

EL GONGORISMO EN NUEVA ESPAÑA

ENSAYO DE RESTITUCIÓN

MARTHA LILIA TENORIO



EL COLEGIO DE MÉXICO

EL GONGORISMO EN NUEVA ESPAÑA.
ENSAYO DE RESTITUCIÓN

BIBLIOTECA NOVOHISPANA

Estudios

2

Comisión Editorial

María Águeda Méndez

Martha Lilia Tenorio

Martha Elena Venier



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

MARTHA LILIA TENORIO

EL GONGORISMO EN NUEVA ESPAÑA.
ENSAYO DE RESTITUCIÓN



EL COLEGIO DE MÉXICO

M861.109

T312g

Tenorio, Martha Lilia.

El gongorismo en Nueva España : ensayo de restitución / Martha Lilia Tenorio -- 1a. ed. -- México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2013.

291 p. ; 22 cm

Incluye bibliografía

ISBN 978-607-462-454-0

1. Poesía mexicana -- Siglo xvii -- Influencias españolas -- Historia y crítica. 2. Góngora y Argote, Luis de, 1561-1627 -- Influencia. 3. Góngora y Argote, Luis de 1561-1627 -- Crítica e interpretación. 4. Poesía mexicana -- Hasta 1800 -- Historia y crítica. I. t.

Primera edición, 2013

DR © EL COLEGIO DE MÉXICO, A.C.

Camino al Ajusco 20

Pedregal de Santa Teresa

10740 México, D.F.

www.colmex.mx

ISBN-978-607-462-454-0

Impreso en México

ÍNDICE

Al lector

⟨ 11 ⟩

Introducción

⟨ 13 ⟩

Primera etapa (*ca.* 1589-1650)

⟨ 31 ⟩

Segunda etapa (*ca.* 1650-1700)

⟨ 71 ⟩

Tercera etapa (1700-*ca.* 1806)

⟨ 183 ⟩

Epílogo

⟨ 267 ⟩

Bibliografía directa

⟨ 275 ⟩

Bibliografía indirecta

⟨ 279 ⟩

Índice de autores citados

⟨ 287 ⟩

*Para Ruth, Assaf, Nahum, Mauricio, Or, Adam,
Natalie y Rosa, por ese paréntesis de paz*

AL LECTOR

La *Biblioteca Novohispana* es un proyecto que inició el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios en 1981. La forman ediciones críticas y anotadas de textos literarios, históricos, legales y científicos, escritos en Nueva España entre los siglos XVI y XVIII. Algunos, inéditos, se presentan por primera vez, y otros, en reedición. Con estas ediciones se pretende recuperar la cultura novohispana registrada en los repertorios descriptivos de Juan José Eguiara y Eguren (*Bibliotheca Mexicana*, 1742), José Mariano Beristáin (*Biblioteca hispano-americana septentrional*, 1816-1821), Henry Harrisse (*Bibliotheca Americana Vetustissima*, 1861), Nicolás León (*Bibliografía mexicana del siglo XVIII*, 1890), Joaquín García Icazbalceta (*Bibliografía mexicana del siglo XVI*, 1889), Vicente de P. Andrade (*Ensayo bibliográfico mexicano del siglo XVII*, 1899) y José Toribio Medina (*La imprenta en México, 1539-1600*, 1912).

La obra de estos bibliógrafos proporciona noticias sobre lo escrito durante los tres siglos de la Colonia, pero la mayoría de las obras reseñadas o descritas no está al alcance del público ni, incluso, del especialista; hay que añadir, además, lo que no se registró porque su destino era la transmisión oral.

Buena parte de este acervo quedó manuscrita, y el escaso interés por textos anónimos o de autores poco conocidos redujo notablemente el número de testimonios sobrevivientes. Los que se conservan se encuentran en los fondos reservados de bibliotecas o en colecciones privadas y semiprivadas, extranjeras y nacionales, por lo que son de difícil acceso. Destino parecido—por su tiraje limitado, mala impresión y ubicación actual— es el de textos publicados en su siglo.

La *Biblioteca Novohispana* ha publicado hasta ahora 10 obras: I. Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas: libro segundo de los Coloquios espirituales y sacramentales y canciones divinas* (Diego López Dávalos, México, 1610), edición crítica, notas y apéndices de Margit Frenk (1989); II. Fray Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la muer-*

te, emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agravios del altísimo y muy señora de la humana naturaleza (Joseph de Jáuregui, México, 1792), edición crítica, introducción y notas de Blanca López de Mariscal (1992); III. Fray Toribio de Benavente, Motolinía, *Memoriales (Libro de oro)*, edición crítica, introducción, notas y apéndice de Nancy Joe Dryer (1996); IV. *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España*, edición, notas y estudio de Araceli Campos Moreno (1999); V. *Carta del padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús para el muy reverendo padre Everardo Mercuriano...* (Antonio Ricardo, México, 1579), edición, introducción y notas de Beatriz Mariscal Hay (2000); VI. *Tragedia intitulada Ocio de Juan de Cigorondo y Teatro de Colegio novohispano del siglo XVI*, estudio, edición crítica y notas de Julio Alonso Asenjo (2006); VII. José López Avilés, *Debido recuerdo de agradecimiento leal* (Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1684), estudio, edición y notas de Martha Lilia Tenorio (2007); VIII. Diego Cisneros, *Sitio, naturaleza y propiedades de la Ciudad de México* (Juan Blanco de Alcázar, México, 1618), edición crítica, estudio y notas de Martha Elena Venier (2009); IX. Eugenio de Salazar, *La navegación del alma*, edición y estudio de Jessica Locke (2010); X. Eugenio de Salazar, *Suma del arte de poesía*, edición y estudio de Martha Lilia Tenorio (2010). Se han publicado también cinco anejos: 1. *Un sermón de fray Andrés Patiño, OSA, y el Concilio Provincial de Manila de 1771*, edición de César Alejandro Márquez Aguayo (1995); 2. *Relación de la causa de Juana María mulata. Esclava, mulata y hechicera. Historia inquisitorial de una mujer novohispana del siglo XVIII*, edición de Alma Leticia Mejía González (1996); 3. *El corazón rey, rey de los corazones*, edición de José Miguel Sardiñas (1997); 4. *Proceso inquisitorial de una hechicera; el caso de Catalina de Miranda*, edición de Milena M. Hurtado, Leticia Meza de Riedewald, Jessica Ernst Powell y Erin M. Rebban (2006); 5. *Festín plausible con que el convento de Santa Clara celebró a su felice entrada a la Exma. D. María Luisa...*, edición de Judith Farré Vidal (2009).

Como segunda etapa del proyecto se inició la serie *Biblioteca Novohispana. Estudios*, con el objetivo de dar a conocer estudios sobre la cultura y literatura de la época. Se ha publicado el volumen 1. *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispanos*, ed. M. Á. Méndez (2009). Se presenta ahora el volumen 2.

INTRODUCCIÓN*

La obra poética novohispana fue considerable desde fechas muy tempranas. Varias inscripciones, latinas y castellanas, decoraron el túmulo en honor a la muerte de Carlos V, de 1559.¹ Los textos muestran que la poesía contó muy pronto con entendidos cultivadores y con un público, por minoritario que fuera, adecuadamente preparado y capacitado para apreciarla: “Lo único que importa advertir —escribe Marcelino Menéndez Pelayo—² es que los pocos versos castellanos del *Túmulo* son todos de la escuela italiana [...]. Se ve que los humanistas del Nuevo Mundo no andaban rezagados, y que recibieron pronto las novedades literarias que por vía de Italia se habían comunicado a nuestros ingenios”.³

La poesía novohispana comenzó siendo “moderna”; siempre estuvo al día; no hubo novedad que se le escapara. No quedó, por tanto, a la zaga de la revolución gongorina.⁴ En Nueva España no sólo se cultivó

* Agradezco a Antonio Carreira y a Martha Elena Venier las correcciones y sugerencias a este trabajo.

¹ Las describe Francisco Cervantes de Salazar en el *Túmulo imperial a las exequias del invictísimo Carlos Quinto*, México, 1560.

² *Historia de la poesía hispano-americana*, Librería de Victoriano Suárez, Madrid, 1911, t. 1, p. 26.

³ Hay que decir que también muy pronto se empezó a reconocer el talento de los poetas novohispanos: “En la región antártica podría / eternizar ingenios soberanos / que sin riquezas hoy sustenta y cría / también entendimientos sobrehumanos. / Mostrarlo puedo en muchos este día / y en dos os quiero dar llenas las manos: / uno de Nueva España y nuevo Apolo, / del Perú el otro, un sol único y solo” (Miguel de Cervantes, *Canto de Calíope y otros poemas*, ed. de J. Talens, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, p. 107). Cervantes se refiere a Francisco de Terrazas, de Nueva España, y a Diego Martínez de Ribera, de Perú.

⁴ Alfredo A. Roggiano sostiene que “fue en México donde primero entró el gongorismo”, aunque no menciona obras ni autores concretos (“Instalación del Barroco

y continuó con aplicación el estilo del cordobés, también se dio a su obra la dignidad de “clásico”: sus poemas se estudiaron de la misma manera que los clásicos griegos y latinos.⁵

Valdrá la pena, antes de seguir, aclarar el término “gongorismo”, pues no siempre ha sido evidente lo que designa. Bajo este único rubro se han agrupado dos fenómenos distintos: lo “culterano” (pero entendido de una manera bastante simplista como cualquier complicación o rebuscamiento formal) y lo propiamente gongorino. Así lo hacen, por ejemplo, varios de los historiadores de nuestra literatura. Francisco Pimentel escribe que “...el carácter poético de la época [siglo xvii] en casi todos los escritores fue uno mismo; esto es, el gongorismo, sin más que diferencia de grado”, y ejemplifica ese “carácter poético” con la

hispanico en América: Bernardo de Balbuena”, en *Homage to Irving A. Leonard. Essays on Hispanic art, history and literature*, eds. R. Chang-Rodríguez y D. A. Yale, Michigan State University, Michigan, 1977, p. 63). Sin embargo, según Juan María Gutiérrez (*Estudios bibliográficos y críticos sobre algunos poetas sudamericanos anteriores al siglo XIX*, 1865), el primer poeta gongorino de América fue el peruano fray Juan de Ayllón, quien en 1630 publicó su *Poema de las fiestas que hizo el convento de San Francisco de Jesús en Lima a la canonización de los veintitrés mártires de Japón...* (Jorge Pérez Herrera, Lima, 1651): “Orbes descubren de cristal lucido / de labrado marfil los corredores / en que el reino están habitadores / que el rey sujeta al caracol torcido: / rompen cristales con sutil ruído / naturales, si diestros nadadores, / graciosa traza que a tan grave aseo, / aumentando valor, causó recreo”. Los versos describen una fuente y los “naturales, si diestros nadadores” son los peces, sus “habitadores”. (Tomo la noticia de José Carlos Rovira, “De cómo don Luis de Góngora viajó y se afincó definitivamente en América”, en *Góngora hoy IV-V*, ed. J. Roses, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2004, pp. 192-193.) Con todo, como se verá más adelante, me parece que Emilio Carilla (*El gongorismo en América*, Universidad de Buenos Aires-Instituto de Cultura Latino-Americana, Buenos Aires, 1946) acierta al rastrear la influencia gongorina desde Bernardo de Balbuena.

⁵ A Juan de Vera Tassis, editor y amigo de Agustín de Salazar y Torres, debemos la muy citada noticia de que el joven poeta, con apenas 16 años, en examen público no sólo recitó de memoria las *Soledades* y el *Polifemo*, sino que también “fue comentando los más oscuros lugares, desatando las más intrincadas dudas y respondiendo a los más sutiles argumentos que le proponían los que muchos años se avían ejercitado en su inteligencia y lectura” (*Cýthara de Apolo. Primera parte*, Antonio González de Reyes, Madrid, 1694, f. 4r-4v).

Teresiada de fray Juan de Valencia (una biografía de santa Teresa en dísticos latinos retrógrados).⁶

Lo mismo hace José María Vigil: simplificando, reduce toda la poesía del siglo XVII a “la misma matriz de extravagancia y mal gusto”, cultivada por la “secta de Góngora”, con sus “dogmas [!] absurdos” y “deplorable manía” por lo “oscuro y ridículo”. Por supuesto, el *Triunfo parténico* le parece el “monumento de gloria [del] gongorismo en nuestro país”,⁷ y como muestras de esa “gloria gongorina” toma un soneto en ecos de Diego de Sigüenza y Figueroa (“Si al alto Apolo la sagrada agrada...”), una canción-centón de Francisco de Ayerra y Santa María compuesta con versos de Góngora (“Poniendo ley al mar robusto pino...”) y unas octavas de Juan Bautista de Quiñones (“Dos regias voluntades *reverentes*”), singularmente “artificiosas” (*i.e.* “gongorinas”) por la posibilidad de descomponerse en cuartetos heptasílabos al suprimir las palabras finales.

Me detengo en los ejemplos supuestamente “gongorinos”. El soneto en eco no es creación gongorina; en particular, el de Sigüenza y Figueroa imita el famosísimo “Mucho a la Majestad sagrada agrada”, compuesto en 1580 con motivo de la muerte de la cuarta esposa de Felipe II, y atribuido a fray Luis de León. Antonio Alatorre señala que el recurso del eco tiene antecedentes en los poetas italianos Poliziano y Serafino, y que, en particular, el *soneto en eco* fue un género netamente español, que “se cultivó con no pocas variaciones durante más de un siglo”.⁸ El artificio es, pues, anterior a Góngora, quien, además, no compuso un solo soneto en eco.

⁶ *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la Conquista hasta nuestros días*, Librería de la Enseñanza, México, 1885, p. 122. Por otra parte, este tipo de artificios —un poco “locos”, es verdad— es tan viejo como la poesía misma. E. R. Curtius cita como el más antiguo de que tiene noticia, el caso del poeta y músico Laso (siglo VI a.C.), maestro de Píndaro, que escribió poemas en que no aparecía ni una sola σ (*Literatura europea y Edad Media latina*, trads. M. Frenk y A. Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, p. 398).

⁷ *Reseña histórica de la literatura mexicana*, s.p.i., México, 1909 (?), p. 335.

⁸ *Fiori di sonetti / Flores de sonetos*, segunda ed. corregida y muy aumentada, El Colegio de México-Aldvs, México, 2009, p. 171.

Tampoco el centón es un procedimiento gongorino: la canción de Ayerra y Santa María usa versos de Góngora, pero no una técnica del poeta cordobés.⁹ Qué decir de las octavas “desarmables”: nada más ajeno a Góngora que estos alardes inútiles. Con todo, lleva razón Vigil: el *Triunfo parténico* es una muestra representativa del gongorismo novohispano, pero no por el tipo de complicaciones arriba expuesto, sino, como mostraré más adelante, por otro tipo de búsquedas.

Igualmente, Carlos González Peña, sin definir lo que entiende por “gongorismo”, reúne prácticamente toda la lírica del XVII novohispano en una sola maraña de confusión y “mala hierba gongorina”. Con acertada frase (a pesar de su militante antigongorismo), se refiere a “la revolución literaria de Góngora, sin Góngora”, y, particularmente, a la manera como Nueva España acentuó la nota gongorina, “llevándola a su último límite de ridiculez y vacuidad”: “de tal modo arraigó el gongorismo en la Nueva España, que cuando en su comarca de origen ya había pasado casi, barrido por los restauradores del *buen gusto*, en México se continuaba gongorizando rabiosamente”.¹⁰ Otra vez acierta González Peña al señalar la prolongación del fenómeno en Nueva España, pero, como muchos, se equivoca al asociar gongorismo a retorcimientos o extravagancias formales: “Así, consagrados a tamañas prácticas esterilizadoras del ingenio, los versificadores en uno y otro idioma [español y latín] se daban la mano en cuanto a extravagancia; y el gongorismo, al sobrevenir, no hizo sino que de modo inequívoco parecieran locos de remate” o “saltimbancos ociosos en pleno vacío intelectual”.¹¹

⁹ Aunque Méndez Plancarte considere esta canción una muestra de “lírica original, si bien tan ardua como lo más de don Luis” (*Poetas novohispanos. Segundo siglo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1945, t. 2, p. xvii), no es sino un muy artificial ejercicio, típico producto de certamen. Al contrario, para González Peña, Ayerra perdió la razón al componer este centón, “o al menos arriesgan perderla cuantos lo lean” (*Historia de la literatura mexicana*, 2ª ed. corr. y aum., Cultura y Polis, México, 1940, p. 84). Como se verá más adelante, ni uno ni otro juicio hacen justicia a esta curiosa práctica de los centones gongorinos.

¹⁰ *Historia de la literatura mexicana*, ed. cit., p. 79.

¹¹ *Ibid.*, p. 84.

Por su parte, Jiménez Rueda define el gongorismo, como era lugar común, en oposición al “conceptismo”: el segundo más “profundo”, el primero más frívolo, “más sensible al mundo externo afectivo, sensual”, necesitado “del color y de la vida que se desprenden de los objetos”.¹² El resultado de esta “escuela” son obras de “gárrula palabrería”, “sin principio ni fin”, “válidas en sí mismas, independientes del contenido” y carentes de ideas (*loc. cit.*).

Como se ve, todos estos estudiosos (Pimentel, Vigil, González Peña y Jiménez Rueda) hacen equivalentes “culteranismo” / “gongorismo” y retorcimientos inútiles, y aceptan, sin reflexión alguna, la ocurrencia de Menéndez Pelayo sobre el “nihilismo poético” de la lírica gongorina. Aún menos convincentes resultan sus “explicaciones” pseudo-nacionalistas y pseudo-históricas del fenómeno. Resumo *grosso modo*: la falta de libertad de la sociedad virreinal frenó la creatividad “espontánea” y produjo por tanto una suerte de escamoteo literario, de prestidigitación verbal, que distraía del verdadero objeto (*i.e.* el pensamiento) y aturdía “con su galimatías rimbombante” que nadie entendía, pero satisfacía totalmente a autores y lectores.¹³ La verdad es que el único “escamoteo” es el que resulta de este tipo de afirmaciones. En primer lugar, esa supuesta “falta de libertad” no fue exclusiva de la colonia: “los autores coloniales no se sentían más ni menos libres o amenazados que los peninsulares”;¹⁴ en segundo, se ignora por completo que la poesía novohispana se inscribe en la tradición hispánica y, simplemente, responde a su momento, no a imposiciones imperiales.

Si algo supo hacer don Marcelino Menéndez Pelayo fue caracterizar y delimitar al “enemigo”: en su *Historia de la poesía hispano-americana* podemos encontrar un concepto preciso del gongorismo. Ya se sabe que reduce la poesía mexicana del siglo XVII a sor Juana, pero tiene el cuidado de matizar: “... en una historia detallada no podría prescindir

¹² *Historia de la literatura mexicana*, 3ª ed., Botas, México, 1942, p. 67.

¹³ José María Vigil, *op. cit.*, p. 334.

¹⁴ Teodosio Fernández, “Góngora en la literatura colonial”, en *Góngora hoy IV-V*, p. 180.

dirse de algunos versificadores *gongorinos* que demostraron cierto ingenio, como el jesuita Matías de Bocanegra, autor de una *Canción alegórica al desengaño...*¹⁵ Al calificar de “gongorino” a Bocanegra, don Marcelino deja entrever qué elementos considera característicos del gongorismo. La *Canción* muestra, en efecto, el uso aplicado de algunos de los recursos gongorinos más típicos: hipérbatos (del tipo “a cuantas brillan en el globo estrellas”), cultismos (*desatar*), construcciones distributivas (“tributándole en flores / cuantos al río le bebió licores”), las célebres frases con *si* (“si animado cristal, hielo viviente”); y a estos procedimientos estilísticos hay que añadir las evocaciones (el monte como “eminente de Polifemo”, el río, “sierpe de vidrio”, etc.).

Más tarde vinieron los trabajos pioneros de Dorothy Schons y de Emilio Carilla. La primera, en un artículo de 1939,¹⁶ concibe el gongorismo como un conjunto de giros, recursos, imágenes, que si Góngora no fue el primero en emplear, sí fue quien los proveyó de la fuerza expresiva que sus seguidores buscaron, en su mayor parte, en vano.¹⁷ Encuentra evidencias de gongorismo en la lírica novohispana a partir de 1633 (en el certamen dedicado a san Pedro Nolasco, *Relación historiada*, de fray Juan de Alavés)¹⁸ y las rastrea a todo lo largo del siglo XVII, con particular énfasis —por obvias razones— en sor Juana.

Emilio Carilla, en cambio, parece entender el gongorismo, más que como un conjunto de recursos, como evocaciones o recreaciones, casi literales, de versos gongorinos. Sus hallazgos comienzan en la poesía de fines del siglo XVI, concretamente en la obra de Bernardo de

¹⁵ *Op. cit.*, p. 68.

¹⁶ “The influence of Góngora on Mexican literature during the Seventeenth Century”, *Hispanic Review*, 7 (1939), 22-34.

¹⁷ Cf. Juan de Espinosa Medrano: “No inventó Góngora las transposiciones castellanas, inventó el buen parecer y la hermosura dellas, inventó la senda de conseguir las” (*Apologético en favor de don Luis de Góngora*, ed. de J. C. González Boixo, Bulzoni Editore, Roma, 1997, p. 66).

¹⁸ Es importante notar que el primer poeta gongorino en América (según Juan María Gutiérrez; cf. *supra*, n. 4), el peruano fray Juan de Ayllón, publicó su obra en 1630: sólo tres años antes de este certamen.

Balbuena (lo que me parece muy acertado) y, como era de esperarse, se multiplican de manera exponencial en el siglo xvii, principalmente en su segunda mitad; y, al igual que Dorothy Schons, trata con especial atención el caso de sor Juana.¹⁹

Evidentemente ni Menéndez Pelayo, ni Schons, ni Carilla proponen una definición explícita de “gongorismo” (no les pareció necesario), pero de su análisis muy bien puede deducirse que no asocian cualquier retorcimiento formal a Góngora y que distinguen bien cuáles son los procedimientos estilísticos que particularizaron este movimiento poético.

En 1960, José Pascual Buxó publicó su estudio sobre el gongorismo en Nueva España.²⁰ Más sistemáticamente que Dorothy Schons y, a diferencia de Emilio Carilla, identifica los procedimientos estilísticos más representativos del gongorismo, y los rastrea en la poesía novohispana del siglo xvii:

...aun en el mejor estudio sobre *El gongorismo en América*, Emilio Carilla suele limitarse a poner frente por frente versos de Góngora y de sus imitadores americanos para que se perciban las evidentes semejanzas de léxico o de tema, pero no se detiene, si no es que muy de pasada, a estudiar la influencia de Góngora en otros aspectos —los estilísticos— que revelarían mucho más que esa superficial semejanza: la absoluta comprensión de cada uno de sus recursos y tácticas fundamentales, de cada una de sus intenciones estéticas y la correspondiente réplica en sus discípulos de ultramar.²¹

Me importa subrayar la última parte de la cita: contra casi todos los estudiosos anteriores, Pascual Buxó es contundente al afirmar la “absoluta comprensión” no sólo de los “recursos”, sino también de las “intenciones estéticas” de Góngora. De esta manera, sugiere que la imitación no es una réplica automática e irreflexiva, sino producto de una

¹⁹ *El gongorismo en América*, ed. cit., pp. 29-79.

²⁰ *Góngora en la poesía novohispana*, Imprenta Universitaria, México, 1960.

²¹ *Ibid.*, p. 21.

lectura atenta, no cegada, sí inspirada por el asombro, y de un trabajo artístico llevado a cabo con convicción y aplicación.

A pesar de este prometedor comienzo, Pascual Buxó no desarrolla más la idea; se dedica a clasificar los procedimientos estilísticos considerados típicamente gongorinos (a partir de los estudios de Dámaso Alonso),²² agrupándolos en los siguientes apartados: 1] léxico: señala varios neologismos (sin que todos provengan necesaria e irrefutablemente de Góngora),²³ y muy pocos cultismos semánticos (en efecto, menos socorridos en la lírica novohispana).²⁴ 2] Cultismos sintácticos: la construcción *sum* + dativo con el sentido de ‘servir de’, el acusativo griego y el ablativo absoluto. 3] Hipérbaton (en sus diferentes realizaciones). 4] Fórmulas estilísticas (*A si no B, A si B*, etc., ya sea con sentido incluyente o excluyente). 5] Simetría bilateral: versos bimbembres, plurimbembres, distributivos (sin señalar un solo caso de quiasmo, empleado con relativa frecuencia por los novohispanos). 6] Perífrasis y alusión. 7] Metáfora e imagen. 8] “Otras peculiaridades estilísticas” (rubro demasiado vago que abarca cosas como “el color”, “el sonido”, “el paisaje”, “la hipérbole”). Curiosamente ninguna mención de uno de los ejes de la lírica gongorina: el concepto (evidentemente, elaborado con los recursos mencionados). Como bien resume Fernando Lázaro Carreter: todos son recursos “de una misma tendencia conceptista a la potenciación de la palabra”.²⁵

²² Fundamentalmente los artículos reunidos después en sus *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1970.

²³ Por ejemplo, en el caso de sor Juana, Rosa Perelmuter Pérez (“Los cultismos no gongorinos en el *Primero Sueño*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 31, 1982, 235-256) demostró que muchos de los cultismos del gran poema sorjuanino no proceden de Góngora, sino de Herrera.

²⁴ Con todo, en este rubro de los cultismos semánticos, la lista de Pascual Buxó está incompleta: por citar dos casos muy notorios debido a la frecuencia con que aparecen, faltan *vincular* y *adusto*.

²⁵ “Sobre la dificultad conceptista”, en *Estudios dedicados a don Ramón Menéndez Pidal*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Patronato Marcelino Menéndez Pidal, Madrid, 1956, t. 4, p. 385.

En un artículo de 2005, Antonio Carreira estudia el fenómeno a partir del *Triunfo parténico*. Analiza las composiciones que imitan o se proponen a Góngora como modelo (en especial, los vanos ensayos líricos de Sigüenza y Góngora), da cuenta de su mala factura, y concluye que la escuela del cordobés en Nueva España tuvo, en verdad, muy poca fortuna.²⁶ Más recientemente, en la introducción a la edición conjunta de las *Soledades* y del *Primero Sueño*,²⁷ el mismo Antonio Carreira sintetiza los rasgos que conforman la expresión gongorina (destaco los más frecuentes en los autores novohispanos): cultismos (en el sentido de neologismos tomados directamente de latín e inexistentes, hasta ese momento, en el español), cultismos semánticos (*adusto* = moreno, negro), la construcción *ser + a* como “servir de” (equivalente a la latina *sum + dativo*), el acusativo griego, el ablativo absoluto, la fórmula *A si no B*, en sus distintas modalidades,²⁸ las diéresis y las sinéresis, y su manera de fraguar conceptos.²⁹

²⁶ “Pros y contras de la influencia gongorina en el *Triunfo parténico* (1683) de Sigüenza y Góngora”, en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y Siglo de Oro*, ed. M. Vitse, Pamplona-Toulouse, 2005, pp. 347-364.

²⁷ Luis de Góngora y Argote, *Soledades*, ed. de A. Carreira; Sor Juana Inés de la Cruz, *Primero Sueño*, ed. de A. Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, pp. 13-18.

²⁸ Fernando Lázaro Carreter explica de manera muy lúcida los fundamentos expresivos de estas fórmulas: “... las adversaciones y contraposiciones expresadas por las fórmulas *A, sino B; A, si B; no B, sí A; no B, A; no B, sino A* [...] que bien podemos considerar como solución personal a un problema típico de su momento: la antítesis, o correspondencia enfrentada de dos objetos poéticos” (“Sobre la dificultad...”, art. cit., p. 384).

²⁹ Creo que el mejor resumen de las innovaciones léxicas y sintácticas llevadas a cabo por Góngora es el que ofrece Robert Jammes en la introducción a su edición de las *Soledades* (Castalia, Madrid, 1994): “Una descripción completa del vocabulario de las *Soledades* debería añadir a la lista de cultismos tan minuciosamente reunida por D. Alonso, otra lista de los vocablos que, sin ser necesariamente cultos o nuevos, aparecen con tanta frecuencia que han llegado a ser como la firma de Góngora o, si se quiere, el emblema lingüístico de su poesía: *breve, cerúleo, cristal, desatar, émulo, errante, espuma, grave, impedir, luciente, mentir, número, peinar, pisar, purpúreo, rayo, redimir*,

No pretendo dar una caracterización definitiva del gongorismo, ni me propongo enlistar, como Pascual Buxó, una serie de procedimientos estilísticos.³⁰ Únicamente me interesa aclarar, en primer lugar, que no cualquier complicación, retorcimiento o excentricidad formales son achacables a la influencia de Góngora:

Suele decirse que el gusto barroco, y especialmente la influencia de Góngora, ensombrece de un modo lamentable la inteligencia de nuestros poetas, y aun de nuestros prosistas, en la segunda mitad del siglo XVII. Ciertamente es que, como una especie de *reductio ad absurdum* del barroco, produjéronse gran número de obras extravagantes e inútiles, desde los centones de versos tomados de Góngora o Virgilio, hasta los sonetos acrósticos, “laberintos” con criptogramas, romances con eco, poemas en once idiomas, y poemas “retrógrados” en latín, que lo mismo pueden leerse de arriba abajo que de abajo a arriba. Pero cargarle

repetir, señas, solicitar, templar, término, torcido, tronco, turba, vano, vincular, vulto..., y muchos más; me limito a los más frecuentes. Entran en esta categoría el verbo *dar*, el adverbio *aun*, la conjunción concesiva *a pesar de*, y sobre todo la negación, extraordinariamente frecuente, sola o combinada con otras partículas: *no, no... sino*, y, claro, los grupos correlativos *no... sí y sí... no* [...con] función adversativa o, al contrario, copulativa (más exactamente aditiva) [...]. Añádanse a estas listas los participios *vestido* y *calzado* seguidos de un «acusativo griego», y se tendrá una primera idea—muy somera, muy incompleta—del material constitutivo del lenguaje poético de las *Soledades...*” (p. 103).

³⁰ En un sugerente trabajo sobre el gongorismo colonial, Joaquín Roses establece que “un nuevo examen de la vigencia de Góngora en la poesía hispanoamericana colonial está por hacer, un examen que en ningún caso puede limitarse a la cantidad de cultismos, hipérbatos y metáforas por decímetro cuadrado que aparece en los manuscritos e impresos americanos” (“La alhaja en el estércol: claves geográficas y estéticas de la poesía virreinal (acerca del gongorismo colonial)”, en *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, ed. A. Sánchez Robayna, Academia Canaria de la Historia, Las Palmas de Gran Canaria, 2010, p. 417). Además de que coincido con Roses en la mayoría de sus planteamientos, encuentro atinada y refrescante su revisión crítica de teorizaciones como el “neo-barroco”, el “barroco americano”, el “sujeto colonial”, “centro vs. periferia” y de todo ese “vertido tóxico-crítico en que todavía hoy nos movemos” (p. 412), que, al final, no ha acabado de dar cuenta de un hecho fundamental: el muy fructífero fermento lírico que fue el gongorismo en Nueva España.

todo esto a Góngora es una aberración de críticos posteriores y mal informados, pues él nunca prohijó tan extraños monstruos.³¹

En segundo lugar, intento trazar la historia de la influencia gongorina, mostrar cómo moldeó la lírica novohispana y explicar por qué fue más duradera en territorio americano que en la Península.

Como es natural, la influencia de Góngora puede manifestarse de dos maneras. Conviene aquí—como hace Andrés Sánchez Robayna—tomar en cuenta la distinción que hace Alejandro Cioranescu entre “imitación” e “influencia”:

La imitación se refiere a detalles materiales [...], a rasgos de composición, a episodios, procedimientos o tropos bien determinados, mientras que la influencia denuncia la presencia de una transmisión, por decirlo así, menos material, más difícil de concretar, cuyo resultado es una modificación de la *forma mentis* y de la visión artística e ideológica del receptor. La imitación es un contacto localizado y circunscrito. Mientras que la influencia es una adquisición fundamental, que modifica la misma personalidad artística del autor.³²

Por un lado, pues, hay imitación en las evocaciones, recreaciones (o plagios) evidentes, o en las no pocas ocasiones en que, por prescripción de algún certamen, se exige la imitación de alguna composición del cordobés. Aquí también quedan incluidos los centones. Este tipo de manifestación, elevado a práctica poética, trasluce el conocimiento de la obra y da cuenta del *status* de “clásico” en que se tenía a Góngora (equiparable sólo al de Virgilio); es decir, no implica necesariamente influencia.³³ To-

³¹ Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1945, p. 87.

³² *Principios de literatura comparada*, apud Andrés Sánchez Robayna, “La recepción de Góngora en Europa y su estela en América”, en *Góngora. La estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, Sociedad Estatal de Acción Cultural, Madrid, 2012, p. 183.

³³ “Seamos serios—pide Joaquín Roses—: aunque todos los estudiosos coinciden en que Góngora es el poeta más imitado en la literatura hispanoamericana colonial,

das estas “maneras” tienen que ver con una forma “culterana” de asumir la lengua poética: una “máscara” exterior que calca sin un auténtico sentido giros, fórmulas, versos. En pocas palabras, se trata de una especie de gongorismo “dominguero”, de “relumbrón”, que puede o no ser reflejo de una convicción estética: en estos casos, Góngora funciona más autoridad que modelo.³⁴

Por otro lado, la influencia se manifiesta en la auténtica asunción de la manera gongorina de concebir la lengua poética: absoluta libertad y flexibilidad en el empleo de recursos (ya usados) como el hipérbaton, los neologismos, y otros algo menos comunes como el acusativo griego o el ablativo absoluto, con el propósito de otorgar a la lengua la máxima capacidad expresiva, al mismo tiempo que dotarla de máxima musicalidad y economía.³⁵ Es éste, creo, el auténtico gongorismo, resultado de una decisión de carácter estético e intelectual: la elección, no sólo por moda, sino convencida, razonada, estéticamente preferible, de la lengua poética propuesta por Góngora. Esa convicción estética y esa intención artística marcan la diferencia entre “culteranismo” y gongorismo. Miguel Herrero-García lo delimitó claramente en sus *Estimaciones literarias del siglo XVII*: Jáuregui y Quevedo son los des-

convertirlo en emblema, epítome y compendio del Barroco no es el mejor camino para explicar una literatura tan rica como la suya y como la de los poetas de América” (“Góngora en la poesía hispanoamericana del siglo xvii”, en *Parnaso de dos mundos. De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, eds. J. M. Ferri y J. C. Rovira, Universidad de Navarra-Iberoamericana- Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2010, p. 166).

