides. Casó con su hermano Océano y de él tuvo más de tres mil hijos. Simboliza la fecundidad de las aguas” (*Mitología*, II, p. 602).

²⁷ “Hace mucho tiempo Océano, el que con sus límpidas aguas rodea toda la extensión de la tierra, se había casado con Tetis, una de las Titánidas”. Ampliamos la cita para aclarar el sentido de la apostilla.

²⁸ Galatea: “Hija de Nereo y de una ninfa marina [Doris], encarna Galatea la delicadeza y la dulzura en contraste con la rudeza y brutalidad de su enamorado, el deforme Polifemo” (*Mitología*, I, p. 267). Corregimos la errata del original donde figura “Gelatea”, siguiendo, asimismo, la enmienda a mano que aparece en el impreso.

mejor *Tetis* del mar, *Doris* hermosa
 nueva *Amphitrite*,³¹ nueva *Galatea*;
 Aunque con su hermosura no compite
Galatea, Doris, Tetis ni Amphitrite. 180

El dios marino al ver que sus christales
 imperio son de *magestad* más rara,
 suspenso entre los húmedos raudales
 el *tridente* depone, el *carro* para
 y a sus *nimphas* en músicas iguales, 185
 plausible haze cantar glorias de Lara,
 a cuyo aplauso rinde, ya obediente
imperio, majestad, carro, tridente.

Dixo Tetis, y prosiguió acompañada de la Música la copla siguiente:

[TETIS Y pues Tetis los mares me aclaman...
 Y MÚSICA] ... y ella de los mares es Tetis hermosa, 190
 aplaudiéndola yo he de llevarme
 el triumpho, la palma, el lauro y la gloria. [B2v]

[...] quando por el otro lado fue saliendo Flora, con una artificiosa guirnalda de quantas mayo esparce a los jardines deliciosas flores, y en la mano un ramillete de las mismas, tan propias, que parece pudieran prestar lucimientos al más florido abril; a éste dibujada en sí Flora, que para acreditarse viviente prado, salió vestida de tela verde, y admirada a la beldad de la nueva Flora, que en sus amenos pensiles era dulce atractivo de su afecto, acordó de aplaudirla con sus flores, pues si aquestas (como dijo Pierio) son seguro prenuncio de la felicidad: *Si floribus inspectis vsum deinde fructuum spectare solemus,^k nulli du-*

³¹ Anfitrite: “Es la esposa legítima del dios Posidón. Éste se enamoró primero de Tetis, también hija de Nereo y Dóride, pero, una vez avisado por Temis de que este matrimonio sería funesto, decidió casarse con la hermana de Tetis, la nereida Anfitrite. [...] no tuvo leyenda importante propia. [...] Era frecuentemente representada con su esposo en el carro arrastrado por monstruos marinos” (*Mitología*, I, p. 46).

bium erit quin flos fit futuri boni prænuntius,³² no es mucho que a quien tantas felicidades nos asegura, pretendiese celebrar con ellas la deidad de las flores que en tan festivo aplauso dixo así:

[FLORA]	Fecundas <i>arboledas</i> , que en la altura os sublimáis gigantes de esmeraldas; <i>jardines</i> , que con tanta gala y hermosura	195
	al verano texéis ricas guirnaldas; <i>bosques</i> del ave habitación segura; <i>prados</i> , que al monte matizáis las faldas, prometeos oy adornos mejorados. <i>Arboledas, jardines, bosques, prados.</i>	200
	Frondosas <i>alamedas</i> en que goza dulce mansión el Zéfiro ³³ agradable; <i>pensiles</i> en que erije primorosa la Primavera alcaçar admirable; <i>plantas</i> del rico otoño copia hermosa;	205
	flores de Amaltea, pompa deleitable, nuevas galas sacad, nuevos primores. <i>Alamedas, pensiles, plantas, flores.</i> [B3r]	
	<i>Aves</i> que con sonora [majestad] de la Aurora aclamáis la luz primera;	210
	<i>arroyos</i> que nevada argentería ³⁴ lleváis a la deidad que el mar venera; <i>montes</i> que competís en gallardía; <i>collados</i> que subís hasta la esphera, prevenid oy esmeros nunca usados.	215
	<i>Aves, arroyos, montes y collados.</i>	

³² “Si, observadas la flores, solemos mirar después el uso de sus frutos, para nadie será dudoso que esta flor es presagio de un buen futuro”.

