REPRESENTACIÓN FESTIVA EN EL NUEVO MUNDO: MÉXICO 1680

Sebastian Neumeister

El historiador del arte Emilio Orozco Díaz, autor del libro ya clásico *El Teatro y la teatralidad del Barroco* (1969), ha señalado en un artículo de 1983 el carácter especial de la cultura del Barroco, cultura que José Antonio Maravall ha caracterizado no sin razón y no obstante la estructura jerárquica de la sociedad del siglo XVII como «cultura masiva».[1] Orozco Díaz escribe bajo el título «Sobre la teatralización y comunicación de masas en el Barroco»:

> No debemos olvidar, al considerar la cultura del Barroco, la importancia de aquellos géneros y formas de las artes especialmente dirigidas a las masas y colectividades, cuya influencia por su gran producción —impulsadas por la creciente demanda— fue muy poderosa. Y de ellas son, paradójicamente, las más expresivas y las que adquieren más importancia en dicho sentido de influjo sobre la colectividad precisamente aquellas creadas deliberada y conscientemente con una intención de pura transitoriedad, atendiendo a las circunstancias del cotidiano vivir o periódico acaecer, o del importante hecho ocasional de la vida pública, civil o religiosa.[2]

El historiador andaluz piensa en el teatro, en los sermones y en la cultura festiva barroca realizada en procesiones, arcos triunfales, fuegos artificiales[3] y exequias. Es una cultura efímera que se manifiesta no solo en Europa, sobre todo en el mundo católico del sur del continente, sino que se extiende también a América, donde la cultura se pone al servicio de la idea imperial de los Habsburgo. Ejemplos impresionantes de esta dependencia los ofrece el rito de la institución de los virreyes, un cambio periódico del poder instalado para evitar la creación de redes locales de corrupción. Las entradas de los nuevos virreyes en la capital respectiva del Nuevo Mundo se celebraban como ceremonias oficiales y se documentaban en relaciones de las fiestas organizadas con este motivo. En el caso de la llegada de uno de estos virreyes, el conde de Paredes, marqués de la Laguna, a la capital de la Nueva España en 1680 disponemos de tres relaciones impresas.[4] Se trata de la entrada misma del virrey el 30 de noviembre de 1680 y de la descripción de dos arcos de triunfo, uno en la plaza de Santo

[1] Maravall (1975: cap. II, 3).

[2] Orozco Díaz (1988: 295).

[3] Véanse Fähler (1974) y Kohler y Villon-Lechner (1988).

[4] Para la ciudad de México en el siglo XVII véase Rodilla León (2014).

Domingo por encargo de la ciudad de México, el otro por encargo de la Iglesia, la «muy esclarecida, sacra y augusta Iglesia Metropolitana de México», en la plaza central, el Zócalo actual, delante del portal occidental de la catedral.[5]

La *Pierica narración de la plausible pompa con que entró en esta imperial y nobilísima ciudad de México el Exmo. Señor conde de Paredes, marqués de la Laguna, virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España, y presidente de su real Audiencia y Cancillería, que en ella reside.* […].[6] Es obra del Bachiller Juan Antonio Ramírez Santibáñez. Consta de 154 quintillas, es decir, de 154 x 5 = 77 x 10 = 7 x 11 x 10 versos y ofrece una descripción detallada de la fiesta, del palacio virreinal de Chapultepec, de la enfermedad del nuevo virrey poco antes de la ceremonia oficial, de la muerte del corregidor de México y de los decorados de los dos arcos de triunfo.

El *Theatro de virtudes políticas, que constituyen a un Príncipe: advertidas en los Monarchas antiguos del Mexicano Imperio, con cuyas efigies se hermoseó el Arco triumphal, que la muy Noble, muy Leal, Imperial Ciudad de México erigió para el digno recivimiento en ella del Excelentissimo Señor Virrey Conde de Paredes, marqués de la Laguna, &c.*[7] Es obra de Carlos de Sigüenza y Góngora, profesor de Matemáticas y Astrología / Astronomía de la Universidad de México y autor de varios libros de gran importancia literaria y cultural para la época colonial de México.[8] El *Theatro de virtudes políticas* es un edificio mucho más complicado que el arco de triunfo descrito, compuesto de elementos muy diversos: una dedicatoria, tres preludios, la descripción del arco mismo y de su temática, doce capítulos dedicados a doce príncipes míticos del México indígena, la descripción de la fachada meridional del arco, y finalmente un poema de 16 estrofas recitado por la alegoría de la ciudad de México saliendo de entre las nubes:

> ¿Pero, tú aquí, Señor? ¡Que me suspende
> pálida timidez! De qué me asusta
> si a influjos de ti mismo más me enciende
> la excelsa luz de tu presencia augusta![9]

El *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político que erigió la muy esclarecida sacra y augusta Iglesia Metropolitana de México, en las lucidas alegóricas ideas de un arco triunfal que*

[5] La crítica literaria se interesa, dada la importancia del tema para la cultura colonial, relativamente poco por estos textos. No figuran, por ejemplo, en los libros de Leonard (1974), a pesar de que el autor incluye en su libro dos capítulos sobre Sigüenza y Góngora, respectivamente, y es aún autor de una monografía sobre Sigüenza y Góngora, y de Puccini (1996). Véanse en cambio Von Kügelgen (1989 y 1997), Neumeister (2004), las ediciones modernas de los textos citados en la bibliografía final y la crítica incluida en sus respectivas bibliografías.

[6] *Pierica*: se refiere a la provincia Pieria vecina del Olimpo, lugar de nacimiento de las musas. El texto se cita en la edición de Farré Vidal (2013: 148-172).

[7] Sigüenza y Góngora (*Seis obras*: 165-240).

[8] Véase Cirillo Sirri (1996).

[9] Sigüenza y Góngora (*Seis obras*: 232).

consagró obsequiosa y dedicó amante a la feliz entrada del excelentísimo señor, etc. […].[10] Es obra de la monja Sor Juana Inés de la Cruz del convento de San Gerónimo de la ciudad de México. El *Neptuno alegórico* es también una construcción muy compleja y consiste en una dedicatoria, una explicación del texto (*Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula*) y de ocho grandes lienzos del arco, de sus elementos arquitectónicos, y de una descripción conclusiva del conjunto en forma poética.

Las observaciones que siguen no tendrán por objeto realizar una vez más un análisis detallado de los argumentos, imágenes y alegorías de los tres textos, dado que las ediciones citadas y la literatura crítica ya ofrecen un arsenal abundante de informaciones. Nos ocuparemos más bien del modo comunicativo con el que los tres autores reunidos aquí por primera vez cumplieron con su encargo y con qué intención lo hicieron, sea oficial, sea individual.

La relación de fiesta del bachiller Juan Antonio Ramírez Santibáñez pertenece a la tradición de un género de la cultura efímera de las cortes y ciudades europeas del Renacimiento y del Barroco, desde el célebre arco de honor para el emperador Maximiliano I grabado por Albrecht Dürer en 1512, los arcos de entrada de Carlos V, «emperador viajero», erigidos por las ciudades de sus dominios, hasta las fiestas, arcos y túmulos de la Roma papal.[11] El mundo ibérico contribuye también en Europa y América de manera sobresaliente a esta cultura efímera.[12] A pesar del carácter más bien modesto de la *Pierica narración*, la relación del bachiller Juan Antonio Ramírez Santibáñez se integra perfectamente en esta tradición, como lo atestigua la mención del palacio del Buen Retiro al principio de su poema:

> Musa, en México esta ves
> has de cantar, a fe mía,
> aunque te avergüences, pues
> el que ya no cantes les
> hace a todos armonía.
>
> Avergonzada te admiro,
> pero aquesta cortedad
> deja, que tu suavidad,
> puesta que está hecha al Retiro,
> cantará con majestad.

[10] Sor Juana Inés de la Cruz, *Neptuno alegórico* (ed. Martín y Arenal, 2009).

[11] Véanse Jacquot (1960), Fagiolo dell'Arco y Carandini (1977 y 1997), Diez (1987), Díez Borque y Rudolf (1994), Flórez Plaza (2003) y Bonet Correa (2004).