³⁴ En realidad, tendría que ponderar esta afirmación: la poesía de Góngora es irrepitible; no es tan justo culpar a sus seguidores de haberse quedado cortos: “La asombrosa trabazón que distingue a esta poesía [la de Góngora] responde al dominio absoluto que Góngora tiene de los resortes de una estética tan fácil de reconocer como difícil de imitar en sus formas más logradas” (Amelia de Paz, “Góngora”, en Antonio Carreira y Amelia de Paz, *Delenda est Carthago (Góngora y otros fenicios)*, Esles de Cayón, Santander, 2011, p. 28).

³⁵ Era éste, evidentemente, el objetivo que Góngora se propuso y alcanzó; en cuanto a los poetas novohispanos, en los mejores casos hubo por lo menos esa intención, pero muy pocos, de manera muy aislada y ocasional, cumplieron el objetivo.

cendientes directos “sin solución de continuidad de la escuela abierta por Garcilaso y por Herrera”, son ellos los “culteranos”. Góngora está en la misma línea, pero muy lejos “con solución de continuidad de tres generaciones de poetas en hipotética marcha ascendente hacia un ideal estético; ideal a que Góngora ha llegado de un salto gigantesco [...] por la fuerza poderosa de su genio”.³⁶ En realidad, el gongorismo empezó y terminó con Góngora; sin embargo, marcó el rumbo de toda la poesía hispánica posterior. Así, pues, no son sólo los recursos (compartidos con el culteranismo), sino la intencionalidad estética que los cohesiona en un todo que significa en función de cada uno de ellos y de su unidad:

Góngora complica, oscurece y dificulta, entre otras cosas, para singularizar la materia común lexicalizada, en definitiva, para resemantizar desde el propio ejercicio poético (de ahí su modernidad radical). Cuando los imitadores lo hacen mediante el calco de expresiones concretas se desvanece toda esta revolución estética. Para encontrar a un verdadero gongorista habría que hallar una analogía en la actitud renovadora, en la intención transformadora, en el ejercicio innovador, no una copia de los resultados del mismo.³⁷

Las audacias de Góngora provienen de una aguda curiosidad, de un impulso íntimo, de una convicción y un entusiasmo muy persona-

³⁶ *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Voluntad, Madrid, 1930, p. 253.

³⁷ Joaquín Roses, “La alhaja en el estiércol...”, art. cit., p. 421. Algo que ya había señalado Nigel Glendinning en relación con los gongorinos españoles del siglo XVIII, en especial, con la *Soledad tercera* de José León y Mansilla: “Faltan muy pocos de los elementos de la poesía de Góngora en su tercera *Soledad*: léxico, dificultad («en opinión de algunos», asevera León, hablando de sus propios versos en el prólogo, «no son inteligibles»), contraste de luz y sombra, tema de menosprecio de corte y alabanza de aldea. En cambio falta el soberbio enlace de metáforas, tan característico de las *Soleidades* de Góngora, y falta por completo la sutileza musical de don Luis, que tanto contribuye al sentido, a la unidad y a la fluidez de su obra” (“La fortuna de Góngora en el siglo XVIII”, *Revista de Filología Española*, 44, 1961, p. 325).

les, mientras que en la mayor parte de sus seguidores (peninsulares o novohispanos) esa osadía formal es un mero ejercicio mecánico:

Para aceptar que un cambio de carácter técnico pueda tener tan insólita repercusión será preciso estar de acuerdo en que el cambio de la forma poética implica, necesariamente, un cambio de sensibilidad. Ambos aspectos son inseparables. La técnica no es arbitraria. La técnica no es casual. Depende siempre de la intuición artística, se supedita a ella, igual que la intuición depende siempre de ese sistema de valoraciones que constituye el mundo poético y está regido por la sensibilidad de cada tiempo.³⁸

Los gongorinos novohispanos no son sino producto de la sensibilidad de su tiempo, una sensibilidad marcada por los hallazgos artísticos y las intuiciones estéticas de un solo hombre. Tampoco en ellos es la técnica “casual” o “arbitraria”, sólo que, después de la inédita manera en que las innovaciones gongorinas echaron raíces y savia en la lengua poética hispánica, estos ingenios ya no pudieron concebir otras “intuiciones artísticas” que no fueran las gongorinas. Hubo, pues, desde el principio, plena conciencia de la grandeza, de la altura de la lengua gongorina, y fue ésa la única aspiración posible; pero hubo también fuerzas, capacidades, genios muy desiguales.

De esa desigualdad da cuenta la casi maniática repetición de recursos estilísticos procedentes de la lengua gongorina. Así, aunque —como señala Joaquín Roses— el estudio del gongorismo no puede reducirse a la enumeración de esos recursos, su recuento es inevitable, pues conforman una auténtica “gramática lírica”:³⁹ en esos tiempos, y dentro del

³⁸ Luis Rosales, *Estudios sobre el Barroco*, eds. F. Grande, A. Hernández y G. Grande, Trotta, Madrid, 1997, p. 468.

³⁹ “Todo elemento significativo tiene valor expresivo, todo valor expresivo afecta la función artística...” (Luis Rosales, *Estudios sobre el Barroco*, ed. cit., p. 468): el recurso a los procedimientos gongorinos significó necesariamente la aceptación de una nueva actitud artística, de una nueva sensibilidad y de una nueva manera de relacionarse con la tradición.

marco de la escuela, la originalidad de cada poeta sólo puede apreciarse debidamente en relación con ese fondo común y con esa tradición. Sin embargo, no podemos ignorar que la elección de un estilo es una decisión individual, no sólo un hábito de época:

individual es la elaboración del contexto a que se ajusta, por ejemplo, un símil heredado, o el nuevo sentido con que se llena un molde transmitido; individual y no menos reveladora, la reducción o la complicación de un motivo, su realización más alta o su forma malograda; y cada una de esas expresiones individuales no sólo refleja al poeta que la pensó, sino también retrata en conjunto el sector de la historia cultural a que pertenece.⁴⁰

Finalmente, es necesario insistir en que la influencia de Góngora en Nueva España se extendió más allá de las fronteras cronológicas marcadas por la historia literaria.⁴¹ Dar cuenta de esta prolongación debe rebasar las explicaciones sociológicas o ideológicas. Elías Rivers, por ejemplo, supone que en la América hispánica el gongorismo perduró al encontrar “un terreno sociolingüístico más fértil que en la metrópoli, porque reforzaba las estructuras clasistas de la colonia, donde los criollos pronto sorprendían a los peninsulares con un lenguaje más complicado”.⁴² Rivers reúne dos ideas que han polarizado el acerca-

⁴⁰ María Rosa Lida, *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona, 1975, p. 38.

⁴¹ Andrés Sánchez Robayna (*Silva gongorina*, Cátedra, Madrid, 1993, p. 157), comentando el caso de la “Soledad” de Cristóbal del Hoyo, publicada hacia 1716 y reeditada en 1746, advierte: “Publicar un poema de estirpe gongorina —del Góngora de los poemas extensos— hacia 1747 no podía sino resultar una curiosa extemporaneidad”. También señala que para la segunda mitad del siglo XVIII, “las huellas, muy escasas, se reducen al Góngora de romances y letrillas” (*loc. cit.*). Por su parte, Nigel Glendinning, afirma, a propósito de la ya citada *Soledad tercera* de José de León y Mansilla, que la imitación del estilo gongorino “a través de todo un poema largo [...] era, ya de por sí, algo excepcional a principios del siglo XVIII” (“La fortuna...”, art. cit., p. 326).

⁴² “Góngora y el Nuevo Mundo”, *Hispania*, 75 (1992), p. 850. Como ilustración de la fácil y pronta adecuación del gongorismo en el Nuevo Mundo, Rivers cuenta la anécdota de un médico español del siglo XVI que escuchó “con asombro las palabras

miento al gongorismo americano: por un lado, la que considera la “moda” gongorina un instrumento de dominio cultural e ideológico del centro (España) sobre la periferia (las colonias); por otro, la que ve en los seguidores de Góngora paladines en la búsqueda y formación de la especificidad artística propiamente “americana”: “el demonio maniqueo” se instaló en los estudios sobre el gongorismo americano: o mala copia del español o “precursor de la identidad americana”.⁴³

Es importante resaltar la honrosa excepción que fue Alfonso Méndez Plancarte: primero, metido en los archivos y no a partir de noticias indirectas tomadas de historias o manuales, recogió un buen corpus de poesía novohispana; luego lo estudió con toda naturalidad como parte de la gran tradición lírica española (bien conocida y apreciada por él). Su único problema fue que a veces se dejó ganar por cierto entusiasmo nacionalista y pasó del análisis al juicio de valor, con frecuencia demasiado exaltado y positivo.

A fin de cuentas, no hay que dar tanta vuelta: la estela de Góngora cobija, enmarca y explica casi toda la lírica hispánica de ese siglo XVII y

de un hidalgo mejicano que, para decirle que con tal médico no temía la muerte, habló así: «Devanen las Parcas el hilo de mi vida como más gusto les diere, que cuando ellas quieran cortarlo, tengo yo a vuestra merced de mi mano, que le sabrá bien añudar» (*loc. cit.*). Quede como noticia curiosa; no explica nada: pedantes los ha habido, y habrá, en todas partes y en toda época. (Véase, por ejemplo, cómo critica y ridiculiza Cristóbal Suárez de Figueroa esa pedantería, pura simplicidad impostada, nada de gongorismo: “¿Qué [diré] de la simplicidad de algunos particulares, como el Pedante de Bolonia, que queriendo dar nueva de que en su tierra había muchos bandoleros, y que corría peligro no matasen algún día al gobernador de aquella ciudad, dijo: *Yo ve-reor que por la copia de estos éxules, un día no sea necato el antistite?* [...] ¿Qué del otro que injuriando a una cortesana, dijo: *Esta lupa romulea tiene siempre el ojo a los locales; ni jamás se ve con la risa citera, hasta que en su casa se ve omninamente saturata de su inglubie?*...”, etc.: *Plaza universal de todas ciencias y artes*, Madrid, 1615; *apud* Miguel Herrero-García, *Estimaciones literarias...*, *op. cit.*, pp. 264-265.)

⁴³ Joaquín Roses, “La alhaja en el estiercol...”, *art. cit.*, p. 415. “Durante muchas décadas los escritores dejaron de ser considerados escritores para convertirse en productores de discursos estéticos que provocaban interpretaciones políticas y culturales. Hernando Domínguez Camargo y sor Juana Inés de la Cruz antes que poetas eran sujetos coloniales” (*loc. cit.*).

de buena parte del XVIII, por lo tanto, también del grueso de la poesía novohispana: miembros con todo derecho de la gran república hispánica de las letras, los ingenios de Nueva España, a veces iluminados, a veces “aluzados”, experimentaron esa estela de manera particularmente intensa y prolongada. Pocos poetas importantes y muchos, muchísimos, poetas de ocasión, todos coincidieron en su vocación gongorina; aspiraron a la lengua poética más alta: la de Góngora; en ella encontraron el ejemplo más noble de suficiencia técnica y estética. Su aspiración fue el detonante de un trabajo continuo y paciente que a veces dio fruto. Quizá cierto pundonor indiano estuvo tras el enfático esfuerzo de seguir las huellas del cordobés, aunque, sin duda, la sola virtud del estilo gongorino explica esos afanes líricos:

La obra de don Luis, como punto extremo que llegó a ser de la poética cultista y de su ambicioso programa creador, fue la referencia más alta, y más admirable en sus logros, que podía tener un poeta de aquel periodo, en la medida en que la escritura de Góngora era la expresión más refinada y sutil de las transformaciones experimentadas por la revolución italianista iniciada por Garcilaso y Boscán en 1526.⁴⁴

¿Cómo entendieron los poetas transatlánticos la propuesta lírica de Góngora y cómo, con fuerzas propias —por limitadas que fueran— respondieron al llamado gongorino? Trataré de responder en las páginas que siguen.

⁴⁴ Andrés Sánchez Robayna, “La recepción de Góngora en Europa y su estela en América”, art. cit., p. 172.

PRIMERA ETAPA
(ca. 1589-1650)

En su edición de los villancicos, romances y ensaladas de Fernán González de Eslava, Margit Frenk resalta la rapidez con que pasaban al Nuevo Mundo las modas poéticas peninsulares. Prueba de ello es que la mayoría de los romances divinizados por González de Eslava corresponden al Romancero nuevo, creado por Lope de Vega y Góngora, principalmente, y divulgado en forma impresa a partir de 1589: “Puesto que Eslava murió hacia 1603, sabemos ahora que esos romances ya circulaban entre la población novohispana al poco de haberse compuesto”.¹ En particular, Margit Frenk se refiere a un romance de Eslava (“Las carnes sobre la tierra”, núm. 32 de su edición), contrahechura de otro de Góngora, “Las redes sobre la arena”, recogido en el manuscrito Chacón e impreso en *Flor, Segunda parte*, de donde pasó al *Romancero general*.² Eslava —dice M. Frenk— no tomó el romance de ninguna de estas fuentes, sino de un texto, “sin duda manuscrito”, próximo a Chacón. De acuerdo con este testimonio (el de Chacón), sólo los ocho primeros versos son de Góngora y lo demás se perdió: “Tanto más interesante es observar que precisamente los pasajes parodiados por Eslava sí suenan a Góngora; esto hace pensar que el novohispano conoció una versión más cercana al perdido original del andaluz”.³ Sin entrar en cuestiones de ecdótica, lo que importa resaltar es el temprano conocimiento de la obra gongorina, y que se pueda reconocer (como lo hace

¹ *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, ed. de M. Frenk, El Colegio de México, México, 1989, p. 61.

² Según Dorothy Schons, “the earliest form in which Góngora’s works circulated in Mexico was in the *romanceros* in which his early work appeared. In the book lists of the 1580’s and 1590’s the *romanceros* are prominently mentioned” (art. cit., p. 23).

³ *Ibid.*, p. 366.

M. Frenk) un “modo más gongorino”, aunque ese modo sea prácticamente inexistente en González de Eslava.

En su *Compendio apologético*, escribe Bernardo de Balbuena, “Y dexando aora por innumerables los príncipes ytalianos, que con levantado espíritu y aliento an seguido esta profesión y enriquezido su patria con los felícissimos partos de sus entendimientos, acercándonos más a nuestras cosas, ¿en qué parte del mundo se an conocido poetas tan dignos de veneración y respeto como en España?”⁴ Y entre otros poetas cita al marqués de Santillana, Boscán, Garcilaso, Castillejo, Hernando de Acuña, y luego “el agudíssimo don Luys de Góngora”; el único epíteto es para Góngora, reflejo, muy probablemente, de alguna predilección especial. En efecto, quizá sea Bernardo de Balbuena, todavía en el siglo XVI, el primer poeta que da visos de la renovación lírica producida por el poeta cordobés. En su *Antología poética en honor de Góngora*, Gerardo Diego señalaba que Balbuena “hasta cierto punto podría haber entrado [...] por el sentido decorativo de su poesía”, aunque, finalmente, no le pareció “clara la influencia directa”.⁵ Balbuena no recurre a una sintaxis complicada, ni a hipérbatos atrevidos ni a cualquier otro tipo de preciosismos sintácticos, pero sí atiende a la estructura, al sentido musical de sus versos y a la consecución de imágenes reveladoras, cuyo bien trabajado adorno refleja una intención plástica y no una acumulación insensata de ornatos inútiles: “su estilo es pródigamente ornamental, pero su estructura sigue siendo simple”.⁶

Emilio Carilla señala de manera sistemática casos muy concretos de imágenes y giros gongorinos en los versos de Balbuena:

El dios de este lugar sagrado río,
de verdes cañas y ovas coronado...
(*El Bernardo*, lib. I, oct. 105)

⁴ *Grandeza mexicana*, Melchor Ocharte, México, 1604, ff. 134v-135r.

⁵ *Antología poética en honor de Góngora*, Revista de Occidente, Madrid, 1927, p. 54.

⁶ Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, ed. cit., p. 76.

...del padre de las aguas, coronado
de blancas ovas y de espuma verde
(*Soledad II*, vv. 24-25)⁷

La procedencia de la imagen es clara, pero hay que señalar la simplificación: en Góngora la imagen está reforzada por una hipálage (recurso caro al cordobés): la espuma (blanca) y las ovas (algas, verdes) intercambian atributos; esta complicación (que también encierra una reconceptualización) no pasó a los versos de Balbuena.

Varias de las “evocaciones” señaladas por Carilla reproducen versos gongorinos relacionados con la elaboración de una perífrasis; creo que muchos de esos casos, más que recreaciones de versos específicos, tienen que ver con la puesta en práctica de un procedimiento estilístico, el del proceder perifrástico. A diferencia de otros recursos, la perífrasis encontró muy pronto acomodo en el código lírico novohispano y fue muy frecuente, lo que implica una reflexión sobre el *modus scribendi* del modelo, cierto grado de comprensión de la escritura gongorina, no mera réplica: “...alusión y perífrasis (o perífrasis alusiva) —escribe Dámaso Alonso— son una nota *constante* del lenguaje gongorino...”⁸

Bodo Müller entiende la perífrasis como el punto más alto “[der] Komprimierung des metaphorischen Ausdrucks” (‘de la compresión de la expresión metafórica’): “die Verschlüsselung des Sinns erreicht ihn in der absoluten Chiffre, der absoluten Formel, die kein terminus proprius des Kontextes mehr auflösen hilft. Die Chiffre trägt den Sinn in sich verborgen”.⁹ Su empleo permite al poeta comprimir la expresión al usar de manera altamente selectiva, económica y eficaz la lengua, y, al mismo tiempo, expandir el significado al trascender los sentidos más

⁷ *Op. cit.*, p. 30.

⁸ *Estudios y ensayos gongorinos*, ed. cit., p. 108; cursivas originales.

⁹ ‘El proceso de cifrar el sentido alcanza su punto más alto en la cifra absoluta [la perífrasis], en la fórmula absoluta, y éstas no pueden descifrarse por el solo contexto. La cifra lleva en sí misma, latente, oculto, el sentido’ (*Góngoras Metaphorik. Versuch einer Typologie*, Franz Steiner Verlag GMBH, Wiesbaden, 1963, p. 105).

obvios (sin eliminarlos) y descubrir otros: “Es éste un doble juego en el que tanto se pierde como se gana. Se pierde en variedad: el mundo sufre una poda de cualidades físicas no interesantes estéticamente; pero las cualidades conservadas adquieren —con el aislamiento— nitidez, realce, intensidad, notas elevadas ahora a términos absolutos, perdidas antes —del lado real— en una confusión de contingencias”.¹⁰

¹⁰ Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, ed. cit., p. 92. Hablando de la perífrasis en Góngora, Nadine Ly explica que el cordobés “tiene perfecta conciencia de que la palabra no es el objeto, sino su abstracción lingüística: nombrar, pues, promueve una realidad lingüística que destrona la realidad de la experiencia de las cosas, y la borra, condensándola y abreviándola en una cifra verbal. La perífrasis en su sistema poético, viene a ser el nombre propio de una relación particular que el nombre directo implica pero no expresa explícitamente” (“Propiedad lingüística y verdad de las cosas: «deleyte de la palabra, deleyte de la cosa». (A propósito del anti-barroquismo de Machado)”, en *Góngora hoy I-II-III*, ed. J. Roses, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2002, p. 166). Esta misma estudiosa recoge un pasaje de la *Soledad II* (vv. 723-734) donde el caballo andaluz se presenta como “el veloz hijo ardiente / del céfiro lascivo” y los caballos del sol como “Los overos, si no esplendores bayos, / que conducen el día”, y aclara las razones del poeta: “El nombre propio y sencillo, aparentemente directo, *caballo*, debido a sus empleos y a su configuración semiológica, implica connotaciones específicas, pero nunca podrá dar cuenta de la historia mítica del caballo andaluz ni de su extraordinaria velocidad; por otra parte, los caballos del carro solar no se perciben sino en forma de luz deslumbrante que inunda cielo y tierra. ¿Cómo decirlo en forma más exacta y directa que escribiendo: *los overos, si no esplendores bayos*, es decir nombrando la luz (*esplendores*) y dándole atributos de color propios de los caballos (*overos, bayos*)?” (p. 165). La preocupación por hacer que el lenguaje sea capaz de nombrar cabalmente es universal y atemporal. Sólo como curiosidad, véase esta reflexión de Borges: “El mundo es un tropel de percepciones baraustradas. Una visión de cielo agreste, ese olor como de resignación que alientan los campos, la gustosa acrimonia del tabaco enardeciendo la garganta, el viento largo flagelando nuestro camino y la sumisa recitividad de un bastón ofreciéndose a nuestros dedos, caben aunados en cualquier conciencia, casi de golpe. El idioma es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo. Lo que nombramos sustantivo no es más que una abreviatura de adjetivos y su falaz probabilidad, muchas veces. En lugar de contar frío, filoso, hiriente, inquebrantable, brillador, puntiagudo, enunciamos puñal...” (*Inquisiciones*, Proa, Buenos Aires, 1925, pp. 65-66). Por medio de conceptos elaborados, principalmente, a partir de metáforas y perífrasis, Góngora expresaría lo frío, filoso, hiriente, inquebrantable, etc., del puñal, sin decir *puñal*; el término sería lo de menos cuando se nos pone ante los ojos la rotunda y compleja realidad del objeto más simple y cotidiano.

Pienso que, al usar la perífrasis, los poetas novohispanos no sólo seguían la pauta gongorina: comprendieron que se trataba de un procedimiento que, además de proveer buena parte del aparato ornamental, intensificaba el significado. Si, en gran parte, no llegaron a las alturas del modelo fue porque en la masa de seguidores del cordobés el recurso no provenía, como en el maestro, de la necesidad de “traducir al lenguaje la complejidad íntima de [su] visión poética”.¹¹ Es decir: tuvieron conciencia de la función de la herramienta, pero para ellos no fue resultado de un proceso intelectual y artístico, de una mirada selectiva, sino que encontraron la fórmula hecha, lista para usarse, y, simplemente, la emplearon (insisto, conscientes de su eficacia expresiva).¹²

... desde donde se huela el fiero escita,
adonde el abrasado mauro habita
(*El Bernardo*, lib. 2, oct. 201)¹³

¹¹ Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, ed. cit., p. 97. El siguiente pasaje de Luis de Sandoval Zapata, contemporáneo de Gracián, es una muestra clara de la conciencia que tuvieron los poetas novohispanos de la construcción y del funcionamiento de la perífrasis: “... como con acierto dijo Timantes, que como el ave despertaba para el vuelo, el hombre nacía para el trabajo. Quien ve a un pájaro advertidamente, con el timón en la cola, con la proa en el pico, con las velas en las alas, con las áncoras en las uñas, dice: «Plumada nave es ese pájaro para los piélagos del aire, que, haciendo verde ribera en los árboles, echa las áncoras de las uñas al puerto eminente de las ramas». Pero quien mira madrugar en primitivas horruras a un niño desnudo y con lágrimas [...], viéndole que el primer tributo de la luz de la vida es el padecer, bien dirá: «Hombre destinado para la pena madrugas»...” (*Panegírico de la paciencia*, *Obras*, est. y ed. de J. Pascual Buxó, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 130).

¹² Cf. lo señalado por Nigel Glendinning con respecto a León y Mansilla y su *Soledad tercera*: “Por lo menos, supo no sólo reproducir mucho de lo que el mismo Góngora llamaba la «corteza» de las *Soledades*, sino también algo del misterio que encubría [...] Llegó a captar casi todos los elementos de la técnica y de las ideas de Góngora, aunque nunca alcanzó a relacionarlos con completa coherencia” (“La fortuna...”, art. cit., p. 326). Es, precisamente, la “coherencia” que resulta de esa “complejidad íntima” de la visión poética gongorina, a la que se refiere Dámaso Alonso.

¹³ Cf. *infra*. la *Relación historiada de las exequias funerales de la majestad del rey Filipo II*.

después me oirán (si Febo no me engaña)
 el carro helado y la abrasada zona.
 (Góngora)

Se trata de una perífrasis geográfica, aquí con hipérbole, tan del gusto gongorino. Góngora recurre a estas fórmulas muy pronto; por ejemplo, en la repesa de la canción compuesta en 1588 con ocasión de celebrar a la Armada Invencible, “Levanta, España, tu famosa diestra...”, publicada por Pedro Espinosa en *Flores de poetas ilustres* (1605). Balbuena toma la fórmula para aludir a la inmensidad del orbe, añadiendo la sutil —aunque tópica— precisión geográfica de los gentilicios (*escita, mauro*).

Otro caso:

Ciento y ochenta cursos de su esfera
 la lámpara del sol pasado había
 (*El Bernardo*, lib. 3, oct. 84)

del Sol, este elemento
 que cuatro veces había sido ciento
 dosel al día y tálamo a la noche...
 (*Soledad I*, vv. 469-471)¹⁴

Estos versos ilustran el uso de la perífrasis temporal. Otra vez hay simplificación: en Góngora el recurso se fortalece con un duro hipébaton y con la fórmula *sum* + dativo (‘el mar *servió de* dosel al día y túmulo a la noche’). Balbuena tomó la perífrasis gongorina en su significación temporal, pero sin el circunloquio matemático: da explícitamente el total de días que habían pasado (180), total que en Góngora hay que derivar de una simplísima y rudimentaria operación aritmética.¹⁵ Así, el senti-

¹⁴ Emilio Carilla, *op. cit.*, pp. 30-31.

¹⁵ En Góngora son muy frecuentes estas fórmulas: “el que de cabras fue dos veces ciento” (*Sol. I*, v. 153), “...repetido / cuatro veces en doce labradores” (*id.*, v. 800), “dos veces eran diez y dirigidos” (*id.*, v. 1035), etc. De ellas dice Rosales de manera contun-

do más hondo expresado por el verso “dosel al día...” (que no sólo alude al número de días, sino a la sensación casi de eternidad del tiempo que va desde que sale el sol hasta el ocaso)¹⁶ quedó fuera. Es evidente que la simplificación formal implicó una reducción conceptual.¹⁷

Hay que decir también que en *El Bernardo* Balbuena emplea con bastante acierto dos recursos técnicos aprendidos especialmente de Góngora: los hipérbatos y los remates plurimembres o con versos distributivos: “De sombras lleno y de pavor el viento” (lib. I, oct. 7, v. 4: es innegable la expresividad lograda con la dislocación del complemento adnominal); de lo segundo: “a cuyo nombre ilustre y lirios de oro / reverenció el cristiano y tembló el moro” (lib. I, oct. 23, vv. 7-8) o “en quien mostraron su poder a una / los tiempos, el amor y la fortuna” (lib. I, oct. 69, vv. 7-8).

Para Emilio Carilla, aunque menos literales, son igualmente transparentes las resonancias gongorinas en el siguiente soneto, cuya arquitectura, en su opinión, es similar a la del gongorino “Mientras por com-

dente: “La fórmula elusiva empleada: multiplicar alguna cantidad por un múltiplo, o bien hacer una pequeña sustracción, es desgraciada, pero elocuente” (*Estudios sobre el Barroco*, ed. cit., p. 489).

¹⁶ En Góngora los versos están en el contexto de la expedición de Magallanes: aquellas interminables navegaciones, en las cuales adquiere todo su sentido esa sensación de días larguísimos, casi eternos.

¹⁷ Balbuena parece estar muy consciente de la eficacia expresiva del recurso. Escribe María Rosa Lida (*La tradición clásica*, ed. cit., pp. 144-145) que Balbuena “siembra a manos llenas por la intrincada trama de su *Bernardo* la expresión mitológica de las principales horas del día, aunque siempre con predominio del amanecer”: “Al tiempo que el rey pérsico y Morgante, / de Plutón vomitados en la playa, / salir la Aurora vieron rutilante, / de aljófara llena su florida saya” (lib. 21, oct. 142; cf. *infra* el gongorino uso del verbo *vomitara*). Joaquín Roses (“La *Grandeza mexicana*: ámbito y orbe de un poema descriptivo”, en *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el siglo de oro*, ed. cit., p. 228) confirma esta conciencia cuando comenta que Nicolás Antonio, “interrumpiendo con un rasgo de entusiasmo su habitual sequedad bibliográfica” (éstas son palabras de Menéndez Pelayo), “declaró a Bernardo de Balbuena superior a todos los poetas españoles por su elegancia en el uso de la técnica descriptiva [...]. Junto a ese encomio se destacan otras virtudes como la majestad, la invención, la variedad, el estilo comparativo o a las alusiones geográficas y astronómicas, muestra de erudición”.

petir con tu cabello”¹⁸ (que, según señala Joaquín de Entrambasaguas, debió conocer en forma manuscrita):¹⁹

Mientras que por la limpia y tersa frente
 ese cabello de oro ensortijado
 al fresco viento vuela marañado
 sobre las tiernas rosas del oriente;
 mientras la primavera está presente
 de ese clavel sobre marfil sentado,
 coged las flores y alegrías del prado,
 que el tiempo corre, huye y no se siente.
 ¿De qué fruto os será la hermosura,
 cuando el invierno vista de su nieve
 la lumbre de oro y encarnadas rosas?
 Si la edad pasa, el tiempo la apresura,
 las horas vuelan, y en su curso breve
 hallan y tienen fin todas las cosas.²⁰

El tema del “carpe diem” (“goza el día presente”),²¹ fue muy popular entre los poetas renacentistas. La fuente directa de Balbuena es Bernardo Tasso, “Mentre che l’aureo crin v’ondeggia intorno”, que es también

¹⁸ *El gongorismo en América*, ed. cit., pp. 33-34.

¹⁹ “Los sonetos de Bernardo de Balbuena”, *Revista de Letras*, 4 (1969), 483-504.

²⁰ Martha Lilia Tenorio, *Poesía novohispana. Antología*, El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2010, pp. 282-283.

²¹ Horacio, *Odas*, lib. I, XI: “carpe diem quam minimum credula postero” (‘goza el día de hoy y no confíes demasiado en el siguiente’). Antonio Alatorre (“Un soneto de Góngora”, *Estudios*, 1990, núm. 21, 7-34) ha señalado que el antecedente de Ausonio: “Collige, virgo, rosas, dum flos novus, et nova pubes, / et memor esto aevum sic properare tuum” (*De rosas nascentibus*, vv. 49-50: “Corta las rosas, doncella, mientras está fresca la flor y fresca tu juventud, pero no olvides que así se desliza también la vida”; tomo la traducción de Ausonio, *Obras*, ed., introd. y notas de A. Alvar Ezquerria, Gredos, Madrid, 1990, p. 377) es más adecuado al contenido de este poema, que el *carpe diem* de Horacio, que no se refiere a la juventud.

el modelo de Garcilaso en su soneto “En tanto que de rosa y azucena”, composición que puso de moda el tema en la poesía hispánica, y del mismo Góngora. Carilla piensa, pues, que el soneto es una imitación del gongorino, pero, como bien señala Alicia Colombí Monguió,²² ni el tema ni la anáfora de los cuartetos provienen del cordobés, sino de Bernardo Tasso. En muchas ocasiones (como se verá más adelante) Góngora puede llegar a ser el puente con algún modelo (muy claramente, con la tradición clásica), pero aquí es evidente que el soneto de Tasso es el intermediario en el homenaje a Garcilaso, que es —en realidad— el poeta emulado.²³ Así, pues, el influjo gongorino que pudiera atribuirse al violento hipérbaton del v. 2 (violencia poco frecuente en los versos de Balbuena): ‘mientras la primavera de ese clavel sobre marfil sentado (esto es, la roja boca sobre el blanco rostro) está presente...’ es “traducción” de los vv. 3-4 de Tasso: “mentre che di vermiglio e bel colore / vi fa la primavera il volto adorno...”. Lo más probable es que Balbuena no haya conocido el “Mientras por competir con tu cabello”, pues alguna huella palpable le hubieran dejado el afortunadísimo artificio del esquema “distributivo-recapitulativo” y el impactante verso final.

Veamos, en cambio, este pasaje de una canción (“Égloga VI”) en *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*:

Quien visto hubiere al apuntar del día
celajes de ámbar, con que el alba hermosa
realza los balcones del oriente,
o algunos rayos de la luz preciosa
que el oro en hebras retorcido envía,
de su mazorca y piña reluciente,
verá en su luz y adorará en su frente
un aparato bello,

²² “Estrategias imitativas en el *Siglo de Oro* de Bernardo de Balbuena”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 46 (1989), 227-239.

²³ Compárense los versos 8 de Balbuena y Garcilaso: “el tiempo corre, huye y no se siente” (Balbuena); “El viento mueve, esparce y desordena” (Garcilaso).

con que enreda el cabello,
de quien mi gloria y bien está pendiente.
Aunque son nieblas, sombras y pobreza
esos celajes, y oro
con el que adoro y veo en tu cabeza,
hermosos son, pastora, tus cabellos.²⁴

Es difícil reconocer algún giro gongorino en particular; sin embargo, el proceder de Balbuena en la forja de las imágenes está ya dentro de la escuela del cordobés. Junto al recurso de los versos plurimembres, hay que notar el quiebre sintáctico, tan lleno de sentido, reforzado por la rima interna en “Aunque son nieblas, sombras y pobreza / esos celajes, y oro / con el que adoro y veo en tu cabeza...”: ‘aunque esos cabellos son para mí celajes de nieblas, sombras y pobreza, pues me empobrecen de ti, son también oro de esa cabellera que venero’. Es evidente, pues, que Balbuena ya se hallaba sumergido en el ambiente saturado por las fórmulas e imágenes gongorinas.²⁵

En el último año del siglo xvi, Dionisio de Ribera Flores escribió una *Relación historizada de las exequias funerales de la majestad del rey don Filipo II* (Pedro Balli, México, 1600). Como era de rigor, en los preli-

²⁴ Martha Lilia Tenorio, *Poesía novohispana. Antología*, pp. 283-284.