³³ Céforo: “Personificación del viento del oeste” (*Mitología*, I, p. 136).

³⁴ Argentería: “Bordadura brillante de plata u oro” (*DRAE*).

Y rinda la felice en hora buena
 la lucida floresta mexicana,
 a la que en su florida selva amena
 nueva Flora le asiste, nueva Diana. 220
 Luzca el *lirio*, floresca la *azuzena*,
 brote el *jasmín*, salga la *rosa* ufana
 porque a un tiempo la aplaudan oy gozosas,
azuzenas, jasmínes, lirios, rosas.

Dixo Flora, y prosiguió acompañada de la Música, como arriva Tetis, la copla siguiente:

[FLORA Y pues Flora los campos me aclaman,... 225
 Y MÚSICA] ... y ella es de los campos bellísima Flora,
 de mí sola será aqueste día
 decir sus elogios, empresa gloriosa.

TETIS ¿Quién eres, deidad florida?
 ¿Quién eres, viviente prado? 230
 ¿Quién eres, gala de abril?
 ¿Quién eres, pompa de mayo?
 ¿Quién eres tú, que en mi imperio
 al que yo publico lauro,
 con arrojo temerario 235
 atrevidamente aspiras?

FLORA Ya con tus mismas razones
 quien soy has dicho bien claro,
 mas por si acaso lo dudas,
 yo soy Flora de los campos; 240
 yo soy, como tú publicas,
 deidad florida del prado,
 hermosa gala de abril,
 lucida pompa de mayo. [B3v]

TETIS	<p>[...]</p> <p>Vete, Flora, a tu palacio, gózate allá en tus pensiles, apláudete allá en tus quadros, que si en tu intento prosigues hallarás en vez de aplauso,</p> <p>que contra ti de Neptuno bramen los mares ayrados, impidiendo que celebres a la deidad que yo aclamo.</p> <p>Y pues de mi blanca espuma las olas han admirado Palas de mejor <i>Laguna</i>, Doris de christal más claro, yo he de ser a tu pesar la que con afecto grato</p> <p>éste de Neptuno cetro, para su mayor aplauso, rinda a aquesta hermosa Tetis en amoroso holocausto.</p>	<p>245</p> <p>250</p> <p>255</p> <p>260</p>
FLORA	<p>No conseguirás tal dicha, pues ya del mar ha pasado donde, si con tus sirenas la aplaudiste fue de paso, pero oy mi florido imperio la venera muy despacio</p> <p>nueva Flora de hermosura en el pensil mexicano. [Su beldad la selva admira] y en el apasible prado para luzir primoroso,</p> <p>el jasmín mira a su <i>blanco</i> y aunque en la rosa es <i>a-rojo</i>,</p>	<p>265</p> <p>270</p> <p>275</p>

	su color está embidiando. Todas, en fin, mis florestas en maridaje gallardo al verla, para sus cienes guirnaldas mil fabricaron. Y pues mis flores procuran el esmero de su aplauso, de mí sola será triumpho.	280 285
TETIS	¡De mí sola será el lauro!	
FLORA	Son en vano tus porfías.	
TETIS	Tus astucias son en vano.	
FLORA	Mas, ¿qué sonoro instrumento...	
TETIS	¿Qué tierno, plausible canto, ...	290
FLORA	... o dulce, me a suspendido ...	
TETIS	... o armónico, me a elevado?	
MÚSICA	A Tetis y Flora amor oy ha sacado a campaña, porque en batallas de amor es el Amor quien batalla. La Fama con una y otra sale a competir gallarda, que si es de fama la empresa, el triunfo será de Fama.	295 300