[12] Alenda y Mira (1903) y Farré Vidal (2013). Véanse, para el género de las relaciones festivas Aercke (1994: cap. 1), y la «Introducción» de Sagrario López Poza a Jorge Báez de Sepúlveda, *Relacion verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segouia a la magestad de la reyna nuestra señora Doña Anna de Austria, en su felicissimo casamiento que en la dicha ciudad se celebro* (1998: 22-29). La edición de la relación de la fiesta segoviana por Sagrario López Poza y Begoña Canosa Hermida puede considerarse modélica. Véase también, para el contexto urbano de las fiestas, R. de la Flor (1989).

Inspiración gozarás
De las musas, con donaire
Soplarante cantarás
Y en un soplo escribirás
cosas de muy lindo aire.

Pierde, pues, en conclusión
el miedo, cantando fiel
La festiva discrepción
Que no errarás el papel
si aciertas la relación. (1-4)[13]

El bachiller subraya ya por el título, por la forma poética y por el vocabulario panegírico de su *Pierica narración de la plausible pompa* la intención de integrarse a las festividades oficiales. Se le ofrece además la oportunidad de demostrar sus capacidades poéticas, sus conocimientos de la mitología clásica y su familiaridad con la literatura de su tiempo.[14] Se muestra así digno de la élite criolla de la metrópoli y capaz de formular la adhesión de esta parte de la población urbana al sistema virreinal. No le agrada tanto en cambio la inclusión de los indios como lo hace sospechar un adjetivo con referencia al arco de triunfo de Carlos de Sigüenza y Góngora:

Un arco bien levantado
la ciudad, sin interés,
aquí le tuvo formado,
que, alabándole cortés,
no dejó de estar aindiando. (132)

El virrey saliendo le recompensa su lealtad por la impresión de la relación sin someterla a ninguna censura previa.[15]

A pesar de su encargo panegírico el *Theatro de virtudes políticas* de Carlos de Sigüenza y Góngora tiene un carácter marcadamente distinto. A diferencia del bachiller Juan Antonio Ramírez Santibáñez, Carlos de Sigüenza y Góngora no es un letrado sino un profesor universitario, con intereses científicos, históricos y políticos. El *Theatro de virtudes políticas* es un espejo de príncipes en la tradición de la *Idea de un príncipe político-christiano* de Diego Saavedra Fajardo. Enumera las virtudes que debe tener el príncipe para desempeñar su oficio y lo exhorta a actuar según ellas. Como Saavedra Fajardo, Sigüenza y Góngora se esfuerza por apoyar los valores y las instituciones de la monarquía de los Habsburgo por una cantidad enorme de argumentos y ejemplos sacados de la tradición filosófica-moral europea. Pero perteneciendo a la élite criolla de la Nueva España, integra, a diferencia del bachiller Ramírez

[13] *Ves*: seseo; *Retiro*: el Buen Retiro en Madrid; *soplarante*: soplante («inspirar o sugerir algunas noticias o especies; y así se dice que sopla la Musa» (*Aut.)*.

[14] Hay alusiones a textos de Quevedo (estr. 19) y Calderón (estr. 140).

[15] Véase Farré Vidal (2013: 143-147).

Santibáñez, la prehistoria mexicana en su concepto, con la clara intención de recordarle al nuevo virrey que tendrá en su nueva posición el deber de integrar la totalidad de la población de su dominio:

> Y aunque, cuarto precepto de este, en el *OEd. AEgyp*., tom. 2 clas. I, cap. 2, es que: «la empresa debe dirigirse a las costumbres»; juzgo que contra él nada he pecado, cuando este ha sido el fin principal de mi humilde estudio, bien que con la reverencia submisa, con que debe manejarse la soberanía excelente del príncipe que elogió, teniendo presente en la memoria lo que escribió el otro Plinio, lib. 3, Epíst. 18: «Ciertamente es hermoso, aunque pesado y rayano en la soberbia, el prescribir cómo debe ser el príncipe». Conque, para obtener este fin sin poder incurrir en la nota detestable de presunción, tan inútil, manifesté las virtudes más primorosas de los mexicanos emperadores para que mi intento se logre sin que a la[s] empresas se las quebranten las leyes: «El alabar, pues, a los príncipes más buenos (prosigue el discretísimo Plinio) y por medio de ellos, como al través de un espejo, mostrar a la posteridad la luz que de ellos emana, tiene mucho de utilidad, nada de arrogancia».[16]