²⁵ Por algo, con esas antenas para detectar cualquier tufo gongorino, Menéndez Pelayo criticó la “desatada y viciosa” musa de Balbuena (*Historia de la poesía hispano-americana*, ed. cit., p. 59). — Mercedes Blanco (*Góngora heroico. Las “Soledades” y la tradición épica*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2012, pp. 393-394) encuentra en el excurso sobre los descubrimientos ciertas coincidencias entre las *Soledades* y el *Bernardo*, y piensa que la influencia va de Balbuena a Góngora (el *Bernardo* se publicó en 1624, pero “circulaba en Madrid en 1609, puesto que en enero de ese año el doctor Gutierre de Cetina mandó que se enviase para su censura a Mira de Amescua”): “una coincidencia textual sugiere que Góngora pudo recordar el poema de Balbuena. La imagen [del *Bernardo*, XVI, octos. 204-205], una de las más brillantes de la estrofa y del pasaje, *de sus banderas victoriosas, / llevando al sol por relumbrante guía / tremolando*, parece haber sido integrada en la línea de Góngora: *sus banderas / siempre gloriosas, siempre tremolantes* [Sol. I, vv. 421-422]”.

minares hay varios poemas “Al autor”; entre otros, unos “Tercetos” de Santiago de Esquivel que comienzan:

Ribera fértil, que del alto cielo,
 con favorables prendas adornada,
 pudiste enriquecer el ancho suelo,
 y tus grandezas ínclitas la alada
 Fama con dulce trompa manifiesta
 desde la parte austral a Scitia helada;
 y donde tiene Atlante la molesta
 máquina celestial tu nombre suena
 hasta el lugar do Febo su luz presta.

Recordemos la canción de Góngora, antes mencionada, a la Armada Invencible:

Canción, pues que ya aspira
 a trompa militar mi tosca lira,
 después me oirán, si Febo no me engaña,
 el Carro helado y la abrasada Zona
 cantar de nuestra España
 las armas, los triunfos, la corona.²⁶

Volvemos a encontrar la perífrasis para marcar la dilatación del orbe, “las coordenadas geográficas que establecen la universal recepción del elogio”²⁷ (usando la misma metonimia: desde el lugar más frío hasta el más caluroso).²⁸

²⁶ Años después, Góngora complicó la fórmula en los versos iniciales del *Panegírico al duque de Lerma*: “...émula de las trompas su armonía, / el séptimo Trión de nieves cano, / la adusta Libia sorda aún más lo sienta / que los áspides fríos que alimenta...” (vv. 5-8).

²⁷ Jesús Ponce Cárdenas, “*Taceat superata vetustas*: poesía y oratoria clásicas en el *Panegírico al duque de Lerma*”, en *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, eds. J. Matas Caballero, J. M. Micó y J. Ponce Cárdenas, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2011, p. 62.

²⁸ Es cierto que la coincidencia podría derivar de un modelo común, probablemente Claudiano: “Non dissociabile corpus / coniunctumque sumus. Te qua libet ire

Según los registros del Archivo de Indias, consultados por Dorothy Schons, la obra de Espinosa llegó a México muy pronto: en 1608, sólo tres años después de su publicación en la península. Sin embargo, es casi seguro que la poesía de Góngora no esperó el canal impreso para ser conocida en Nueva España: circuló años antes de forma manuscrita. Para hablar del “agudísimo don Luys de Góngora”, Balbuena debió conocer su obra, por lo menos antes de 1604, año de la publicación de su *Compendio apologético*. También es un hecho que traslados del *Polifemo* y de las *Soledades* circularon en México antes de que se publicaran en España, pues muy tempranamente se pueden registrar resonancias de la polémica desatada por el nuevo estilo.²⁹ Así, en los preliminares del tratado *Sitio, naturaleza y propiedades de la ciudad de México*, del médico Diego Cisneros, publicado en 1618, Francisco de Toro aconseja a su musa el “estilo humilde” (obviamente frente al “nuevo estilo”): “Cultiva, o tosco quanto agreste genio, / estilo humilde, que intente alabanza / de el claro en la Españas...”³⁰ Sin embargo, en los mismos

sequemur. / Te vel Hyperboreo damnatam sidere Thylen, / te vel ad incensas Libyae comitabor arenas” (*Contra Rufino II*, vv. 239-242: “Nosotros somos un cuerpo único e indisoluble. Te seguiremos a donde tú quieras ir. Te acompañaremos, ya sea a Tule, condenada bajo las constelaciones hiperbóreas, ya sea a las ardientes arenas de Libia”; uso la trad. de Claudiano, *Poemas*, introd., trad. y notas de M. Castillo Bejarano, Gredos, Madrid, 1993). Con todo, lo más seguro es que la fuente sea Góngora, pues el cordobés fue también vaso comunicante con la tradición clásica: imitar a Góngora —sostiene Teodosio Fernández— “era también una forma de integrarse no sólo en el modelo barroco, sino en la tradición más prestigiosa, la de la cultura clásica” (art. cit., p. 181).

²⁹ “Más complicado [que la circulación de *Flores de poetas ilustres*] resulta precisar cuándo se leyeron allí [en América] el *Polifemo* y las *Soledades*: quizá pronto en copias manuscritas, ya que hacia 1617 aparecen rastros en México [...] A partir de la muerte del poeta, que es cuando comienzan a editarse conjuntamente sus obras, puede documentarse la llegada a América de los principales impresos: la edición Vicuña (1627), que sería prohibida en Lima en 1629 y en México en 1630, igual que lo fue en España poco después de su aparición (1628), y la muy popular de Hozes, de 1633” (Joaquín Roses, “Góngora en la poesía hispanoamericana del siglo XVII”, art. cit., p. 171).

³⁰ Diego Cisneros, *Sitio, naturaleza y propiedades...*, ed. de M. E. Venier, El Colegio de México, México, 2009, p. 33. Escribe Emilio Carilla que el entusiasmo que provocó Góngora en América “se refleja no sólo en la abundancia de discípulos que le

preliminares, el doctor Cristóbal Hidalgo Vendaval usa el gongorino recurso de la perífrasis geográfica para hablar de la fama de Cisneros:

...la siempre viva y boladora Fama,
que de su fuente el bien y el mal derrama,
hará inmortal tu estilo,
y desde el Taxo al Nilo,
y hasta donde el sol su curso lleva,
con triunfo de laurel, palma y acanto
ha de morir para vivir tu canto. (p. 35)

Aquí mismo hay que destacar también las siguientes quintillas a Diego Fernández de Córdoba:

Donde más alto bolaras
oy, si del Caístro fueras
nuevo cisne en sus riberas,
débil pluma, ¿no intentarás
imitar cisnes de veras?
¿El Petrarca en la dulçura,
Góngora en gusto y sainetes,
Omero en grave cultura?... (p. 33)

Notemos el lugar canónico otorgado a Góngora: nada menos que junto a Homero y Petrarca. Anota M. E. Venier que “Petrarca y Homero se mencionan en el libro; pero ésta es la única vez en que se alude a un poeta español y, como se ve, con muy poca fortuna. Góngora tenía gusto, pero no era dado a sainetes” (*loc. cit.*). Pudiera ser que esta curiosa mención del cordobés tenga que ver con el reconocimiento de los

nacen al otro lado del océano, sino también en la ausencia casi total de impugnadores o rivales” (*La literatura barroca en Hispanoamérica*, Anaya, Nueva York, 1972, p. 199). Sin embargo, por lo menos, también en Nueva España hubo quienes se hicieron eco de las críticas peninsulares a la oscuridad gongorina (cf. *infra*, pp. 55-56).

lectores novohispanos, en fechas tan tempranas, de los famosos dos estilos del cordobés: el elegante y complicado (“gusto”) y el sencillo y chocarrero (“sainetes”).

De la ambigua recepción del nuevo estilo da cuenta el “Prólogo del autor a sí mismo” del bachiller Sebastián Gutiérrez en su obra *Arco triunfal*, dedicada a la entrada del virrey Rodrigo Pacheco Osorio, marqués de Cerralvo (Diego Garrido, México, 1625):

... como poeta, que lo soys, al fresco, al calor e iracundia de la vena hu-
yáis cielos y tierra en vuestras descripciones y pinturas de camafear au-
roras, antarticar los polos, sin saber cuál dellos es el Ártico verdadero;
emplaustrar las Cabrillas en el carro de Bootes; y de las texas abaxo, de
encubertar el hibierno de capas aguaderas de camino, pestañear el vera-
no con botones que rebientan en las rosas, llamándolas de Crocos y de
Clicies; enrizar los crystales de los ríos, sembrando sus caracoles y már-
genes de esmeraldas y pyropos, con otras mil tarántulas deste género. Y
si por manos de pecado, cayéredes en algún despeñadero destos (porque
sería possible no estar vos muy libre de semejante roña)... (s.f.).³¹

Sin embargo, ni el bachiller Gutiérrez se libró de la “roña” del nuevo estilo, pues en las composiciones del arco, si bien prescinde por completo de las perífrasis temporales y geográficas (a las que se refiere en su prólogo), no puede evitar el recubrimiento mitológico, a fin de cuentas, también expresión perifrástica:

Excelso Cerralvo, monte
que rayos de luzes giras,
firme Olimpo a glorias nuestras,
y sol para aquestas Indias.

³¹ La crítica prueba la rapidez y la profusión con que cundió el empleo de las perífrasis geográfica y astronómica.

Pues como sol amaneces,
y como monte te miras
en esta laguna indiana,
corto espejo a tu alta cima.

Oy en su lustroso asiento,
gozosas sus bellas nimphas
te dan con manos cristaleras,
trono, coral, regia silla. (p. 45)

Es de notar la construcción “corto espejo a tu alta cima”, la fórmula “manos cristaleras” y el remate plurimembre. Tampoco pudo asegurarse el bachiller Gutiérrez de que los autores de los poemas dedicatorios estuvieran “vacunados”, como lo muestra el hipérbaton “Arcos previno México triumphales”, en el primer verso del soneto del capitán Alonso Gómez Pérez.

Para Dorothy Schons “the first definite gongoristic traits appeared in a Mexican *certamen* of 1633 in honor of Saint Peter Nolasco”.³² Parece que no tomó en cuenta la canción “Esdrújula” (1621) a san Hipólito, del bachiller Arias de Villalobos (1568-?), impresa en su *Obediencia que México... dio a... don Felipe de Austria* (Diego de Garrido, México, 1623), compuesta en el marco de las fiestas por el centenario de la Conquista. El modelo más que evidente es la canción de Góngora a Luis de Tapia, traductor de *Los Lusíadas*, de 1580:³³

³² “The influence of Góngora...”, art. cit., p. 25.

³³ “Desde luego, esa «Esdrújula» no es sólo deudora de Góngora, pues ha de tenerse en cuenta el éxito obtenido a partir de 1602 por Bartolomé Cairasco de Figueroa con su *Templo militante, vidas de santos y triunfos de sus virtudes* (así se tituló el volumen inicial editado en Valladolid, por Luis Sánchez), donde aparecía una «Canción esdrújula» dedicada al rey Felipe III y cuyo «Discurso primero» ofrecía otro alarde de habilidades del mismo signo: las palabras esdrújulas (con frecuencia neologismos o cultismos) constituían un recurso fundamental para la concreción literaria de una poética culta” (Teodosio Fernández, art. cit., p. 174). Sin embargo, creo que, como en otros tantos casos, el modelo directo es Góngora y, a través de él, una moda (como en este caso) o una tradición (como en el caso de los autores clásicos).

En tanto que el carbunco y el crisólito
entre gentes os ciñen tan alárabes
las francas sienes de lucidos méritos,
en este mundo opuesto al de los árabes
el palio correréis, triunfante, Hipólito,
por patrón de presentes y pretéritos;
y yo, con mis deméritos,
al sol, ciego murciélago,
volaré por el piélago
del bien que esta ciudad de los antípodas
en honra tiene vuestras santas trípodas;
y aquí, en el lago, a sombra de sus álamos,
plegaré las alípodas,
y aquí os consagraré inmortales tálamos.

Que vos, en medio del estruendo bélico,
en tierra inculta y de región tan hórrida,
diste victoria al español magnánimo;
y en Mundo Nuevo y nueva zona tórrida,
apóstol nuevo entrastes, evangélico,
mil ánimos poniendo en solo un ánimo.
El indio pusilánimo,
entre sus toscos árboles,
os erigió, de mármoles,
pirámides egipcias y habitáculo;
y para eternizar más vuestro oráculo,
con fasto tutelar, en fiesta pública,
os adora por báculo
de esta curia de Dios, de esta república.³⁴

A pesar de su inserción en una moda bien determinada (y en particular la canción esdrújula de Cairasco de Figueroa “En tanto que los ára-

³⁴ *Apud* Genaro García, *Documentos inéditos o muy raros de la historia de México, México en 1623*, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, México, 1907, t. 12, pp. 155-157.

bes/ dilatan el estrépito...”, modelo de Góngora), el antecedente inmediato de esta canción es la del poeta cordobés, con diferentes disposición de las rimas y proporción entre endecasílabos y heptasílabos (la composición de Villalobos, como de tono más heroico, tiene menos heptasílabos). Aunque encontramos la misma rima “imperfecta” de la canción gongorina “*arboles*” / “*mármoles*”, hay que decir que el novohispano sólo usa esdrújulos “verdaderos”, mientras que Góngora recurre en seis ocasiones a falsos esdrújulos (“poténcia”, “obediéncia”, “hebráico”, “heróico”, “Tápia” y “prosápia”). En español los esdrújulos son más bien pocos (no más de seiscientos, según Sánchez de Lima);³⁵ así es que, a pesar de esas “trampas” (los falsos esdrújulos), “el repertorio de rimas debió de agotarse en un periquete, de manera que todos los poemas en esdrújulos acabaron pareciéndose. En el léxico de aquellas composiciones se advierte, en efecto, un triste aire de familia que no distingue géneros, temas, épocas, ni estilos”.³⁶ Creo que Méndez Plancarte exagera al considerar esta canción “nada inferior a la de Góngora [...], con igual densidad cultista, hipérbole y pompa decorativa y sonante, inaugurando el imperio novohispano del cordobés”.³⁷ En realidad ninguna de las dos composiciones es memorable; la de Góngora es apenas “la muestra más digna de aquella desdichada moda poética de los esdrújulos”³⁸ y la de Villalobos, testimonio del temprano gongorismo novohispano, de más entusiasmo y disciplina que valor poético.

El gran escaparate de este primer gongorismo es el certamen descubierto por Dorothy Schons: *Relación historizada de las solemnes fiestas*

³⁵ “...no se hallan muchos vocablos esdrújulos que sean buenos [...], porque yo hasta agora no he hallado más de seiscientos” (*El arte poética en romance castellano*, ed. de R. de Balbín Lucas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto “Nicolás Antonio”, Madrid, 1944, Diál. II, p. 90).

³⁶ José María Micó, *De Góngora*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, p. 41.

³⁷ *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, ed. cit., t. I, p. xlii.

³⁸ José María Micó en su edición: Luis de Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990, p. 44.

que hicieron en Méjico al glorioso san Pedro Nolasco, recolectado por fray Juan de Alavés.³⁹ En las composiciones aquí reunidas es ya digna de atención la insistente presencia de giros y modos gongorinos. Por ejemplo, el comienzo del soneto de fray Juan de Echavarría (premiado con el primer lugar en el tercer certamen):

Mediaba el curso la triforme hermana
de Cintio, no en la barca de Aqueronte,
no con arco y aljaba por el monte,
sí atalayando a su pastor, Dïana,
cuando María, luna soberana,
por que su Endimiñon no se remonte,
de vuestro coro, Pedro, y su horizonte,
la noche ilustra celestial mañana... (f. 14v)

Notemos el circunloquio para nombrar a Diana (que, además, está por la luna): “la triforme hermana de Cintio” (y, aquí mismo, Apolo, aludido por uno de sus sobrenombres), todo junto conformando una perífrasis temporal o astronómica (que María Rosa Lida llama atinadamente “acertijo mitológico”),⁴⁰ y la fórmula *si/no*.

Aunque el tema principal del certamen fue san Pedro Nolasco, algunas secciones se dedicaron a la gran inundación de 1629, cuyas consecuencias todavía se sentían en 1633,⁴¹ y por las cuales se solicitaba el favor del santo. He aquí los versos de Pedro de Marmolejo para referirse al agua que tiene cercada a la ciudad de México:

³⁹ José Mariano Beristáin, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, ed. facs., Universidad del Claustro de Sor Juana-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980, s.v. ALAVÉS. El certamen se conserva en forma manuscrita en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

⁴⁰ *La tradición clásica...*, ed. cit., p. 133.

⁴¹ Antonio Rubial relata que en 1629 hubo una gran tormenta, “el agua arrastró grandes cantidades de tierra hacia el lago, y rompió el dique, dejando la ciudad casi sepultada bajo el agua durante cinco años” (*Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de Sor Juana*, Taurus, México, 2005, p. 16).

Mas ya el tiempo inclemente,
rompiendo al mar el límite arenoso,
le dio entrada inminente
a quien fuera enemigo poderoso:
dio por prisión ingrata,
en cárcel de marfil, grillos de plata.

No sé si fue de envidia
que destroncara el agua beldad tanta,
que la virtud fastidia,
aunque florezca en invisible planta,
y, envidiosa de vella,
culebra de cristal se enrosca en ella. (f. 13v)

Tanto la “cárcel de marfil”, cuanto los “grillos de plata” aluden, por medio de los metafóricos “marfil” y “plata”, al agua que tiene postrada a la ciudad de México. ¿Será la “cárcel de marfil”, a pesar de las evidentes diferencias entre los asuntos referidos, una ocurrencia de Marmolejo a partir de la evocación gongorina “prisión del nácar” del soneto “Prisión del nácar era articulado”? Qué decir de la “culebra de cristal”, su origen es más que evidente: “...el istmo que al Océano divide, / y, sierpe de cristal, juntar le impide...” (*Soledad I*, vv. 425-426); pero ¡qué va del término *culebra* al de *sierpe*!

Están también el léxico y los recursos que despliega María Estrada de Medinilla en sus décimas sobre el sueño de san Pedro Nolasco (primer lugar del segundo certamen):

Cuando el aire luces llueve,
por que en sueños ver presuma
dos rayos de cana espuma
en dos cometas de nieve.
Indicio de paz no leve
ramo fue de hojas alado,
verde oliva que, aun cortado,

el tronco fresco se ofrece,
y en el aire se aparece
de esmeraldas coronado.

Fiera adusta indignación
agostarla solícita,
que humantes globos vomita
por volcanes de carbón.
Anciana veneración
de dos paternos cuidados
la preservan desvelados
contra rigores impíos
de los ardientes estíos
y carámbanos helados. (ff. 8v-9r)

Según la tradición hagiográfica, en un sueño el santo vio una oliva frondosa que era destrozada por gente inculta. La oliva renacía de sí misma, y Nolasco, sentado bajo sus ramas, la defendía. La oliva misteriosa representa a la Iglesia perseguida en sus miembros cautivos. Es evidente que doña María era una lectora atenta de Góngora (así lo comprobaremos más adelante): la imagen del aire que “llueve luces” para hablar de los rayos; la litote (y el hipérbaton) de clara raigambre gongorina: “Indicio de paz no leve / ramo fue de hojas alado”; el léxico: “cana espuma” o el uso del cultismo *adusto*, al igual que Góngora, con el valor etimológico de ‘quemado’, ‘tostado’, ‘negro’ o ‘moreno’⁴² para referirse a los fieros moros (morenos, quemados por el sol) infieles que quieren destrozarse la oliva (símbolo de la Iglesia). Quizá la idea de los versos “que humantes globos *vomita* / por volcanes de carbón” también esté inspirada en Góngora: “Del Océano pues antes sorbido, / y luego *vomitado*...” (*Soledad I*, vv. 22-23).⁴³

⁴² “Negro el cabello, imitador undoso / de las obscuras aguas del Leteo, / al viento que lo peina proceloso, / vuela sin orden, pende sin aseo; / un torrente es su barba impetuoso, / que (*adusto* hijo de este Pirineo) / su pecho inunda...” (*Polifemo*, vv. 57-63).

⁴³ Jammes anota: “En la lista de palabras y giros «de plebeyo estilo» que entresacó del poema, Jáuregui colocó estos dos versos, porque el realismo acusado de los parti-

La palma gongórica es para las octavas de fray Juan de Valdés, cuarto lugar del certamen cuarto (no el primer premio: señal de que todavía no era muy bien recibido el nuevo estilo mostrado tan ostentadamente). Es difícil hacer una selección representativa de los usos gongorinos desplegados por fray Juan; cito la composición completa:

En roto leño, bárbara osadía,
 Nolasco al mar se dio, si no a su ruina,
 sepulcro ya sediento que bebía,
 no salado cristal, sino divina
 ambrosia que brindó la mano impía.
 Frágil vaso, soberbia la marina
 ambición, si después, perdido el ceño,
 lastimada, cedió, de un débil leño.

No vela le conduce, o masteleo,
 la jarcia rota y el timón paguro,
 Anteo del mar, pisándole trofeo
 nuevo, al valor eriges Palinuro.
 Adula undoso el golfo a tu deseo,
 sólido ya, a tu sacra yedra muro,
 y verde joven, si de espumas cano,
 te admira reverente el oceano.

Émulo de esta gloria lisonjea
 el manto, nueva vela al mar; Eolo
 blandamente le sopla; humilde ondea
 Neptuno, si ligero, pues de Apolo

cipios *sorbido* y *vomitado* le pareció indigno de un poema heroico. Pero hay una diferencia importante entre este caso preciso y los otros [...] es que *sorber* y *vomit* fueron utilizados con tanta frecuencia por los autores de la Antigüedad, cada vez que se trataba de tormentas y naufragios, que llegaron a convertirse en verdaderos clichés [...] No se mostró audaz aquí Góngora, sino al contrario muy dócil discípulo de la tradición clásica” (*Soledades*, ed. cit., p. 202). Otra vez es el poeta cordobés el puente con el lugar común de la tradición clásica.

tres no luces, mas horas, galantea
 tu roto abeto, y al hispano polo
 libre conduce, de distancia suma,
 undosa ya no, alada sí, su espuma.

Envidiosa arena, del sumergido
 profeta fue tu gloria (que a su leño
 se negó, y fuera del humor vencido
 si al mar él no se diera en breve empeño;
 empeño inobediente que, sorbido
 por serlo, el monstruo despidió con ceño),
 a tu obediencia cede, que abrió pía,
 en campos de zafiro, láctea vía.

Inferior, a tu valor se humilla
 el hebreo que en mar sólido asienta
 pavimento, a ti undoso, en rota quilla,
 si tan seguro, más gallardo ostenta,
 Santelmo de sus olas hace orilla
 segura del barco, cuando más violenta
 brama su furia, llévate, sereno,
 líquido aljófár, turquesado seno.

[...] agua el semirroto barco⁴⁴
 cesa, mas venturoso te conduce
 a valenciano margen, que ya en arco
 triunfal, émulo de Iris, todo luce,
 y brillando esplendores en el sacro
 elemento mil soles le conduce,
 que, adulando tu sol en los espejos,
 líquidos forman nítidos reflejos.

La exigencia en esta sección eran “seys octavas castellanas, en que se pondere aquel portento raro del aver pasado las aguas nuestro glorioso

⁴⁴ No se lee la primera palabra.

santo desmenuçado como las pasó el fabuloso Arión sobre las espaldas doradas de un delfín amoroso que, libre y seguro, lo depositó en la playa” (f. 16v). Según noticias hagiográficas, en alguna de sus andanzas por África, Nolasco fue lanzado al mar por infieles de Argel; para salvarse hizo de su báculo remo y de su capa, vela.

Las octavas son todo un muestrario de recursos gongorinos: la fórmula *si/no*, en el sentido incluyente (tan frecuente en Góngora) “Nolasco al mar se dio, si no a su ruina”,⁴⁵ y excluyente “undosa ya no, alada sí, su espuma”; hipérbatos, vocabulario (*undoso, cano, líquido aljófara*, etc.), imágenes: “y verde joven, si de espumas cano” (Góngora: “Moriste en plumas no, en prudencia cano”, v. 1 de la “Canción XIV”), “te admira reverente el oceano” (“lo admira reverente el oceano”, “Canción de Larache”, v. 26), el “roto abeto” (“abeto”: sinécdoque frecuente en Góngora por el barco; cf. en la misma “Canción de Larache”, v. 52, “Al viento más opuesto *aberto alado*”), “en campos de zafiro, láctea vía” (“en campos de zafiro paze estrellas”, *Soledad I*, v. 6). Junto con estos rasgos, más “de bulto”, fray Juan de Valdés emplea recursos más finos, exquisiteces no muy frequentadas, como el uso del adverbio *ya* en el sentido de ‘hace tiempo’: “...sino desotro escollo al mar pendiente, / de donde ese teatro de Fortuna / descubro, ese voraz, ese profundo / *campo ya de sepulcros*, que, sediento, / cuanto en vasos de abeto Nuevo Mundo / (tributos digo américos) se bebe...” (*Soledad II*, vv. 400-405). Según anota Jammes: “El adverbio *ya* quiere decir aquí algo como ‘desde hace cien años’, ‘desde la colonización de América’”.⁴⁶ En los versos del novohispano el *ya* indica que ese mar al que es arrojado el Nolasco ha sido desde tiempos inmemoriales sepulcro de muchos. Otro detalle fino es la acentuación

⁴⁵ Escribe el Abad de Rute, contestando la crítica de Jáuregui en el *Antídoto*: “Pero el *si* en nuestro Poeta [Góngora] tiene virtud de condición, como en otras muchas partes, y ésta suele poner dudosa la oración adjunta [...] Y así quando dize: *si no Aurora con rayos*, no dize con certidumbre que no es Aurora, sino dudando por virtud de la condición *si*. Por donde haze este sentido: *O es Aurora con rayos o Sol con flores...*” (*apud* Eunice Joiner Gates, *Documentos gongorinos. Los “Discursos apologéticos” de Pedro Díaz de Rivas. El “Antídoto” de Juan de Jáuregui*, El Colegio de México, México, 1960, p. 112).

⁴⁶ *Soledades*, ed. cit., p. 476.

de *ambrosia*, a partir, probablemente, del soneto de Góngora al padre Francisco de Castro, “Si ya el griego orador la edad presente”: “hacéis a cada lengua, a cada pluma, / que hable néctar y que *ambrosia* escriba”.⁴⁷

Pero más importante que este alarde en los procedimientos estilísticos, es que fray Juan de Valdés pone en práctica otra lección gongorina, de más monta: la elaboración de un concepto complejo. Su punto de partida es la anécdota de que Nolasco, después de ser arrojado al mar por los infieles, hizo de sí mismo un barco: es el santo el “roto leño”, la “ambrosia” que en lugar de “salado cristal” beberá el “sediento” mar; es él el “frágil vaso” (otra sinécdoque frecuente para barco) que “lastimará” la ambición marina y transformará su “ceño” en “undosa adulación”. El océano, admirado, se rinde ante el joven Nolasco (“verde joven”), pero con la templanza de un marinero experimentado (“si de espumas cano”: también por el mar que lo moja). Imitando al océano, el viento favorece la travesía del “roto abeto” y lo conduce por “undosa ya no, alada sí” espuma. En las octavas cuarta y quinta, fray Juan compara la aventura de Nolasco con la historia de Jonás (el “sumergido profeta”, primero “sorbido” —posible reminiscencia léxica— y luego “despedido con ceño” por el “monstruo” —la ballena—) y con el cruce del Mar Rojo (mientras para el “hebreo” el mar se torna “pavimento”, para Nolasco permanece “undoso”, pero sereno: “líquido aljófara” y “turquesado seno”). Llega, por fin, el santo a costas valencianas, las cuales, reflejando el sol que es Nolasco, emulan al arco iris.

Fray Juan explota al máximo el relato hagiográfico, en sí mismo bastante sugerente. Logra proponer y cuadrar el concepto en las primeras tres octavas, pero en las siguientes, las comparaciones, usadas como procedimiento enfático, a la manera gongorina, aunque tienen en común con la anécdota relatada el elemento marino, no logran la coherencia interna de las comparaciones del cordobés; resultan demasiado

⁴⁷ Anota Carreira que Salcedo Coronel “censura la sístole de *ambrosia*; sin embargo, así lo pronunciaba, entre otros autores del s. xvi, Barahona de Soto: «No sé por qué de *ambrosia* sustentamos...» (Luis de Góngora, *Antología poética*, ed. de A. Carreira, Crítica, Barcelona, 2009, p. 346).

forzadas, y, más que fortalecer la alegoría, la diluyen. La última octava vuelve al planteamiento inicial, y la imagen final es afortunada. No alcanzó fray Juan la casi matemática precisión de los conceptos gongorinos (en los que nada falta, ni sobra, ni queda suelto);⁴⁸ tal vez por eso, y por la pasmosa novedad de sus procedimientos formales, al final de su composición se encuentra una nota marginal (al parecer del recolector, fray Juan de Alavés) que dice “No las entiendo”. Este inicial y tentativo ensayo gongorino resulta inútilmente complicado (en el léxico y en la sintáxis) y sus imágenes no llegan a cuajar del todo. Sin embargo, este poema demuestra que los poetas novohispanos comprendieron, desde el primer momento, algo esencial de la estética gongorina: la complejidad formal está motivada por una complejidad conceptual.

La nueva manera asentó muy pronto sus reales en la república literaria novohispana, en poesía y en prosa. Apenas seis años después de estas primeras —e incipientes— muestras, el humanista Juan Rodríguez de León, canónigo de la catedral de Tlaxcala, acompañó su *Panegírico augusto castellano* (Bernardo Calderón, México, 1639), elogio de la estirpe de Felipe IV, con un exordio titulado “Iris de la elocuencia”, encabezado con una cita del italiano Giulio Nigrone: “Oratio hominis eloquentis simillima Iridi, varietate ac pulchritudine videatur” (“El discurso del hombre elocuente se parece al iris por la variedad y belleza”):

...Essa pacífica señal, que clausuló los enojos del diluvio, es gallardo símbolo de la elocuencia, y es arco sin saetas, que da licencia para hablar sin herir, que será saber sin agraviar. La variedad de sus colores, con luz del ingenio, los forma el arte [...] Y aunque estas significaciones son de la joyería de los poetas, no se niegan al ornato de los oradores. La oración, siendo de alto sujeto, se parece al iris; varia en descrip-

⁴⁸ “...el conceptismo ha de definirse como un sistema de formas lógicas, como un pensamiento sujeto a simetría interna” (Jorge Guillén, *Notas para una edición comentada de Góngora*, 1925, ed., notas y acotaciones de A. Piedra y J. Bravo, pról. J. M. Micó, Fundación Jorge Guillén-Universidad de Castilla-La Mancha, Valladolid, 2002, p. 178).

ciones y sentencias, imitando con buena conciencia, sin atreverse a hurto que obligue a restitución. Sea precursora de la claridad, no anuncio de las tinieblas, que escrever obscuro es amenazar borrasca sobre la lengua castellana, con truenos de voces peregrinas, rayos de conceptos que no se perciben, y relámpagos de inteligencia, que se adivina lloviendo no para fructificar, sino para destruir (s.p.).

Pareciera que Rodríguez de León coincide con Jáuregui en sus críticas al “nuevo estilo”, tanto por la cantidad de neologismos (“vozes peregrinas”) como por la oscuridad y supuesta gratuidad de las imágenes y conceptos.⁴⁹ Sin embargo, el mismo que esto firma escribe lo siguiente:

[Habla la Fama, olvidada como reliquia de la Antigüedad, del lugar que ha escogido para retirarse] Un jardín inconstante en lo florido, y más continuo en lo marchito, como ingenio desconfiado del premio; sediento, aunque le rieguen mis ojos, por apelar a cristales de un arroyo liberal, siendo pobre: que no se vincularon larguezas a los ricos. Paga en claveles lo recibido en aljófár, que quien da lo que puede no es ingrato a lo que deve. Algunos paxarillos, músicos de pluma y flores con alma, cantan si lloro [...] Cierra el bosque una hermita, blanco cisne entre sus árboles, breve periodo en su espesura... (s.p.).

⁴⁹ Curiosamente, muchos años después, en su biografía en verso del arzobispo-virrey de Nueva España, fray Payo Enríquez de Ribera (*Debido recuerdo de agradecimiento leal*, Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1684), José López Avilés recuerda exactamente esta cita de Rodríguez de León, anotando un pasaje de su silva: el retiro de fray Payo al convento del Risco, acción digna del mayor aplauso, merecería que el poeta abandonara la llaneza de su relato “A que pudiera militar estruendo, / de metal gongorino previniendo / clarín, valas, cañón y batería, / levantar armoniosa compañía. / Pero nadie se asuste...” (vv. 1701-1705); y en escolio el mismo poeta anota: “Alude esto al remontado y culto estylo de el eminente poema del insigne don Luis de Góngora, de que no se valió este author por sentir de otros ingenios que tienen esta opinión: [y aquí la cita de Rodríguez de León]” (*Debido recuerdo...*, ed. de M. L. Tenorio, El Colegio de México, México, 2007, pp. 204-205). El comentario de López Avilés deja ver claramente cuál era la función de la lengua gongorina: si el tema era alto, noble, no sólo merecía, exigía, la expresión acicalada y trabajada a la manera del cordobés.

Imposible no reconocer resonancias gongorinas en el aljófar como lágrimas, en los pájaros como “músicos de pluma” y “flores con alma”, en el uso muy particular de términos como *vincular* (‘heredar’) y *periodo* (‘paréntesis’); la lección de Góngora también está tras la presentación del marchito jardín, con esa inusual y sugerente adjetivación (“inconstante en lo florido”, “continuo en lo marchito”), rematada con la sorpresiva comparación entre el jardín que de tan marchito no espera fruto y el poeta que de tan “seco” no espera premio.

En medio de estas contradicciones, el gongorismo acabó imponiendo a diestra y siniestra su léxico, sus fórmulas y giros. En el arco triunfal dedicado a la entrada del virrey marqués de Villena, de la pluma de un jesuita anónimo, encontramos el siguiente soneto con la alegoría del virrey como Ganimedes:

La frente de laureles guarnecida
 el monte de Ida levantó orgulloso
 por la assumption del joven más hermoso
 a ministrarle a Júpiter bebida.

Baxe la frente a México el de Ida,
 pues en la copa es lustre más glorioso
 que Júpiter conceda generoso
 a quien su copa da, que le presida.

Si a certamen de honor Ida provoca
 por el que en Ganimedes se le apoya,
 con su Pacheco México le apoca:

pues la que ambrosia engasta, rica joya,
 se la quita Filipo de la boca
 para ser Ganimedes del de Moya.⁵⁰

⁵⁰ *Descripción y explicación de la fábrica y empresa del suntuoso Arco...*, Juan Ruiz, México, 1640, f. 10r.

