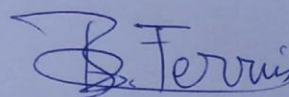


UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

LA REPRESENTACIÓN DE LAS
VIRREINAS Y REINAS EN LAS LOAS
CORTESANAS DE SOR JUANA INÉS DE
LA CRUZ



Laia Martí García

Grado de Estudios de Inglés y Espanyol

Tutora: Beatriz Ferrús

Curso: 2018 - 2019

Índice

Introducción	4
El género de la <i>Loa</i>	6
Loas cortesanas de Sor Juana	7
Sor Juana y el Virreinato de Nueva España	10
Imagen femenina en las loas palaciegas de Sor Juana	14
Conclusión	24
Bibliografía	27

Introducción

De entre la amplia producción teatral de Sor Juana Inés de la Cruz, las loas cortesanias propias de su teatro breve pueden ser exploradas en torno al eje temático que las estructura: la focalización femenina bajo una óptica novohispana. Las estrategias áulicas en torno al imaginario simbólico femenino de estas composiciones han sido menos abordadas dentro del rico universo hispano. A propósito de la crítica hacia el teatro breve de Sor Juana, Octavio Paz comenta cómo “Menéndez Pelayo [filólogo, célebre historiador de la historia de la literatura española y crítico literario] lamentó la insignificancia de muchas de estas composiciones. La mayoría de los críticos modernos han repetido esta queja y varios han deplorado el estilo familiar de algunas de ellas” (233). No obstante, estudiosos de la producción dramática sorjuanina, cada vez más, evidencian la necesidad de que se produzca un distanciamiento del lugar marginal otorgado a estas. En los últimos años, la alabanza hacia las reinas y virreinas de la Nueva España retratada de un modo significativo en esas piezas teatrales está siendo cada vez más explorada. Entre los críticos de la obra sorjuanina, se destacan, debido a su especial atención y aportación en la materia de las loas dedicadas a “las figuras nobles femeninas” (Herrera 239), los siguientes: Octavio Rivera (1999, 2003, 2016), Judith Farré (2007, 2009, 2014, 2017), Leonardo Sancho (2018), Beatriz Colombi (2009), Robin Ann (2013), Sara Poot Herrera (2007) y Susana Hernández (2016).

La principal intención del presente trabajo es revisar las dirigidas hacia virreinas y reinas durante el reinado de Carlos II y examinar la concepción femenina discernida en sus versos a partir de la mirada de mujer de Sor Juana. Con esa finalidad, de las dieciocho que compuso la poeta¹, se otorgará especial atención hacia las que tuvieron como destinatarias a las distintas virreinas novohispanas y reinas: *La Loa a los Años de la Reina Nuestra Señora*², *Doña María Luisa de Borbón*; *la Loa a los Años de la Reina*

¹ Las dieciocho piezas de alabanza de Sor Juana se componen de dos dedicadas a los festejos reales, tres acompañan autos sacramentales y las trece restantes son loas sueltas integradas en el corpus de profanas (Farré, *Las loas* 243).

² Ésta y las demás loas referidas o incluidas en el trabajo, además de las citas, se tomarán de la edición de las *Obras Completas de Sor Juna Inés de la Cruz III*, por Alfonso Méndez Plancarte (1955). La

Madre, Doña Mariana de Austria Nuestra Señora; la Loa en las Huertas donde fue a divertirse la Excma. Sra. Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna y, por último, *al Encomiástico Poema a los Años de la Excma. Sra. Condesa de Galve*³. Me permito integrar información perteneciente a otras que se encuentran entre la vasta producción para la escena de Sor Juana, hacer algunas observaciones sobre su importancia en relación a las figuras femeninas en la que se centra el trabajo y anotar algunos aspectos de su significación.

De la misma manera, en las páginas sucesivas se exploran las formulaciones características de la poética culta del S.XVII en materia de loas, y se ofrece una descripción general de las particularidades de las palaciegas de Sor Juana. Asimismo, son visibles ciertas nociones historiográficas de la relación entre la poeta y la corte imperial de la Nueva España, en especial, el vínculo entre la Décima Musa y las virreinas. Por último, se presentan las principales conclusiones.

cronología de las loas se debe a Alberto G. Salceda (Méndez Plancarte 333-358) que las ubica entre 1674 y 1690. Citaré siempre indicando el número de la loa, la escena y los versos correspondientes.

³ Considerado *Loa*, no *Poema*, en consonancia con Rivera (*Teatro breve* 124), por su extensión, forma, tema y tipo de personajes del género panegírico de las loas.

El género de la *Loa*

En términos generales, la loa⁴ del siglo XVII se define como una pieza teatral breve e independiente que sirve como preludeo a otras comedias, a autos sacramentales o son simplemente piezas breves de ocasión para homenajear a una personalidad perteneciente a la nobleza o a una figura de poder de la época. Así, esta es un acto de adulación que mediante una metaforización sublimada consigue convertir a los homenajeados en alegorías desde una perspectiva poética (Bravo 41). El elogio se introduce normalmente en la primera escena con el fin de indicar al homenajeadado e integrar “bajo la ilusión dramática de una realidad envolvente, al auditorio presente en el espectáculo” (Farré, *Aproximaciones* 152) mostrando simultaneidad con la realidad dramatizada. Como muestra del festejo palaciego, en la loa 379 los Coros de Música introducen la celebración a raíz del cumpleaños de la esposa del monarca Carlos II, María Luisa de Borbón:

Para celebrar los Años⁵
de la que en las almas reina,
como su Imperio más propio,
sólo el Alma la celebra; (379, I. 1-4)

Dentro del corpus crítico reciente, Octavio Rivera (*Teatro breve* 127) siguiendo criterios temáticos y cronológicos –en consonancia con la clasificación realizada por K. Spang en su estudio específico del género a finales del Siglo de Oro– divide el género en dos grandes grupos. Las que introducen las representaciones en la corte y no pertenecen al teatro sacro reciben el nombre de palatinas, cortesanas, humanas o profanas. A diferencia de las palatinas, las que tratan temas religiosos se denominan sacramentales y se empleaban para iniciar los autos sacramentales. Igualmente, Rivera en la totalidad de sus artículos indica de forma detallada los aspectos escénicos de la

⁴ Sileri realiza un análisis más exhaustivo sobre la clasificación y la evolución de la loa, además de proponer una posible clasificación. Sabat de Rivers y Navascués detallan los orígenes de la loa en la segunda mitad del siglo XVI hasta la concepción más cercana a Sor Juana. Pérez también coincide en su datación.