Sigüenza y Góngora se sirve, como vemos, del arsenal inagotable de su erudición, desde el cónsul romano Plinio el Joven al jesuita alemán Athanasius Kircher. Esta mezcla corresponde a lo que dice Solange Alberro sobre las fiestas barrocas de la Nueva España, es decir, sobre el carácter mixto y mestizo de estos espectáculos:

> La fiesta barroca tuvo lógicamente la misma estructura y función en España y América, como partes de un solo imperio. En su afán totalizador e imperialista, pretendió abarcar el conjunto de la herencia humana, en sus dimensiones míticas y reales. Ante todo ideada y planificada con propósitos monárquicos —en el contexto del antiguo régimen obviamente, es decir, en estrecha relación con la esfera religiosa— se dirigió al conjunto de la sociedad. Todos los sectores podían y debían participar en ella, tanto en función de espectadores como de actores, aun cuando su lugar y papel quedaban estrictamente determinados por el estamento al que pertenecían. Para lograr sus fines didáctico-federativos, la fiesta proponía mensajes diversos que a su vez podían dar lugar a diversas lecturas: un arco levantado con ocasión de una fiesta religiosa y cívica ofrecía al mismo tiempo un lema en latín, certámenes literarios o alusiones circunstanciales a la mitología griega o romana destinados a los letrados, sainetes en castellano y representaciones directas de episodios bíblicos, históricos o legendarios accesibles al grueso de los españoles, sin olvidar los lenguajes más sutiles y misteriosos conformados por los colores, ritmos, adornos, emblemas, motivos y arreglos coreográficos e iconográficos solo descifrables por los indígenas y tal vez parte de las castas. La fiesta barroca era y debía ser polisémica, debía forzosamente ser mixta y mestiza.[17]

Lo que caracteriza la fiesta mexicana es válido también para el *Theatro de virtudes políticas* de Sigüenza y Góngora. La invocación de doce príncipes míticos mexicanos, si bien basada en autoridades europeas, roza por un lado la provocación del nuevo virrey que acababa de

[16] Sigüenza y Góngora (*Seis obras*: 188, *cf*. 193). El título *OEd. AEgyp*. se refiere a la obra conocidísima de Athanasius Kircher, *Oedipus Aegypticus, hoc est Vniversalis Hieroglyphicae Veterum Doctrinae temporum iniuria abolitae instauratio*, Roma, Vitales Mascardi, 1652-1654 (3 vols.).

[17] Alberro (1998: 44-45).

llegar de Europa. Por el otro, vista desde el Nuevo Mundo, el «exaltado patriotismo novohispano» de Sigüenza y Góngora tiene, como observa Octavio Paz, algo de una «confiscación intelectual» de la cultura indígena,[18] confiscación en este caso de doce príncipes mexicanos para un espejo de príncipes, género de origen europeo.

La estrategia didáctica que Sigüenza y Góngora persigue en su *Theatro de virtudes políticas* tiene dos destinatarios: por un lado, los funcionarios de la metrópoli española, y, por el otro, el público local, sea de élite, sea de estratos más bajos. Elogio y educación del poder se mezclan, pero también la admonición dirigida al virrey futuro de bien gobernar y a sus súbditos de obedecerle. Para manejar esta situación comunicativa doble Sigüenza y Góngora debe abrir la forma de un libro de emblemas practicado por Saavedra Fajardo a un público más amplio. Lo explica en tres preludios:

> Preludio I: Motivos que puede haber en la erección de arcos triunfales con que las ciudades reciben a los príncipes.
>
> Preludio II: El amor que se le debe a la patria es causa de que, despreciando las fábulas, se haya buscado idea más plausible con qué hermosear esta triunfal portada.
>
> Preludio III: Neptuno no es fingido dios de la gentilidad sino hijo de Misraím, nieto de Cam, bisnieto de Noé y progenitor de los indios occidentales.[19]