El virrey se compara con Ganimedes por “el insigne privilegio con que el día de santa Lucía se lleva a su Excelencia la copa de oro en que bebe su Majestad” (*loc. cit.*). Además de los sencillos hipérbatos, es probable que la idea del soneto provenga del comienzo de la *Soledad I* “... / cuando el que ministrar podía la copa / a Júpiter mejor que el garzón de Ida” (vv. 7-8). También hay que señalar la acentuación de *ambrosia*.⁵¹

Para este mismo acontecimiento, la ya citada María Estrada de Medinilla compuso una amena relación, en silva de pareados, en la que da muestras de gran oficio y de una productiva asimilación de los recursos gongorinos. Esta vez va más allá del empleo puntual de recursos, prácticamente ya moneda corriente (por ejemplo, las construcciones con *si/no*, participios activos “fundaciones *tonantes*”, neologismos “*flamígero furor mi vista ciega*”).⁵² Da la impresión de que de manera muy consciente evita los hipérbatos: su seguimiento de Góngora es mucho más sutil que la aplicación a cartabón de las fórmulas tópicas. Por ejemplo, cuando relata la majestad con la que entra el virrey, montado en un caballo soberbio, “de los de Febo sustituto”:

...color bayo rodado
 en quien no queda bien determinado,
 por guardarle el decoro,
 o si fue oro engrifado o grifo de oro;
 a la vista primera
 oro esmaltado de azabaches era,
 bien que a la fantasía
 ya tigre de tramoyas parecía
 y ya pavón de Juno,
 aunque en lo cierto no tocó ninguno;

⁵¹ Cf. *supra*, p. 54, n. 47, la acentuación de *ambrosia* en las octavas de fray Juan de Valdés.

⁵² Los neologismos pueden o no provenir de Góngora: la influencia está en el empleo del recurso.

y erizando sus plumas,
 furias vertiendo, si brotando espumas,
 daba a toda la plebe,
 a chirlo y cintarazo, grana y nieve...⁵³

Con el verso “o si fue oro engrifado o grifo de oro”, José Pascual Buxó ejemplifica la bimembración de elementos fonéticos:

hallamos que al lado mismo de la palabra *oro*, repetida en el segundo miembro del verso, hay otro elemento fonético (*grif*) que, repetido también, intensifica aún más la expresión. Que la repetición de este elemento no es una mera casualidad, sino un procedimiento muy consciente, lo demuestran tanto el juego conceptual que hay en el verso, como el hecho —fundamental— de haber sido colocados esos elementos fonéticos, en la primera parte, en contacto con la cima de intensidad de la sexta sílaba, y en la segunda, precisamente coincidiendo con ella (octava sílaba).⁵⁴

Versos más adelante, la grana y la nieve se correlacionan con el “furias vertiendo y brotando espumas”: la furias enrojecían los rostros de los presentes, las espumas salpicaban de blanco. Las imágenes de este pasaje recuerdan las de la octava 8 del *Panegírico al duque de Lerma*: cuando el duque montaba a caballo “ya centellas de sangre con la espuela/solicitaba al trueno generoso,/ al caballo veloz, que envuelto vuela/ en polvo ardiente, el fuego polvoroso”. Prosigue la relación con la descripción del virrey y su atuendo:

Juzguéle tan airoso
 y tan de lindo gusto en lo aliñoso,
 haciendo con desgarro
 desprecio general de lo bizarro,

⁵³ Martha Lilia Tenorio, *Poesía novohispana...*, pp. 395-405.

⁵⁴ *Góngora en la...*, *op. cit.*, pp. 68-69.

que alguno habrá pensado
 que aquel descuido todo fue cuidado,
 aunque se está sabido
 que es aquélla postura de entendido,
 con que está dicho todo...
 Nube viste de plata,
 donde lo recamado se dilata
 tanto, que no ha llegado
 lince sutil a haber averiguado
 por brújula o cautela
 el más breve dibujo de la tela.

A pesar de su sutileza, en el verso “que aquel descuido todo fue cuidado” se puede reconocer una evocación, en tono grave y serio, del soneto de Góngora “Sea bien matizada la librea”.⁵⁵ Luego, en cuanto a la vestidura del marqués, ‘Nadie ha llegado a averiguar, ya sea por algún resquicio (“brújula”, tal como “brujulear”: acechar, fisgar, adivinar) o por alguna maña (“cautela”), cómo es la tela bajo todo ese bordado’. La autora usa el término “brújula” en el mismo sentido que Góngora: “El pie (cuanto lo permite / la brújula de la falda) / lazos calza, y mirar deja / pedazos de nieve y nácar” (romance “En los pinares de Júcar”, vv. 27-30); “beldad parlera, gracia muda ostenta, / cual del rizado verde botón, donde / abrevia su hermosura virgen rosa, / las cisuras cairela / un color, que la púrpura que cела / por brújula concede vergonzosa” (*Soledad I*, vv. 726-731); “...a luchar baja un poco con la falda, / donde no sin decoro, / por brújula, aunque breve, / muestra la blanca nieve / entre los lazos del coturno de oro” (“Canción II”, vv. 18-22).

⁵⁵ Góngora se burla “de un caballero” que, escrupulosa (y ridículamente) arreglado, espera “entrar cuidadosamente descuidado” Cf. también sor Juana en los “Ovillos a Lisarda”: “Un adorno garboso y no afectado, / que parecía descuido y es cuidado” (*Obras completas*, t. 1: *Lírica personal*, ed., introd. y notas de A. Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, p. 478, vv. 377-378).

La entrada del virrey marqués de Villena fue el 28 de agosto de 1640 y todavía en noviembre seguían las fiestas. A las corridas de toros y juegos de cañas del 27 de noviembre dedicó Estrada de Medinilla una composición en octavas, de menor calidad que la silva y no tan amena:

Yo, aquella que sin ley canté algún día
 en silva libre, la festiva entrada
 del que a ilustrar la indiana monarquía
 vino desde región tan apartada,
 insto con voz más dulce que solía,
 con lira canto ya más acordada,
 debaxo de preceptos, las reales
 fiestas a causa tal no desiguales.⁵⁶

Parece que en el molde métrico de la silva (aunque ella recurrió a los pareados, no al modelo de las *Soledades*, con exigencias mayores, pero libre de la tiranía de la rima en pares), Estrada de Medinilla se sintió con mayor libertad para lucir su bien aprendido gongorismo, mostrado desde aquellas décimas a san Pedro Nolasco de 1633. Estas octavas “debaxo de preceptos”, despojadas de esa gala, no están a la altura de las facultades artísticas mostradas antes (y después) por la poetisa. Son pocos los pasajes inspirados por la lección gongorina; entre ellos, la perífrasis temporal al comienzo de la relación (nótese también el gongorino hipérbaton provocado por la interrupción de la perífrasis verbal “*dexa... romper*” en la primera octava):⁵⁷

⁵⁶ *Fiestas de toros, juegos de cañas y alcancías que celebró la nobilísima ciudad de México*, incluido en *Viage por tierra y mar del excellentísimo señor don Diego López Pacheco i Bobadilla, marqués de Villena, i Moia, duque de Escalona. Aplausos y festejos a su venida por virrei desta Nueva España*, Francisco Robledo, México, 1641. (Agradezco a José Francisco Coello Ugalde la copia de esta obra.)

⁵⁷ Véase este mismo tipo de hipérbaton (que parte la perífrasis verbal) en la décima de Góngora al conde de Saldaña (“Royendo, sí, mas no tanto...”); cf. Antonio Carreira, “La décima de Góngora al conde Saldaña”, en *Gongoremas*, Península, Barcelona, 1998, p. 307.

Era del año el tiempo postrimero,
 en que la enjuta tierra dexa apenas,
 del corbo arado y del agudo azero,
 al tosco agricultor romper sus venas;
 desnudo el campo del verdor primero,
 que le dieron claveles y açucenas,
 temblando estava de flaqueza al frío,
 porque en los huesos le dexó el estío.

Del otoño la estéril monarchía
 yva ya en su carrera declinando,
 cuyo ceptro noviembre poseya,
 si bien en su gobierno caducando.
 Llegóse el del festejo alegre día
 de su imperio, y, apenas llegó, quando
 a el sol que estava en braços de la Aurora
 durmiendo, trompa dispertó canora. (f. 2v)

Encontramos algunas fórmulas *si/no* en la descripción de la vestimenta del virrey, quien preside las corridas de toros: “La banda que le cruza el noble pecho, / si no es llanto quajado de la Aurora, / que a California la apuró, sospecho, / el humor que en sus conchas atesora” (f. 6r; notemos la renovación geográfica del tópico de las perlas). Más adelante, describiendo a uno de los contendientes en el juego de cañas, en medio de la multitud: “Salió don Diego Cano Moctezuma / a seguir los quadrúpedos baxeles, / que si no surca piélagos de espumas, / firmes golfos navega más fieles...” (f. 14r). Véase, finalmente, esta descripción del ocaso y el afortunado empleo del gongorino *sincopar*:

El sol de quando en quando rebolvía
 la vista ardiente a ver la plaça bella,
 y como, aunque de lexos, descubría
 cada instante mayor festejo en ella,

sincopando los términos del día,⁵⁸
 con el mármol de ocaso su luz sella;
 y en las ondas del sur se apagó luego,
 por que quedasse el horizonte ciego... (f. 15r)

Tiempo después, en 1649, Estrada de Medinilla escribió el siguiente soneto en los preliminares de la obra de Francisco Corchero, *Desagravios de Christo en el triumpho de la cruz contra el judaísmo. Poema heroyco* (Juan Ruiz, México, 1649):

Anfión de la fe, que en voz cadente
 a los supremos coros diestro aspiras,
 tan docto campas, que a tu ingenio inspiras
 cuanto le admiran raro y elocuente.

Sus ecos repitiendo dulcemente,
 clarín alado en tus acordes liras
 desencanto será de sus mentiras
 al vil contagio del inculto diente .

Desagravio de Dios te llama el mundo,
 lauro capaz a innumerable suma
 de grandezas que concurren en ti solo.⁵⁹

Pues ministras con garbo sin segundo
 de culto Marte, fulminante pluma,
 discreta espada de valiente Apolo.⁶⁰

En el segundo cuarteto, emplea una fórmula sintáctica, poco frecuente en anteriores “gongorizantes”, me refiero al latinismo *sum* + dativo en el sentido de ‘servirá de’: ‘el clarín alado (la Fama) repitiendo dulcemente sus ecos en tus acordes liras [el poema de Corchero] servirá (“será”) de

⁵⁸ Cf. *infra*, pp. 203-204, exactamente la misma expresión en el soneto de Lucas Fernández del Rincón.

⁵⁹ Verso hipermétrico.

⁶⁰ Martha Lilia Tenorio, *Poesía novohispana...*, p. 406.

desencanto contra el contagio de las mentiras de los judíos'. En este mismo cuarteto, alude a los judíos por medio de la expresión “inculto diente”, no poco elaborada: el *diente* es metonimia de ‘envidia’, ‘crítica’, pues los judíos, bárbaros e ignorantes (“inculto”), envidian y critican las creencias católicas. Luego, en el terceto final, usa un recurso de lo más finamente gongorino. Se trata de una triple hipálage; trueca los ámbitos de los dioses: a Marte corresponde la espada, a Apolo, la pluma; Marte no es culto, sino valiente, y Apolo no es valiente, sino culto; finalmente, la discreta es la pluma, y la fulminante la espada. Trocar atributos fue un recurso usado varias veces por Góngora: la luz del crepúsculo a la orilla del mar hace “montes de agua y piélagos de montes” (*Soledad I*, v. 44); luego, en la misma *Soledad I*, “Neptuno sin fatiga, / su vago pie de pluma / surcar pudiera mieses, pisar ondas...” (*ibid.*, vv. 1030-1032); los ojos de Galatea son dos luminosas estrellas “si roca de cristal no es de Neptuno, / pavón de Venus es, cisne de Juno” (*Fábula de Polifemo*, vv. 103-104); el pavo real es el animal representativo de Juno y el cisne el de Venus, el trueque obliga a la siguiente reconfiguración: que Galatea es un pavón de Venus, por los ojos del pavón y por la blancura del cisne de Venus, y un cisne de Juno, por la blancura y por los ojos de su pluma —cualidad del pavón.⁶¹ Así, pues, el final del soneto de Estrada de Medinilla no es nada inocente: encierra una complicación conceptual de consideración: Francisco Corchero es Marte por defender valientemente la cruz frente a los judíos, y Apolo por hacerlo con inspiración y sabiduría; su pluma es de Marte por su implacable elocuencia, y su espada, de Apolo, por la lucidez de su defensa. El recurso gongorino está usado con gran acierto y es fruto de un trabajado procedimiento artístico, no de una imitación servil.

⁶¹ En la introducción a su reciente edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (Cátedra, Madrid, 2010), Jesús Ponce Cárdenas concede un lugar destacado a la hipálage como recurso gongorino de “intensificación semántica”: “La estrategia gongorina de elaboración de hipálages dobles puede considerarse como una personal y arriesgada apuesta de estilo apreciable en sus *obras mayores* (*Polifemo, Soledades, Panegírico*). En efecto, la aportación del genial poeta al asentamiento y propagación de dicha figura en el ámbito de la lírica culta ocasionó, desde el mismísimo instante de su difusión manuscrita, una auténtica polvareda de asombro y admiración” (p. 121).

En esta primera etapa del gongorismo en Nueva España, tal vez sea María Estrada de Medinilla la discípula más aplicada y destacada de Góngora, y con una obra más sólida en su conjunto. Curiosamente, más adelante ocupará este puesto otra mujer: sor Juana. Y ya a mediados del siglo XVIII, en el certamen *Coloso elocuente*. . . (véase *infra*), dos poetisas anónimas se destacan por sus canciones “a la manera” de Góngora.

Pocos años antes de esta última composición de María Estrada de Medinilla, en 1645, Juan Ortiz de Torres compuso un soneto a la muerte de Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV, que es, quizá, el más hermoso poema funerario compuesto en Nueva España, y quizá también el primer registro novohispano del uso poético del término *vincular* en el sentido forense puesto de moda por Góngora:⁶²

Dos lágrimas (dos perlas) de la luna
tuvo Cleopatra, que del mar Ausonio
—más que el valor del reino babilonio—
las pudo vincular a su fortuna.

Y por que no tuviese igual la una,
en licor se la ofrece a Marco Antonio,
mostrando en su garganta testimonio
que fue del sol piramidal columna.

Dos perlas fueron, de infinita suerte,
Isabel, que su reina España aclama,
y su virtud que en santa la convierte.

Si su vida en la muerte se derrama,
que fue una perla, el tiempo ni la muerte
no han de igualar la perla de su fama.⁶³

Dos elementos gongorinos hay que destacar de este comienzo: el uso de *vincular* y el difícil proceder perifrástico a partir de una noticia erudita.

⁶² Antes lo usó Juan Rodríguez de León, pero en un texto en prosa (cf. *supra*, p. 57), donde podía parecer menos artificial.

⁶³ Martha Lilia Tenorio, *Poesía novohispana*. . . , p. 409.

En cuanto a lo primero, comentando los versos 930-932 de la *Soledad I* (“Entre opulencias y necesidades, / medianías *vinculen* competentes / a vuestros descendientes”), Jammes anota: “Palabra forense. La vinculación, utilizada sobre todo para constituir mayorazgos, era la creación de un patrimonio inalienable, que se había de transmitir íntegro a los descendientes sucesivos (a quien iba *vinculado*), para que se perpetuara en una rama de la familia el nivel económico y social de su fundador”.⁶⁴ Esto es: Cleopatra incorporó a su fortuna, por herencia y de manera inalienable, dos perlas, más valiosas que todo el reino babilonio. En cuanto a lo segundo, la elaboración alegórica parte de una noticia erudita, vuelta ya patrimonio común, pero aquí rescatada con gran ingenio y elegancia. Según cuenta Plinio en su *Historia natural* (lib. 9, 58), las dos perlas más grandes y hermosas de la historia estuvieron en posesión de Cleopatra, que las recibió como regalo de los reyes de oriente. En un banquete, para impresionar a Marco Antonio, Cleopatra tomó un vaso de fuerte vinagre, disolvió en él una de sus perlas y se bebió la preparación. La perla que quedó fue partida a la mitad para adornar, como aretes, a la Venus del Panteón romano.⁶⁵ En este cuarteto, además de joyas

⁶⁴ Ed. cit., p. 388.

⁶⁵ La noticia, hoy sólo de sabihondos, circuló normalmente en polianteads y diccionarios de este tipo: “y los néctares de sus odoríferos licores a la bebida que dio la célebre Cleopatra al invencible Marco Antonio” (*La vida y hechos de Estebanillo González*, ed. de A. Carreira y J. A. Cid, Cátedra, Madrid, 1990, t. 2, p. 67). Comentando este pasaje, los editores citan varios ejemplos. Podrían añadirse algunos más; entre otros, estos dos de Lope de Vega: “Pedí para ti medias y çapatos, y están sacando un manteo de tabí y unos pasamanos escarchados que no se los puso Cleopatra tales, aquella que molía perlas para brindar a Marco Antonio, en que verás las necesidades de los antiguos, pues era más a propósito brindalle un torrezno” (*La Dorotea*, ed. E. S. Morby, Castalia, Madrid, 1958, p. 152); y, además, un soneto entero dedicado al asunto: “Cleopatra a Antonio, en oloroso vino, / dos perlas quiso dar de igual grandeza, / que por muestra formó naturaleza / del instrumento del poder divino. // Por honrar su amoroso desatino, / que fue monstruo en amor, como en belleza, / la primera bebió, cuya riqueza / comprar pudiera la ciudad de Nino. // Mas no queriendo la segunda Antonio, / que ya Cleopatra deshacer quería, / de dos milagros, reservó el segundo. // Quedó la perla sola en testimonio / de que no tuvo igual, hasta aquel día, / bella Lucinda, que naciste al mundo” (Obras poéticas, ed., introd. y notas de J. M. Bleuca, Planeta, Barcelona, 1969, p. 24).

preciosas, las perlas son, metafóricamente, las lágrimas de Cleopatra, tan valiosas que son comparables con las lágrimas de la luna. Deducimos que se trata de las lágrimas porque el poeta dice que esas dos perlas procedían del mar Ausonio, esto es, de Italia (que no es la información transmitida por Plinio): de Italia venía el amado Marco Antonio, la razón de esas valiosas lágrimas. Así, pues, la mención del “mar Ausonio” no es, como anota Méndez Plancarte,⁶⁶ una concesión a la rima, en efecto complicada, inusual y rica, sino una velada alusión al motivo del llanto de Cleopatra. (Donde sí parece haber “concesión a la rima” es en el “babilonio” del tercer verso, reino que estaba muy lejos de Egipto).⁶⁷

Al final del segundo cuarteto, el poeta comienza a elaborar el concepto que desarrollará en los tercetos: la perla ofrecida a Marco Antonio fue su vida; de ese sacrificio quedó un testimonio en su garganta o cuello (donde la mordió la serpiente), ese cuello que fue “del sol piramidal columna”. Y aquí la connotación es múltiple: el cuello de Cleopatra fue el último y brillante recorrido de la perla ya disuelta, el soporte de su cabeza y del imperio egipcio (por eso el adjetivo *piramidal* es tan afortunado: remite a la tradición egipcia y a la fastuosidad y belleza de su célebre “faraona”). Finalmente, en los tercetos, viene la trabazón con Isabel de Borbón: Isabel y su virtud fueron dos perlas que, con suerte infinita (no medible de tan grande), tocó a España atesorar; una de las perlas, la vida de Isabel, quedó disuelta con la muerte; la otra no podrá disolverse ni con el tiempo ni con la muerte; es más valiosa por única: la fama de su virtud.

Este soneto, montado en un concepto tan complicado y tan bien elaborado, es un ejemplo del mejor gongorismo novohispano. No ha llamado la atención en este sentido por carecer de las fórmulas, giros sintácticos, léxico, etc., considerados típicamente gongorinos.⁶⁸ No

⁶⁶ *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, ed. cit., t. I, p. 67.

⁶⁷ Según me lo hizo notar Antonio Carreira, a quien debo esta y muchas correcciones más.

⁶⁸ “...fijémonos en un hecho importante: la oscuridad [de Góngora] no procede del hipérbaton, ni de los cultismos léxicos, ni tampoco del uso de la mitología, que conocía toda persona con un mínimo de barniz cultural. Es decir, no proviene de lo

cabe duda que, en algunos poetas, seguramente los menos, la lección de Góngora caló más hondo y trascendió los moldes formales.⁶⁹

Trato aparte el caso del jesuita Matías de Bocanegra, porque quizá sea este poeta el primer ejemplo de un fenómeno (no exclusivo de Nueva España) que podría denominarse “gongorismo calderoniano”. En la que parece su primera obra, *Theatro gerárchico de la luz* (Juan Ruiz, México, 1642), dedicada al gobierno del marqués de Villena, Bocanegra lanza algunos hipérbatos a la manera gongorina, aunque no muy decididamente, pues sólo lo hace en un soneto (nótese sobre todo la elaboración sintáctica del segundo cuarteto):

que la pereza moderna llama culteranismo, sino de los conceptos, de su perfección e intrincamiento, de las metáforas de metáforas que decía Lope” (Antonio Carreira, “El conceptismo de Góngora y el de Quevedo”, *Il Confronto Letterario*, 52, 2010, p. 116). En la concepción poética de entonces, la mitología era la manera y medida de ver el mundo; gracias al mito, lo real sufría una transformación ideal.

⁶⁹ Ese mismo año, también para la muerte de Isabel de Borbón, se imprimió la obra de Manuel de los Olibos, *Funerales exequias y pompa lúgubre...* (s.e., Puebla, 1645). Dorothy Schons (art. cit., p. 25) encuentra en esta obra testimonios del primer gongorismo novohispano. Concretamente se refiere al comienzo de un soneto con el tema “morir a la mortalidad es nacer a la incorrupción” (p. 26): “En verde trono pompa de escarlata / mano violenta con rigor desojas, / por que sea la çeniza de las ojas / coral difunto en tûmulo de plata” (*loc. cit.*) y a una glosa en décimas de la letrilla “Aprended, flores, en mí” (p. 30), cuyo único rasgo gongorino es la cuarteta a glosar. (Probablemente, Dorothy Schons no conoció la silva de María Estrada de Medinilla, por eso destaca estas *Exequias*, pero, frente a la lección de gongorismo brindada por doña María, estos exiguos testimonios carecen de importancia.) En particular, sobre la letrilla gongorina “Aprended, flores...”, cf. Miguel Herrero-García: “Para mí no hay duda de que esta glosa de Góngora fue la que desató la corriente de glosadores que durante todo el seiscientos cultivaron el mismo tema...” (*Estimaciones literarias...*, *op. cit.*, pp. 204-205); y Antonio Carreira: “La palma de la influencia la lleva «Aprended, Flores, en mí», de 1621, cuyo estribillo, una de las pocas cuartetas consonantes debidas a Góngora, es quizá el texto más glosado de nuestra lengua” (“Góngora y el canon poético”, en *El canon poético en el siglo XVII*, dir. B. López Bueno, Grupo PASO-Universidad de Sevilla, Sevilla, 2010, p. 407). (Cf. sor Juana, en sus “Ovillejos a Lisarda”: “Pásome a las mejillas; / y aunque es su consonante *maravillas*, / no las quiero yo hacer predicadores / que digan “Aprended de mí”, a las flores”, vv. 267-270).

A Prometeo debió la tierra el oro,
a sus rayos el agua los caudales,
sus vidrieras los diáfanos cristales
y el ardiente elemento su decoro.

Cuantos influjos el cielo, tu coro
comunica a los hombres y animales,
cuantos produce efectos naturales,
tradiujo en luces al mundial tesoro...⁷⁰

Sin embargo, en una composición muy probablemente posterior, su famosa “Canción a la vista de un desengaño”,⁷¹ muestra un gongorismo, al parecer, más asimilado y asentado. Digo “al parecer” porque creo que en especial en el caso de esta “Canción” ese gongorismo es de segunda mano: proviene de Calderón. Están presentes esos particulares giros sintácticos: un prado de flores estrellado “que reta y desafía / a competir con ellas / a cuantas brillan en el globo estrellas” o “...tributándole en flores / cuantos al río le bebió licores”, junto con tentativas de hipérbatos más violentos: “...cuando el viento se calma / que levantó la tempestad del alma”; también uno que otro verso a partir de las célebres fórmulas con *si*: “...el arroyuelo ruidoso / se detuvo impetuoso, / dejó atrás su corriente / —si animado cristal, hielo viviente”; ciertos usos léxicos muy de Góngora: “la fuente cristalina / sus arenas trasmina / y astuta se desata / en hilos de cristal, venas de plata...”; imágenes de

⁷⁰ Martha Lilia Tenorio, *Poesía novohispana...*, p. 461.

⁷¹ No se conoce la fecha de su composición, ni de la primera edición, pero debe de ser anterior a 1652, pues ese año se publicó una imitación de Bartolomé Fernández del Talón, “Canción moral en que de la belleza efímera de la rosa se sacan documentos floridos”. La “Canción” de Bocanegra (reproducida por Méndez Plancarte en *Poesía novohispana. Segundo siglo*, ed. cit., t. I, pp. 122-130) inició una serie de imitaciones que llegó hasta el último tercio del siglo XVIII. El poema sigue dos modelos: por un lado, la “Imitación de Petrarca” de fray Luis de León; por otro, la “Canción real a una mudanza”, tradicionalmente atribuida a Mira de Amescua, hoy atribuida con seguridad a José de Sarabia (según me lo hizo saber Antonio Carreira), y más conocida por su primer verso “Ufano, alegre, altivo, enamorado...”. A partir de Bocanegra y hasta la última “Canción” documentada (la “Canción famosa a la vista de un desengaño” de Tomás Cayetano de Ochoa y Arín, Puebla, 1777), una característica de esta serie es la inclusión de un pasaje que imita el monólogo de *La vida es sueño* de Calderón.

clara raigambre gongorina, como la del monte “Polifemo eminente / que las nubes abolla con la frente”, la del agua de la fuente, “sierpe de vidrio” que “cual Ícaro de nieve” se despeña por la montaña, la del pez como “escamado bajel” que surca los mares, o la muy afortunada del neblí como “bajel de pluma”, “emplumada saeta, / errante exhalación, veloz cometa”. Sin embargo, buena parte de estas imágenes proceden del monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*: el ave “ramillete con alas” (Jornada I, v. 126), el pez “bajel de escamas” (v. 145), el arroyo “sierpe de plata” (v. 155), e incluso el uso de *desatar*: “Nace el arroyo, culebra / que entre flores se *desata*” (vv. 153-154):

...y ya en más de una ocasión habremos notado junto a la sombra de Góngora, otra incipiente, la de Calderón. He aquí el enemigo. El que debe cargar con más de la mitad de las culpas que se le abonan en cuenta a Góngora. El peor gongorismo no es sino calderonismo. Calderón reduce a cuatro o seis moldes agotados genialmente por él, algunos de los hallazgos gongorinos; simetriza lo que en Góngora era equilibrado, pero libre. Da la fórmula para adquirir un culteranismo barato de bazar a precio único; y, en suma, convierte la sorpresa en tópico, la forma en molde y lo clásico vivo en académico muerto.⁷²

Así, la lección de Góngora, por lo menos en lo que a las imágenes toca, se reduce al monte “Polifemo eminente” y a la hermosa recreación del ave en raudo vuelo tras su presa, cercana a los cuadros de cetrería de la *Soleidad II*. Quizá no resulte gratuito que sea, precisamente, esta miniatura del neblí uno de los mejores pasajes de la “Canción”, y lo de “escamado bajel”, “sierpe de vidrio”, etc., suene más a tópico, en el sentido que lo explica Gerardo Diego. Méndez Plancarte nota la presencia de Calderón y cierta vulgarización, pero sin relacionarlas, y, en respuesta a las críticas de Vigil, aclara que los “lunares gongorinos” “son los que hacen sabrosa esta pintura, en sí vulgar y lenta, y redimen el declive prosaizante de su «carácter filosófico», que no excede al de una «fábula con moraleja»”.⁷³

⁷² Gerardo Diego, *Antología poética en honor de Góngora*, ed. cit., p. 44.

⁷³ *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, ed. cit., t. I, p. lxiv.

SEGUNDA ETAPA

(ca. 1650-1700)

En 1653 se imprimió el *Marte católico*, arco erigido por la catedral al virrey duque de Alburquerque. Entre las composiciones que lo forman destaca la siguiente octava de fina ley gongorina:

Del Júpiter de España más divino,
ciego furor, tumulto giganteo,
al cielo de su solio cristalino
bárbara turba concitó Tifeo.
Un rayo disparó —feliz destino—,
que en Peloro, con ínclito trofeo,
Marte de España, a filos más tajantes,
puso eterno pavor a los Gigantes.¹

La referencia mitológica es a la Gigantomaquia: Júpiter fulminó a Tifeo, y Marte, cual otro rayo de Júpiter, a Peloro. En la octava Júpiter simboliza al rey, y su rayo es el “Marte de España”, es decir, el duque de Alburquerque, vencedor en una nueva rebelión de gigantes (las guerras de Francia, Portugal, Flandes y Cataluña). Formalmente hay que destacar la aliteración, de obvias reminiscencias, *bárbara turba*, y el cruzamiento en la correspondencia de los versos: el primer verso es el complemento adnominal del “solio cristalino” del tercer verso; y el segundo es la aposición de la “bárbara turba” del cuarto; “Marte de España” del séptimo verso es aposición de “un rayó disparo” del quinto, y el sexto es el complemento circunstancial de “puso” del verso octavo.

¹ *Marte católico*, Viuda de Calderón, México, 1653, a partir de la edición de José Pascual Buxó, *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (s. XVII)*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1959, p. 68.

Un año después, en 1654, la Real y Pontificia Universidad de México convocó a un certamen en honor de la Inmaculada Concepción. El secretario fue el presbítero Juan de Guevara, futuro co-autor con sor Juana de la comedia *Amor es más laberinto*. Las composiciones de la justa no son, en general, “gongorinas”, a pesar de que para la tercera sección del certamen primero se pidió “una canción lírica del metro de una del nunca bastantemente alabado oráculo de las mejores musas de España don Luis de Góngora, que empiece *A la pendiente cuna*”.² En algunos casos, la imitación se redujo a copiar el metro y la rima (estrofas *aBaBCC*, sin represa), pero no se ve la intención de seguir el estilo del modelo. No es el caso del capitán don Luis de Berrio, primer lugar en esta categoría de canciones, que recurre a cultismos de raigambre gongorina, como *conculcar* (‘pisotear’):

Que esta Minerva santa,
procedida del Júpiter eterno,
la séptima garganta
a la hydra *conculca* del Averno,
que el águila de Pathmos atendía
manchar de oscuro rosicler el día;

también emplea el cultísimo acusativo griego, procedimiento sintáctico no muy común entre los gongorinos novohispanos:

Si creyó puro efecto
a Minerva el anciano barbarismo,
por ideal concepto
de Júpiter, opuesto aun al abismo
de la culpa, venciendo (*el brazo armada*)
a la malicia en bélica estacada.

² *Certamen poético*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1654, s.p.

Incluso su segunda canción, también premiada, espontáneamente ceñida a las palabras-rima de la canción gongorina, tiene algunos destellos ya no de evocaciones obvias, sino de lección lírica más asimilada:

Para viviente *cuna*,
 bien que de Dios, María, alvergue *estrecho*,
 opuesta a la *importuna*
 primera culpa, en el impíreo *techo*,
 de su idea nació, y en ella *fia*
 vencer la sombra que empañava al *día*...

Primero, en fin, *cuydado*
 de la Paterna prósida *cultura*
 salió; de Dios *cercado*,
 concebido en sus labios: luego *pura*
 fue quien vencida la malicia *dexa*,
 intacto lilio de culpada *abexa*.

Nada desdeñable la transformación de la última estancia gongorina ni el logrado verso final: la Virgen (“lilio”) no tocada por el agujijón de la culpa primera (la “culpada abeja”).

Sólo por este, según creo, primer testimonio de un recurso sintáctico tan exquisito e inusual (el acusativo griego), y por ser el primero (de una verdadera avalancha que vendrá después) en que explícitamente se exigió seguir un modelo gongorino, este certamen tiene un lugar en la historia del gongorismo novohispano.

El mismo Juan de Guevara, nada gongorino en las octavas que abrieron el certamen de 1654, en otro también dedicado a la Inmaculada Concepción (*Empresa métrica*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1665), hizo alarde de lo aprendido del cordobés:

De la Vesta más pura el fuego ardiente,
 en ara de gloriosos resplandores,
 soberanos incendios, altamente,

pinto de luces, bosquejo de ardores.
 En los purpúreos rayos de su oriente,
 donde luceros eran sus albores,
 sin que el elogio la lisonja intime,
 fuego era más allá de lo sublime.

Bárbaro no, sagrado altivo muro,
 a no alterables siglos levantado,
 permanencias vincula a lo futuro,
 de incorruptibles pórfidos labrado,
 aguja reverente, alcázar puro,
 de llamas de pureza acrisolado,
 se consagró feliz, se erigió luego,
 sacro ardor consagrado a mejor fuego.

Primero en luces, sin segundo en pompa,
 de blasones purísimos vestido,
 sin que el olvido sus memorias rompa,
 es del Fénix de gracia ardiente nido.
 Asunto a la dorada vocal trompa
 se concede, de rayos guarnecido,
 porque del jaspe y mármol sus memorias
 lenguas de fuego son, que arden en glorias.