⁵ Rivera (*Teatro breve* 119) comenta como la celebración de los años desde la mentalidad católica del momento era una manera de agradecer al dador de la vida, Dios, por permitirnos vivirlos.

representación, su espectacularidad y en especial al hermetismo envolvente en la figura de la Música⁶.

Loas cortesanias de Sor Juana

A grandes rasgos, la poeta se ajusta al género de cabecera de las piezas teatrales visibles en los festejos reales de Carlos II. Aquellas que la autora novohispana denominaba en boca de sus personajes como “pequeño obsequio” y “corto obsequio” – presente por ejemplo en la *Loa a los años de la Reina Nuestra Señora, Doña María Luisa de Borbón* – son una muestra clara de la maestría de su obra teatral “cuya finalidad decorativa, política y circunstancial queda opacada por el ingenio de su composición” (Olivares Zorrilla 187). Las loas cortesanias son piezas de circunstancia, tienen un carácter limitado a su época debido a su profunda relación con la corte virreinal que la solicitaba al mismo tiempo que la producía. Rivera expone como esta es un “teatro que habla del poder y que apoya el orden ideológico hispano sobre el que descansa la nación del poder político en el siglo XVII” (*Teatro y poder* 129).

A pesar de ser un teatro de alabanza y refuerzo del orden jerárquico de la Nueva España, la poeta muestra su gran proeza retórica y su erudición con tintes mitológicos, alegóricos y herméticos. En lo concerniente a la gran calidad de sus piezas breves, Octavio Paz describe cómo “Sorprende que con una materia tan vil como los cumpleaños de los poderosos, sor Juana haya logrado pequeñas obras que, en su género, son perfectas” (*Sor Juana* 442-443). Descartando la denotación de “materia vil”, las representaciones teatrales en las fiestas reales de finales del SXVII donde Sor Juana hace gala de su erudición e ingenio se prefieren “los asuntos divinos a los humanos, los personajes alegóricos a los reales, lo aparente y remoto a lo verdadero e inmediato” (Pérez 51).

En lo concerniente a los principales aspectos a destacar de las loas de adulación del siglo XVII juntamente con las de Sor Juana, se percibe una fuerte función y agilidad dramática, una gran pluralidad de personajes alegóricos que cumplen con la función de presentar y resolver un conflicto en escena mediante la representación de un debate –y,

⁶ La estudiosa de Sor Juana Celsa García pretende desentrañar los elementos claves de la teoría musical de Sor Juana en su obra.

por lo tanto, la acción dramática es mínima— para posteriormente finalizar la pieza homenajando al protagonista. Se plantea una gran diversidad de seres míticos como las ninfas, deidades mitológicas o notas musicales. Como es común en el género, se aprecia una retórica panegírica, un lenguaje culterano de gran aparatosidad (enumeraciones, ecos, recopilaciones, anáforas, hipérbaton) – “como si las palabras quisieran hacer el papel de personajes en esas fiestas para el oído y los ojos” (Sabat de Rivers, *Introducción* 51) – y claridad, un pomposo aparato escénico⁷, una gran variedad de formas de composición⁸, un gran imaginario simbólico, etc. Todo ello para “crear en cada una de las piezas un complejo y, a la vez, sintético universo simbólico visual y, a al mismo tiempo, acústico” (Sancho 185). Nuevamente, Rivera plantea un esquema estructural de la loa compuesta por siete partes diferenciadas (*Teatro y poder* 134)⁹. En la primera parte, la primera escena se inicia con una invocación y exaltación a la persona adulada; en la segunda, la anunciación produce curiosidad entre los personajes; en la tercera, la confirmación de la alabanza: en la cuarta, y quinta respectivamente, la competencia entre los personajes que finalizan su desentendimiento; para acabar, la conclusión y el homenaje al público.

El propósito principal de la representación teatral correspondería al deseo de reproducir un festejo barroco en la celebración de los cumpleaños de la elite de la corte. Con respecto a la concepción de las palaciegas, Kurt Spang indica como en las composiciones se ubica “una apología del rey y de la monarquía. No es raro que se realice creando un fondo mitológico o simbólico que sirve de base para una comparación de la corte [corte de Nueva España] con la corte celestial y que el rey adquiriera rasgos de un dios mitológico” (21). En la misma línea temática, la súplica presente en el encomio para el cumpleaños de Elvira de Toledo que se construye inicialmente a través del juego retórico de la *captatio benevolante* –“ver que, animosa, me expongo / a una empresa cuyo intento / se queda en intento sólo” (383, I. 50-53)—

⁷ Para las nociones sobre utilería, accesorios y vestuario propio de Sor Juna en sus loas palaciegas véase Rivera (*Algunos recursos* 2003).

⁸ Méndez Plancarte en su edición alude a endechas reales, décimas de pie quebrado, romance decasílabo, pareados, etc.

⁹ Farré (2014), en consonancia con Sabat de Rivers (1983), propone una estructura tripartita del asunto dramático según las convenciones tradiciones de introducción (el debate de méritos), desarrollo (la discusión central) y desenlace (la clausura del debate, presentación de la siguiente obra y una síntesis final panegírica). Toma en cuenta trabajos anteriores de Salazar y Torres, Calderón y Antonio Solís.

contribuye a determinar un rasgo recurrente: el orden impuesto por la autoridad real y la jerarquía social de la corte virreinal. La poeta realiza una gran distinción entre la realeza ubicada en un plano divino y el plano terrenal propio del súbdito. Por consiguiente, la persona mortal muestra una actitud sumisa ante la grandeza de los miembros de la esfera celestial y su incompetencia es exhibida debido a la indignidad del obsequio ofrecido en forma de loa (Rivera, *Teatro y poder* 148). Es cierto que en los elogios virreinales es patente esta exaltación del poder del imperio y de cierta jerarquía de valores¹⁰, pero se perciben singularidades en la figura envolvente femenina.