Al son de aquestos dulces, músicos acentos, fue saliendo por en *medio* de las dos la Fama, que por haver llegado en la pompa de su gala, de la curiosidad a

los *extremos*, para salir buscó un *medio* saliendo a ser dulce rémora de quantos ojos lince de su gala o [elisies³⁵] de su lucimiento, se desvelaban en ver lo lucido del laurel, que victoriosa ceñía la flamante del escudo, que valiente em-
 brasava y lo heroyco del que para repetir las glorias de la Excelentísima prince-
 sa a quien aclamava, sacó triumphante clarín, con que llevándose la palma en
 la vizarría, consiguió el llevarse la aclama-[B4r]ción de todas, que [...] de más
 lucida en su gala, la Fama es la que consigue el triumpho de más vistosa en su
 adorno. La Fama es la que merece este lauro de celebrar a Su Excelencia, sea
 pues la Fama noble desempeño de todas en rendirle único aplauso. *Vnum pro
 cunctis Fama loquatur*^{1 opus},³⁶ habiendo pues cesado la música dixo assi:

[FAMA] Excelsos riscos, montes encumbrados,
 de peñascos pirámides erguidos,
 tanto por lo eminente agigantados
 cuanto por lo sobervio presumidos,
 vosotros, que a los astros más sagrados 305
 os oponéis gigantes atrevidos,
 pues pretende escalar vuestro desvelo
 essa voluble máquina del cielo;

 Dilatadas del mar bellas campañas,
 páramos de christal, selvas de plata, 310
 vosotras, que subís crespas montañas
 en donde lo mudable se retrata,
 pues mostrando Neptuno sus hazañas
 ya furioso os enfrenta, ya os desata
 tan presto, tan veloz, que a un tiempo mismo 315
 ya salpicáis el cielo, ya el abismo.

 Dulces silgueros, que a su luz amantes
 festejáis de la aurora los albores,

³⁵ Helisies, seguramente se trata de hélices.

³⁶ “La fama hablará sólo de esta obra por todas”.

- prados a quienes para ser galantes
 viste la Primavera de colores, 320
 verdes pinos, pirámides atlantes,
 montes, mares, silgueros, prados, flores,
 festiva hoy os combido, amante os llamo
 a celebrar a la deidad que aclamo. [B4v]
- [...] 325
 de mi sonora trompa la armonía,
 cuyo triumphal acento al aclamarla
 será del ayre dulce melodía,
 que aunque Tetis y Flora celebrarla
 intentan, es en vano su porfía 330
 y porque mi valor oy las prefiera,
 quien soy les propondré de esta manera:
- Bella Tetis, Flora hermosa,
 que a un tiempo soys aclamada
 una, beldad de las flores, 335
 otra, deidad de las aguas;
 del prado una, dulce aliento,
 otra, del mar nimpha grata;
 aquella, en campos de nieve,
 ésta, en pensiles de grana; 340
 una, en christales que surca,
 otra, en vergeles que esmalta.
 Vosotras, que a competir
 havéis salido a campaña,
 sese la contienda, sese, 345
 que yo he de vencer gallarda.
 Yo, pues, que de mil laureles
 vivo siempre coronada;
 yo, que infatigable habito
 quanto con ardientes llamas 350

ilustrado en resplandores,
 Apolo³⁷ de luzes baña;
 quantos christales Neptuno
 preside en campos de plata; 360
 quantos bosques asistida
 de nimphas habita Diana;
 quantos Amaltea verjeles
 de su cornu-copia saca,
 y quantos mayo pensiles 365
 en tapiza de esmeraldas,
 desde que el rojo Timbreo³⁸
 fulminando luzes raya,
 hasta que funesta pira
 el occaso se consagra, 370
 desde que dulces madrugan,
 tiernos silgueros al alva,
 hasta que en la obscura noche
 entre arboledas opacas,
 lo que cantaron acordes 375
 nocturnas aves discantan.
 Yo, que siempre vocinglera³⁹
 hago que el secreto salga
 desde la más regia corte
 a la más ruda montaña;
 desde el retiro más solo 380
 a la mas pública plaza;
 desde el bosque más humilde
 hasta el más augusto alcaçar.
 Yo, pues, que de Argos⁴⁰ imito

³⁷ Apolo: “Fue adorado como dios del sol” (*Mitología*, I, p. 63).

³⁸ Timbreo: “El dios Apolo” (*DRAE*).

³⁹ Vocinglera: “Que da muchas voces o habla muy recio” (*DRAE*).