Culto al vestal ardor del fuego amante
 se coronó glorioso de trofeos,
 y de gracia en hoguera más fragante,
 émulos humos de ámbar sabeos,
 templo es de intacta Vesta en lo brillante,
 divino más pensil que los hibleos,
 en cuyo ardor el misterioso ejemplo
 es gracia, es vida, es gloria, es triunfo, es templo.³

La presencia de Góngora es innegable; está en la sintaxis (el hipérbaton de los primeros cuatro versos no es poca cosa), el léxico (*purpúreos*,

³ Martha Lilia Tenorio, *Poesía novohispana...*, pp. 545-546.

vincula, púrpuras, vocal trompa), los recursos: fórmulas *si/no* (“Bárbaro no, sagrado altivo muro”), el final plurimembre a la manera del famoso soneto “Mientras por competir con tu cabello”. Este cierre merece comentario: el verso de Guevara, como el célebre de Góngora, consta de cinco miembros; siguiendo a su modelo, el novohispano trata de recoger los elementos tratados en la última octava: la gracia con que fue concebida María (tema del certamen), la gloria que por ello la reviste, su triunfo sobre el mal y, finalmente, el merecido templo para su veneración. Guevara parece haber comprendido el proceso gradual que se fragua en el verso de Góngora (de lo material, *tierra*, a lo inmaterial, *nada*), pero le sobró el elemento *vida* que nada en el resto del poema justifica, y que fue, al parecer, la ocurrencia a la que llegó para alcanzar los cinco miembros del original; pero, sobre todo, se le escapó el *voluptas aurium*,⁴ esto es, la fuerza rítmica inexorable del endecasílabo gongorino. Aunque Méndez Plancarte alabe las octavas por su “duro esplendor de mármol gongórico”,⁵ es evidente la carencia del verdadero espíritu gongorino, pues les falta arte, vida:

En cuanto al lenguaje poético creado por Góngora, sí pasó íntegro al vocabulario, no así en la sintaxis y recursos estéticos, que fueron imitados, en general, con tímida e incomprensiva torpeza. La especie de lengua muerta, pero con intención estética, esto es, viva, que era el

⁴ En la poesía gongorina el aspecto sonoro no es sólo un efecto secundario u ornamental; en no pocas ocasiones, son las frecuencias sonoras tan portadoras del significado, del sentido, como el léxico mismo: “lo sensorial verbal tiene, en los textos de arte, una funcionalidad ulterior a la de construir el vehículo sensible del significado, de modo que, en virtud de su *calidad*, de ella puede decirse que produce placer auditivo (*voluptas aurium*), que reenvía, representa, imita o describe la materia o «las cosas», o que se adecua o acomoda a los estilos y especies de poesía” (María José Vega Ramos, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad de Extremadura, Madrid, 1992, p. 1). — Para la fortuna de este verso de Góngora, véase Antonio Alatorre, “Un soneto de Góngora”, *Estudios* (revista del Instituto Tecnológico Autónomo de México), 1990, núm. 21, 7-34.

⁵ *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, ed. cit., t. 2, p. xliiii.

español de Góngora, no pudo ser conservada viva, sino embalsamada, rígida, por sus discípulos.⁶

Mucho tiempo después, en 1691, Guevara compuso una silva para los *Epinicios gratulatorios*, en honor del virrey conde de Galve, celebrando su victoria sobre los franceses en la guerra por la isla Española. Esta vez se moderó y únicamente “gongorizó” en los primeros versos de la silva:

Si infestaba el francés el continente
de costas españolas
que, con alternas olas,
circunda el espumoso mar indiano,
triunfo es ya del valor americano
su atrevimiento pérfrido alevoso;
qué mucho, si de Silva generoso
el brazo omnipotente
le decretó, con pluma presagiente,
pena fatal y lamentable estrago,
dejando a un solo amago
castigadas francesas altiveces.⁷

Notemos el muy gongorino giro “...con alternas olas”: las olas que van y vienen, pero nunca son las mismas (“Royendo, sí, mas no tanto / el mar con su alterno diente / el escollo está eminente / que del cíclope oyó el canto...”);⁸ también el acertado empleo del participio activo (a la manera latina) “presagiente”.

Con todo, no me parece que Juan de Guevara sea un autor “gongorino” (etiqueta que sí distinguiría a María Estrada de Medinilla).

⁶ Gerardo Diego, *La estela de Góngora*, est. prel. de J. Neira, Universidad de Cantabria, Santander, 2003, p. 54.

⁷ Martha Lilia Tenorio, *Poesía novohispana...*, p. 552.

⁸ Góngora, décima al conde de Saldaña.

Imitó, seguramente con convicción, la sintaxis, el léxico, la manera de fraguar las imágenes; lo hizo como una especie de método de trabajar la lengua para alcanzar un estilo (en ese momento, colectivo), que lo enraizaba en la gran tradición poética española; pero no parece ser *su estilo*. ¿Cómo puedo hacer esta afirmación si, en su mayor parte, su obra es de certamen, por lo que se limitaba a componer lo que se le pedía? La modulación gongorina podía ser una imposición de las justas poéticas o una opción más individual. Guevara opta por esa modulación sólo en los poemas de mayor aliento (octavas, silvas), esto es, aquellos que, por su tema, aspiraban a cierta altura poética, a cierta elevación de estilo; no es, sin embargo, el registro que él juzga adecuado para textos “menores”: décimas, quintillas, sextillas manriqueñas, ni siquiera para el soneto. En cambio, Estrada de Medinilla hizo, con toda naturalidad, de la lengua gongorina el soporte de casi toda su obra (por lo menos de la conocida).

Hasta este momento, con excepción de Estrada de Medinilla, pareciera que los letrados novohispanos consideraron que la lengua poética de Góngora era la más adecuada, por su elevación, para composiciones de largo aliento, de tono y materias graves. Sin embargo, con el tiempo, la expresión gongorina dominó por completo, sin importar el metro, el tema o el género; como el humo de que hay fuego, los giros y modos del cordobés fueron el único garante lírico válido: “La grandeza de la poesía, por tanto, estaba estrechamente ligada al aparato verbal y sus excelencias. Cualquier otra pretensión era absurda”.⁹ La lengua de Góngora, y sobre todo la del Góngora del *Polifemo* y de las *Soledades*, se consideró la dicción poética por excelencia, la manifestación más elevada de la cultura. Y hay que insistir en que los poetas novohispanos supieron reconocer los recursos que singularizaron esa manifestación lírica, lo que habla de lectores con adiestramiento, sensibilidad, formación, aunque no todo desembocara en una obra afortunada.

⁹ Teodosio Fernández, “Góngora en la literatura colonial”, art. cit., p. 178.

Así, por ejemplo, el anónimo autor del romance para el altar de los carmelitas en la dedicación de la catedral (1667) hizo suya la lengua gongorina en un molde métrico tradicionalmente “sencillo”:

A la diáfana esfera
se descollaba gigante,
alto penacho del viento,
columna del sol portátil,
la fábrica primorosa
del altar que, como amante
de su metrópoli erecta,
consagró víctima el Carmen.¹⁰

Hay imágenes que denotan un maduro aprendizaje de la lección gongorina: “Sobre este océano rojo, / que en verde caduca nave, / sulcó palomilla leve, / navegó gusano frágil...” (*loc. cit.*): esa espléndida tela, “océano rojo”, que decoraba el altar, debía su belleza y su lustre a la obra de un gusano de seda que en la “verde caduca nave” de su capullo había terminado de producir la seda con que estaba hecho. Los motivos florales del lienzo eran tan hermosamente reales, que una “docta abeja” quiso libar sus néctares: “Cupidillo de las flores, / quiso herirla, y al instante / se rió el arte, y corrida / desengaños dio a su enjambre”; ese “Cupidillo” parece evocación de los versos “... / que el Cupido de las flores / es la abeja, y si lo es, / sus flechas abrevia todas / en el aguijón crüel”, del romance de Góngora “Esperando están la rosa”. El mismo autor confiesa la deuda en la cuarteta siguiente: “El gran cordobés perdone, / que aquí llegaron a hallarse / solicitadas sus hojas / de los céfiros süaves” (aquí evocando la primera cuarteta del romance “La cítara que pendiente”: “La cítara que pendiente / muchos días guardó, un sauce, / solicitadas sus cuerdas / de los céfiros süaves...”): como la

¹⁰ *Noticia breve de la ... Dedicación del templo metropolitano...*, Rodríguez Lupericio, México, 1668, f. 39, *apud* A. Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, ed. cit., t. 1, pp. 159-163.

abeja se lanzó tras la miel de las flores, creyéndolas verdaderas por su perfección, así el poeta se fue tras el néctar de los “numerosos” versos de Góngora.

En el ya mencionado certamen, *Empresa métrica*, aparecen los primeros “centones” a base de versos de Góngora. Para el “Segundo assumpto” del certamen tercero se pidió: “una silva de centones de versos del Píndaro más lírico don Luis de Góngora (no valiéndose de los de arte menor, ni de los sagrados, ni de más de dos seguidos, pero no de menos que de cinco sílabas) de quatro estancias de a doze” (p. 45). Los autores premiados fueron Juan de Guevara, Alonso Ramírez de Vargas y el bachiller Félix López. Estos centones —dice Dorothy Schons— “serve to indicate which were Góngora’s most popular poems at this time. Most of the lines were taken from the *Soledades*, the *Sonetos* and the *Canciones*”.¹¹ Sin embargo, como puede verse en las “indicaciones”, los versos elegidos no muestran ninguna preferencia. El escaso valor artístico de estas composiciones es indiscutible, como evidente es la veneración por el “Píndaro más lírico” (¡nada menos!): “Tales ejercicios no pueden reportar beneficio poético alguno, pero sí revelan una devoción a prueba de paciencia y en los casos o fragmentos más afortunados un alarde de ingenio”.¹² Y hay que decir que en Nueva España sólo

¹¹ “The influence of Góngora...”, art. cit., pp. 26-27.

¹² Gerardo Diego, *La estela de Góngora*, ed. cit., p. 72. Un buen ejemplo de esta práctica es el centón a la Inmaculada Concepción de Agustín de Salazar y Torres. Los versos proceden, en su mayoría, de las *Soledades*, el *Polifemo* y el *Panegírico*, y por momentos están hilvanados con ingenio: “Adonde luz de lumbre misteriosa / campos ilustra del Olimpo ardiente, / viste el ayre la púrpura del día. / Al sol sus arreboles, / Virgen tan bella, que hazer podía / tórrida la Noruega con dos soles; / divinos ojos que en su dulce oriente / dan luz al mundo, quitan luz al cielo; / oy a sus rayos corre amor el velo, / matutinos del sol rayos vestida; / ciñó sus sienes bellas / de antárticas estrellas” (*Cýthara de Apolo. Primera parte*, Antonio González de Reyes, Madrid, 1694, p. 260). No me ocupo aquí de este poeta, aventajado discípulo de Góngora, porque lo hago en otro trabajo (“Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de sor Juana”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 58, 2010, 159-189).

se hicieron centones de Góngora, en español, de Virgilio, en latín.¹³ La elección habla del prestigio cultural de los autores y de la dignificación a la que se aspiraba al imitarlos.

Sin duda, en esta etapa, fueron los certámenes los grandes motores de la propagación y consolidación del gongorismo.¹⁴ Prácticamente no hubo justa en la que el poeta cordobés no fuera uno de los requisitos: como modelo por imitar, como surtidor de versos para centones o para composiciones de rimas forzadas, o, simplemente, como inspiración. Su presencia concedía cierta dignidad y altura poética a la insulsa materia de estas festividades artísticas; por ello, se impuso como modelo definitivo por más de un siglo. Nueva España vivió la estela de Góngora con mayor intensidad y persistencia, quizá porque sus poetas encon-

¹³ Según Antonio Carreira (“Góngora y el canon poético”, art. cit., p. 410), Gerardo Diego (*Antología poética en honor de Góngora*, ed. cit., p. 25) y Miguel Herrero-García (*Estimaciones literarias...*, op. cit., p. 236), en toda la tradición hispánica sólo se hicieron centones de dos poetas: Garcilaso y Góngora (y de Virgilio en poesía latina). Herrero-García dice saber de sólo cuatro centones con versos gongorinos: 1] una “Égloga fúnebre” (en honor al propio Góngora) de Martín de Angulo y Pulgar; 2] de este mismo autor una “Oda” a la exequias de la reina Isabel de Borbón; 3] el centón de Agustín de Salazar y Torres que menciono en la nota anterior; y 4] un *Epitalamio real a las prósperas augustas sacras bodas...* [de Carlos II] por Juan de Vera Tassis y Villarroel (editor de Salazar y Torres), de 1680. (Por cierto, M. Herrero-García, loc. cit., adjudica esta última composición al conde de la Roca, es decir, Juan Antonio de Vera y Figueroa, a pesar de que toma la noticia de Gallardo, *Ensayo*, t. 4, cols. 1023-1026, en donde aparece atribuida a Vera Tassis.) En contraste, en Nueva España, sólo en este certamen hay ya tres centones (en el *Triunfo parténico* hay otros tantos: cf. *infra*).

¹⁴ Los elogios a Góngora en las “instrucciones” de las diferentes secciones de los certámenes son más que elocuentes: “Don Carlos de Sigüenza exalta con ufanía a «el hijo primogénito de Apolo y pariente mío» [*Triunfo parténico*, 1682], al que sor Juana apellida «el Apolo andaluz», y fray José Gil Ramírez (1713) «el cisne de Andalucía... en su siempre gigante Polifemo». Nuestros certámenes suelen exigir la emulación de «el nunca bastantemente alabado oráculo de las mejores musas de España» [certamen a la Inmaculada, 1654], «el Píndaro más lírico» [*Empresa métrica*, 1665], «la misteriosa majestad del vehemente estilo del príncipe castellano» [*Festivo aparato*, 1672], y el «Apolo cordobés» y «príncipe de los líricos de España» [*Triunfo...*]” (A. Méndez Plancarte, “Introducción” a *Obras completas* de sor Juana Inés de la Cruz, Fondo de Cultura Económica, México, 1951, t. 1, pp. xx-xxi).

traron especial adecuación en la búsqueda gongorina; también ellos buscaban (lo consiguieran o no) ingenio, ostentación, deseo de asombrar, nuevos caminos poéticos, cuanto más arduos y difíciles, mejor.¹⁵ De esa búsqueda derivaron en no pocas ocasiones resultados que casi no tienen que ver con el poeta español: con más frecuencia de la que hubieran querido los propios ingenios novohispanos, la herencia gongorina se anquilosó en una retórica, de cuyas limitaciones fueron conscientes sus mismos admiradores y seguidores.¹⁶

¹⁵ Prueba de lo que los certámenes significaron para la promoción del gongorismo en Nueva España es que ni Luis de Sandoval Zapata, poeta más cercano a Quevedo que a Góngora, pudo escapar, en alguna de esas justas, de esa “gramática lírica”: “La llama hermosa, el esplendor luciente, / que con el gran planeta competía, / quando animando su festivo oriente / buela fanal para ilustrar el día, / pompa sagrada, si blasón ardiente, / a las aras de Vesta se ofrecía, / de Vesta, en cuya luz, cuya hermosura, / vive la llama celestial más pura” (*Empresa métrica*, ed. cit., f. 37v). Carilla (*El gongorismo en América*, ed. cit., p. 63) califica como “gongorista” el soneto guadalupano (ca. mediados del siglo xvii), publicado primero en los preliminares de la obra de Francisco de Florencia, *La estrella del norte* (México, 1688) y luego en la edición de Francisco de Castro, *La octava maravilla* (México, 1729): “El astro de los páxaros espira / aquella alada eternidad del viento, / y entre la exhalación del monumento / víctima arde olorosa de la pyra. // En grande oy metamórphosi se mira / cada flor, más feliz en cada asiento; / en lienço aspira racional aliento, / y nieve vive, si color respira...” (según la versión aparecida en Francisco de Castro, *La octava maravilla*, ca. 1680; Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, ed. cit., t. 1, p. 134, reproduce el soneto según la versión de Francisco de Florencia, con variantes de importancia en el segundo cuarteto, pero irrelevantes para el asunto del gongorismo). No creo que el soneto sea una auténtica muestra de gongorismo. Sandoval Zapata es un poeta sólo excepcionalmente gongorino.

¹⁶ Espinosa Medrano, defensor ultramarino de Góngora, demuestra la conciencia que tenían los gongorinos transatlánticos de esas limitaciones, y de qué era a lo que podían aspirar: “Así pues, entre nuestros imitadores vemos que quien sabe decir: *El ronco de los bárbaros estruendo*, o dice: *Esta si no mortal, veloz saeta*, con dos hipérbatos, seis voces y *plumas calzada* o *aljófares vestida*, se tiene persuadido a que el alma de Góngora se le pasó a las carnes. Pues, desengañaos legos, desengañaos presumidos (aunque lo mismo sois presumidos, que legos), y teneos por notificado que lo sumo, lo grande, lo superior de los oradores o poetas nunca se puede imitar, como el ingenio, la invención, el vigor la facilidad y todo lo que no enseña el arte: algo tiene, empero, común y mediocre la elocuencia grande, y esto sólo se os permite que remedéis” (*Apológico en favor de don Luis de Góngora*, ed. cit., p. 93).

En el certamen a san Francisco de Borja (*Festivo aparato*, Juan Ruiz, México, 1672) para el asunto sexto, se pidió describir el carro triunfal en que subió al cielo Borja al ser canonizado: “Píntese glorioso nuestro santo, todo vestido del esplendor de las estrellas” (f. 47v); y para tan luminosa cuestión se exigió una canción que imitara “la consonancia, estancia y misteriosa magestad del vehemente estilo del príncipe castellano don Luis de Góngora...” (f. 47v). La canción a imitar fue “Verde el cabello undoso”, con un esquema de consonancia *aBaBcC*: “Verde el cabello undoso, / y de la barba al pie escamas vestido, / aliento sonoro / daba Tritón a un caracol torcido, / y en las alas del viento / voló el son por el húmido elemento”. José de la Llana ocupó el primer lugar con una composición que no sólo copia el esquema métrico, sino también los consonantes del modelo (lo que no era requisito):

Rubio el cabello *undoso*
 y de estrellas espléndidas *vestido*,
 aliento *sonoro*,
 luciente rueda, círculo *torcido*,
 en carro —honor del *viento*—
 Alcides dexa el árido *elemento*. (f. 48r)

De la Llana no se atreve a reproducir el acusativo griego del original (‘escamas vestido de la barba al pie’ frente a ‘vestido de estrellas espléndidas’); el espíritu gongorino de su canción está sobre todo en el léxico:

Lucidos *caracoles*
 conchas purpúreas orlan el *vestido*
 que multiplican *soles*
 de fondo más brillante, si *escondido*
 en la diáphana *popa*
 con que imperios anhela desde *Europa*. (*loc. cit.*)

Antonio de Ugalde (tercer lugar) va un poco más allá del esquema métrico y del léxico:

En mar de resplandores
 cerúleas ondas, campo de zafiros,
 Pancaya de colores
 rayos vistiendo, iluminando giros,
 era lucido el viento,
 plausible claridad más que elemento. (f. 50r)

Además de la obvia evocación del segundo verso (“cerúleas ondas, campos de zafiros”), está la sinestesia del tercer y cuarto versos (reforzada por el quiasmo “rayos vistiendo, iluminando giros”): las proverbiales fragancias de la región oriental de Pancaya se tornan colores. Ugalde recurre también al enfático final de estancia con versos bímembres (lo hace en cinco de las ocho estancias):

Trono magestüoso
 hollando armiños que encarruja el viento,
 su plaustro¹⁷ luminoso
 era, bolteando el presto movimiento,
 con orgullo canoro,
 voluble exalación, corneta de oro.
 Con ruedas de diamante,
 salpicado de antorchas, parecía
 retórica elegante,

¹⁷ Me parece que el latinismo *plaustro* (de *plaustrum*: carro, carruaje) no proviene de Góngora, sino de Calderón: “Esa luminar antorcha, / que desde su *plaustro* rico, / el cielo ilumina a rayos, / el mundo describe a giros” (*El mayor encanto, amor*, Jornada I, vv. 595-598); con esta idea de constelación aparece tratado en Ovidio: “tempus erat, quo cuncta silent, interque triones / flexerat obliquo *plaustrum* temone Bootes...” (*Metamorfosis*, lib. 10, vv. 446-447: “Era la hora en que todas las cosas guardan silencio y entre los Triones el Boyero había girado su carro dando vuelta a su lanza”).

pues sus brillos de varia argentería
parecen sin sosiego
metáforas de luz, flores de fuego.

Entre acordes cherubes
(lisonja que el sentido arrebatava),
en facistol de nubes
himnos la vista lince penetraba,
que articulaban bellas
con sílabas de luz, voces de estrellas. (f. 50r-50v)

El poeta trabaja las imágenes de manera “sinestésica”, combinando elementos visuales y auditivos: como astro, el carro de Borja gira, cual “voluble exalación” (*voluble* en el sentido etimológico más puro: *volubilis*, ‘que gira’, ‘que sufre un movimiento giratorio’), y “canta” la fama del santo, “cual corneta de oro”, celestial trompeta que anuncia la buena nueva (la canonización de san Francisco de Borja).¹⁸ La segunda estancia desarrolla la parte visual de la imagen en la ingeniosa comparación con la retórica: el cielo es el inmenso papel en el que el carro de Borja, luminosamente retórico, escribe sus obras con “metáforas de luz, flores de fuego”. La última estancia está dedicada al aspecto musical: entre coros celestiales, el carro articula las hazañas del santo “con sílabas de luz, voces de estrellas”. Hay que notar que los remates bímembres están usados con bastante fortuna.

Con todo, la canción más ambiciosamente gongorina es la de Antonio de Huertas (segundo lugar):

No en rayos dessatados
la errante luz atropellaba el día,
cuando passos turbados
sudaba el Can, el Capricornio ardía,

¹⁸ En Méndez Plancarte (*Poetas novohispanos. Segundo siglo*, ed. cit., t. I, p. 190) se lee “cometa de oro”, lo que da al traste con la imagen mixta.

los pezes y los troncos
 lloraron tiernos y gimieron roncós.
 No de aliento abrasado
 salamandras volaban los gemidos,
 cuando en carro dorado
 sendas de luz caminan los sentidos,
 y en ímpetu violento
 sólo el mar apagó tanto ardimiento. (f. 49r)

En la primera estancia destaca la perífrasis temporal tan gongorina, el quiasmo del cuarto verso y la simetría bilateral, fonética y sintáctica, del último; y en la segunda, la comparación de nexos elididos: ‘los gemidos volaban cual salamandras que no son abrasadas por el aliento’. Además, Huertas sí se arriesga con el acusativo griego (si bien en su forma más sencilla como acusativo de “cosa vestida”), recurso sintáctico que, como ya dije, por su complejidad, fue poco empleado por los seguidores novohispanos de Góngora: “Borja estrellas vestido, / que procuran sus ombros para estrellas, / va al impíreo asistido / de nuevo resplandor en las más bellas...” (f. 49v).

En 1673 Diego de Ribera abre el certamen *Simbólico glorioso assumpto* (Viuda de Bernardo de Calderón, México, 1673), convocado para la dedicación del templo de las capuchinas a san Felipe de Jesús, con las siguientes liras (más precisamente, sexteto-lira *aBaBcC*):

Dulcemente sonora,
 no aquella que en diversos horizontes
 cítara ya canora
 las aguas enfrenó, movió los montes,
 y con dulce modelo
 fue quietud del abismo, es lustre al cielo;¹⁹

¹⁹ Alusión a Orfeo: bajó a los Infiernos a buscar a su esposa Eurídice, y con su música obró prodigios, no sólo encantó a las monstruos del Tártaro, sino a los dioses

sí la que, ingeniosa,
 con mental, con recóndita armonía,
 a suspensión dichosa
 del alma propria los impulsos fía,
 siendo de su concontento
 racional cuerda cada entendimiento.

En más docta alta mano,
 ¡o erudito marqués, o noble Horpheo!,
 a Jobe soberano
 cultos quitando y penas al Letheo,
 de abismo y cielo aora
 es orden dulce, es sedición canora. (f. 13r-13v)

Como puede apreciarse, el poeta no escatima recursos: hipérbatos, *sum* + dativo en el sentido de ‘servir de’ (“...es lustre al cielo”), fórmulas *no-si*, sinestesias, alusiones veladas, trueque de epítetos (“luces vocales, músicas estrellas”), cierres bimembres, expresiones prodigiosas como la imagen del canto de los poetas al virrey, que “es orden dulce, es sedición canora”, etc. También está el trabajado concepto de la segunda estrofa: la “cítara canora” es pulsada por los diversos ingenios convocados para el certamen, cada uno de ellos es una “cuerda racional”, y se trata de una cítara superior a la de Orfeo, pues está motivada por una inspiración religiosa (católica) y no pagana/mundana. Según Méndez Plancarte, Ribera alcanza aquí “una luminosa aristocracia mental y verbal, una refinada y límpida distinción, que le asignan muy noble sitio en la más pura escuela de Góngora”.²⁰ Valga como ilustración del entusiasmo de Méndez Plancarte el romance con que cierra el certamen (el águila como “plumada nave”, la alusión a Ganimedes, el particular sentido del verbo *mentir*):

infernales y a las fuerzas de la naturaleza. Después de la muerte de Orfeo, su lira fue transportada al cielo, donde quedó convertida en constelación.

²⁰ *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, ed. cit., t. I, p. lxxx.

Ilustrísimo señor,
 cuyos méritos no cavén
 en quantos ecos alienta
 la vozinglera volátil:

Sulcando golfos de luces
 navega plumada nave,
 la real que condujo al joben
 copero del dios tonante.

Tendiendo al ayre garzotas
 y tremulando plumajes,
 generosamente osada
 se miente del cielo Atlante;

del affecto a los impulsos,
 de las plumas al embate,
 la vaga región penetra,
 rayos escala gigantes;

y al mesmo sol que es el norte
 seguro de su viaje,
 obsequiosa y reverente
 conduce pollos infantiles,

de cuyo valor pretende
 hazer perspicás examen
 en la llama de que beben
 ardientes actividades,

que assí su prole acredita,
 y, haziendo vistoso alarde
 de su altivez, assí prueva
 de su estirpe los quilates. (f. 28r-28v)

También de marcado aliento gongorino es el romance de Alonso Ramírez de Vargas, que ocupó el primer lugar en el “Segundo certamen”:

Astro se erigió del cielo
 sacro Olympto templo grave
 a Vesta, notando el culto
 ara poca a tanta imagen,
 quando del romano imperio
 Pompilio con dos semblantes
 era timón y era yugo,
 por temido y por amable,
 cuyo religioso anhelo
 (bien que gentil) sus altares
 cultivó con sacrificios,
 si eternizó con esmaltes. (f. 36r)

En estos dos romances, el de Diego de Ribera y el de Ramírez de Vargas, el despliegue de modos gongorinos es demasiado ostentoso; si el romance va a perder su natural y grata llaneza debe haber una buena razón. A diferencia, por ejemplo, de las octavas de fray Juan de Valdés (cf. *supra*), aquí el exceso de artificio no va trabado con la elaboración de un concepto complejo; por ello los procedimientos estilísticos pierden eficacia y se perciben como ornamentos más o menos gratuitos.

En contraste con esos despliegues de recursos, encuentro notables, dentro del mismo *Simbólico glorioso...*, las sextillas de Ambrosio de la Lima. En esta sección se pedía celebrar a san Francisco como “Apolo de los poetas”, haciendo un vejamen “al mentido Apolo del gentilismo” (f. 31r). La composición de Lima es muy conceptuosa (en el mejor sentido del término); está elaborada a partir de una serie de equívocos, cuya no fácil factura deja ver un aprendizaje más profundo del maestro, más allá de los meros calcos formales:

Mi vena en aqueste acto,
 ¿qué teme, ni qué suspira,
 que se pierda?
 Renuncio qualquiera pacto,
 abrenuncio de la lyra
 por la cuerda.

Ya no seré impertinente
 a su influjo, con ahínco,
 por sus lacras,
 que en Francisco dulcemente
 impressas hallaré cinco
 rimas sacras. (f. 31v)

En el primer caso, el juego terminológico es bastante culto y complicado: el poeta usa el verbo *renunciar* como cultismo semántico, es decir, con su sentido latino: ‘proclamar’, ‘avisar’; y toma el verbo latino *abrenuntio*, inexistente en español, como ‘renunciar’. Luego, añade la expresión “por la cuerda” que parece ser una modalidad de “dar la cuerda”: “metaphóricamente vale rendirse y darse por vencido en algún ejercicio...” (*Dicc. Aut.*). Así, el sentido sería ‘proclamo que estoy dispuesto a hacer cualquier pacto, pues me doy por vencido con esta composición’.

En el segundo caso hay otro juego culto: *rima* está usado con el significado que tiene en español (puesto que es san Francisco su fuente de inspiración, en él hallará las rimas poéticas que necesita) y como latinismo, *rima*: rendija, resquicio, hendidura, para aludir a las heridas de san Francisco, las cinco llagas. Góngora recurrió a este juego en la fábula de Píramo y Tisbe: “Un día que subió Tisbe, / humedeciendo discursos, / a enjugarlos en la cuerda / de un inquieto columpio, / halló en el desván acaso / una *rima* que compuso / el tiempo, sin ser poeta, / más clara que las de alguno” (vv. 169-176). En su edición de los romances, Antonio Carreira reproduce la nota de Salazar Mardones, que me parece vale también para este caso: “Estímese qué bien se valió del adagio latino *reperire rimam...*”.²¹ El refrán en cuestión (consagrado por Plauto en el *Gorgojo*, v. 510)²² significa ‘encontrar una salida, hallar un modo de salir del paso’. Así, pues, el concepto elaborado por Ambrosio de la Lima es más complejo que el de Góngora: al equívoco de *rima* como ‘verso’ y como ‘hendidura’, añade el sentido del refrán, esto es, gracias a san Francisco saldrá bien librado del trance.

²¹ Luis de Góngora, *Romances*, ed. de A. Carreira, Quaderns Crema, Barcelona, 1998, t. 2, p. 482.

²² “Rogitationes plurimas propter vos populus scivit, / quas vos rogatas rumpitis: aliquam *reperitis rimam...*” (vv. 509-510: “Muchas han sido las leyes dictadas por el pueblo por vuestra causa, pero, una vez dictadas, tiempo os falta para violarlas; siempre *encontráis alguna escapatoria...*”, *Comedias*, introd., trad. y notas de M. González-Haba, Gredos, Madrid, 1996, t. 2).

La complicación conceptual, de sutil agudeza, apoyada en el gongorino recurso de los latinismos (ya sea neologismos cabales o cultismos semánticos), evidencia una muy productiva asimilación del *modus scribendi* del modelo. Reitero: aunque estos casos son los menos (cf. *supra*, el soneto de Juan Ortiz de Torres), son muestra de que no todo el gongorismo novohispano fue sólo vana ostentación formal (como los romances de Diego de Ribera y Ramírez de Vargas); algunos poetas estuvieron muy conscientes de los recursos estilísticos y de los objetivos artísticos de su modelo.

En este recuento del gongorismo novohispano no puede faltar Carlos de Sigüenza y Góngora, a pesar de no haber escrito mucha poesía y de haber sido un poeta con apenas oficio (como la mayoría de los letrados de entonces). Con todo, la influencia de Góngora en su lírica refleja una íntima convicción estética: “teje en sus versos incontables reminiscencias [de Góngora]” —escribe Méndez Plancarte— y comparte con el cordobés “su colorismo radiante, su ideal de una expresión ardiente y fastuosa, y aun su aristocracia cultista”,²³ aunque carezca de originalidad y finura. Son sus primeras obras, *Primavera indiana* (poema guadalupano publicado en 1668, aunque compuesto hacia 1662)²⁴ y *Oriental planeta evangélico* (1668), las que muestran mayor influjo de Góngora. En cuanto a la *Primavera*, desde la primera octava destacan obvias reminiscencias, aquí, del *Panegírico al duque de Lerma*:

<p>Si merecí, Calíope, tu acento, de divino furor mi mente inspira, y en acorde compás da a mi instrumento,</p>	<p>Si arrebatado merecí algún día tu dictamen, Euterpe, soberano, bese el corvo marfil hoy desta mía</p>
---	--

²³ *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, ed. cit., t. 2, p. x.

²⁴ En la Dedicatoria escribe Sigüenza: “... ofrezco con obsequioso rendimiento este poema que no teniendo diez y siete habrá dieciocho años que cantó mi devoción...” (s.f.). Según Tadeo Stein (*Épica y gongorismo en la poesía guadalupana: “La octava maravilla y sin segundo milagro” (c. 1680) de Francisco de Castro*, tesis doctoral inédita, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 23), el año de composición, 1662, está “entre el reconocimiento oficial de la doctrina [de la Inmaculada Concepción] y la institución de su propia liturgia”.

que de marfil canoro a trompa aspira, sonante lira, tu divina mano;
 tu dictamen: atienda a mi concento émula de las trompas su armonía,
 quanto con luces de sus rayos gira el séptimo trión de nieves cano,
 ardiendo Phebo sin temer fracaso la adusta Libia, sorda aún más lo sienta
 del chino oriente al mexicano ocaso. que los áspides fríos que alimenta.²⁵

También en el *Panegírico* se lee:

Oyga el canoro hueso de la fiera
 pompa de sus orillas, la corriente
 del Ganges, cuya bárbara ribera
 baño es supersticioso del oriente...

y en la *Primavera*:

Oyga del Septentrión la armoniosa
 sonante lyra mi armonioso canto,
 correspondiendo a su atención gloriosa
 del clima austral el estrellado manto,
 alto desvelo, pompa generosa (oct. 2)

Emilio Carilla señala varios calcos puntuales,²⁶ entre otros:

Por veneno sangriento, aljófár puro Ella, pues, sierpe, y sierpe al fin pisada
 les arroja una breve sierpe undosa (aljófár vomitando fugitivo
 a las breñas, que son caduco muro en lugar de veneno),
 donde espumas dexó por piel vistosa: torcida esconde, ya que no enroscada,
 en su seno no admite el monte duro las flores...
 al argentado monstruo, al fin quexosa (*Soledad II*, vv. 320-324)
 se desliza la sierpe por las breñas
 lamiendo rocas y enroscando peñas. (oct. 14)

²⁵ Para Sigüenza uso la sig. ed.: *Obras de Sigüenza y Góngora*, con una biografía escrita por F. Pérez de Salazar, Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, México, 1928; la *Primavera* está en pp. 351-377.

²⁶ *El gongorismo...*, *op. cit.*, pp. 45-47.

Me parece que en esta octava Sigüenza supo sacar algo de jugo al concepto gongorino que representa la corriente de agua como sierpe y, además, lo enriqueció con la imagen de la efímera espuma que va quedando a su paso, como la piel de la que se desprende la serpiente.

A lo señalado por Carilla, añadiría, en relación con la *Primavera indiana*: el frecuente recurso a los participios activos: “escarchas al hi-bierno *reyterante*” (oct. 8, v. 6), “*rodante* esfera de la instable luna” (oct. 44, vv. 7-8); el uso de *vincular* en el preciso sentido gongorino: “mayorazgo en lo humano *vinculado* / pensión infausta del primer pecado” (oct. 10, vv. 7-8, sobre el pecado original); el *sum* + dativo, en el sentido de “servir de”: “*siendo* alfombra a sus pies essa importuna / rodante esfera de la instable luna”; la fortuna de algún neologismo: “sólo al sacro pastor, que ya te espera, / muéstrale essa *portátil* primavera” (oct. 56, sobre la tilma *portada* por Juan Diego llena de rosas, en pleno invierno); finalmente, como un procedimiento más general, el gusto por los versos distributivos y bimembres para rematar las octavas: “que con voz de metal canta Thalía / o nasca niño el sol, o muera el día” (oct. 2),²⁷ “afecte dulce el de Libethra coro / la voz de plata, las cadencias de oro” (oct. 4), “mientras al orbe en armoniosa suma / mi voz cadencias, rasgos da mi pluma” (oct. 6), “y haziendo en desiguales horizontes / selvas del yelo, de la nieve montes” (oct. 8, aquí, además, con quiasmo), “del liquidado cielo, el monte breve, / que niega flores, que raudales bebe” (oct. 12, otra vez con quiasmo), “las que baldonan su esquivez ingrata, / con labios de cristal, voces de plata” (oct. 15), “de aquel por quien al orbe ya te induces / pisando rayos y vistiendo luces” (oct. 41), etc.