Por lo que se refiere a la simbología hermética en relación a las figuras de más alto poder de la época, suelen corresponderse a una representación solar y lunar como medio de glorificación al imperio colonial. La crítica Nina M. Scott apunta que “hablar de los virreyes en términos de soles o de seres divinos nos parece hoy en día alabanza hiperbólica y hasta risible por excesiva; en el mundo barroco, sin embargo, era un *topos* convencional” (162). En el homenaje a las personalidades virreinales, Rivera añade que estos se denotan como seres de “luz y calor, soles menores, los virreyes” (*Teatro y poder* 130). En la *Loa a los años del rey (III)* en la escena octava el parlamento entre el Sol y el Cielo se observa la presencia de ese orden cósmico mediante la representación de los marqueses de la Laguna como los astros en la celebración del cumpleaños de Carlos II. La imagen solar resulta apropiada ya que la estrella que regula la vida mundanal desde un plano celestial es poderosa, distante e inalcanzable.

Respecto a la asimilación solar, Navascués (133-134) señala que no es una mera exageración cortesana, sino que está vinculada con la cosmovisión astral de la época heredada de la Edad Media. Asimismo, recuerda como “para el hombre culto del Barroco, las esferas celestes influían directamente en los acontecimientos humanos” (134).

¹⁰ Paz describe como “el orden cortesano es el orden cósmico y la poesía no hace más que reproducir la doble jerarquía del universo y la sociedad” (253).

Sor Juana y el Virreinato de Nueva España

Las loas cortesanas de Sor Juana se dirigieron y se compusieron a petición de las máximas autoridades del poder colonial de la Nueva España. Las palaciegas ofrecen un reflejo de las relaciones existentes entre la Décima Musa, la corte, las relaciones de poder y el conocimiento: “Son documentos de una sociedad y deben estudiarse dentro del sistema de símbolos con que, simultáneamente, esa sociedad se oculta y se revela” (Paz 234). Por ello, es necesario conocer algunos datos del vínculo entre Sor Juana y la corte imperial, en especial, el vínculo entre la poeta y las virreinas para dimensionar el lugar de las mujeres en el siglo XVII hispánico.

Sor Juana entró a formar parte en la corte virreinal como dama de la condesa de Paredes gracias a la relación de mecenazgo y amistad entre la joven poeta y los marqueses de Mancera, virreyes de la Nueva España en 1680: “Sor Juana vivió en el virreinato de Nueva España como dama muy querida de la virreina, tomando parte en todos los actos sociales y religiosos ... en los que se desplegaba gran lujo y boato” (Pérez 51). En ese mismo espacio encontrará un ambiente favorable para el estudio: “estudiaba continuamente diversas cosas, sin tener para alguna particular inclinación, sino para todas en general” (Sor Juana, *La Respuesta* 50). Más adelante, la fama de la habilidad literata y erudita de Sor Juana la hizo célebre a la hora de crear composiciones –como las loas panegíricas– para ocasiones especiales como los cumpleaños: “yo nunca he escrito cosa por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos” (Sor Juana, *La Respuesta* 71). Una vez abandonada la corte para adaptarse a la vida en el convento en 1667, “lugar por demás tradicional para el desarrollo de la mente y el espíritu” (Sabat de Rivers, *Introducción* 15), el trato entre la monja y la corte virreinal aún existía. Durante los años de vida de Sor Juana, la poeta entabló amistad con tres parejas virreinales: los virreyes marqueses de Mancera (1664-1673), sucedidos por los marqueses de la Laguna (1680-1686) y los últimos en tomar posesión del virreinato a la muerte de Sor Juan, los condes de Galve en 1688. Sabat de Rivers interpreta que “Sor Juana fue buena amiga de ellos y su pluma se utilizó muchas veces en su alabanza” (*Introducción* 16).

Según Rivera (*Teatro y poder* 135) la imprecisión en la documentación e información sobre las loas cortesanas dificulta la certeza de su representación. No obstante, afirma que todas ellas se representaron en el Palacio Virreinal. Normalmente se llevaban a escena en ocasiones especiales y eventos como el cumpleaños de los

virreyes, el nacimiento de algún príncipe y en honor a la figura del monarca que, por tanto, exigía un lenguaje elevado, refinado, culto y de métrica más compleja. Asimismo, como autorepresentación del poder, las cortesanas ofrecen una adulación y legitimización del mundo imperial: “recrean, en su texto y en su representación, la teatralidad cortesana del lenguaje hermético y de gusto privado” (Rivera, *Teatro y poder* 130). Como apología a la esfera de poder, se aprecia el elogio del sistema político y moral del imperio colonial español. Al ser representado para un público culto y conocedor de la corte virreinal, incorpora argumentos de carácter simbólico, musical, astrológico, pero siempre con el objetivo de “desarrollar sus preocupaciones poéticas y de tipo intelectual” (Sabat de Rivers, *En busca* 50).

A pesar de su caracterización como composiciones “de encargo”, la poeta es capaz de presentar ante un público culto e intelectual sus preocupaciones de tipo erudito e inquietudes poéticas. Con el objetivo de ilustrarlo, se puede apreciar desde la perspectiva femenina de sor Juana sus inquietudes sobre el rol femenino en relación al intelecto:

Sor Juana se aparta de la división tradicional que existía entre hermosas y discretas; para ella vencer al entendimiento era lo importante, más que vencer la voluntad. Quien lo alcanza da una prueba de la perfección de la mente, y perfección es hermosura así que la mujer “discreta” que vence al entendimiento, es decir, que logra domarlo y llegara a la comprensión de las ciencias, es dos veces hermosa, una por buscar el embellecimiento de su intelecto y, dos, por la victoria que ello significa. (Sabat de Rivers, *Introducción* 19)

Así pues, en la loa 379 se percibe en el debate panegírico entre Entendimiento, Voluntad y Música la configuración de la mujer que Sor Juana defendía:

ENTENDIMIENTO.

Yo, que según mi sér, siento
que es mayor dificultad
que prender la voluntad,
vencer al Entendimiento:
y pues es el vencimiento
mayor de su perfección;
conserva eterna la unión
de hermosura y sutileza,
y úna, a razón de Belleza,

belleza de la Razón.