Mientras que en el primer preludio reconduce la historia del género de los arcos de triunfo hasta los romanos y en el segundo justifica la presencia de los dioses mexicanos en la decoración del arco, Sigüenza y Góngora presenta en el tercer preludio su tesis central: la procedencia de las naciones americanas del dios pagano Neptuno, pasando por el Antiguo y Nuevo Testamento. Podía escoger a Neptuno como figura central del arco de triunfo porque el nuevo virrey llevaba entre otros el título de «marqués de la Laguna». A diferencia de Sor Juana, sin embargo, que hizo lo mismo en su arco, Sigüenza y Góngora no se contentó con el efecto conceptista del argumento mitológico, sino que lo utilizó también como argumento histórico para probar

> […] no ser Neptuno quimérico rey o fabulosa deidad sino sujeto que con realidad subsistió con circunstancias tan primorosas como son el haber sido el progenitor de los indios americanos. No me parece muy grande el empeño en que me pongo de comprobarlo, cuando solo tengo por mira el calificar sus aciertos.[20]

No podemos juzgar si Sigüenza y Góngora tomó en serio esta interpretación de la historia, pero es significativo que la justifica mediante el método sumamente problemático —diríamos al menos hoy día— del polímata Athanasius Kircher de argumentar por imágenes:

[18] Paz (1982: 207 y 209).

[19] Sigüenza y Góngora (*Seis obras*: 169, 172, 176).

[20] Ibídem: 177.

> La doctrina simbólica (en que se comprenden empresas, jeroglíficos, emblemas) es una ciencia en que, con breves y compendiosas palabras, expresamos algunos insignes y variados misterios, algunos tomados de los dichos de los sabios y otros de las historias.[21]

El que habla aquí, figura emblemática del Barroco europeo, tentó en vano descifrar los jeroglíficos egipcios.[22]

Sor Juana Inés de la Cruz tiene, como ya indica el título de su descripción del arco de la Iglesia Metropolitana de México, otros propósitos que sus dos colegas: *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político que erigió la muy esclarecida sacra y augusta Iglesia Metropolitana de México, en las lucidas alegóricas ideas de un arco triunfal* […]. El «simulacro político» es en sus «lúcidas alegorías» de veras un «océano de colores», de colores retóricos en este caso, «pretexto, motivo, y razón aparente para emprender, y ejecutar alguna cosa, encubierta y disimuladamente» (*Aut.*). Lo que Sor Juana quiere encubrir son verdades no destinadas al vulgo, según Mt 13, 34: «Haec omnia locutus est Jesus in parabolis ad turbas, et sine parabolis non loquebatur eis».[23] Las imágenes del arco de triunfo desempeñan por lo tanto un papel importante: son para la muchedumbre lo que son las palabras para los entendidos. En la *Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula* Sor Juana justifica la presencia de los dioses paganos además por la tarea de hallar imágenes y comparaciones adecuadas para elogiar al marqués de la Laguna, motivo panegírico por antonomasia:

> Esta, pues, tan decorosa invención me obligó a discurrir entre los héroes que celebra la Antigüedad, las proezas que más combinación tuviesen con las claras virtudes del excelentísimo señor marqués de la Laguna.[24]

Neptuno, hijo de Saturno y de Isis y hermano de Júpiter, es sobremanera apto para esta comparación. Sor Juana se sirve de modo muy generoso de este parentesco:

> ¿Qué otra cosa es ser hijo de Saturno que ser hijo de la real estirpe de España de quien descienden tantos reyes que son deidades de la tierra? Es también su excelencia hijo de Isis, esto es, de la sabiduría del señor rey don Alonso, el Sabio por antonomasia, llamado así por la excelencia de sus estudios, especialmente matemáticos.[25]

Y después de citar cuatro versos atribuidos a Góngora,[26] Sor Juana continúa:

> Es también su excelencia hermano de Júpiter, rey del cielo, esto es, del señor duque de Medina *Coeli*, a quien por suerte cupo este estado de cielo, con razón llamado Júpiter, pues el nombre de

[21] Ibídem: 188. Véanse, para la cultura barroca de las imágenes, Gállego (1972: primera parte) y Egido (2004).

[22] Véanse Leinkauf (1993), Fernández González (2002) y Glassie (2012).

[23] Sor Juana Inés de la Cruz (*Neptuno alegórico*: 66).

[24] Ibídem: 76.

[25] Ibídem: 102.

[26] Ibídem: 103, nota 116.