En la historia del gongorismo novohispano la *Primavera indiana* tiene un lugar importante no tanto por sus alcances líricos, sino por ser el primer poema guadalupano: como la manera gongorina proveyó de imágenes y recursos a la expresión de materia tan inasible como la doctrina de la Inmaculada Concepción, dio también altura “heroica” (más en la *elocutio*

²⁷ Cf. Góngora, “las alas sepultar de mi osadía / donde el Sol nace o donde muere el día” (*Soledad II*, vv. 149-150).

que en la *inventio*) a los relatos de las apariciones de la Virgen de Guadalupe. La *Primavera indiana* es un anuncio del gran poema *La octava maravilla* de Francisco de Castro, hito del gongorismo en Nueva España.

Mejor muestra de “gongorismo” me parece el *Oriental planeta evangélico*, dedicado a san Francisco Javier. Se trata de una extensa composición de 760 versos organizados en estancias, tipo canción, de ocho versos, con el siguiente esquema *aBBAccDD*.²⁸ Los recursos son los mismos (cultismos, hipérbatos —más violentos que en la *Primavera*—,²⁹ latinismos sintácticos como el *sum* + dativo, remates bimembres, veladas alusiones mitológicas), más cierta insistencia en el uso de sinestesias (apenas presentes en la *Primavera*), pero esta vez todo está conjuntado con mayor oficio y soltura:

Tú, del cielo armonía
nunca dormida, siempre vigilante,
que en facistol de olímpico diamante
métrica entonas dulce melodía:
pues debes a los cielos
generosos desvelos,
dispense ahora, con cadencias bellas,
consonancias de luz, voces de estrellas... (estr. 4)³⁰

Véase, por ejemplo, esta gongorina representación de la Fama:

Y tú, monstruo de pluma,
volante Fama, cuya trompa de oro

²⁸ Góngora tiene dos canciones con estancias de ocho versos: “Tenía Mari Nuño una gallina” (*AaBbCcdD*) y “Sobre trastes de guijas” (*abCabCDD*).

²⁹ “De aquí la luz fogosa / (festiva inundación del rostro grave / que animado fue norte a errante nave / de torpe error en noche tenebrosa) / tiene su origen bello...” (estr. 59).

³⁰ A partir de la edición de Irving A. Leonard, “*Poemas*” de Sigüenza y Góngora, est. preliminar E. Abreu Gómez, Biblioteca de Historia Hispano-Americana, Madrid, 1931, pp. 121-145.

al viento vago da con son canoro
 proezas grandes en succinta suma,
 bate las prestas alas,
 dando al empíreo galas,
 pues propicia te exorta, y aun risueña,
 esta de mi atención piadosa seña... (estr. 5)

También aquí encontramos varios calcos gongorinos: la perífrasis de Cupido “Bastan ya torpe *nieto de la espuma* / de tus harpones trémulas pavezas...” (estr. 8), el adjetivo “dudosa” para la luz crepuscular “De su primera cuna / (de infante luz crepúsculo *dudoso*)...” (estr. 25) o “No tocando la vana / indiferencia de la noche fría / o *dudoso* crepúsculo del día...” (estr. 62), la aliteración de *r* para la representación de la noche “festivo oriente que expeliendo *horrores* / de *nocturno esquadron* cantó victorias...” (estr. 29), el mar como “tumba” del Sol: “Y tú, vasto Neptuno, / ya tumba seas del autor del día / que eterno fénix de ceniza fría...” (estr. 38); y otros giros como: “Su intrépida violencia / a quien debe el tyreno mar salado / el cristalino ser y el argentado / tronco de augusta líquida ascendencia / (*si tradición no miente*)...” (estr. 41),³¹ “El que el duro rozío / (desperdicio oriental de roja Aurora) / *avaro expende y pródigo atesora*...” (estr. 67), “en su pecho ya avía / *incendios muchos en espacio breve* / de la esfera mortal del cuerpo leve” (estr. 87), “... / Esto canora clama / con trompa de la Fama / o con voz de metal canta Talía, / o *nazca niño el sol, o muera el día*” (estr. 95).

Hay cierta dignidad en este ensayo gongorino del joven Sigüenza (como la *Primavera*, compuesto cuando el poeta tenía apenas 23 años).

³¹ Cf. “atento sigue aquella / (aun a pesar de las tinieblas bella, / aun a pesar de las estrellas clara) / piedra, indigna tiara / (*si tradición apócrifa no miente*)...” (*Soledad I*, vv. 70-74). En Góngora el término *apócrifo* es de no fácil lectura. Robert Jammes propone “acercarse lo más posible al sentido etimológico”: “‘oculto’, ‘misterioso’, y, con el «matiz burlón» que Dámaso Alonso discernía con razón, ‘esotérico’...” (“Góngora en el espacio y en el tiempo (1609-1615)”, en *El poeta soledad. Góngora 1609-1615*, ed. B. López Bueno, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2011, p. 17).

Incluso un crítico acérrimo de la escuela, como fue Ermilo Abreu Gómez, afirma que en algunos pasajes de esta obra el poeta logra “reunir, en feliz, concordancia, diversos elementos cultos”:³²

Qual aquel elevado
 escándalo del mar, padrón adusto
 de nieve frágil o de ardor robusto
 al cóncavo Zaphiro remontado,³³
 que el impuro deseo
 de implacable Tifeo
 sella en lúgubre tumba de sus breñas,
 siendo epitafio métrico las peñas... (estr. 48)

Leves estorvos fueron
 las congeladas aguas que en su cumbre,
 si le dan cristalina pesadumbre,
 obeliscos de nieve se fingieron:
 pues al orbe que admira
 verle de escarcha pira,
 quanto el disfraz de nieve oculta, luego
 lo saben publicar lenguas de fuego... (estr. 50)

En 1680, el Cabildo de la ciudad encargó a Sigüenza el arco para recibir al virrey conde de Paredes.³⁴ El poeta dio fin al “numerito” de la bienvenida con unas octavas marcadamente gongorinas: “Diósele complemento a toda esta máquina, entrando su Excelencia por la trium-

³² “La poesía de Sigüenza y Góngora”, *Contemporáneos*, julio-agosto 1930, núms. 26-27, p. 75.

³³ Cf. “borró designios, bosquejó modelos, / al cóncavo ajustando de los cielos, / el sublime edificio” (*Soledad I*, vv. 98-100).

³⁴ *Teatro de virtudes políticas*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1680 (uso la ed. de Francisco Pérez de Salazar, Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, México, 1928, pp. 144-148). Para la misma ocasión compuso sor Juana, ella a petición del Cabildo de la catedral, su *Neptuno alegórico*.

phal portada a 30 de noviembre a las quatro horas y un quarto de la tarde [...] Al abrirse las puertas del Arco [...] se apareció Ésta [una doncella, alegoría de la ciudad] entre unas nubes, y dixo assí [vienen las octavas]” (p. 144). Hay que entender que quien habla en el poema es la ciudad de México, con las “gongóricas” modulaciones de don Carlos:

¡Cómo! ¿Quién? ¡Oh qué empeño! ¡Oh cuánta gloria!
 Con cláusulas de ardor rompe el profundo
 alto silencio en que se ejecutoria
 la paz tranquila que me envidia el mundo.
 Piélagos de luz es, no transitoria,
 volante exhalación, cuanto el fecundo
 purpúreo imperio del sagrado oriente
 obsequios tributa a mi occidente.

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.
 Si hibleas suavidades de ti aprende
 cuanto hay del polo hasta la zona adusta,
 a tu dictamen deba mi esperanza
 de tu culta excelencia la alabanza...

Permítalo también la que venera
 deidad el mundo, cuya beldad rara
 con concha, el mar por Venus la tuviera,
 con arco, el monte Cintia la adorara,
 a quien con más razón el premio diera
 el troyano pastor, pues admirara
 que es, cifrando los méritos en uno,
 Venus bella, alta Palas, regia Juno.

Empeño desigual a heroica pluma
 fuera querer copiar con alto vuelo
 esa deidad que, de las Gracias suma,

te franquea en su rostro todo un cielo;
 mas ¡ay!, que sabe ser frágil espuma
 túmulo undoso a intrépido desvelo
 de cera, que, afectando vida alada,
 líquida muerte adquiere fulminada.

Hay que notar el recurso gongorino de los remates plurimembres (“Venus bella, alta Palas, regia Juno”), así como la elegante paráfrasis de la última octava: es una osadía vana tratar de retratar a la que es suma de todas las gracias (se refiere a la virreina), pero recuerda otras osadías como la de Ícaro, que trató de volar (“afectando vida alada”) con alas de cera (“intrépido desvelo de cera”); se elevó tanto que el sol las derretió y cayó al mar (“túmulo undoso”) donde encontró su muerte (“líquida muerte adquiere fulminada”).³⁵ También es notable la mayor complejidad de la sintaxis:

Esos de lino mármoles, no muros
 de virtudes quiméricas forjados,
 espejos si se pulen, que seguros
 objetos copian, que debí a los hados,
 contra todos sus ímpetus más duros,
 de espíritus ardientes animados,
 mis héroes representan, que han debido
 veneración al polvo del olvido.

‘Esos mármoles de lino representan a mis héroes, que han debido veneración al polvo del olvido (que hasta ahora habían sido sepultados por el polvo del olvido)’. Los demás versos son oraciones que califican a “los mármoles de lino”: no son muros forjados de virtudes quiméricas (esto es, frente a la convencional ornamentación mitológica que exalta héroes

³⁵ Aunque aquí el término *fulminado* parece introducir otra trama mitológica, también modelo de osadía fracasada: la de Faetón, fulminado por el rayo de Júpiter, y no “precipitado” al mar como Ícaro.

y hazañas inexistentes, “quiméricos”, sus mármoles muestran hazañas y héroes históricos, verdaderos; recordemos que el arco de Sigüenza representaba a los emperadores mexicas), son, en cambio, si se pulen, espejos que reflejan objetos, animados de espíritus ardientes, cuya gloria se debe a su lucha contra un destino adverso (tal vez se refiera a la conquista).

Hacia 1680 (ca.) Francisco de Castro compuso *La octava maravilla*,³⁶ extenso poema en octavas dedicado, como la *Primavera indiana*, a la aparición de la Virgen de Guadalupe, y publicado hasta 1729. Este poema es un caso especial dentro del gongorismo novohispano: por su extensión (más de 250 octavas repartidas en cinco cantos), por el aliento heroico que lo inspira y por su impresionante y abundoso despliegue de recursos. Ya su editor, el hermano Pelayo Vidal, hizo notar la cercanía con Góngora:

Un rasgo solo es esse poema de aquel elevado ingenio del padre Francisco de Castro, natural de Madrid, de donde passó a esta Nueva España, para que se hiziera más peregrino su ingenio: su erudición en todas letras es bien notoria por su fama. En su poema reconocerás un rumbo verdaderamente sublime e inaccesible para el que no estuviere muy versado en poesía; causa por que huviera salido con algún comentario, a andar barato el tiempo y los costos. Ni por esto desmerece de su estimación, pues nadie dirá que se le injuria al príncipe de la poesía heroyca don Luis de Góngora, por averle commentado aquella sublimidad de numen tan soberano...³⁷

³⁶ “El P. Francisco de Castro de nuestra Compañía, poeta no menos admirable que inimitable dexó un poema singularíssimo en ingeniosas y elegantes octavas, que se llevó a España para imprimirlo. Compúsolo (que parece milagro de la Señora) oprimido casi treinta años había de un accidente, que no se sabe cómo le dexaba libre el juicio para discurrir con tanta delgadeza y piedad en tan alto assumpto” (Francisco de Florencia, *La estrella del norte de México*, Doña María de Benavides, Viuda de Juan de Ribera, México, 1688, f. 199v).

³⁷ *La octava maravilla y sin segundo milagro de México, perpetuado en la rosas de Guadalupe*, Herederos de la Viuda de Miguel Ribera Calderón, México, 1729, s.f.

Desde el primer momento el gongorismo marcó, señaló, especialmente el poema de Castro: "...el autor muestra muy bien un ingenio o, más bien, un entusiasmo muy semejante al del *Polifemo* de nuestro don Luis de Góngora, especialmente por la oscuridad".³⁸ Es muy elocuente la autocorrección: Castro no tiene el "ingenio" ('talento natural') de Góngora, pero sí un "entusiasmo" ('inspiración') "muy semejante"; esto es, no alcanza al modelo, pero está inspirado por el mismo espíritu poético de "heroicidad" elocutiva.³⁹ También hay que destacar el vínculo señalado con el Góngora del *Polifemo*, no el del *Panegírico*, no el de las *Soledades*.

Hasta ahora quien mejor ha estudiado este poema, sobre todo en lo que respecta al gongorismo, es Méndez Plancarte. En un primer artículo ("El P. Francisco de Castro, S.J. y su poema *La octava maravilla*, Introducción", *El Tepeyac*, México, 1934) subraya los recursos estilísticos procedentes de Góngora y ve a Castro como "continuador" de la obra lingüística del cordobés: "entre todos nuestros gongoristas, fue el P. Castro quien penetró más a fondo a su Maestro":⁴⁰

Otros de nuestros gongoristas, en cuanto tales, lo excederán en fidelidad externa y palpable a don Luis [...], o en la oriental refulgencia (como Sigüenza o la sor Juana de "Lámina sirva el cielo"...) [...] Mas en la emulación, tan libremente original como entrañablemente fiel, de sus mayores osadías léxicas y sintácticas, y en su vital incandescencia y su concentrada exuberancia de impetuosa poesía, el padre Castro es ciertamente nuestro mayor discípulo del cordobés, ni hay en ambas Españas quien lo supere...⁴¹

³⁸ José Ignacio Bartolache, *Manifiesto satisfactorio*, México, 1790, *apud* Tadeo Stein, *op. cit.*, p. 53.

³⁹ El carácter heroico de los versos de Castro es reconocido por el propio editor: "...el único motivo de dar a luz estos dos Poemas *Heroycos*..." (s.p.).

⁴⁰ *Apud* Tadeo Stein, *op. cit.*, p. 57. T. Stein estudia muy de cerca (y prácticamente da a conocer) estos trabajos pioneros de Méndez Plancarte, y ofrece, además, una muy buena síntesis.

⁴¹ *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, ed. cit., t. I, p. lxxxix.

Quizá los dos procedimientos más notables en Castro, por frecuencia, por intención estética y por contraste frente al resto de los gongoristas novohispanos, sean los cultismos y el acusativo griego. De los primeros dice Méndez Plancarte que “acortan las distancias, [derriban] las fronteras, y un estrecho abrazo confunde a la hija de Hispania con la de Roma”.⁴² A pesar del “abrazo”, Méndez Plancarte señala críticamente los abusos de Castro:

¿Significa esto que la inundación latinista no merezca a mi juicio sino alabanza? De ningún modo. Muchas veces tales neologismos acumulados, amontonados, se tornan insoportables; y el P. Castro, como todos los suyos y más que muchos, tuvo excesos que me obligan a omitir por este solo título varias de sus octavas, muy hermosas tal vez de fondo pero ininteligibles sin una formal traducción... (*loc. cit.*).

No sería un oxímoron afirmar que el gongorismo de Castro fue su perdición y su salvación: fue el poeta más osado y creativo en su imitación, de ahí sus excesos, sus caídas, pero también sus no pocos logros (como se verá más adelante):

La octava maravilla, obra guadalupana, ha padecido la maldición que persigue a Góngora. Pero bajo la semejanza aparente, hay en Castro una moral sentenciosa que le es propia. Su poema es en verdad un raro y noble esfuerzo, esfuerzo mayor que el resultado, poesía de investigación, tortura y gimnasia sintácticas, enciclopedia de alusión y metáfora. La avanzada gongorina no puede ir más lejos. Es la Última Tule del barroco, estilo que, a partir de ese instante, sólo podrá retroceder, tras de estacionarse inútilmente por unos lustros.⁴³

⁴² *Apud* T. Stein, *op. cit.*, p. 57.

⁴³ Alfonso Reyes, *Letras de la Nueva España* (1946), Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 88.

Como venía sucediendo desde Bernardo de Balbuena, Castro entendió bien el énfasis expresivo que permiten las perífrasis y alusiones mitológicas:

Mas, ¿qué Apeles pinzel, qué Phénix pluma,
 que thebano, qué délphico instrumento
 no dará, antes que al metro, la que suma
 maravillas tan muchas, documento,
 si no escrito, citado en blanca espuma,
 de trágica memoria al escarmiento,
 si de pinzel y pluma tu divina
 diestra líneas y buelos no apadrina?

(canto 1, oct. 5)

Arión es el “thebano instrumento”, Orfeo, el “délphico instrumento”, Ícaro, el escarmiento “citado en blanca espuma”. Ahora véase la perífrasis geográfico-astronómica con que inicia el canto 3 (sobre las dos primeras apariciones de la Virgen de Guadalupe) y la descripción del valle del Tepeyac, páramo seco y espantoso donde sucede el milagro:⁴⁴

Donde, desde Ursa elada a Can fogoso,
 su espejo mira el mexicano lago,
 o la por quien se vee ciudad famoso,
 de llano a monte, con acceso vago,
 subir quiso la tierra: ¡o mal ruydoso
 engendro suyo fue, que el impio amago,
 con que a Júpiter iba a hazer la guerra,
 de un rayo se quedó pecho por tierra.

⁴⁴ “Descríbese la natural tragedia de aqueste [el monte de la aparición]; así por parte de la tierra que le cupo, como del ayre que le circunda: aquélla de tan áspera calidad, que no lleva sino espinadas malezas; éste de tan poca suerte, que no le frecuentan sino lúgubres y nocturnas aves” (p. 36).

Pues como de un jayán la enorme espalda,
 dado que con la tierra el pecho lúá,
 es algo más que montañaza falda
 y menos que el Olimpo marcial grúa;
 assí el cerro sacrílego a la calda,
 postrado allí a la tonante púa,
 que irritó a Jove, ostenta por no pocas,
 sino profundas, abrasadas bocas.

Poco recurre Castro a calcos directos, pero no escapa a esta práctica tan frecuentada por los discípulos de Góngora. En el romance de las páginas preliminares, en la descripción de la Virgen, a la manera de los tópicos retratos de las fábulas mitológicas, está una de las primeras evocaciones:

Árbitro de la hermosura
 la nariz, guardó a su rostro
 tanta rectitud, que no
 recibió mucho, ni poco. (s.p.)

Otros casos: *sincopar* con la idea de abreviar: "...tanto egido / dejó en tan poco día *sincopado*..." (canto 4, oct. 22, vv. 5-6);⁴⁵ perífrasis e hipérbolos geográficas ("Donde, desde Ursa elada a Can fogoso, / su espejo mira el mexicano lago", canto 3, oct. 1, vv. 1-2), litotes muy al uso del cordobés ("de cuya adusta eructación no poca / cruda reliquia contagió este llano", canto 3, oct. 7, vv. 4-5), o evocaciones directas de versos gongorinos: "Parte ya del milagro ser pudiera, / que alguno tarde, o mal, al fin le oyerá" (canto 3, oct. 34, vv. 7-8).

⁴⁵ "Pero las plantas leves / de tres sueltos zagales / la distancia *sincopan* tan iguales..." (*Soledad I*, vv. 1050-1052). Jammes comenta: "No es de extrañar que *sincopar* haya sorprendido a Jáuregui, porque se trata seguramente de una creación gongorina, como explica Salcedo: «Síncopa es una figura poética que se comete cuando del medio de la dicción se quita una sílaba o letra [...]. De aquí dedujo don Luis el verbo *sincopar* por *abreviar*»" (ed. cit., p. 414).

En cambio, Castro es exuberante en el uso de procedimientos estilísticos. Sus hipérbatos son mucho más complejos y atrevidos. Hasta el cansancio encontramos en la poesía novohispana cierta fórmula de hipérbatos, original y epifánica cuando Góngora descubrió y explotó sus posibilidades, pero de tan repetida casi convertida en frase hecha, en inamovible monolito: “De tan alto piadoso influjo hazaña tanta, / heroica te dictó tu dulce Clío”.⁴⁶ En Castro el hipérbaton tiene varias realizaciones, desde las alteraciones más sencillas: “De mugeres trescientas cruel marido” (canto 2, oct. 24, v. 1), “Tres por la boca de su abierta mano / lenguas de fuego...” (canto 1, oct. 45, vv. 1-2; ésta un poco más elaborada, también con adjetivo numeral); “Y a la propria del hombre buelto planta / de la que su pastor dobló rodilla” (canto 4, oct. 47, vv. 1-2: ‘Y vuelto, de la rodilla que dobló ante su pastor, a la planta propia del hombre’) hasta:

A cuya, de respecto, si no espanto,
alta humildad, del uno al nueve choro
las alas encogido, el plectro, el canto,
aun el trisagio suspendió canoro:
ni el silencio desplugo al Hijo santo;
de su loor cedió, que en más decoro
cedió, y aplauso, de la que no admite
al ruego, en tanto que el sitial repite
(canto 2, oct. 48)

⁴⁶ Alonso Ramírez de Vargas, “Al autor”, en los preliminares de Diego de Ribera, *Defectuoso epílogo*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1676. Lo que sucede es que en Góngora esta estructura hiperbática que consiste en separar el demostrativo, como interrumpiendo la demostración, tiene una función fundamental (que se pierde en sus seguidores por la abusiva reiteración de la fórmula): “Al dèctico [...] le sucede, anteponiéndose al objeto del pasmo, la expresión de un mirar tan atento como admirativo, hasta que por fin se nombra el algo, el objeto mirado y admirado...”: “cuando por fin topamos con el sustantivo, nos hace valorar la fuerza sugestiva de los determinativos, su función de «nuncios» del sustantivo, y saborear la satisfacción que experimentamos al «ver» así puestos de relieve seres, cosas y palabras” (Nadine Ly, “Gramática gongorina del hipérbaton (1609-1615)”, en *El poeta soledad. Góngora 1609-1615*, ed. cit., pp. 96 y 115).

‘Ante cuya humildad (la de la Virgen), por el respeto, si no por el espanto, todos los ángeles (“del uno al nueve coro”) suspendieron sus vuelos y músicas (con las alas, el plectro y el canto “encogidos”), y aun el trisagio calló. Nada de esta “alteración” en el cielo molestó a Cristo; cedió sus honores, complacido en la gloria de su madre, a la que “no admite al ruego” hasta que vuelva a sentarse en su trono’. Por momentos, el padre Castro emprende con más gallardía que fortuna elaboradísimos hipérbatos: osadía no significa necesariamente arte.

En cuanto al léxico, recurre a todas las posibilidades abiertas por Góngora: participios activos: *nadantes*, “la mal *piante* turba el ayre tupe...”, *pungentes* (en el sentido de ‘punzantes’); cultismos: *vulto* (‘rostro’), *hiericuntina* (de Jericó), *circunstar* (rodear), *estigial* (de la laguna Estigia, infernal), *quirurgo* (cirujano), *nocumento* (daño), *lavacro* (baño), *agreso* (avance), etc.; latinismos semánticos: *inferirse* (introducirse), *impedido* (estorbado), *electo* (selecto, exquisito), *absolver* (desatar), *repetir* (volver a, regresar), *adusto*, *reportar* (volver a llevar o a traer), *sollicitar*, *mentir* (disfrazar, hacer pasar por); e innumerables neologismos de cuño propio: *horrorora*, *interiora* (contiene en su interior), *deliciar*, *inamable*, *deliciable*, *felicitar* (hacer feliz), *rusticar* (hacer rústico), *honorar*, *floricida*, *propricida* (suicida, matador de sí mismo), *execral*, *coexecral* (cómplice en lo execrable), *ancoral*, *barbárico*, *pitimal* (de *Pythius*, sobrenombre de Apolo: “¿Quién eres nueva Estrella matutina, / exclamó, cuya *pitimal* Potencia, / siendo a un tiempo mi Apolo y medicina, / curó con una vista mi dolencia?” (canto 4, oct. 36); *estruendoso* (de ‘estruendo’), etc.

Por otra parte, Castro es casi el único poeta novohispano que emplea el acusativo griego,⁴⁷ y lo hace con profusión asombrosa: el monte

⁴⁷ José Pascual Buxó (*Góngora en la poesía...*) registra pocos acusativos griegos. Además de los de Castro, hay algunos más, casi todos testimonios de la forma más sencilla de acusativo griego: el de cosa vestida. Ya señalé *supra* las canciones del capitán Luis de Berrío, en el certamen a la Inmaculada de 1654, y de Antonio de Huertas, en el *Festivo aparato* (“Borja estrellas vestido”); está también Ramírez de Vargas en su canción del *Triunfo parténico* (“sierpe espumas vestida”) o sor Juana en su ensalada de

de Dios, “Uno, la celsitud, las cumbres trino, / tan alto glorias ambas”; María, “La sin varón el vientre generosa”, que “se halló de Dios el vientre coronada”; el querubín “corto los años, largo la belleza”; la orden franciscana, “ardida el corazón, docta los labios”; Juan Diego, “tan anciano la edad, la fe tan niño”, el “humano corazón, alas caído, / aliento, espíritu y esperanza exhausto”; frente al milagro guadalupano, al alba faltan las aves, “viéndose picos muda y plumas calva”; Juan Diego camina “yendo pies suelto y ánimo encogido”.

En no pocas ocasiones la concentración de recursos y de evocaciones o de maneras gongorinas resulta en octavas, si bien algo oscuras, de extraña y sugerente belleza. Por ejemplo, el énfasis puesto en el horror del Tepeyac, poblado de malezas y biznagas, “...espín verde, que a ninguno, / de los que apenas hueste cazadora / prende helbezios quádrupes, cedió picas; / pruébalo el tacto, si a la fee replicas” (canto 3, oct. 9). El cactus de la biznaga es como un jabalí (“espín”), pero verde, por sus púas (como las de la fiera), que son, a su vez, como las lanzas de la Guardia suiza; imagen procedente a todas luces del *Polifemo*: “la fiera cuyo cerro levantado / de helvecias picas es muralla aguda” (vv. 426-427). El valle “blasona” su triste, seco y pedregoso monte, “américo obelisco”:

Desgaje de la Syria, si no a mano,
 puesto allí, la fue el sitio enorme boca,
 que en Mongibel de allá rompió Vulcano,
 de cuya adusta eructación no poca
 cruda reliquia contagió este llano,
 según que a trechos tierra, que fue roca,

los villancicos a la Concepción de 1689 (“...luce la divina Esposa / toda pura y toda hermosa, / púrpura y biso vestida”. Sólo Agustín de Salazar y Torres emplea el acusativo de relación (y no de cosa vestida), pero en un verso que es, juguetonamente, evocación de otro de Góngora: “y que no era la Ninfa certifico, / nieve el pecho y armiños el pellico, / pues sólo era su aliño / de sayal un corpiño” (*Cýthara de Apolo. Primera parte*, ed. cit., p. 87).

o mal digesta laja, que fue peña,
 muda lo indicia y pálido lo enseña
 (canto 3, oct. 7)

Sin embargo, hay que reconocer que en otras ocasiones la oscuridad proviene no de los recursos en sí mismos, sino de su acumulación y profusión (no justificadas, como en Góngora, por la complejidad de un concepto). Es el caso del comienzo de la siguiente octava (hipérbole por medio de una comparación, un violento hipérbaton y dos acusativos griegos):

De siete reynos, imperial señora
 México fue, en su rey no coronada
 menos las sienes, que la vencedora
 planta de hollados ceptros laureada...
 (canto 1, oct. 8)

Castro habla de la gran Tenochtitlan, que impera sobre varios pueblos vasallos (los “hollados ceptros”): ‘México fue imperial señora, no menos por estar coronada, en cuanto a sus sienes se refiere [primer acusativo griego] en su rey de siete reinos, que por ser vencedora, en lo que a su planta se refiere [segundo acusativo griego], laureada por cetros hollados’. Esto es: Tenochtitlan fue reina y señora del imperio tanto por su rey, en quien se conjuntaban siete reinos, como por su dominio sobre los pueblos vasallos. Demasiado artificio para tan poca idea.

Dice Méndez Plancarte que fue Castro “quien penetró más a fondo a su Maestro” (cf. *supra*), y, en efecto, prueba de que la lección gongorina caló más hondo, más allá de las excentricidades formales, son estas hermosas miniaturas que, después de haber presentado el Tepeyac como un páramo pobre y seco, lleno de espanto, recuperan la belleza de esa vegetación desértica, con un *plus*: el casi ético énfasis en la vinculación de esa belleza con el bienestar que provee al hombre:⁴⁸

⁴⁸ En una “Oda” del certamen *Obras de elocuencia y poesía*, de 1790, a la llegada al trono de Carlos IV, el poeta, Juan Francisco de Castañiza, presenta lo que cada re-

Raso (maguey le llaman) vegetable
 de esta parte del Cancro lleva el suelo;
 planta tan a su dueño usufructuable,
 qual concedió a otra tierra ningún cielo:
 a los del tiempo assaltos indomable,
 dura al sol, dura al agua, dura al yelo;
 su corazón lo diga alado a pencas
 de agudas archas, más que las flamencas.

Su tronco neto el pleno abarque impide
 de brazos dos, en bicodal altura;
 su herido corazón liquor despide,
 que al de Hyblea no le invidia la dulzura;
 asado, electo pasto, al gusto mide;
 agradecida planta, fiel criatura,
 pues al que a ningún costo la cultiva
 no sabe, aunque la tuesten, ser esquiva.

Tres potables le brinda; uno es vino,
 que, quando la alquitara le resuelve,
 sabe correr por aguardiente fino;
 su castigada hoja en hebras buelve
 hilo, fino de asiento, de camino,
 de afán y frío en el hogar absuelve;
 y al fin, sobre otros mil usos, al dueño
 sirve de vino, agua, dulce y leño

(canto 5, octs. 1-3)

En el ya mencionado artículo de 1934, dice Méndez Plancarte que Castro fue un “poeta de verdad, y tan alto y hondo, que en la historia de nuestra poesía colonial, si la gloria y el mérito fueran buenos herma-

gión de Nueva España ofrece al nuevo rey; entre otras cosas: “Maguey ofrece el mexicano valle, / compendio raro en que ministra al pobre / vianda, bebida, medicina y casa” (M. L. Tenorio, *Poesía novohispana...*, ed. cit., p. 1249; cf. ahí la n. 40 que explica todas las utilidades del maguey).

nos inseparables, andaría no muy lejos de sor Juana”.⁴⁹ A las pruebas se remite al señalar, en su edición de sor Juana, el paralelismo entre las octavas 14 y 15 del canto 3 (sobre las aves nocturnas, únicas que habitan el Tepeyac) y los vv. 25-64 del *Primero sueño*:

El negro, quando más, de immunda cuerva.
 graznido oye la tarde en poz del nido;
 o la noche, por líquida Minerva,
 al allí en vano páxaro perdido,
 al abrigo, no al pasto, la caterva
 comboya de su coro anochecido:
 Ascálapo a su voz siempre insüave
 agudo gima, o se lamente grave.

Del monstruo alado, páxaro sin pluma,
 imagen del doméstico quádrupe,
 que en bulto poco suma inquietud suma,
 la mal pñante turba el ayre tupe:
 cansa el oýdo y a la noche abruma
 (cuydado del antiguo Guadalupe)
 con la música infausta para el día
 que en él hizo estación Santa María.

Las mismas perífrasis mitológicas: la “líquida Minerva” por el aceite de las lámparas en los templos, que se creía se bebía el búho (aquí Ascálapo; en sor Juana es Nictimene, la lechuza); como en el *Sueño*, la trágica historia del personaje mitológico contribuye, sin necesidad de más versos o explicación, a pintar la atmósfera nocturna.

Tadeo Stein propone otro paralelismo: en el canto 2 el poeta invoca a la musa para apaciguar su ira ante la idolatría indígena; la respuesta de la musa lo pone en trance:

⁴⁹ *Apud* T. Stein, *op. cit.*, p. 57.

De cuya invocación havido el voto,
 por eco, entuciasmo me responde,
 tal, que si el vinco con el cuerpo roto
 del alma no me dexa, al fin me esconde
 a mí de mí... (oct. 25)

Por la posibilidad de esa separación de cuerpo y alma (“...que si el vinco con el cuerpo roto/del alma no me deja, al fin me esconde/a mí de mí...”), T. Stein relaciona esta octava con los vv. 192-198 del *Primero sueño*:

El alma, pues, suspensa
 del exterior gobierno —en que, ocupada
 en material empleo,
 o bien o mal da el día por gastado—,
 solamente dispensa
 remota, si del todo separada
 no...

“...además —abunda T. Stein— ambos emplean el encabalgamiento distendido para acentuar expresivamente tal separación («...que si el vinco con el cuerpo *roto/del alma no me deja...*»; «...si del todo *separada/no...*»)⁵⁰

Algún eco hay también —pienso yo— de la presentación que hace Castro del cuerpo humano, específicamente, de su materialidad, como “científica estructura”: “Que aunque de la inferior a la suprema/ porción, que la científica estructura/ compone...” (canto 3, oct. 30), “científica estructura” que sor Juana describe hermosa y científicamente en los vv. 200-266 del *Primero sueño*. No es casual el vínculo entre sor Juana y Castro: el vaso comunicante es, por supuesto, la poesía de Góngora, y la semejanza irradia de la íntima, entusiasta y aguda asimilación del modelo en los dos poetas.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 127.