MÚSICA

¡Porque se vea

que es dos veces hermosa

la que es discreta! (379, VIII. 580-6)

La celebración en la corte virreinal de los cumpleaños de la primera consorte francesa de Carlos II y de la reina madre mediante su elogio en las obras de ocasión de la poeta está intrínsecamente relacionada con la política de la metrópoli y la posición de los virreyes, en especial del marqués de la Laguna y su esposa¹¹. A propósito de la situación inestable española de la época, Hernández declara que: “La comisión de las loas monárquicas de Sor Juana ... se vinculan inextricablemente a la ubicación política de sus patrocinadores virreinales en los enmarañados sucesos de la corte madrileña y el candente asunto de la sucesión española que aflora en las loas” (*Monarquía y montaje* 63). Sobre “el candente asunto”, la sucesión al trono de España, la alabanza dedicada a María Luisa de Borbón sirve de claro ejemplo para exponer la deseada celebración del natalicio real:

y así, Voluntad, supuesto

que de nuestra hermosa Reina

el dichoso Natalicio

hemos de aplaudir, quisiera

fueses la primera tú: (379, I. 99-103)

De las observaciones que realiza Hernández sobre la política española en torno a las alabanzas monárquicas a Mariana de Austria y a María Luisa de Orleans, insiste como favorecen a la consolidación de la posición virreinal en la corte de la Nueva España. Sin embargo, “el homenaje a la monarquía ... resultará motivo provechoso tanto para las relaciones cortesanas de sus patrocinadores virreinales como para la fama póstuma y perdurable de la Fénix de México la fama póstuma” (Hernández 67). Por consiguiente, la poeta no debe verse como una mera encargada de la elaboración de elogios reales

¹¹ Para más información de la relación de amistad y patrocinio entre la poeta y la condesa de Paredes véase *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita* de Beatriz Colombi y Hortensia Calvo.

para sus mecenas, sino que el acto debe ser entendido como una manera de contribuir con su deseo de estudio y reconocimiento.

A propósito de la relación contractual entre la poeta y la condesa de Paredes, Enciso señala el doble aspecto de la dinámica del mecenazgo: “el de perpetuar y ensalzar la memoria del mecenas – utilización política y social de la cultura- y el de cumplir con las necesidades de reconocimiento social del artista” (*Nobleza y mecenazgo* 51). En la misma línea de pensamiento, Colombi (*Sor Juana* 34) retrata cómo el patrocinio supone un acuerdo simbólico entre Sor Juana y la protectora para obtener fama y reconocimiento.

Farré advierte que la poeta novohispana está presente en sus obras dramáticas como una interlocutora implícita ante el poder (*Las loas* 64) y Navascués llega a decir que “juega complaciente su papel dentro del engranaje del poder” (137). La docta musa en sus loas panegíricas muestra una actitud subversiva latente, aunque escasa: “mientras alaba al poder, también hay pequeños reproches que inserta para cuestionar la lógica autoritaria” (Rice 2013a 545). En el siguiente fragmento, Sor Juana describe la relación entre Francia y España durante el reinado de Carlos II:

de su amorosa cadena;
míra las obligaciones;
que en mutua correspondencia,
por Francia obligan a España,
y a España por Francia empeñan;
y míra ... (379, I. 89-93)

La dramaturga presenta una relación de interdependencia que conlleva un cierto grado de sumisión en la unión política entre España y Francia. La alianza entre las dos potencias europeas estaba basada en un equilibrio de poder en el cual una fuerza ejercía más dominio sobre la otra. En estos términos de desigualdad entre España y Francia, la poeta novohispana podría estar describiendo la relación entre la fuerza opresora (España) y la oprimida (Nueva España). Además, Sor Juana podría recordar al público virreinal que al igual que su nación está sometida al yugo de otro estado, España tiene la misma “amorosa cadena” que le subyuga a la corona francesa.

Imagen femenina en las loas palaciegas de Sor Juana

Las diversas reinas novohispanas y reinas de España son moduladas en las palaciegas mediante diversas tradiciones discursivas que consiguen exaltar el rol femenino en la época de la Nueva España. La poeta consigue con gran ingenio reproducir una visión de la mujer del siglo XVII mayoritariamente con un discurso al margen del centro de poder imperial – no sería adecuado disminuir su significación, en particular, las dirigidas hacia las monarcas por parte del patrocinio de la Marquesa de Mancera – y de la configuración masculina. En opinión de Antonio Rubial, “la vida cortesana se definió así, en buena medida, a partir de los patrones femeninos” (*Monjas, cortesanos* 123).

Las loas dedicadas a las virreinas y reinas son las dirigidas a Mariana de Austria madre de Carlos II, María Luisa de Orleans esposa del rey, a la condesa de Paredes en celebración de un festejo en las huertas y, por último, con motivo de la conmemoración de la virreina condesa de Galve por su cumpleaños. Detrás de las piezas teatrales de Sor Juana centradas en el elogio femenino se muestra un gran despliegue de metáforas asociadas al poder, a la belleza, a la inteligencia, a la fertilidad, a la maternidad y a la condición amorosa con el fin de configurar la figura femenina. Mediante la recreación del imaginario alegórico femenino, Sor Juana muestra un gran entendimiento de la retórica áulica y su deseo de expandir su conocimiento: “formulación dramática como expresión de un sujeto intelectual femenino” (Farré, *Las loas* 66).

En el tratamiento panegírico entre virreinas y reinas, la maternidad es elogiada y enaltecida por Sor Juana. Mientras que las reinas son celebradas debido a su función de engendrar un heredero que garantice la sucesión de la corona, en el caso de las virreinas, al no ser hereditario el cargo de virrey, esa presencia política se vislumbra sutilmente. Farré (*Las loas* 62) subraya que, a pesar de no ser un argumento oficial del elogio a la virreina, al desear y loar la maternidad para la condesa de Paredes y la condesa de Galve equipara su apología a la figura de la reina. Así mismo, en la loa 384, la sucesión se formula a través de la nota musical MI a la vez que se reivindica su ilustre linaje:

Concédale Dios
Sucesión florida,
que de blasones
las glorias repita. (384, VI. 507-510)

Al tomar como referencia el fragmento anterior, se aprecia cómo la maternidad “reviste un interés personal y político, excede el ámbito privado para adquirir una dimensión de estado” (Colombi 37). En el caso de María Luisa de Borbón, en España existía la preocupación por la concepción de un sucesor al trono español y la fecundidad de la reina francesa. En cambio, Sor Juana se encarga de mostrar la belleza y condición amorosa de la reina, al mismo tiempo que equipara a los reyes con el matrimonio mitológico formado por Venus (la reina) y Marte (el rey):

PRESENTE

Viva, porque la Hermosura

y el Amor produzcan bellos

Anteros de mejor Marte,

Cupidos de mejor Venus (379, VI. 408-410)

En el último caso, la maternidad de la condesa de Paredes afianza el poder virreinal debido al espejo de Nueva España con España. En otras palabras, los virreyes en Nueva España como representantes de la administración local en la colonia ofrecían la misma visión monárquica que en la metrópoli. Por añadidura, al ser la condesa de Paredes reflejo de la reina María Luísa de Borbón, el nacimiento del hijo de la virreina, José María de la Cerda y Gonzaga Manrique de Lara, acrecienta la preocupación por parte de la metrópoli de tener descendencia de Carlos II. Es sugerente como Colombi valora la figura procreadora tanto de la condesa de Paredes, biológicamente. y la de Sor Juana, textual, ambas al margen de una figura masculina: “mecenas y poeta parecen gestar solas, en alusión a la partenogénesis que remite al imaginario mariano y a un poder femenino que desplaza, si quiera simbólicamente, el eje del discurso patriarcal” (38).