⁴⁰ Argo Panoptes: “El que ve todo, de quien los autores discrepan al hablar del número

la continua vigilancia: 385
 siempre atenta a los elogios,
 siempre a los aplausos grata,
 soy quien los triumphos publica;
 soy quien los blasones canta;
 soy quien los hechos escribe; 390
 soy quien los timbres aclama; [C1r]
 Soy [...];
 soy quien las glorias exalta;
 soy quien para repetirlas,
 soy quien para publicarlas, 395
 deste sonoro clarín,
 exito la consonancia.
 Con que ya habréis entendido
 que soy la heroyca Fama,
 estimada, porque estimo 400
 y porque aclamo aclamada.
 Yo, en fin, de aquesta contienda
 he de llevarme la palma
 celebrando a la beldad
 que vuestro afecto aclamaba. 405
 Si tú has alegado, Tetis,
 que la aclamaste en las aguas;
 y si tú publicas, Flora,
 que en tus pensiles se halla,
 ninguna con más razón 410
 que yo puede celebrarla,
 pues ya en el mar, ya en la tierra,
 ya en las flores, ya en las aguas,
 siempre igual su aplauso ha sido,
 siempre ha sido igual su fama. 415

de sus ojos. Dicen que tenía un solo ojo en la frente, o bien tres, o cuatro —dos mirando hacia adelante y dos hacia atrás—, o incluso un sinfín de ojos” (*Mitología*, I, p. 78).

- Ved si mi argumento es bueno.
 Ved si mi razón es clara,
 y si acaso en vuestro intento
 queréis proseguir osadas,
 remitiré aquesta empresa 420
 a lo heroyco de mis armas.
- TETIS Ya, ilustre Fama, e advertido ...
- FLORA Ya confieso, heroyca Fama, ...
- TETIS ... que este lauro, ...
- FLORA ... que esta empresa, ...
- TETIS ... que este triumpho, ...
- FLORA ... que esta palma, ... 425
- TETIS ... de ti sola es digno empeño.
- FLORA ... de ti sola heroyca hazaña.
- TETIS [...]
- FLORA Y a ti te canten la gala.
- MÚSICA Suenen los clarines, 430
 retumben las cajas
 por que sus laureles
 publique la Fama.
 Triumphante ha salido
 oy de la campaña 435
 y en una victoria

consigue dos palmas.
 Y pues ha vencido
 su diestra gallarda
 de Tetis la gloria, 440
 de Flora la gala,
 suenen los clarines,
 retumben las cajas
 por que sus laureles
 publique la Fama. 445

FAMA Y pues mi suerte a querido
 que yo victoriosa salga
 consiguiendo en aplaudiros
 tanto triumpho, dicha tanta,
 pues vuestros elogios corren 450
 por cuenta de vuestra fama,
 sea, señora, V[uestra] Ex[celencia]
 a esta corte mexicana
 mil vezes en hora buena,
 bienvenida y celebrada, 455
 y a este minerval convento,
 que a vuestras heroycas plantas
 de sus amantes cariños
 ofrece víctima grata.
 Al veros entrar jusgué 460
 ver otra nueva Diana,
 quando de tan bellas nimphas
 os admiré acompañada,
 mas ya he advertido, Señora,
 que os combiene más ser Palas, 465
 pues si ésta en una *Laguna*
 la Antigüedad ideaba, [C1v]
 [...]

por víctima amante le llegue a ofrecer

como a docta Minerva⁴¹ la oliva, 470
 como a Palas heroyca el arnez.

Suave música al son de su lira
 el délfico Apolo cantando le dé
 y a su honor las musas el coro
 con cítaras dulces empiesse a tañer. 475

Logre pues sus harpones Cupido
 en pecho tan noble, benigno y fiel
 porque a tal excelencia llegando
 su amor, nuestro afecto pueda merecer.

Y pues tantos laureles y glorias 480
 la estrella de Lara merece tener,
 Venus, Dapne, Minerva, Neptuno,
 Cupido y Apolo, las suyas le den.

II.

A la más hermosa Tetis
 que vio del mar la campaña,
 quando sus olas ilustra
 celebran todas las aguas
 en holocausto amoroso. 5
 [...] celebrarla
 [...] de nieve
 [...] plata
 [...]