Junto con *La octava maravilla* de Francisco de Castro se imprimió la *Métrica Pasión de el humanado Dios*, del también jesuita Juan Carnero (n. 1660),⁵¹ en un único canto con 127 octavas. Ninguno de los censores dedica un comentario específico al poema de Carnero; uno de ellos (el padre Pedro de Echavarrí) sólo dice del autor que “fue tenido por un Demósthene de la oratoria, y un archivo de toda erudición para las consultas y resoluciones” (prel., ed. cit.). Como el de Castro, es éste un poema de aliento heroico (“épica a lo divino”) y de inspiración netamente gongorina. La primera octava es todo un recuerdo-homenaje:

Esta, que a Euterpe le debió algún día
 ligero toque de su bella mano,
 lyra, que regulaba su armonía
 al compaz de su numen soberano,
 acalore esta vez ceniza fría
 de este, si no canoro, cysne cano,
 a quien la escarcha de la edad que suma,
 de cysne le dexó sólo la pluma. (oct. 1)

En el poema Amor se presenta como un “artífice ciego”, cuyo oficio es “del amado fabricar ideas”, y que esta vez intentará, “sin dexar del flechero el ejercicio”, opacar “trazas dedaleas” cincelandando con sus tiros la pasión de Cristo:

⁵¹ Beristáin dedica bastante más espacio a Carnero, él sí nacido en Nueva España, que a Castro. Registra siete obras, entre ellas, la *Métrica pasión*, y comenta que un obispo dominico que trató de cerca a Carnero en Puebla dijo “Si Dios me diera a escoger talentos, sólo le pediría el del P. Carnero” (*Biblioteca...*, ed. cit., s.v.). Al parecer la única edición es ésta publicada junto con Castro. José Toribio Medina (*La imprenta en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989, s.v. “Castro” y “Carnero”) sólo consigna esta impresión, por los Herederos de la Viuda de Miguel de Ribera Calderón, 1729; pero Beristáin da otra ficha: Hoyal, México, 1730; no creo que se trate de otra edición o de una reimpresión, sino de un error.

Esta feral tragedia pretendía
 a tiros esculpir el sagitario;
 frizo robusto no se descubría
 en quanto inculca buzo lapidario;
 resestir tanto impulso no podía
 pedernal indomable, mármol pario,
 que al leve toque de sus tiros, fuera
 de bronce un monte liquidada cera. (oct. 7)

Amor es el “sagitario” que llega al monte Calvario, donde cual “buzo lapidario” (“sumergido” en el pedregal del monte), buscará una piedra con las dimensiones convenientes para su escultura; está poseído del tal ardor (ante la Pasión de Cristo), que sus tiros harían un monte, aun de bronce, “liquidada cera”. Destaquemos los cultismos “inculcar” (‘hollar’, ‘pisar’), “liquidar” (‘derretir’), el verso bimiembre y el encaalgamiento-hipérbaton de los dos últimos versos. Véase la descripción del Calvario:

Este cerro fatal, fino jaspeado
 del matizado jaspe, con rubores
 de incorporada sangre rubricado,
 silencioso clarín de sus rigores,
 y de crueldades mucho más manchado,
 redoblaba a la vista los horrores:
 siendo, por el rigor de sus excessos,
 padrón de la crueldad, si urna de huessos. (oct. 10)

Amor aún no descubre la cruz, pero el cerro ya le anuncia horrores con esas gotas de sangre que lo “jaspean” y que son (en pasmosa imagen sinestésica) “silencioso clarín de sus rigores”; sin duda elocuente el remate bimembre. Por fin llega Amor al lugar donde se encuentra la cruz, “árido tronco, no de humor enjuto” y descubre a la Dolorosa:

Del tronco inseparable, al diestro lado,
 un extranjero mármol parecía
 en los mismos peñascos engastado:
 dudaba el monte si de sí nacía,
 mas, con las otras peñas cotejado,
 en candor y firmeza las vencía:
 unido al tronco la virgínea piedra
 era de mármol amigable hyedra...

Cera y mármol se unian (que así debiera
 unirse lo animoso a lo doliente)
 en esta peña, para que así fuera
 robusto mármol, en lo resistente;
 en las suaves ternuras, blanda cera.
 Pues, ciego Sagitario, espera tente:
 no sea que en vez de mármol flecha errada
 al golpe encuentre cera liquidada. (octs. 12 y 15)

Es en verdad asombroso a dónde ha llevado Carnero los giros y ecos gongorinos: la Virgen es el “extranjero mármol” tan metido —en su dolor— en los peñascos del monte, que éste duda si es o no parte de él; es la Virgen también la tópica hiedra amorosa, pero a lo divino, unida a la cruz.; y es la unión de cera (por el llanto que la derrite) y mármol (la firmeza de madre): los versos del *Polifemo*, vueltos afirmativos y a lo divino (“Cera y cáñamo unió, que no debiera”, v. 89), pues como madre afligida, es la Virgen el “robusto mármol resistente” y la “suave ternura”.

Todos los pasajes sagrados de la Pasión de Cristo son materia gongorizada:

—La oración de Cristo en el Getsemaní, antes de ser prendido, debatiéndose entre su misión salvadora y su apego a la vida:

Era en él [en el huerto] un Garzón arrodillado,
 embarazo del cielo y de la tierra:

aquél se lo arrebata transportado,
 cuando ésta, fuerte, para sí lo aferra;
 ningún competidor quedó agraviado,
 que eran a un tiempo en la funesta guerra
 con que lucha la Carne en recias lides,
 Ganymedes el alma, el cuerpo Alcides. (oct. 21)

—Cristo sudando sangre:

Por todo el cuerpo rosas evapora,
 y cada artejo de él suda claveles;
 con ambas manos los recoge Flora,
 para teñir con ellos sus vergeles;
 del prado la pyrata voladora
 andaba a corso por chupar sus mieles;
 y de flores vertidas todo lleno
 era el joven dos veces nazareno. (oct. 22)⁵²

—El canto del gallo, las negaciones de san Pedro y sus lágrimas de arrepentimiento:

Del alva emulación, ave canora,
 que de la noche en la ceniza fría,
 zelosa competencia de la Aurora,
 es clarín de la luz, llave del día;
 gnomón⁵³ de plumas es, que apunta la hora,
 que prophética avisa que sería
 al mismo clarinear pico canoro
 presagio el canto de un amargo lloro.

⁵² “Dos veces nazareno”: por ser de Nazaret y por la sangre que lo baña, que lo hace parecer como vestido de púrpura.

⁵³ “El estylo o varita de hierro con que se señalan las horas en los relojes de sol” (*Dicc. Aut.*).

Lo que el labio pecó redime el llanto,
 y de la lengua redentores ojos
 consagran, en el templo del quebranto,
 lágrimas penitentes por despojos;
 al calor de un brasero, ciego encanto
 de ingratitud causó tales arrojos,
 y en redivivo ardor la extingta fragua,
 si al fuego se apagó, la enciende la agua. (octs. 50-51)

—“Le cubrían la cara con un velo y le daban bofetadas...” (Marcos, 14:65), Cristo está, pues, “vendado”:

Que se avergüenze el nieto de la espuma,
 que émula Nazareth del cyprio nido,
 sin pesado carcax, flechante pluma,
 tirante cuerda, ni marfil torcido,
 le dio a Galilea con dicha suma
 de casta Venus virginal Cupido:
 que, disparado al vientre, que lo estrecha,
 consigo traxo el arco, aljava y flecha.

—Cristo con la túnica blanca ensangrentada es “candor purpúreo de nevada grana” (muy gongorina hipálage). Los azotes “que a un tiempo azotan, sin cessante calma, / la vara, el cuerpo, el pudor, el alma” (remate plurimembre de la octava 71).

—Cristo se despide de su llorosa madre (con ecos del romance de Angélica y Medoro):

Una vida en dos almas dividida,
 o en dos vidas una alma eslabonada,
 tan difízil hacía la despedida,
 quanto en ambos andaba valanzeada:

cada uno se quedó con media vida,
 de cada uno otra media arrebatada;
 y en ambos, igualándolas la pena,
 media vida era propia, media agena. (oct. 92)

—Para terminar, la octava sobre el eclipse: según Mateo (Marcos y Lucas), antes de la muerte de Cristo, “Desde la hora sexta la oscuridad cayó sobre toda la tierra hasta la hora nona” (27:45). Carnero lo describe con elocuencia gongorina y los lugares mitológicos tópicos:

Del padre de la luz fogosas pías
 espantadas, de horror vuelcan su coche,
 confundiendo el imperio de los días
 de atezadas tinieblas el desbroche;
 son, en adusta luz, las sombras frías
 jurisdicción intrusa de la noche:
 por que en inequidad tan ciega y rara
 hasta el ojo del mundo se cegara. (oct. 113)

El padre Carnero recurre a todos los procedimientos estilísticos considerados gongorinos, excepto al acusativo griego (que ni sor Juana usa); su gongorismo es tan genuino como el del padre Castro, menos recargado y por momentos más logrado.

Igualmente importante, aunque mucho menos ostentosa, es la huella de Góngora en el padre Miguel de Castilla con su *Géminis alegórico*, arco triunfal de Puebla a los marqueses de la Laguna (Rodríguez Lupercio, México, 1681). El padre Castilla alcanza momentos de un lirismo excepcional, gracias a una productiva asimilación de los recursos gongorinos:

Leño vocal, el mástil fluctuante,
 desecho vil del mármol desatado,

voceara las furias de Levante,
 si el gémimo esplendor —luces cercado—
 no amansara a Neptuno lo inconstante.
 El pino griego vuela asegurado;
 y, en prendas de que logra su destino,
 vota Cástor el noble vellocino.⁵⁴

El “leño vocal” es Argos, la nave de Jasón (así aludida porque gozaba del don de la profecía): durante su navegación por la conquista del vellocino, la nave hubiera sido “desecho vil” de las furias del viento, de no haber mediado la aparición de la constelación de Géminis, que calmó el temporal. Varias imágenes provienen de Góngora: el *leño vocal* viene del soneto “Hojas de inciertos chopos el nevado”, donde el cordobés la usa para referirse a la flauta o caramillo. La expresión es más compleja en Castilla porque aunque *leño* es sinécdoque común para barco, el adjetivo *vocal* transforma completamente el lugar común, gracias a la trabazón con una noticia mitológica no muy conocida, a saber: la nave de Jasón, Argos, era *vocal* porque, como ya dije, tenía voz profética, y también fue salvada de un naufragio por la constelación de Géminis. Destaca, pues, el muy gongorino uso de la nota erudita: “más que el docto prurito de evocar un evento mítico peregrino o bizarro” se trataba de la forma muy personal del cordobés de alcanzar “*condensación o concentración semántica*”.⁵⁵

Luego, el *mármol desatado* por ‘mar’ evoca el soneto “Sople rabiosamente conjurado”, donde *desatado*, como en el verso de Castilla, no sólo es el mármol ‘líquido’, sino enfurecido, que amenaza naufragio. El *gémimo esplendor* recuerda la “luz gémima” en el *Panegírico al duque de Lerma*: “Deidad que, en isla no que errante baña / incierto mar, *luz gémima* dio al mundo...” (vv. 113-114). Más adelante, entre las liras que forman la “Explicación del Arco”, prosiguen las reminiscencias gongorinas:

⁵⁴ *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, ed. cit., t. I, p. 220.

⁵⁵ Jesús Ponce Cárdenas en su ya citada edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, p. 117, cursivas originales.

Ave de blancas plumas
 que del Caístro aplauden las riberas
 peinando sus espumas,
 canora al tiempo que la muerte esperas,
 azucena vocal, pompa de mayo,
 deidad con plumas, pájaro con rayo. (*loc. cit.*)

El hermoso concepto del cisne como una flor canora (“azucena” por su color blanco y “canora” porque su canto es como su fragancia; un paso más adelante de los “...Órganos de pluma / —aves digo de Leda—...” de la *Soledad II*, vv. 525-526) está muy probablemente inspirado, además de en los versos ya señalados de la *Soledad II*, en el “ruiseñor carmesí”, el clavel, del romance “Cloris, el más bello grano” (v. 20). El poeta apostrofa al cisne por inspiración: “corvo el marfil me inspira, / preste tu voz dulzuras a mi lira”, obvio recordatorio del comienzo del *Panegírico*. Finalmente la descripción de Ilaria (esposa de Cástor) honra la de Galatea en el *Polifemo*:

Deidad más soberana, más süave
 que cuantas matizó flores la Aurora;
 blanca más que aquel ave
 que los cristales del Caístro mora;
 igual en luz al campo donde bellas
 atropadas relucen las estrellas. (*ibid.*, p. 221)

Ya he señalado el importante papel de los certámenes en la difusión y consolidación del gongorismo en Nueva España. En este sentido, quizá el certamen más representativo sea el *Triunfo parténico* (1683), muestra por antonomasia del gongorismo novohispano, en general, y del de Sigüenza y Góngora, en particular.⁵⁶ Góngora es el único autor que

⁵⁶ “...ese malhadado *Triunfo parténico* (1683) gloria de la impudicia lírica de entonces”, Ermilio Abreu Gómez, “La poesía de ...”, art. cit., p. 68.

desfila, en la categoría de clásico, junto con los latinos, los griegos, los santos padres y los humanistas; es evocado no sólo en los versos, también en los pasajes en prosa:

Sigüenza nos habla de “jeroglíficos de tanto garbo, que con silencio vocalísimo cantaban epinicios al triunfo parténico” (*TP*, p. 86).⁵⁷ ¿De dónde sale ese “silencio vocalísimo”? Pues del soneto gongorino “Las que a otro negó piedras oriente”, dedicado al conde de Villamediana, que guarda en su camarín cuanto “pincel valiente... / ...parlero / silencio en sus vocales tintas miente”. Lo que en el poema está justificado, lo está mucho menos en la prosa donde la cita se incrusta, porque le confiere un espesor metafórico inusual. En otra ocasión el mismo Sigüenza dice de la plebe “que en semejantes acontecimientos, más que vistiéndose la garnacha de Licurgo, empuñando la vara de Aristarco lo advierte todo”, ingenuo homenaje a *La Tisbe* gongorina: “La vez que vistió Paris / la garnacha de Licurgo” (vv. 77-78).⁵⁸

Junto a estas desafortunadas reminiscencias gongorinas, Antonio Carreira critica la profusa adjetivación, la manía por los superlativos y el abuso de noticias eruditas. En relación con las reminiscencias, hay que decir que no importa tanto su acierto o desacierto, como destacar el hecho de que los versos de Góngora constituyeron una especie de poliantea, “gramática lírica” y vocabulario, a la mano de todo poeta medianamente instruido: sus conceptos, imágenes, sintaxis, recursos, neologismos, sacaban del apuro creativo a cualquier autor, con sólo un poco de disciplina y, en el caso de la poesía, dedos para contar las sílabas (que no necesariamente nociones rítmicas).

En la segunda mitad del siglo xvii novohispano la lengua de Góngora no fue sólo una moda: fue *la* lengua de la poesía, “el lenguaje de la

⁵⁷ *Triunfo parténico*, pról. J. Rojas Garcidueñas, Eds. Xóchitl, México, 1945.

⁵⁸ Antonio Carreira, “Pros y contras de la influencia gongorina...”, art. cit. Véanse otras citas de Góngora en Ermilo Abreu Gómez, “La poesía de...”, art. cit., pp. 71-72.

gran poesía”.⁵⁹ En cuanto al abuso en la adjetivación y en los superlativos, en efecto, es ésta una práctica que no puede prohibirse a Góngora, sino al muy particular esfuerzo de los discípulos de acercarse, con recursos propios, a su maestro. Finalmente, el ostentoso aparato mitológico-erudito no es tampoco imputable a Góngora, y no es vicio exclusivo ni de Sigüenza, ni de este certamen en particular. ¿Cuál otro era el proceder de los certámenes sino la reducción de un tema teológico o hagiográfico, con todas sus posibles ramificaciones, o de una festividad civil, a una alegoría mitológica? Ésta no sólo permitía una selección altamente significativa (por su carácter simbólico) de los aspectos a tratar, sino que también brindaba el escenario y el ornato más apreciados: “Todos los escritores, a partir del momento que emplean una imagen o una metáfora, confrontan la realidad con un determinado número de conceptos, cuya totalidad define, por así decirlo, su cultura. Es normal que los escritores del siglo xvii, educados en la cultura clásica [...], hagan referencia constante a ese universo greco-latino conocido por todos sus lectores”.⁶⁰

A todo lo largo del *Triunfo parténico*, Góngora está presente, como requisito explícito o como fuente de inspiración.⁶¹ En una de las cate-

⁵⁹ Antonio Alatorre, “Sor Juana y los hombres”, *Estudios*, núm. 7, 1986, p. 27.

⁶⁰ Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. M. Moya, Castalia, Madrid, 1987, p. 503. Aunque también es muy sensata la observación de María Rosa Lida: “Evidentemente, lo decisivo no es lo que Homero brinda, sino lo que el artista moderno busca. La «moralaja» de la historia del influjo grecorromano enseña, pues, que la Antigüedad clásica no vale como panacea ya confeccionada y lista para cualquier caso, sino como estímulo que ha sabido arrancar altísimas respuestas de las naturalezas privilegiadas, sin poder claro está, convertir en privilegiadas a las naturalezas que no lo son” (*La tradición clásica*, ed. cit., p. 200).

⁶¹ Con todo, apenas un año antes, el mismo secretario de este certamen, es decir, Carlos de Sigüenza y Góngora, escribía en el “Prólogo al lector” de su *Paraiso occidental* (Juan de Ribera, México, 1684; aunque publicado en 1684, el texto estaba listo para la imprenta desde 1682, año en que fechan sus aprobaciones Fernando de Valtierra y Diego de Malpartida Zenteno): “Por lo que toca al estilo, gasto en este libro el que gasto siempre, esto es, el mismo que observo quando converso, quando escribo, quando predico. Assí porque quizá no pudiera executar lo contrario, si lo intentase, como por saber haver perdido algunos tratados por su lenguaje horroroso y nimio lo que merecían de aplauso por su asunto heroyco. Escribir de una difunta el *que en vez de*

gorías del certamen primero se pidió “una canción de cuatro estancias de a nueve versos, con su represa de a tres, imitándola del Apolo cordobés que empieza: *Qué de invidiosos montes levantados*” (p. 151). Los autores de las canciones que ocuparon los dos primeros lugares, Juan Pérez Ribero y Alonso de Rojas, “poniéndose aún más estrecha ley”, conservaron las consonancias del original; su gongorismo se reduce al metro y a las rimas; ningún otro rasgo permitiría calificar estas canciones como composiciones gongorinas. En cambio, la canción de Alonso Ramírez de Vargas, que “por haberse escondido entre los muchos papeles que se presentaron se quedó sin premio” (p. 159), es todo un muestrario de recursos gongorinos:

*mostrar pálidas tristezas o marchitas perfecciones se sonroseaba de rojas colores, o coloría de rosas carmesíes, las cuales alindaban, más de lo que puede encarecerse, la cara apacible de la difunta yerta, y servir todo este circumloquio para dezir el que conservaba después de muerta los mismos colores que quando viva, qué otra cosa es sino condenar un autor su libro (y más formándose todo él de semejantes periodos) a que jamás se lea; y no queriendo tan mal a este mío, que guste ver por él lo que de otros dizen, aseguro el que se hallarán los horizontes, las estrellas y los coluros en los autores que escriven de esfera; en los lapidarios los chrysólitos, los topacios y los carbunclos; los ámbares y almizcles en los guanteros; los jazmines, los claveles y mirasoles en los jardines, y todo esto con mucho más en los que se presumen imitadores de fray *Hortensio Paravicino* y don *Luis de Góngora*, y como quiera que no es esto lo que se gasta en las comunes pláticas, debiendo ser el estilo que entonces se usa el que se debe seguir quando se escriven historias, desde luego afirmo el que no se hallará el cathálogo de essas cosas en la presente, porque sé que es éste el escollo en que peligran muchos”* (ed. facs., presentación M. Ramos, introd. M. Glantz, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995; las cursivas son originales). ¿Por qué, apenas un año antes del *Triunfo parténico*, Sigüenza considera la lengua gongorina un escollo que ha de evitarse si se quiere ser leído y entendido, y en el *Triunfo* hace gala de esa lengua? En el mismo prólogo del *Paraíso*... se encuentra la respuesta: “Yo también he practicado [el “estilo florido”] en algunos papeles que se han impresso, y aunque me huviera sido en extremo fácil embarazar el texto y ocupar los márgenes de este libro con semejantes cosas, siendo mi asunto el escribir historia de mugeres para mugeres, claro está que hiziera muy mal en hazerlo assí...” (*loc. cit.*). Es decir: Sigüenza sigue pensando que el estilo florido, el de la lengua gongorina, es el más alto, pero no es apto para ingenios femeniles. Curiosa apreciación, pues dos mujeres (María Estrada de Medinilla y sor Juana) fueron de las más importantes representantes del gongorismo novohispano.

En roscas de cristal conchas desmiente
 sierpe espumas vestida
 silbando cierzos, Notos exhalando
 contra Delos, que sólida, valiente,
 al circo le convida
 sus procelosos ímpetus burlando;
 no es la isla apenas, cuando
 torbellinos revoca
 opuesto escollo e inamovible roca.

Por la tortuosidad de su garganta
 escamosa ballena
 todo aquel archipiélago vomita,
 que se bebió primero para tanta
 resistencia serena,
 que más se afirma cuanto más le incita:
 rechazada se irrita,
 porque a su movimiento
 aun es lágrima el mar, suspiro el viento.

Para esta sección, los poetas debían trabajar con el siguiente presupuesto alegórico: “Lo que más aplaude en Delos Virgilio es que, habiéndose fabricado sobre fundamentos errantes entre las aguas del Egeo, existiese inmóvil por beneficio de Apolo, quebrantando olas y burlando vientos...” (p. 149). Así la Virgen “de la misma masa que los demás hijos de Adán, errante por la primera culpa, embestida del proceloso Egeo del pecado y de los torbellinos del demonio [...] la preservó Dios como la que debía de ser no nido patrio, sino madre suya...” (p. 150). En la primera estancia, Ramírez de Vargas acude a la muy socorrida imagen del mar como sierpe, entretejiéndola con la evocación de otra canción gongorina: “En roscas de cristal serpiente breve, / por la arena desnuda el Luco yerra...” (“De la toma de Larache”); y, en este mismo primer verso, el uso de *desmentir* como ‘disimular’ o ‘encubrir’: “Cuantos o mal la espátula desata / o *desmiente* la plata / fármacos, oro

son a la botica” (“Tenía Mari Nuño una gallina”, vv. 49-51); en el segundo verso un acusativo griego (“espumas vestida”); en el tercero, la bimembración (que repite al final de la segunda estancia) y el quiasmo; y, finalmente, la difícil construcción con que cierra la primera estancia: ‘apenas se puede pensar que se trate de una isla cuando repele de esa manera los vientos; parece más bien un escollo que se opone con gran fuerza o una roca imposible de mover’.

En la segunda estancia destaca por su elocuencia (con la historia de Jonás como hipotexto) y plasticidad la imagen del mar embravecido cual “escamosa ballena”, que “vomita” (en este contexto, también verbo gongorino; cf. *supra*), pues no puede nada contra ella, contra Delos, ante la cual las furias del agua y del viento son, respectivamente, apenas “lágrima”, apenas “suspiro”. Cada uno de los recursos empleados en esta canción es ya un rasgo gongorino, y el cúmulo: todo un homenaje y un manifiesto estético. Qué diferencia entre esta composición y el romance para el certamen *Simbólico glorioso assumpto*. . . ; la razón: el despliegue verbal obedece a una definida y complicada trama conceptual.

Ramírez de Vargas es también autor de una canción que ocupó el segundo lugar en el certamen cuarto. En esta sección las exigencias gongóricas llegaron a su clímax: “una canción a imitación de la gongorina que comienza: *En roscas de cristal serpiente breve*, de a diecisiete versos en cada estancia, con su repesa de a cinco; las cuales se han de componer de centones sacados precisamente del mismo don Luis de Góngora [...] y se advierte a los poetas ser indispensable y expresa ley el que no sólo se han de tomar dos ni tres versos, pero ni aun uno entero para subrogarlo en la canción” (p. 216). A estas exigencias, ya rigurosas, hay que añadir el requisito alegórico: Carlos II como nuevo Eneas, que con su imperio sobre el Nuevo Mundo expande el reino y la descendencia de españoles y católicos, gracias a “su oráculo”, esto es, a su devoción a la Inmaculada Concepción (la Virgen es Delos, Apolo, Cristo):

Con naval pompa * de inquieto lino,
velero bosque * aun contra el viento armado,

la proa diligente * en poca arena
 no sólo dirigió * descaminado
 el príncipe troyano * peregrino,
 mas redújola * entre una y otra almena,
 tocó las playas más; * fue de su pena
 término luminoso:
 que, fuego él expirando * afectuoso,
 Delos campos apenas * ha ofrecido,
 do halló reparo * agradecidamente,
 cuando de amor * admira reverente
 deidad que en isla * se venera culta,
 triunfando * del agua que la oculta
 aun contra el * Orión humedecido;
 que ser quiso en * el mar sin cobardía
 al frigio, muro * y resistencia al día. (p. 221)

Los poetas debían marcar en los márgenes la procedencia de los hemistiquios. Obviamente, en este caso, no se puede hablar de reminiscencias o de maneras gongorinas. La prueba de ingenio está en armar, a retazos ajenos, descontextualizando los versos originales, algo coherente. Ramírez de Vargas lo consiguió. La estancia podría parafrasearse: ‘después de un naufragio, el perdido (“descaminado”) y peregrino Eneas (“el príncipe troyano”) no sólo dirige su nave en poco espacio (“en poca arena”), sino que la regresa consigo hacia playa segura, en donde alcanza a entrever un palacio (“entre una y otra almena”); esa playa fue el final de su doloroso peregrinar. En ese lugar, Delos, que despedía el calor de sus altares y hogares, como ofreciendo afecto al peregrino, encontró Eneas, agradecido, descanso. Ahí, desde lejos, todavía semioculta por el agua, admiró con reverencia a la deidad que en la isla se veneraba. En medio del mar y de las tribulaciones de Eneas, Delos quiso ser el muro al que pudiera asirse el frigio, y el cobijo (“resistencia al día”) para su descanso’. Nada fácil el ejercicio. Quede como curiosidad: no tiene caso hablar del “gongorismo” de estas canciones.

Si añadimos algunos casos aislados como las décimas de Juan Jerónimo Duardo, que comienzan con un calco del romance gongorino “Ciego que apuntas y atinas”: “Ciego demonio flechero / que apuntas, pero no atinas” (p. 170) o el uso, alguna vez, de *insulto* como latinismo semántico: “y así librar del *insulto* / a Helena...” (quintillas de Gabriel de Santillana, pp. 307-307), o de la fórmula *si/no* en el romance de Francisco de Acevedo: “Águila que remontada / a la más suprema altura, / *si no* se encubre eminencia, / *alteza* se disimula” (p. 318), en realidad, rasgos escasos y de poca monta, hasta aquí, con excepción de la primera canción mencionada de Ramírez de Vargas, parecería que el gongorismo del *Triunfo* no es más que una *imitatio* de ejercicio escolar y no una auténtica convicción estética. Pero dentro del certamen tercero encontramos unas octavas (primer lugar en su categoría) que hacen valer ellas solas la farragosa lectura del *Triunfo*. Son octavas de excelente factura; destaca su suntuosa arquitectura, la elegancia de sus versos, el adorno del remate bímembre en cada octava, el tejido metafórico:

Esa envidia del sol, luz soberana,
que presta rayos a la ardiente esfera,
su oriente de cristal no lo profana
bastarda sombra, denegrida y fiera:
patria es de Apolo, en que luciente gana
brillo el diamante de su luz primera,
porque la antorcha pura que ella dora
es mas allá de luz, es más que aurora.

Etéreo alcázar del mayor planeta
se encumbra airosa en remontado vuelo
sin temer presagante aquel cometa
que inficionó tal vez al mismo cielo;
si no la invade hostilidad inquieta
de aquél, aunque ése fue siempre su anhelo,
ésta ¿qué pudo ser?, pero sería
patria de Apolo, templo de María...

Si pura habitación fue destinada
 el sacro albergue de su luz primera,
 siendo a mejor Apolo consagrada
 cuna ardiente que rayos reverbera;
 de la Delos mejor y más sagrada
 palacio inmaculado se venera,
 porque el menor borrón fuera en María
 escándalo del sol, mancha del día.

Las octavas son anónimas. Sigüenza presenta así al escondido autor de la composición: “Consiguió en las octavas el primer lugar un elegante ingenio cuyo nombre, aunque aquí se calla, bien podía manifestarlo su grande espíritu” (p. 190). Dado el carácter hiperbólico de estas presentaciones, no hay muchas pistas para desentrañar al autor. El anuncio del premio tampoco aporta muchas noticias: “Premióse con una docena de cucharas de plata quintadas, y aunque hizo mal en no permitir se publicase su nombre (con que en otras ocasiones ha ilustrado los poéticos certámenes) se condescendió con su petición...” (*loc. cit.*). Podría ser el mismo Sigüenza: a pesar de las restricciones alegóricas y temáticas propias de los certámenes, hay mucha semejanza entre las octavas y el soneto con el que participa:

Si celeste, si cándida, si pura
 es etérea azucena al Sol luciente,
 cuando indultando a Delos por su oriente
 privilegia de intacta su hermosura,
 ¿cómo pudo el borrón de sombra impura
 profanar su excepción? ¿Cómo indecente
 villana espina horrorizar ardiente
 la luz nevada que aún en Delos dura?
 Si en la sombra no hay sombra, si en la idea
 la mancha falta, no queriendo el Día
 que menos que de luz su cuna sea,

¿cómo el Original? ¿Cómo podía
hallarse impuro con la culpa fea,
siendo de luz la sombra de María? (p. 188)

Hay paralelos en el desarrollo del tema, en la presentación de las imágenes, en los recursos lingüísticos y en el tejido alegórico, pero las semejanzas pueden extenderse hacia otras composiciones (pienso sobre todo en el *Oriental planeta evangélico*).⁶² Las octavas realmente tienen aliento; no son obra de un poeta armado sólo de oficio y disciplina, lo que podría hacernos pensar en sor Juana; sin embargo, es poco probable, porque la monja no escribió nada en octavas. Sea quien sea el autor, esta composición es una prueba de que no siempre funciona la condena (casi unánime) a la “producción” de los certámenes barrocos: “... cuando la experimentación culterana cristaliza en clichés de empleo obligatorio [caso de toda la poesía de certamen] y éstos se convierten en vehículo de rígidos esquemas ideológicos es porque ya ha triunfado el barroco, totalitario igualador del mundo y los lenguajes”.⁶³ Creo que, en este caso, el triunfo del “culteranismo” se lleva a cabo de dos maneras: en el plano conceptual, el juego metafórico que entretiene el intelecto; en el plano formal, el trabajo verbal, que no sólo activa el intelecto, sino que halaga la imaginación sensorial, especialmente la auditiva.⁶⁴

El sábado 20 de enero de 1685, en Madrid, tuvo lugar un suceso “de tan desusada singularidad, excelencia y desmedida altura, que en toda la

⁶² Cf. *supra*, pp. 93-95.

⁶³ José Pascual Buxó, “Bernardo de Balbuena o el manierismo plácido”, *La dispersión del manierismo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980, p. 128.

⁶⁴ Tampoco, pues, estaría de acuerdo con la afirmación de Abreu Gómez de que “la escuela de Góngora estaba muy lejos de ejercer ninguna influencia *subyugadora*. La epidemia del gongorismo —como epidemia— había fenecido. Ahora era un mal —o un bien— endémico. No era fácil el contagio. Se le aceptaba por capricho o por disciplina, no por seducción” (“La Primavera indiana y el gongorismo”, *Contemporáneos*, núm. 10, marzo 1929, p. 267; cursivas originales). Creo que no sólo había disciplina: había seducción y, más importante aún, una auténtica convicción de que la lengua de Góngora era, debía ser, *la* lengua poética.

dilatada duración successiva de cerca de diez y siete siglos no han visto las edades”.⁶⁵ Carlos II paseaba con algunos de sus cortesanos, en coche, por las orillas de Madrid, cuando se encontró con un humilde cura que llevaba el viático a “un hortelano moribundo”. Ante el asombro de propios y extraños, el rey cedió su carroza y, no conforme, acompañó la “misión eucarística” hasta su culminación: “Llegaron las dos Grandezas, divina y humana, a la posada del enfermo, que estaba algo achacoso; y después de aver recibido con devoción el *Panis angelorum*, mandó el dicho señor don Carlos se le diese alguna limosna...”. Para celebrar tan piadoso acontecimiento, pocos días después (3 de febrero) los ingenios españoles convocaron y publicaron la ya citada *Academia*.⁶⁶ Los novohispanos no se quedaron atrás y, con algún retraso por la natural dilación con que llegaban las noticias a América, dieron a luz la *Copia de la carta escrita en Madrid con sonetos de ingenios desta Corte* (Herederos de la Viuda de Calderón, México, 1685), donde destaca el fino gongorismo del siguiente soneto de Sebastián de Gadea:

Ondas no Manzanares,⁶⁷ luces brilla,
pues, en su litoral, feliz camino,

⁶⁵ *Academia a la que dio assumpto la religiosa y cathólica acción que el rey nuestro señor (Dios le guarde) executó el día 20 de henero de este año de 1685*, Sebastián de Armendáriz, Madrid, 1685, preliminares, s.f. (Agradezco a Amelia de Paz la copia de este documento.)

⁶⁶ Muestra de la “relevancia” del asunto es la rapidez con que la *Academia* llegó a las prensas: la única aprobación (otro detalle que da cuenta de las prisas de la impresión), de Juan Mateo Lozano, está fechada el 9 de febrero 1685.

⁶⁷ El Manzanares es personaje fundamental en la *Academia* española: “Sucedió a los accents el aplauso, llenando con sus cláusulas los cabales de el triumpho; e impacientes de fieles y leales al eco de las voces los mantuanos ingenios, sonoros, suaves cisnes de las aguas de nuestro Mançanares, viendo que en sus orillas dichosamente ufanas se construyó el florido reverente theatro de tan singular triumpho...” (*Academia...*, ed. cit., s.f.). Más adelante, en la “Oración” de Andrés Sánchez de Villamayor, con que da comienzo la “Academia”: “.../la confirma mirar que el cielo quiso / que la acción que mi afecto maravilla / fuesse de Manzanares a la orilla” y, ya hacia el final de esta misma composición: “Pues siendo de Manzanares / cisnes, y siendo su orilla / florido theatro al triunfo, / que cantar la Fama aspira...” (s.f.). Incluso, uno de los asuntos fue “Manzanares pretende la corona de todos los ríos del orbe, por aver sido su ribera teatro de tan heroyca acción”.

de un astro y otro, augusto, peregrino,
hace el concurso eclíptica su orilla.

Mas hoy, que con descenso alto se humilla
el soberano sol al Sol divino,
besa en su arena el labio cristalino
la eterna estampa de su real rodilla.