Así pues, la autora mejicana siembra para las virreinas metáforas semejantes a las que ha prodigado sobre las reinas, al ser sus representantes en Nueva España. En rasgos generales, las construcciones femeninas responden a la idea de belleza e inteligencia visibles a partir de su comparación e incluso superioridad ante personajes alegóricos y mitológicos. Venus, madre de Cupido se asocia al amor y a la belleza; Palas, divinidad vinculada a la inteligencia. En el texto encomiado a María Luisa Manrique de Lara, undécima condesa de Paredes, se distingue una comparación elogiosa entre su persona y los dos seres mitológicos: “... pues le ceden / ingenio Palas, y hermosura Venus” (382, IV. 286-287). Igualmente, es imagen común en estos textos panegíricos la luminosidad

que irradian las figuras femeninas como se puede discernir en la loa 382 cuando Sor Juana presenta a la condesa de Paredes como “La Reina de las luces” (382, I. I).

Anteriormente mencionado, bajo la retórica panegírica de las fiestas reales del siglo XVII se aprecia de manera delicada la voz de la poeta novohispana. En el encomio por la celebración de los años de la Reina Madre doña Mariana de Austria, Méndez Plancarte (418) manifiesta el valor de esta contextualizándola políticamente. La prohibición por ley de celebrar el aniversario de Mariana después de haber sido exiliada a Toledo fue anulada al subir al trono Carlos II. Como consecuencia, en la composición se atisba el festejo provocada por su vuelta a la corte. Thomas (418) alude a que la pieza dramática finaliza con una proclamación triunfante ante la pérdida momentánea de su título: “¡Que viva, eterna, / la que fue Reina Madre / y es Madre Reina!” (380, V. 268-270). Del mismo modo, Colombi (37) detalla que la intención de la monja mejicana de calificarla como “Reina madre” o “Madre reina” plantea la regencia ensombrecida de Mariana de Austria debido a la inestabilidad política en España. No obstante, a Mariana de Austria se le otorga una caracterización divina a la vez que se reivindica su figura para el perfecto gobierno de España: “a cuyo piadoso celo/ le debe el orbe las dichas / como España los aciertos” (380, VI. 408-410).

Una de las imágenes más representativas del tratamiento panegírico hacia las figuras femeninas es la metáfora lunar. La reina es representada como la Luna mientras que el Sol hace referencia al Rey, “pues la Luna se nutre de la luz solar durante la noche” (Farré, *Sobre loas* 118). La unión lunar y solar se puede comparar con un matrimonio celestial. De igual forma, junto con la imagen lunar, la Aurora suele asociarse a la reina y connota belleza y fertilidad. La fecundidad referida en su obra está intrínsecamente relacionada con la idea de poder porque la única capaz de dar continuidad a la dinastía es la Aurora, la Luna, la Reina. En la loa a los años de celebración del hijo de la condesa de Paredes, Venus en la última escena pronuncia: “Viva la Aurora divina / de su Madre peregrina, / que nos le hizo amanecer” (383, VII 440-442). También se puede apreciar en la dirigida a Mariana de Austria la misma simbología: “¡Que viva, que triunfe / la Aurora de Alemania!” (380, III. 96-97).

En lo relativo a la escueta pieza teatral por la celebración de los años de la Reina Madre María Luisa de Borbón, el público es testigo de cómo las tres Edades – Presente, Pasado y Futuro – serán invocadas por parte de Voluntad y Memoria, ayudadas por

Entendimiento, para festejar a la soberana. La adulación se acentúa claramente en el instante en que las tres edades se unifican en la figura de la monarca para formar una sola Edad.

María Luisa de Orleans es presentada en la pieza teatral como “Pasó a Rosa de Castilla, / siendo Flor de Lis Francesa” (379, I. 67-68). A continuación, la jerónima hace coincidir el nombre de reina con el de la virreina (la condesa de Paredes) mediante la expresión de familiaridad “ay” otorgada a la virreina y finaliza el verso con el saludo retórico a “su excelencia” (Poot Herrera 241):

la soberana María
Luisa ... (Más ¡ay!, que la lengua)
se arrebata tras el nombre
todas las demás potencias;
pero bien hice en nombrarla,
pues solamente pudiera
en lo grande de su nombre
caber toda su excelencia.) (379, I. 70-76)

El mismo saludo panegírico se realiza en la loa cuarta en celebración a los años del rey. Esta termina con las aclamaciones de rigor tanto a los poderes presentes (virreyes, damas de la corte virreinal, etc.) entre el público y las figuras ausentes a la celebración como Mariana de Austria, la “Reina madre”, y María Luisa de Borbón, “La Francesa Venus”:

EOLO
La Francesa Venus,
que en belleza excede
a la que de Adonis
lamentó la muerte
...
SIRINGA
la gran Mariana,
que, en que CARLOS reine,
goza el privilegio de reinar dos veces:

MÚSICA

que quien quiere,

en lo amado goza

más que en sí los bienes (377, VIII. 559-572)

Otra de la calificación a la que se ve sometida María Luisa de Manrique es su comparación con la virgen María y su carácter divino. Cortijo (99) indica el tratamiento de retóricas semejantes para su descripción y condición sobrehumana y Poot Herrera (244) sostiene que Sor Juana la denomina “María” debido a la inexistencia de un término superior de comparación para poder equipararla. En la *Loa a los años del Rey (IV)*, además, se observa la denominación de la condesa como María a la vez que su pertenencia al mundo celeste:

FLORA.

y la alta María,

tan divina siempre

que de humana sólo

lo visible tiene

MÚSICA

que enmudece

todos los elogios

porque los excede; (377, VIII. 580-6)

De forma similar, doña Elvira de Toledo y las reinas consortes también son elevadas gracias a su condición divina. Para ilustrarlo, se puede comentar como en la loa 380 Fama canta lo siguiente: “Al feliz Natalicio / de la Deidad más clara” (380, I. I-II).