> este se dijo *a iuvando*, como dice Marciano Capella: «Et nos *a iuvando* Iovem dicimus». ¿Qué más ayuda que un valido Alcides, que alivia al monarca español del peso de la esfera de tan dilatado gobierno? Cupo a Neptuno en suerte el mar (como ya queda dicho) con todas las islas y estrechos. ¿Qué otra cosa fue esto que ser su excelencia *marqués de la Laguna*, general de mar océano con todos los ejércitos y costas de Andalucía? ¿Ni que otra cosa fue ser titular de los edificios llamado *comes*, que ser conde de Paredes?[27]

De interés especial para Sor Juana es el hecho de que Neptuno es el hijo de Isis, diosa y sabia a la cual los egipcios atribuyeron la invención de la escritura, del trigo y del lienzo:

> Finalmente, tuvo no solo todas las partes de sabia, sino de la misma sabiduría, que se ideó en ella. Pues siendo Neptuno hijo suyo, claro está que no le corría menos obligación, pues el nacer de padres sabios no tanto es mérito para serlo cuanto obligación para procurarlo, para no degenerar ni desmentir misteriosos dogmas de los platónicos.[28]

El pasaje es sobremanera complejo, contiene un núcleo a la vez apelativo y expresivo: Sor Juana requiere al marqués de la Laguna que abogue por la promoción de las ciencias, pero al mismo tiempo sostiene la propia existencia de mujer intelectual activa. Poniendo de relieve las capacidades intelectuales de una diosa piensa en sí misma.[29] No olvida, con todo eso, que su encargo es la decoración de un arco de triunfo, símbolo del poder virreinal en la persona del marqués de la Laguna:

> En cuya montea se dio lugar a los ocho tableros en que se copiaron las empresas y virtudes del dios Neptuno, ideándose en ellas algunos de los innumerables elogios que así por su real ascendencia como por sus altas proezas e incomparables prendas se ha merecido el excelentísimo señor marqués de la Laguna, ostentando el Arco en los colores, en lo perfecto de las líneas, en los resplandores del oro que lo pulía a rayos, no ser menos que fábrica consagrada a tanto príncipe; llevándose sus inscripciones la atención de los entendidos, como sus colores los ojos de los vulgares, y el cordial amor respecto de todos los dos retratos de sus excelencias en señal del que tiene a sus perfectos originales, que el cielo guarde, para que gocemos en ejecuciones los felices anuncios de su gobierno.[30]

Oponiendo «la atención de los entendidos» a «los ojos de los vulgares», Sor Juana describe una vez más la semiótica doble de la cultura efímera del Barroco y de su estructura emblemática (*inscriptio — pictura — subscriptio*). El arco de triunfo de Sor Juana reúne en sus lemas la *incriptio* del emblema con sus lienzos como *pictura*, dejando las explicaciones más detalladas (*subscriptio*) al texto de la *Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula*.[31]

En este contexto, es decir, en lo que se refiere a la relación precaria de la comunicación festiva y la representación gubernamental, hay que mencionar una discrepancia que

[27] Sor Juana Inés de la Cruz (*Neptuno alegórico*: 103).

[28] Ibídem: 88.

[29] Véanse Bénassy-Berling (1982) y López Poza (2003).

[30] Sor Juana Inés de la Cruz (*Neptuno alegórico*: 115).

[31] Véase, para el aspecto teatral de la emblemática barroca, Schöne (1968).

no concierne al texto de la relación del bachiller Juan Antonio Ramírez Santibáñez, «una clara exhibición de su formación como bachiller»,[32] pero sí a las descripciones de los arcos de Sigüenza y Góngora y de Sor Juana Inés de la Cruz. Los dos arcos son también, como vimos, pruebas de una erudición extraordinaria que impiden mucho la lectura continua del texto y que serían por supuesto contraproductivas durante la fiesta. Sagrario López Poza lo dice con toda claridad:

> El texto es como un libreto o guía interpretativa del contenido significativo de las celebraciones. En no pocas ocasiones, muchos de los que asistieron a la fiesta no entendieron el sentido cabal del programa hasta que leyeron su interpretación. Hubiera hecho falta tener la *relación* antes. Se asemejan a los catálogos de exposiciones de hoy.[33]

Pero las citas en latín y la plétora de las figuras mitológicas a veces poco conocidas pueden explicarse también de otro modo: deben hacer visible el saber y la erudición del autor. Es un motivo que parece difícilmente conciliable con el oficio laudatorio de los textos. Si esta erudición placativa se podría aceptar en el caso de Sigüenza y Góngora como justificación histórica de su tesis atrevida de que los mexicanos y su cultura tenían un origen mediterráneo, en el *Neptuno alegórico* de Sor Juana no tiene una función parecida. Aquí prevalece la impresión de que la erudición excesiva tiene más bien una finalidad en sí: el texto panegírico como posibilidad de presentarse a sí misma.