⁴¹ Minerva: “Divinidad itálica que presidía las artes manuales, la sabiduría y la guerra en su aspecto técnico. Profundamente identificada con la Atenea griega” (*Mitología*, II, p. 431).

[...] plata	10
[...] ondas	
[...]	
de sirenas	
peregrinas	
retumba el eco sonoro,	15
que por imitar al coro	
de las nimphas	
a la espuma	
salen y con gracia suma	
pulsando [...]	20
de christal liras sonantes	
y el dios marino admirado	
de la que en su mar ha entrado,	
Palas de mejor Laguna, [C2r]	
[...]	25
haze a todas	
sus deidades	
la aplaudan en sus christales	
porque el júbilo	30
le aumente	
al llegar al Occidente	
todo su imperio gozoso	
en holocausto amoroso,	
ya que en sus campos la mira,	35
le texe en pompa gallarda	
la mexicana Amaltea	
mil amorosas guirnaldas,	
entre cuyas esmeraldas,	
rosagante	40
y amorosa	
viste púrpura la rosa	
y imitándola un jasmín,	
que en el ameno jardín	

se ha presiado 45
 de la *hoja*,
 la *blanca* esgrime y arroja
 sus fragancias
 al clavel,
 que por competir con él 50
 de mil puntas sale armado
 y Narciso enamorado
 del que mira objeto hermoso,
 ya de sí no esta embidioso
 porque mira una beldad 55
 que sin tener igualdad,
 es de Flora en el pensil
 hermosa gala de abril
 que gusta con sus [...]

[...] 60
 por dárselas generoso
 en holocausto amoroso.
 Gozaos pues, hermosa Venus,
 con vuestro dichoso Adonis
 [...] logró sus dulces harpones, 65
 y a cantar
 vuestros blazones
 la heroyca
 Fama prevenga
 sus clarines 70
 por que tenga
 desde el uno
 al otro polo
 nuevo assumpto
 el dios Apolo 75
 de cantar
 vuestras grandezas,
 repitiendo a las empressas

que oy en uno
y otro admira 80
los acentos de su lira.
Y las musas,
coro a coro,
su dulce plectro de oro
cuya suave 85
melodía
vuestra gala
y bizarría
oy publique
en competencia. 90
Y con tal alta excelencia,
pues su dicha
reconoce,
México ufano se goze
A daros la bienvenida 95
con aclamación [...]
pues ha sido [...]
en holocausto amoroso.
Todos, señora, os aplaudan
que es justo tanto festejo 100
a quien goza dichas tantas.

NOTAS

^a Ovidio Lib. 2 de [T]rist [H]ist. 37.

^b Alciato, *Emblemas* [7]0.

^c Juvenal, Sátira 10.

^d Virgilio, *Eneida* [1,498-500].

^e [Nata. Comy.] Lib. 3. fol. 26.

^f Virgilio, *Eneida* [2, 1].

^g Marcial, in [A]mphit Epigra. [1]. Seguramente la apostilla está en parte inspirada en el texto de Marcial, *Libro de los espectáculos* 21,8: “*Haec tantum res facta*” (“esta cosa fue la única que se realizó”).

^h [I]ncerti Autoris Inter. Opera Ovidio [Conradi Gesneri, ‘Historiae animalium’, liber III, *De luscinia*].

ⁱ [Ovidio, *Fastos*, Libro V, vv. 82-83].

^j Góngora, *La Fábula de Polifemo*.

^k Pier. Lib. II. Fol. 501.

^l Mart. Epig. 1 [?]a [Ambit]. [Marcial, *Libro de los espectáculos* 1,8].

*Festín plausible con que el Convento de Santa Clara celebró,
en su felice entrada a la Ex.Ma D. María Luisa,
Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna
y Virreina de esta Nueva España*

se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 2009
en los talleres de Master Copy, S.A. de C.V.

Av. Coyoacán 1450, col. Del Valle 03220 México, D.F.

Portada de Irma Eugenia Alva Valencia.

Tipografía y formación: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V.

Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de
El Colegio de México.

ISBN: 978-607-462-072-6



9 786074 620726