Otro elemento considerable en la caracterización de la reina María Luisa de Borbón radica en su ascendencia francesa. Una vez más, la Memoria interviene para recordar las ventajas políticas del matrimonio entre la corona española y francesa:

Mira los estrechos lazos,

con que las Familias Regias

de Austria, Borbón y Valois

tan dulcemente se estrechan,

que Alemania, España y Francia,

partes de Europa supremas,
comprende el círculo duce
de su amorosa cadena; (379, I. 81-88)

Y más adelante, enfatiza la gran importancia de la concordia entre Francia y España para el bienestar de la corte española y la estabilidad virreinal: “¡pues su hermosura / firma mejores paces / que la de Julia!” (379, V. 389-391). Igualmente, en una época convulsa en que muchos creían en la anulación del matrimonio entre España y Francia, Sor Juana ensalza el rol de soberana de la corona española de María Luisa:

MEMORIA
Y que siendo su influencia
de Espala esperanza y gloria
siempre tenga la Memoria
recuerdos es su presencia;
y gozando su asistencia
hermosa, sin apartarse,
tan feliz llegue a mirarse
en gozar su perfección,
que quite la posesión
el mérito de acordarse (379, IV. 318-327)

Empleando la Memoria, la jerónima parece sugerir que si los súbditos de la corona española se olvidasen de la influencia de la reina María Luisa no sería significativo porque poseer tal perfección es más importante que recordarla. Además, la monarca es erguida en una posición más elevada que la del rey cuando declara más tarde que el abrazo de Carlos II solo sirve para coronarla: “¡que a su persona, / son los brazos de Carlos / sólo Coronas!” (379, V. 361-362). El mismo hermetismo retórico se podría producir en la loa dirigida a Mariana de Austria en el momento en que Fama incita a Marte a servir a la soberana: “¡sírvala Marte cálido...!” (380, II. 77). El rey representado en la figura de Marte y el Sol en este verso podría aludir de una manera muy sutil a la superioridad de la figura femenina sobre la masculina.

Sor Juana escribe a la condesa de Paredes con motivo a su visita a un sitio de recreo a las afueras de México. En la loa sorjuanina (dedicada a la virreina novohispana y compuesta para ser representada por damas de la corte) se observa como Céfiro,

Vertumno junto a sus amantes Flora y Pomona pugnan por discernir la más bella de las deidades. A continuación, la Ninfa como juez mediador en el debate, con la autoridad conferida por el dios Apolo, elige como ganadora a la virreina. Esta finaliza con una celebración a la belleza de la virreina que incluye al público. A través de las metáforas encomiásticas y la ambientación mitológica, Sor Juana consigue crear una imagen panegírica al mostrar a una condesa de Paredes que al caminar hace brotar flores que se muestran agradecidas por estar en contacto con su pie: “¡Salid apriesa, apriesa, / flores, y besaréis sus plantas bellas!” (427, I. 9-8). Además, estas se postran ante su imagen reconociéndola como su verdadera reina. Sancho vincula la imagen virreinal a “la fertilidad, la renovación, los ciclos de vida, la floración, el cultivo y la recolección de frutos” (182). Recientemente, Poot Herrera explica que “el espacio de representación ficcionalizado sobre su propio contexto geográfico de flores y plantas” y como “la reina ha de ser hermosa, como las rosas y eterna como las estrellas” (253).

Otro de los rasgos definitorios del género es la alusión directa a la virreina – seguramente presente entre el público – señala de manera inequívoca a la destinataria; al tiempo que a la referente real de la adulación. Del mismo modo, relata cómo el origen de la virreina es celestial y se instaura en su reino mundanal en el parlamento de la Ninfa:

La excelsa María Luisa,
en cuyo hermoso Cielo
lucen ámbar las rosas,
aquéste es el hermoso
prodigio, que viniendo,
ya corona las rosas,
ya las rosas coronan su pie bello. (382, IV. 276-287)

Por lo que atañe a la retórica panegírica, a la virreina se le atribuyen rasgos como la belleza y la inteligencia de las divinidades míticas. La pluma sorjuanina la ubica en un plano divino y celestial al exaltar su hermosura y aclamar su eternidad, a través de la unión de planos semánticos astrales y florales:

¡Que la Pomona más bella
y la Flora más hermosa
tenga hermosura de rosa,

pero duración de estrella! (382, IV. 367-370)

En cuanto al espacio escogido por la poeta, Farré remarca como “lejos de las miradas indiscretas, este tipo de representación” (*Loa en las huertas* 260) era un ambiente más privado. A diferencia de las dirigidas a las reinas y a la condesa de Galve, a la condesa de Paredes la envuelve un entorno más natural, íntimo, cercano y privado, pero conservando un ambiente propicio a “la danza, al color, a las texturas, los aromas, los colores y a la alegría escénica” (Rivera, *Teatro y poder* 132).

En cuanto al símbolo solar en las obras de ocasión dirigidas a figuras femeninas, es relevante comentar el motivo de los dos soles que se puede apreciar en *La Loa a los años del Rey (III)*. En esta se detalla que la figura del soberano ha nacido en: “Si en él nació mejor Sol / al Español Hemisferio / Día que tuvo dos Soles” (376 135-138). De la misma manera, la Ninfa en la celebración por los años de la condesa de Paredes alude al mismo mecanismo retórico y simbólico, pero con una gran diferencia:

Dijo; y, al encubrirse,
vi resplandor más bello
salir, que eran dos soles,
de quien el mismo Sol aun no es reflejo (382, IV. 272-275).

Al tomar en cuenta en cuenta los últimos versos del fragmento, la presencia de Sor Juan enmascarada en la simbología y retórica de la loa podría reconocerse. Al exaltar la figura de la condesa de Paredes mediante la simbología solar, se podría atisbar que, a pesar de la preponderancia simbólica del Sol representada en el rey, la autoridad es ejercida por la mujer. La relación entre el rey y la virreina – como representante de la familia gobernante en la corte virreinal, también la figura de la reina– se establecería en términos de superioridad por parte de la figura femenina.