Sigüenza y Góngora y Sor Juana han sido concientes, sin embargo, de esta problemática. Lo atestiguan los poemas finales por los cuales los dos autores se esfuerzan en templar el conflicto entre la exhibición exagerada de un saber individual y el encargo representativo. Estos poemas de tamaño moderado se recitaron probablemente, en su forma poética apropiada a la lectura oral, durante o al final del espectáculo. En el *Theatro de virtudes políticas* de Sigüenza y Góngora es la alegoría de la ciudad de México la que recitó el poema final: «Al abrirse las puertas del arco, para que se franquease a su excelencia el resto de la ciudad, se apareció esta entre unas nubes». Es un texto que, según cree al menos William G. Bryant en su edición, se publicó incluso antes del texto completo del *Theatro de virtudes políticas*.[34] Y Manuel Toussaint, en su edición del *Neptuno alegórico*, supone por su parte que la *Explicación del arco* de Sor Juana se recitó en vivo durante la fiesta.[35] Los dos autores se acuerdan por fin de su encargo, la invención de textos e imágenes apropiados para una fiesta pública. En los siglos posteriores las fiestas representativas se reducirán más y más al puro espectáculo, sin textos explicativos. El poder y la erudición ya no van juntos.

[32] Farré Vidal (2013: 145).

[33] López Poza, en la «Introducción» a Báez de Sepúlveda (1998: 25).

[34] Sigüenza y Góngora (*Seis obras*: 231).

[35] Sor Juana Inés de la Cruz (*Neptuno alegórico*: 45).

BIBLIOGRAFÍA

Aercke, Kristiaan P. (1994), *Gods of Play. Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse*, New York, State University of New York Press.

Alberro, Solange (1998), «Imagen y fiesta barroca: Nueva España, siglos XVI-VXII», en Petra Schumm, ed., *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, Frankfurt am Main / Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 33-48.

Alenda y Mira, Jenaro (1903), *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España,* Madrid, Sucesores de Ribadeneyra.

Báez de Sepúlveda, Jorge, *Relacion verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segouia a la magestad de la reyna nuestra señora Doña Anna de Austria, en su felicissimo casamiento que en la dicha ciudad se celebro*, 1572, eds. Sagrario López Poza y Begoña Canosa Hermida, Segovia, Fundación Don Juan de Borbón, 1998.

Bénassy-Berling, Marie-Cécile (1982), *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz. La femme et la culture au XVII*e *siècle*, Paris, Éditions hispaniques.

Bonet Correa, Antonio (2004), «La arquitectura efímera del Barroco en España», en Fernando Checa Cremades, ed., *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, SEACEX / Real Academia de España en Roma, 19-42.

Cirillo Sirri, Teresa (1996), «Don Carlos de Sigüenza y Góngora: Del *Mercurio volante* a *Infortunios de Alonso Ramírez*», *Annali Instituto Universitario Orientale*, 38, 221-266.

Diez, Renato (1987), *Il trionfo della parola: Studio sulle relazioni di feste nella Roma barocca, 1623-1667*, Roma, Bulzoni.

Díez Borque, José M., y Karl F. Rudolf (1994), eds., *Barroco español y austriaco: Fiesta y teatro en la corte de los Habsburgo y los Austrias*, Madrid, Embajada de Austria (catálogo).

Egido, Aurora (2004), *De la mano de Artemia. Literatura, emblemática, mnemotecnia y arte en el Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta / Edicions UIB.

Fagiolo dell'Arco, Maurizio, y Silvia Carandini (1977), eds., *L'Effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del 600,* Roma, Bulzoni.