En el *Encomiástico poema a los años de la excelentísima Señora Condesa de Galve*, Sor Juana, una vez más, “cumplía con los deberes para con la autoridad civil, quizá, además, ya obligada por su fama como ingenio novohispano y, por qué no, quizá por el efecto que nacía de la amistad” (Rivera, *Teatro breve* 118). El encomio está envuelto en un entorno puramente musical, se inicia con la aparición de Música que expone la razón del festejo: la celebración de los años y la belleza de Elvira. Para la celebración, las notas musicales son convocadas y Música les entrega unas “tarjas” cada una con una de las letras que componen su nombre. Las notas musicales emplean una parte de la

palabra que se designan con el fin de componer un calificativo para la virreina. Posteriormente, Música recoge las “tarjas” y construye las frases “ELVIRA SOLA” y “EL SILVA AMOR”. Al final, la Música, el Coro y las Notas, se reúnen para alabar la belleza, inteligencia y gracia de doña Elvira de Toledo:

UT

Viva; y a su Edad,
de ejemplar le sirva
su Beldad, viviendo
los siglos de linda

...

RE

Viva con su ingenio,
gozando, entendida,
de viva lo propio
que tiene de vida

(384, VI. 459-488.

Música festeja la imagen de la virreina en relación a la idea de proporción y armonía (rasgo distintivo de la música) presente en su vida como base de su belleza:

hoy que belleza y edad
componen al bello asombro'
de Elvira, aunque falta en uno
lo que le sobra en el otro,
sólo la Música sea
quien, con ecos numerosos,
celebre su edad, si acaso
no son sus números sordos.

(384, I. 9-16).

Rivera insiste que desde el arranque de la loa se observa una insistencia en el poema de escuchar con los ojos y como “los sonidos musicales (invisibles a los ojos) ... remiten al cuerpo de Elvira (belleza plástica que ignora el oído, y aunque es forma humana que no aparece en escena, la música, la evoca, construye y representa)” (*Teatro breve* 124-125). El juego de sinestias (oído y vista) evoca una imagen sonora de la figura de la virreina que es, al igual que Música, símbolo de perfección y armonía. Otra reflexión que realiza Rivera es la siguiente: “el poder de no solo oír sino ver la música,

y no solo mirar sino escuchar la forma, el color, la textura, la lozanía del rostro y el cuerpo de Elvira” (*Teatro breve* 125). El elogio a la virreina es más interesante aún ya que en el espejo en que se basan las notas musicales para definir a la virreina se encuentra presente en la representación del texto dramático.

Finalmente, es interesante señalar cómo en el desenlace dramático común en la retórica de cierre del género se encuentra el elogio a las damas del público. Los saludos retóricos de las loas de la poeta también se producen hacia las damas de la corte presentes entre los espectadores:

Y a sus hermosas Damas,
que del Amor las flechas
diestramente despuntan
en los escudos de las etiquetas; (394, V. 255-228)

Conclusión

La “gran dramaturga novohispana del siglo XVII” (Poot Herrera 238) en sus loas cortesanas ofrece un encomio a las virreinas novohispanas y a las reinas durante el reinado de Carlos II. En relación al carácter de ocasión y en consonancia con el mecenazgo virreinal, la poeta cumple un encargo de los virreyes en la composición de las monárquicas, encargo para que estos elogien a su vez, a la corte española de la metrópoli. Fueron escritas para ser representadas en el Palacio Virreinal siguiendo un estilo cortesano, asumen la ideología gobernante y presentan un mundo regulado por la jerarquía política como reflejo del orden cósmico. Las dedicadas a Mariana de Austria, a María Luísa de Borbón, a la condesa de Paredes y de Galve son piezas maestras de adulación: “De esta forma los saberes retóricos e intelectuales se ponen al servicio del saber político” (Navascués 137). Está presente en la personalidad de la jerónima incurridas inquietudes eruditas a la vez que muestra un gran dominio y conocimiento de la política y de las intrigas que rodaba tanto la corte virreinal como la española: “las loas cortesanas de Sor Juana son teatro de circunstancias, ello no disminuye ni su calidad dramática ni teatral” (Rivera *Teatro breve* 126). La poeta mejicana glorifica el poder imperial y exalta su autoridad a la vez que sienta cátedra de sus conocimientos mediante la presentación de estas como un modesto homenaje a la grandeza del público palaciego y en especial del homenajeados. En la “cortedad” de sus piezas teatrales, Sor Juan consigue engrandecer el género panegírico e integrar los elementos de rigor: nociones emblemáticas, reminiscencias mitológicas, personajes alegóricos, configuraciones simbólicas, aparatosidad del festejo real, lenguaje culterano, etc. Rivera explica como “la atmósfera sonora musical de un universo, que en el momento de la loa es todo el universo, el real y el imaginado, universo en el cual sus habitantes, seres superiores y sobrenaturales, festejan al virrey (o a la autoridad en cuestión)” (*Teatro breve* 123).

Por esa razón, la producción áulica de la poeta debe ser leída con cierta visión política: la pugna por la potestad real en la Nueva España. La lectura de sus obras dramáticas muestra las inquietudes de la clase gobernante de la época como la preocupación tanto en la corte española como en la virreinal por la descendencia del rey y la pervivencia de los Habsburgo en el trono español. Aunque las loas de la autora novohispana aludan al imperio colonial como símbolo de poder y autoridad, no se debe negar la existencia de un saber político, retórico e intelectual: “De su lectura y estudio

se deduce una serie de consideraciones que iluminan, una vez más, su talento singular” (Navascués 128). Igualmente, en el teatro breve de la poeta existen posibles indicios que se alejarían de la adulación del poder imperial para expresar una cierta resistencia al dominio colonial; “un mundo subterráneo hermético que abastece al heremita múltiples y complejas posibilidades de lecturas” (Rice 2013b 545).

Las palaciegas de Sor Juana –“de lo menos apreciado de la poetisa” (Sabat de Rivers, *Introducción* 50) – se ajustan a los valores panegíricos de la dramaturgia del elogio al mismo tiempo que detallan su insaciable búsqueda de conocimiento. Una vez más, el conocimiento de Sor Juana “no sólo nos interna en un mundo cortesano, laudatorio y convencional, sino que nos ofrece una lectura esencialmente cifrada del mundo como juego racional, como gran metáfora verbal, como apasionado jeroglífico de palabras y de identidades” (Bravo 113). Es preciso comentar como las cortesanas presentan una adulación mediante la representación de nociones cosmológicas o astrológicas para retratar la alabanza a las virreinas de la Nueva España y a la monarquía española.