Fagiolo dell'Arco, Maurizio, y Silvia Carandini (1997), eds., *Corpus delle Feste a Roma,* vol. I: *La festa barocca*, Roma, Bulzoni.

Fähler, Eberhard (1974), *Feuerwerke des Barock. Studien zum öffentlichen Fest und seiner literarischen Deutung vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Stuttgart, Metzler.

Farré Vidal, Judith (2013), *Espacio y tiempo de fiesta en Nueva España (1665-1760)*, Madrid / Frankfurt am Main / México, Iberoamericana / Vervuert / Bonilla Artigas.

Fernández González, Emilio (2002), *Athanasius Kircher y la ciencia del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense / Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla» (catálogo).

Flórez Plaza, Paloma (2003), coord., *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, SEACEX (catálogo).

Gállego, Julián (1972), *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar (ed. original en francés 1968).

Glassie, John (2012), *A Man of Misconception. The Life of an Excentric in an Age of Change*, New York, Riverhead.

Jacquot, Jean (1960), *Les Fêtes de la Renaissance, II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint,* Paris, Editions du CNRS.

Juana Inés de la Cruz, Sor, *Neptuno alegórico*, ed. e intr. Vincent Martín y Electa Arenal, Madrid, Cátedra, 2009.

Kircher, Athanasius, *Oedipus Aegypticus, hoc est Vniversalis Hieroglyphicae Veterum Doctrinae temporum iniuria abolitae instauratio*, Roma, Vitales Mascardi, 1652-1654, 3 vols.

Kohler, Georg, y Alice Villon-Lechner (1988), eds., *Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk inder europäischen Geschichte*, Zürich / München, Artemis.

Kügelgen, Helga von (1989), «The Way to Mexican Identiy. Two Triumphal Arches of the Seventeenth Century», en Irving Lavin, ed., *World Art: Themes of Unity in Diversity*, University Park, Pennsylvania State University Press, 709-720.

Kügelgen, Helga von (1997), «La línea prehispánica. Carlos de Sigüenza y Góngora y su *Theatro de virtudes políticas, que constituyen à un Príncipe*», en Karl Kohut y Sonia V. Rose, eds., *Pensamiento europeo y cultura colonial*, Frankfurt am Main, Vervuert, 205-237.

Leinkauf, Thomas (1993), *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602-1680),* Berlin, Akademie Verlag.

Leonard, Irving A. (1974), *La época barroca en el México colonial*, México, Fondo de Cultura Económica (ed. original en inglés 1959).

López Poza, Sagrario (2003), «La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno alegórico*», *La Perinola*, 7, 241-270.

Maravall, José Antonio (1975), *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.

Neumeister, Sebastian (2004), «Mestizaje simbólico: *El Theatro de virtudes políticas* de Carlos de Sigüenza y Góngora», en Sebastian Neumeister y Roger Friedlein, eds., *Vestigia Fabularum. La mitologia antiga a les literatures catalana i castellana entre l'edat mijana i la moderna*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 223-233.

Orozco Díaz, Emilio (1988), «Sobre la teatralización y comunicación de masas en el Barroco. La visualización espacial de la poesía», en Emilio Orozco Díaz, *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad de Granada, vol. I, 295-316.

Paz, Octavio (1982), *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral.

Puccini, Dario (1996), *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik (ed. original en italiano 1967).

R. de la Flor, Fernando (1989), *Atenas castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Salamanca, Junta de Castilla y León.

Ramírez Santibáñez, Juan Antonio, *Pierica narración de la plausible pompa con que entró en esta imperial y nobilísima ciudad de México el Exmo. Señor conde de Paredes, marqués de la Laguna, virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España, y presidente de su real Audiencia y Cancillería, que en ella reside.* […], México, Francisco Rodríguez Lupercio, 1680.

Rodilla León, María José (2014), «*Aquestas son de México las señas*». *La capital de la Nueva España según los cronistas, poetas y viajeros (siglos XVI al XVIII)*, Frankfurt a. M. / Madrid, Vervuert / Iberoamericana.

Schöne, Albrecht (1968[2]), *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München, C. H. Beck.

Sigüenza y Góngora, Carlos de, *Seis obras*, ed. William G. Bryant, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984.