Sor Juana a través de su teatro breve consigue dimensionar el lugar de las mujeres en el siglo XVIII hispánico. En la pluma de la poeta no solo se reproduce un elogio, sino que también se consigue configurar una imagen femenina desde un punto de vista alejado de la dominación masculina. Es preciso comentar como Rivera indica en su artículo el necesario estudio de las femeninas en las loas de Sor Juana (*Teatro y poder* 134). Además, en las que conmemoran la figura femenina existen una serie de rasgos que la envuelven y estructuran: la belleza, la feminidad, el ingenio, la maternidad, la divinización, la armonía, la luminosidad, la naturaleza y, por último, el poder.

En las obras circunstanciales de la poeta – que se ajustan a los preceptos y a la retórica del género panegírico de la época – se evidencia el enaltecimiento de la figura materna y la importancia de producir un sucesor para la continuidad del linaje y de las cualidades de la propia madre. La belleza y la inteligencia se asocia a su imagen como resultado de su comparación a diferentes deidades mitológicas. En consecuencia, la condición divina que alcanzan las eleva a una posición superior en el plano celestial. Asimismo, una de las metáforas panegíricas más presentes en las loas es la asociación lunar y solar. La virreina y la reina se convierten en astros lumínicos capaces de regular la vida y opacar al mismo rey o virrey. Y finalmente, cabe subrayar como el hermetismo retórico de Sor Juana consigue mostrar una figura femenina capaz de ostentar una

posición de poder normalmente ocupada por el hombre y un reconocimiento formal de sus funciones como gobernantes y monarcas.

Respecto a la noción de poder en la figura femenina, es importante incidir en la posición de autoridad otorgada por la Décima Musa. Las figuras femeninas se personifican como engranajes imprescindibles para el funcionamiento de la sociedad e incluso se plantea su existencia sin la necesidad de ser retratadas empleando una imagen masculina o siguiendo un discurso patriarcal. Existen pequeñas manifestaciones en sus piezas cortesanas de carácter hermético que podrían apuntar a una elevación poética y material del rol femenino.

Para finalizar, recordaremos unas palabras de Poot Herrera:

Antes de ser monja su autora fue dama de palacio; antes y después, fue dama y reina del tablero literario, y su abanico poético desplegó también piezas cortesanas solemnes y circunstanciales, sustentadas en una plataforma de conocimiento y reconocimiento oficial – de las reglas palaciegas, conventuales y poéticas – que combinaba las tocas de palacio y las del convento con los toques personales de la firma de la poeta. (254)

Bibliografía

- Bravo, María Dolores. "Sor Juana cortesana y Sor Juana monja." *Memorias del coloquio internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1995. 41-49. Impreso.
- Calvo, Hortensia y Beatriz Colombi. *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Madrid: Iberoamericana, 2015. Impreso.
- Colombi, Beatriz. "Sor Juana Inés de la Cruz: Figuraciones del mecenazgo y la autoría." *IMEX* 15 (2019): 30-45. Impreso.
- Cortijo, Antonio. "Mulier dea. Sor Juana y la construcción de la femineidad." Coords. Sara Poot Herrera y Antoni Cortijo. *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento* 243 (2016): 101-118. Impreso.
- Enciso, Isabel. "Nobleza y mecenazgo en la época de Cervantes." *Anales Cervantinos* 40 (2008): 47-61. Impreso.
- Farré, Judith. "Sobre loas y festines o el elogio a las virreinas en la Nueva España durante la época de Carlos II." Ed. Judith Farré Vidal. *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Madrid: Universidad de Navarra, 2007. 117-132. Impreso.
- . "Aproximaciones al itinerario de un género teatral en el siglo XVII, a propósito de las loas palaciegas de Calderón de la Barca." *Anuario calderoniano* 2 (2009): 143-179. Impreso.
- . "Las loas de sor Juana, razones son finezas." *Anthropos: cuadernos de cultura crítica y conocimiento* 243 (2014): 49-68. Impreso.
- . "Loa en las huertas a donde fue a divertirse la excelentísima condesa de Paredes". Coord. Carlos Mata Indurain. «*Estos festejos de Alcides*» *Loas sacramentales y cortesanas del Siglo de Oro*. New York: IDEA/IGAS, 2017. 259-278. Impreso
- García Valdés, Celsa. "Una síntesis de las artes en el Barroco hispánico: Las loas cortesanas de sor Juana." Eds. Arellano Ignacio y Eduardo Godoy. *Temas del Barroco Hispánico*. Madrid: Iberoamericana, 2004. 107- 127. Impreso.
- Hernández, Susana. "Monarquía y montaje en las loas de Sor Juana." Coord. Miguel Zugasti. *América sin Nombre, Teatro breve virreinal* 21 (2016): 59-71. Impreso.
- Méndez Planearte, Alfonso, ed. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz III. Autos y Loas*. Por Sor Juana Inés de la Cruz. México: Fondo de Cultura Económica, 1955. Impreso.
- Navascués, Javier de. "Lo que cantó sor Juana a los reyes de España: las loas en celebración de los cumpleaños reales." Eds. José María Ferri y José Carlos Rovira. *Parnaso de dos mundos. De literatura española e hispanoamericana del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana, 2010. 123-139. Impreso.

Sileri, Manuela. "Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta." *Etiópicas* 1 (2004-2005): 243-270. Impreso.

Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz III. Autos y loas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. Impreso.

-. *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*. España: Miguel Gómez Ediciones, 2005. Impreso.

Spang, Kurt. "Aproximación a la loa sacramental y palaciega: notas estructurales." Eds. Ignacio Arellano, Kurt Spang y Carmen Pinillos. *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*. Kassel: Reichenberger, 1994. 7-24. Impreso.

Thomas, George Antony. "The Queen's Two Bodies: Sor Juana and New Spain's Vicereines." *Hispania* 92.3 (2009): 417-429. Impreso.

Grau: Grau en Estudis d'Anglès i d'Español

Curs acadèmic: 2018-2019

L'estudiantLAIA MARTÍ GARCÍA..... amb NIF..... 47331733X.....

Lliura el seu TFG ...LA REPRESENTACIÓN DE LAS VIRREINAS Y REINAS EN LAS LOAS

CORTESANAS DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ.....

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extrems de cap obra, article, memòria, etc. (en versió impresa o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia.

Sóc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.



Bellaterra, 17 de juny de 2019