¡Oh, ofrezca de su fe la altiva llama
su carroza al planeta más luciente,
contra la que informó al joven osado;
y dándole inmortal día a su fama,
Carlos alumbre al orbe reverente
que Faetón abrasó precipitado!⁶⁸

La expresión y, sobre todo, la ceñida y bien lograda construcción del concepto a partir de un dato astronómico y de una noticia mitológica bastante común, casi vulgar (el desastroso viaje de Faetón con el carro del sol), son todo un homenaje al maestro cordobés.⁶⁹ En el primer

⁶⁸ No pude revisar la edición original, aunque se encuentra catalogada en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, está —por ahora— perdida. Me baso en la transcripción de Méndez Plancarte (*Poetas novohispanos. Segundo siglo*, ed. cit., t. 2, p. 102). Sor Juana también compuso un soneto al asunto, “Altísimo señor, monarca hispano”, poco notable, para ser de la monja; composición “del montón”, seguramente sólo para cumplir el encargo.

⁶⁹ Es de notar que, a pesar de la importancia “social” que el asunto revistió en el mundillo letrado español, los poemas de la *Academia* son bastante “sencillos”, poco pretenciosos, casi insulsos. No puedo hablar por el conjunto de textos novohispanos, puesto que, como ya indiqué, no pude revisarlo, pero sí puedo afirmar que en el florilegio peninsular no hay una sola composición tan ambiciosa como este soneto de Sebastián de Gadea. Es de notar también la escasez de giros gongorinos, aunque no están del todo ausentes: “A cuyos leños fue el mar / undosa puente cerúlea, / quando en diluvio de naves / el mismo golfo se inunda; / cayó, pues, de sus murallas / bárbaramente robustas, / melancólicas memorias, / reliquias yazen caducas” (romance de Francisco Candamo); Carlos II es monarca “de quanto baña undoso / piélago de cristales, / siendo a brutos escollos / argentadas espumas, rizo engaste”, “A sus sienes dediquen / vistoso maridage / de luzes y verdores / Clicie abrasada, fugitiva Daphne” (“endechas endecasílabas” de Pedro de Castro Zorrilla);

cuarteto se presenta al Manzanares ostentando luces en lugar de ondas; su ribera ha sido el lugar del encuentro (*concurso*) de dos soles: el Sacramento y el rey, por lo que se ha convertido en *eclíptica* o sendero de soles. En los tercetos viene la trabazón mitológica: que el rey, fervoroso, ceda su carroza al sol eucarístico es mejor acción que la de Faetón, pues Carlos, cediendo su carroza, lejos de incendiar el orbe, como el orgulloso y soberbio Faetón, lo ilumina con su ejemplo de humildad.

Otro poeta “enteramente olvidado”, aunque “memorable” (según Méndez Plancarte)⁷⁰ es Juan de Almazán. El editor reproduce pasajes de su obra *Poética sombra del portentoso ejemplar de penitencia, Santa María Magdalena* (Viuda de Rodríguez Lupercio, México, 1688)⁷¹ y comenta que “algo hay [...] en tal poema lírico pictórico, de mesurada alianza entre Góngora y Calderón: hipérbole, «concepto» y osadía de imágenes, o alto decoro verbal y halago de color y frescura, en breves cuadros de selecto primor...” (*loc. cit.*). En efecto esa mezcla calderoniana-gongorina lo hace, por momentos, muy cercano al ya comentado Matías de Bocanegra; compárense, por ejemplo, las alusiones a un monte en uno y otro autor:

una que otra evocación como la cita del estribillo “Aprended, flores, de mí” [*sic*] dentro del vejamen de Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano, o el uso de *sincopar*, en las endechas ya citadas de Castro Zorrilla: “Sucessor de Rodulpho / es Carlos, y tú hazes, / *sincopando* los tiempos, / que dude la atención quál vive, quál yaze”; y, finalmente, uno que otro resabio de la polémica de la oscuridad gongorina: “Laberintos de azabache / forma el meandro confuso, / poeta que por rodeos / nos enseña que haze obscuro” (romance jocoserio de Manuel de Contreras) y, dentro del vejamen, en alusión juguetona a uno de los poetas participantes, José de Suelves: “Pues éste, dixo uno, predicador es, y muy agudo, pero es como Cornelio Tácito, que ha menester comento; parece que más habla, quando él predica, un profeta menor que un evangelista. Pues poeta es también y, quando compone, parece que compone *Soledades*”.

⁷⁰ *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, ed. cit., t. 2, p. xli.

⁷¹ Otra vez no me fue posible consultar directamente este texto, así que parto de lo reproducido por Méndez Plancarte.

<p>...arriscado gigante, del cielo inculto Atlante, Polifemo eminente que las nubes abolla con la frente... (Bocanegra)</p>	<p>...Donde la tierra gime pesadumbre arriscada que la oprime, Titán que hollando todo el hemisferio a los cielos elige por su imperio, astrónomo insensible cuya altura astros registra, signos conjetura...⁷² (Almazán)</p>
---	--

Es gongorino, en las dos descripciones, el uso del término *arriscado*. Góngora lo usa en el comienzo de un soneto que dejó incompleto (“Hecha la entrada, y sueltos los leones”): “y en altas y *arriscadas* ocasiones, / a vista ya de quien lo abrasa o hiela” y en el verso 2530 de *Las firmezas de Isabela*: “todo esta noche se *arrisca*”; en los dos casos está usado con el sentido de ‘arriesgar’, tal como lo define el *Dicc. Aut.* (“poner en peligro, riesgo y aventura alguna cosa o persona”); no se trata, pues, de un latinismo, sino sólo de un término poco frecuente. Sin embargo, tanto Bocanegra como Almazán parecen entender el adjetivo a partir de la idea de “risco” como ‘monte muy elevado’;⁷³ en los dos casos el término funciona como hipérbole de la gran altura de los montes. En cambio, en el siguiente pasaje, Almazán recurre a cultismos de procedencia gongorina (*convoca*) y a procedimientos estilísticos de la misma raigambre (como el recurso del neologismo, *portátil*, las expresiones “en rosa poca” y “en urna breve oculta gran tesoro” y la fórmula *si/no*):

...A la atención convoca
el puerto que de oriente es el decoro,
pues mucho aliento ostenta en rosa poca

⁷² *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, ed. cit., t. I, p. 123 y t. 2, p. 104, respectivamente.

⁷³ Cf. Covarrubias: “arriesgar: ponerse a gran peligro. Está tomada la metáfora del que por los riscos anda buscando la caza, porque va a condición de precipitarse” y “risco: peñasco levantado y escarchado, puesto en gran altura y dificultoso de que puedan caminar por él, ni aun las cabras monteses; y así arriesgarse vale tanto como yr por lugares peligrosos, yertos y rígidos”.

y en urna breve oculta gran tesoro.
 Imperioso su aliento
 tiene el ámbar pendiente de su labio,
 y —como es para honor— no le hace agravio
 en haberlo tenido tan a raya,
 que aun la Arabia suspira
 por beber el aliento que aquí espira
 la portátil Pancaya;
 si no es ya viva copia
 del cetro de Etiópia,
 que buscando solícita sus medras
 en la sabiduría
 del verdadero Salomón, ponía
 a sus plantas olor y ricas piedras...⁷⁴

La imagen es algo osada: la boca de María Magdalena (“rosa poca”, “urna breve”) es el puerto que *convoca* (da cita, reúne) perlas (“gran tesoro”) y aromas (“el ámbar pendiente de su labio”), de tal manera que esa boca parece o bien una “portátil Pancaya”, o bien otra reina de Saba (“el cetro de Etiópia”) que ofrendó a Salomón joyas y perfumes; en esta segunda parte de la fórmula *si/no* las perlas y aromas ya no connotan dientes y aliento, sino las oraciones ofrecidas por la santa al “verdadero Salomón” (Dios).

Ya he hablado del, por momentos, rabioso gongorismo del capitán Alonso Ramírez de Vargas, pero quizá una de las mejores muestras de su aprendizaje del cordobés sea su “Elegía” por la muerte del capitán José de Retes Largache, patrono del templo de San Bernardo (*Fama póstuma y gloriosa*... , Viuda de Rodríguez Lupercio, México, 1690),⁷⁵ “gongoris-

⁷⁴ *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, ed. cit., t. 2, p. 106.

⁷⁵ Dentro de *Sagrado padrón a la memoria debida al sumptuoso magnífico templo y curiosa basilica del convento de religiosas del glorioso abad san Bernardo*, Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1690.

mo de la más alta y exquisita ley”.⁷⁶ La “Elegía” engasta varios de los recursos gongorinos más preciados y no pocas evocaciones. Entre los primeros, destacan los hipérbatos: “¡Cuántas, aunque las guarden / sus silencios, al culto reverentes / vivas lámparas arden...” y el poco frecuentado acusativo griego: “Dos ínclitas matronas / [...] / una blanca la tez y la otra adusta...” (y aquí mismo el *adusta* en el sentido gongorino de ‘quemada’, ‘morena’).⁷⁷ Es también afortunada la elaboración, a la manera gongorina, de conceptos a partir de noticias mitológicas:

Joven fue, de mis presas,
a este benigno cielo trasladado,
para que sus empresas
fuessen lustre de entrambas y cuydado,
la copa ministrando, siempre atento,
en su imagen a Júpiter sediento...⁷⁸

⁷⁶ *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, ed. cit., t. 2, p. xlix.

⁷⁷ Es muy notable el caso del cultismo *adusto*: desde M. Estrada de Medinilla (1633) hasta el siglo XIX, como registro poético, *adusto* no tuvo otro significado que el que le dio Góngora al usarlo etimológicamente. Sólo como curiosidad, véanse estos versos a san Pedro Nolasco (como los de Estrada de Medinilla) de Miguel Hidalgo (sí, Miguel Hidalgo y Costilla, el Padre de la patria, frecuentó a las musas. Aunque con no mucha fortuna):

A mi amoroso ruego ha prometido
que romperá benigno las cadenas
del cautivo cristiano que affigido
arrastra grillos y lamenta penas:
que sacaráslo del poder erguido
y de las crueles manos sarracenas,
haciéndolo triunfar del odio adusto
de su rabioso poseedor injusto.

Es más que probable que en 1800, cuando Hidalgo compuso estas octavas, ya no tuviera ninguna conciencia de la procedencia de su poético *adusto*. (Las cadenas que se rompen, los grillos que, affigido, arrastra el oprimido, la crueldad, odio e injusticia del poseedor, sí nos suenan como preocupaciones propias del Padre de la patria.)

⁷⁸ Alusión a Ganimedes, con evidente evocación de los primeros versos de la *Soledad I*: “cuando el que ministrar podía la copa / a Júpiter mejor que el garzón de Ida” (vv. 7-8).

De Júpiter se observa
 que al Rhodio fecundó con lluvias de oro
 quando nació Minerva,
 y, al nacer Baco, transformó en tesoro
 del Hermo generoso los raudales,
 liquidando sus ondas en metales,
 como quanto tocava
 Midas, en oro rubio se bolví,
 y con lo que abundava
 el hambre no saciable enriquezía,
 y al voto ancioso, en rutilantes venas
 convirtió del Pactolo las arenas.

O ya verdad se cante,
 o tradición apócrifa se cuente,
 excedió en lo abundante
 del Hermo jonio la preciosa fuente,
 el contacto de Midas poderoso
 y el diluvio de Júpiter precioso.⁷⁹

También de Góngora (“O ya verdad se cante, / o tradición apócrifa se cuente...”, *Soledad I*, v. 74) proviene el guiño cómplice con la tradición mitográfica, al fin y al cabo, pagana.⁸⁰ Más adelante, Ramírez de Vargas vuelve al recurso de la perífrasis mitológica; esta vez con la his-

⁷⁹ *Fama póstuma y gloriosa que le negociaron sus heroicas y plausibles obras, dentro de Sagrado padrón al suntuoso magnífico templo del convento de San Bernardo*, Viuda de Rodríguez Lupercio, México, 1691.

⁸⁰ Sobre el uso de este tipo de noticias (para el caso de Góngora), Dámaso Alonso comenta: “A esta vitalidad de la fábula como tema de erudición corresponde en otro plano su supervivencia como materia de arte. La antigüedad había legado un mundo de conceptos: mitología, filosofía vulgar, conocimientos naturales. Góngora acepta este mundo ideal y no considera conveniente el alterarlo. Forzará a todas las realidades que se pongan al alcance de su facultad poética a entrar en ese molde fijo que no corresponde ya al concepto de vida y ciencia en el siglo XVII” (*Estudios y ensayos gongorinos*, ed. cit., p. 106).

toria de las hermanas de Faetón, las Helíades, transformadas en álamos; perífrasis inspirada muy probablemente en el soneto gongorino “Verdes hermanas del audaz mozuelo”:

Escaso fue el lamento
de las que en verdes plantas convertidas
al audax ardimiento
despidieron en lágrimas las vidas,
quando al vayvén del joven derrotado
la nave de la luz varó en el Pado;
no sólo por ser pocas
y sin número aquí las que circundan
mis lagunas y rocas [habla México],
mas por la causa en que su llanto fundan:
que no es lo mismo en el fatal asedio
llorar el daño allá, que acá el remedio.

Góngora se había referido a Faetón con una expresión ya perífrástica, aunque sencilla: “audaz mozuelo”; siguiendo la escuela del cordobés, sobre ésta construye Ramírez de Vargas, de manera muy afortunada, su propia perífrasis: “audax ardimiento”.

La “Elegía” remata con una hermosa lira, cuyo último verso es, en verdad, una acertada recreación de aquél del *Polifemo*:

Deudas del sentimiento
paguen los ojos en caudal de llanto
a su merecimiento;
porque a pérdida tal, a dolor tanto,
las que vierto serán, las que tributas,
lágrimas tarde, o mal, o nunca enjutas.⁸¹

⁸¹ Sobre el verso 63 del *Polifemo* (“su pecho inunda, o tarde, o mal, o en vano”) José María Micó comenta: “Donde sí parece haber aires de proverbio es en las tres formas adverbiales enlazadas por la disyunción, porque al escribir «o tarde o mal o en

En 1691, Nueva España se unió a los festejos por las bodas de Carlos II, relatados luego por “un corto ingenio andaluz, hijo del hispalense Bectis” en la *Métrica panegírica descripción* (Viuda de Ribera, México, 1691), “centelleo desmandado y técnica lapidaria con abolengo en el *Panegírico* de Góngora”:⁸²

Vestidura bordada, Adonis fuerte,
el invicto virrey lució con arte,
donde escarchados arroyuelos vierte
de su Excelencia el mar, y en que reparte
benignidad, temores, vida y muerte,
guerrero Adonis y gallardo Marte:
florido mar, con tantas maravillas,
que salpican diamantes sus orillas.⁸³

El virrey se presenta como un “guerrero Adonis y gallardo Marte”, tal cual el duque de Lerma, cazador en sus mocedades, era un “Hipólito galán, Adonis casto” (*Panegírico*, v. 72), con el recurso del trueque de atributos, tan del gusto de Góngora; se describe “tan galán, tan airoso, tan lucido”, que cual nuevo Apolo (sol) salió “las nieblas desterrando a lo funesto”, pues “con arduos esmeros vigilantes / vistió centellas y calzó diamantes”. Más adelante, en las octavas sobre el paseo de los toros, describe al conde de Santiago que llega en un soberbio caballo, “Olimpo irracional, negro Babel”, cubierto con un paño plata y celeste “con que aviva / uno y otro color, con fuego y hielo: / todo ardor, todo nieve, todo cielo”.

vano», Góngora usó a sabiendas [...] una formulación tradicional: «Tarde, mal y nunca son tres malas pagas» (*De Góngora*, ed. cit., p. 146). Obviamente esta conciencia de reelaboración artística no está tras las evocaciones gongorinas de estos poetas, lo único consciente es el homenaje y la seguridad con que la excelencia del modelo dota a estos ingenios menores.

⁸² A. Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, ed. cit., t. 2, p. lxi.

⁸³ *Ibid.*, t. 2, p. 212.

“El paso que sigue —escribe Antonio Alatorre— a la imitación devota es, naturalmente, la emulación, el afán de superación”.⁸⁴ Aquí entra sor Juana: su caso es extraordinario. Decir que es ella la discípula más aventajada de Góngora es decir todo y no decir nada. Su obra está marcada por una constante: “su actitud combativa, su emulación competitiva, en suma, su carácter inteligentemente indócil”.⁸⁵ Contra lo que podría pensarse, a excepción de cuatro composiciones (en las que me detendré más adelante), la influencia de Góngora no siempre es tan obvia o evidente. Un repaso somero por sus versos puede aportar la prueba de lo que digo. Recojo, en primer lugar, las resonancias gongorinas señaladas por Méndez Plancarte en su edición de la *Lírica personal* y por Antonio Alatorre en la suya:⁸⁶

—Romance I bis (“Dedicatoria” de los *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*):

Tan feliz será leído [el libro de los *Enigmas*],
que, ufano, dilatará
los instantes de atención
a siglos de vanidad (vv. 17-20).

Para la idea de la contraposición entre lo efímero (aquí los “instantes” que dilata la lectura de un enigma, conformado por una redondilla) y lo eterno (el viejo tópico de la inmortalidad de la letra escrita, aquí trabada con la satisfacción que proporcionará a los lectores de todos los tiempos la resolución de los enigmas), Alatorre remite al romance de Góngora “Apeóse el caballero...”, vv. 15-16: “muchos siglos de hermosura / en pocos años de edad”, en los que se contraponen lo “poco” de la edad y la “muchacha” hermosura. Añade, además, otros pasajes sor-

⁸⁴ “Un devoto de sor Juana: Francisco Álvarez de Velasco”, *Filología*, 20 (1985), p. 162.

⁸⁵ Joaquín Roses, “Lecciones de Góngora y disidencias de sor Juana”, *Edad de Oro*, 29 (2010), p. 311.

⁸⁶ Las dos F.C. E., México, 1951 y 2009, respectivamente.

juaninos con otras variaciones al esquema gongorino: “eternidades de gloria / en un instante de gracia” (*Loa de la Concepción*, vv. 25-26); “Años y beldad de Elvira / he de celebrar; y noto / en aquésta, muchos siglos, / y en aquéllos, tiempo corto” (*Loa a la condesa de Galve*, vv. 53-56, éste con la misma idea del modelo).

—Romance 8 (“Hirió blandamente el aire”): Narcisa hiera “blandamente el aire” con su dulce voz, una voz

Tan bella, sobre canora,
que el Amor, dudoso, admira
si se deben sus arpones
a sus ecos, o a su vista... (vv. 13-16)

El mismísimo Amor, herido de amor, no sabe, él experto en flechas, si los arpones que recibe provienen de la melodiosa voz o de la belleza de Narcisa. Este Amor “dudoso” podría estar inspirado, según anota Méndez Plancarte (ed. cit., p. 372) en los vv. 107-108 del *Polifemo*: “Púrpureas rosas sobre Galatea / la Alba entre liliros cándidos deshoja: / duda el Amor cuál más su color sea, / o púrpura nevada o nieve roja”.

—Romance 15 (“Si daros los buenos años...”):

Lo que tuviere de malo
perdonad; que no es posible
suplir las púrpureas horas
las luces de los candiles. (vv. 17-20)

La reminiscencia es obvia: el v. 3 del *Polifemo*.

—Romance 33 (“Daros las Pascuas, señora...”):

Pero dejemos aquesto;
que yo no sé cuál idea
me llevó, insensiblemente,
hacia donde non debiera (vv. 25-28)

El editor (A. Alatorre) anota: “*non debiera*: arcaísmo que sor Juana, por travesura, emplea varias veces, imitando tal vez a Góngora, décimas «Oh montañas de Galicia», v. 25: «Entróme (*que non debiera*) / el cansancio...»”. Parece ser exactamente la misma coquetería retórica, como lo prueba el empleo de la fórmula en el romance-respuesta al caballero del Perú (núm. 50, vv. 1-4): “Allá va, aunque *no debiera*, / incógnito señor mío, / la respuesta de portante / a los versos de camino”.

—Romance 32 (“Rey coronado del año...”): dedicado al nacimiento, en el mes de julio, del primogénito (e hijo único) de los virreyes marqueses de la Laguna:

Mas no de grandeza tanta
es proporcionado asunto
el coronado, rugiente,
abrasado signo suyo... (vv. 5-8)

Méndez Plancarte (p. 405) señala la evocación, en la imagen de la constelación zodiacal Leo, del león que acabó con los sueños de amor de Píramo y Tisbe: el “signo” “rugiente pompa de julio” (vv. 387-388).

—Romance 44 (“Tirar el guante, señora...”):

Por aquesto va, señora,
tan cobarde y tan sumiso,
que pienso que el mismo Amor
lo dejó por escondido. (vv. 45-48)

La cita de Góngora proviene del comienzo del romance “En un pastoral albergue”: “En un pastoral albergue / que la guerra entre unos robres / *lo dejó por escondido* / o lo perdonó por pobre”. Esta misma evocación está en el romance 50 “Allá va, aunque no debiera”, vv. 9-12: “por lo cual fallamos que / fuera muy justo castigo, / sin perdonaros por pobre, / dejaros por escondido”.

—Romance 49 (“¡Válgate Apolo por hombre!”): sor Juana ha recibido un romance en el que un “caballero recién venido a la Nueva España” la exhorta a que se transforme en hombre, en vista de su prodigioso talento, tan impensable en una mujer, que la monja es como una especie de ave Fénix, pero todavía más peregrina que la singular y única ave. En su respuesta, retoma la idea del ave Fénix y hace una enumeración de varias aves (vv. 13-28): halcón, girifalte, azor, sacre, tagarote, gavilán, con la parafernalia de la cetrería (guante, pihuela, capirote, etc.):

...el azor un avechucho,
una marimanta el sacre,
un cobarde el tagarote
y un menguado el gavilane;
 a quien no se le da un bleado
de que se prevenga el guante,
pihuelas y capirote,
con todos los demás trastes,
 que, bien miradas, son unos
trampantojos boreales,
que inventó la golosina
para alborotar el aire... (vv. 17-28)

Es transparente el recuerdo de los vv. 735 y ss. de la *Sol. II*. El pasaje carece de la riqueza descriptiva del modelo; es, más bien, una revisión ligera, juguetona.

—Romance 53 (*Nacimiento de Cristo, en que discurrió la Abeja*):

De la más fragante Rosa
nació la Abeja más bella,
a quien el limpio rocío
dio purísima materia.
 Nace, pues, y apenas nace,
cuando en la misma moneda,

lo que en perlas recibió,
empieza a pagar en perlas. (vv. 1-8)

Se trata de una composición de certamen; la alegoría exigida era Abeja=Cristo. Cual abeja, el Niño Dios, recién nacido, recibe el rocío (las tópicas “perlas”) de la aurora y con su llanto (las también tradicionales “perlas”, ahora para designar las lágrimas) “paga” lo recibido. La imagen, casi alquímica, de recibir algo y retribuirlo con eso mismo, pero transformado, proviene del romance “En un pastoral albergue...”, v. 20: Medoro yace herido; al pasar Angélica se baja del palafren, no porque conozca al herido, sino por el asombro de ver la transformación en flores de las gotas de sangre de Medoro: “...por ver que la hierba/ tanta sangre paga en flores”.

—Romance 61 (“Lámina sirva el cielo al retrato...”): en este retrato de la virreina María Luisa, sor Juana traba un sugerente conjunto de imágenes y metáforas con la novedad del romance decasílabo, comenzando, además, cada verso con un suntuoso esdrújulo (modelo métrico tomado de Agustín de Salazar y Torres).⁸⁷ La hechura de este romance es impecable; cada rasgo de la hermosa es presentado con la metáfora tradicional: mismos tenor y fundamento, pero extraña y elegantemente recreados gracias, por un lado, al viejo recurso de la hipérbole, empleada con inteligente sutileza (por contradictorio que suene), y, por otro, a la sugerente sonoridad de los decasílabos y de los esdrújulos. Los dos recursos evidencian una asimilación muy creativa y artística de la lección gongorina. Por eso Gerardo Diego incluyó este romance en su *Antología* en honor a Góngora, juzgándolo como uno de los poemas sorjuaninos más dentro de la manera del poeta cordobés.

El aliento general del poema es, pues, de inspiración netamente gongorina, y no faltan los homenajes explícitos: la descripción de los pechos como “jardines de Venus”: “Tránsito a los jardines de Venus”,

⁸⁷ Véase mi artículo: “Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora...”, cit. p. 79, n. 12.

dice sor Juana a partir del recuerdo de los pechos de Tisbe como “pomos” “no maduros” “de los jardines de Venus” (“La ciudad de Babilonia...”, vv. 71-72); la de los brazos como “pámpanos de cristal y de nieve” proveniente de los “cristalinos pámpanos sus brazos” de Galatea (*Polifemo*, v. 353); la muy erótica imposibilidad de acercarse a la amada, representada en Góngora con el mito de Tántalo como hipotexto: “Entre las ondas y la fruta imita / Acis al siempre ayuno en penas graves, / que en tanta gloria infierno son no breve / fugitivo cristal, pomos de nieve”. Además de precisa y hermosa, la idea de Tántalo le venía a sor Juana que ni mandada a hacer por el esdrújulo: “Pámpanos de cristal y de nieve, / cándidos tus dos brazos, provocan / Tántalos, los deseos ayunos: / míseros, sienten frutas y ondas”; el retrato de la nariz como “árbitro”: “...tu nariz judiciosa, / árbitro es entre dos confinantes, / máquina que divide una y otra”, recuerdo (y otra vez el esdrújulo) del rostro de Tisbe como un vaso de claveles y jazmines mezclados, con “un blanco almendruco” en medio, “árbitro de tantas flores” (“La ciudad de Babilonia...”, vv. 57-60). (Sor Juana repite la imagen nariz/ árbitro en los vv. 13-16 del romance 41, también un retrato, éste con el recurso del eco: “Árbitro, a su parecer, / ser la nariz determina: / termina dos confinantes, / antes que airados se embistan”; y aquí también los “confinantes”).

—Soneto 145 (“Este, que ves, engaño colorido...”): además del último verso (“es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”) homenaje evidente del gongorino “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” del soneto “Mientras por competir con tu cabello...”,⁸⁸ Alatorre anota que el soneto de sor Juana hace pensar en otros dos de Góngora: “Este, que en traje le admiráis togado...” y “Hurtas mi vulto, y cuanto más le debe...”, dedicados los dos, como el sorjuanino, a un retrato pictórico. El de sor Juana se parece al primero en la estructura, con el mismo anafórico “este” en los cuartetos. (Los temas son diferentes: el

⁸⁸ Este verso, intercalado o como remate de soneto, ha sido imitadísimo. Cf. la nota de Antonio Carreira en su *Antología poética*, ed. cit., p. 96, y la de Méndez Plancarte, ed. cit., p. 519; también Antonio Alatorre, “Un soneto de Góngora”, art. cit.

soneto de Góngora habla del retrato de don Juan de Acuña, no del propio, y las ideas de lo que la pintura representa son completamente opuestas: en Góngora el retrato no es lisonjero, ni embustero, al contrario, y tampoco es un recordatorio de la caducidad de todo, al contrario, el garante de la fama inmortal del retratado.) Con el segundo soneto, en cambio, la relación es en cuanto al contenido: en los dos el retratado es el propio poeta y, quizá por eso, en los dos, la pintura lejos de asegurar la inmortalidad, es la confirmación, el testimonio, de la caducidad de todo.⁸⁹ La monja sustituye algunos de los elementos del verso gongorino: antes de cerrar, emplea algunas perífrasis para los referentes de esos mismos sustantivos (“afán caduco”, “flor al viento delicada”, “resguardo inútil”, etc.); en la enumeración final sustituye *tierra* y *humo* por un trisílabo aún más elocuente, *cadáver*, y también el anafórico *es*, introduciendo cada uno de los cuatro elementos (en lugar del *en* del verso gongorino, lo que —coincido con Trueblood— le da una catadura mucho más grave y fuerte al final sorjuanino, pero no creo, como el estudioso norteamericano, que con este soneto sor Juana se haya subido al púlpito).

⁸⁹ Alan S. Trueblood (“Two poets face their portraits: Góngora and sor Juana”, *Revista de Estudios Hispánicos*, Puerto Rico, 26, 1999, 59-69) estudia la relación entre los sonetos “Mientras por competir con tu cabello” y “Hurtas mi vulto, y cuanto más le debe...” y el sorjuanino “Este, que ves, engaño colorido...”. En lo que respecta al primero, Trueblood concluye: “Sor Juana’s tone falls just short of stridency; it could hardly be farther from the *sotto voce* of Góngora’s sonnet to his Flemish fellow-artist. It echoes the theatricality of baroque homiletics, without, however, ceasing to strike one as peculiarly her own in its strong emotional timbre and relentless acceleration of pace” (p. 66). En relación con el segundo: “At some point Góngora’s technique of closure in «Mientras por competir» must have come into the nun’s mind: the shortening of rhetorical members to support in a non-mediated way what the words were conveying imagistically. But whereas Góngora’s words lose their urgency and simply fade out in the last line, Sor Juana’s come to an abrupt halt before silence almost palpable. In Sor Juana’s last line there is no relaxation of homiletic solemnity because, unlike Góngora, she continues to hammer away with the relentless anaphoric *es*. She is still making pronouncements, one after another; she is not, like Góngora, letting the words speak themselves as they run down” (p. 68).

—Endechas 81 (“Divino dueño mío...”): temblorosos versos a una ausencia:

¡Ay, dura ley de ausencia!,
 ¿quién podrá derogarte,
 si adonde yo no quiero
 me llevas, sin llevarme,
 con alma muerto, vivo cadáver? (vv. 26-30)

Méndez Plancarte (p. 482) anota un posible eco gongorino en el verso 30: Angélica y Medoro llegan a una cabaña, donde los acoge una labradora; la imagen de Medoro, herido, pero ya dueño del corazón de Angélica es un prodigio: “un mal vivo con dos almas” (“En un pastoral albergue...”, v. 67). El verso de la endecha es también un claro antecedente de ese muy gongorino quiasmo de los vv. 202-203 del *Primero sueño*: “un cadáver con alma, / muerto a la vida, y a la muerte vivo”, otro hallazgo para expresar cómo el cuerpo dormido no cumple con los requisitos de un cadáver.

—Epigrama 96 (“Con advertencia moral, a un capitán moderno”):

...porque cierto que me inquieta,
 en acción tan atrevida,
 ver que no sepa la brida
 y se atreva a la jineta.

El juego de los últimos versos parece un guiño al romance “Desde Sansueña a París...” de Góngora (y no descartaría del todo el doble sentido de los versos gongorinos en los sorjuaninos):

Venturosa fuiste tú,
 que tuviste en esta era
 un moro para la brida
 y otro para la jineta. (vv. 65-68)

—Soneto 158 (“Jocoso a la Rosa”): Méndez Plancarte (ed. cit., p. 520) señala la coincidencia de las rimas *mañana* y *lozana* del soneto 148 de sor Juana (“Miró Celia una rosa que en prado”) con el de Góngora “Ayer naciste, y morirás mañana”:

...y dijo: —“Goza, sin temor del hado, el curso breve de tu edad <i>lozana</i> , pues no podrá la muerte de <i>mañana</i> quitarte lo que hubieres hoy gozado	Ayer naciste, y morirás <i>mañana</i> . Para tan breve ser, ¿quién te dio vida? ¿Para vivir tan poco estás lucida, y para no ser nada estás <i>lozana</i> ?
(sor Juana, vv. 5-8)	(Góngora, vv. 1-4)

Sin embargo, yo no creo que la coincidencia implique necesariamente un recuerdo gongorino. De haber alguna evocación, para mí la hay, en clave de juego, en el soneto jocoso a la rosa, cuyo primer cuarteto recrea la idea de la presumida rosa, tan hermosa y de tan breve vida:

Señora doña Rosa, hermoso amago
de cuantas flores miran sol y luna:
¿cómo si es dama ya, se está en la cuna,
y si es divina, teme humano estrago?

—Soneto 152 (“Verde embeleso de la vida humana”, a la esperanza): Alatorre señala la cercanía, en cuanto al sentimiento de desencanto frente al “verde embeleso”, la “loca esperanza”, entre los dos últimos versos de este soneto (“tengo entrambas manos ambos ojos / y solamente lo que toco veo”) y el siguiente pasaje de los tercetos gongorinos “Mal haya el que en señores idolatra”: “Gastar quiero de hoy más plumas con ojos, / y mirar lo que escribo [...] / La adulación se queden y el engaño / mintiendo en el teatro, y la esperanza / dando su verde un año y otro año”. No sé qué tan comprobable sea esta relación; al final, la decepción frente a la esperanza vana es una emoción universal.

—Liras 211 (“Amado dueño mío...”): en estas muy hermosas (y justamente célebres) lirás, con versos inolvidables al dolor por la ausen-

cia (“Óyeme con los ojos, / ya que están distantes los oídos...”), Méndez Plancarte encuentra dos ecos gongorinos, muy artísticamente recreados:

Si del campo te agradas,
goza de sus frescuras venturosas,
sin que aquestas cansadas
lágrimas te detengan, enfadosas;
que en él verás, si atento te entretienes,
ejemplos de mis males y mis bienes. (vv. 13-18)

Para el verso 18, el editor sorjuanino recuerda el lamento de Polifemo cuando en su canto trata de convencer a Galatea con sus riquezas, al tiempo que la conmueve con sus dolores: “...que iguales / en número a mis bienes son mis males” (vv. 391-392). También es trasparente la evocación en el verso 46 de estas mismas liras:

Si la liebre encogida
huye medrosa de los galgos fieros,
y por salvar la vida
no deja estampa de los pies ligeros,
tal mi esperanza, en dudas y recelos,
se ve acosada de villanos celos. (vv. 43-48)

La liebre huye tan veloz que vuela, no deja huella en el suelo de su paso. La hipérbole parece provenir del romance gongorino “Famosos son, en las armas...”, sobre un moro enamorado “.../ tan extremo en el correr / que no logran las arenas / las estampas de sus pies” (vv. 42-44).

En los villancicos se puede encontrar uno que otro recuerdo gongorino. El estribillo de la cuarta letra del juego a san Pedro Nolasco (1677): “¡Ay, cómo gime! Mas ¡ay, cómo suena / el cisne, que en dulcísimas endechas / suenan epitalamios y son exequias!” El primer verso es clara evocación, como lo señala Antonio Carreira en su edición de

los romances de Góngora, del romance “Contando estaban sus rayos...”, donde forma también parte de un estribillo:

*¡Ay, cómo gime, mas ay, cómo suena,
gime y suena
el remo a que nos condena
el niño Amor!
Clarín que rompe el albor
no suena mejor. (vv. 9-14)⁹⁰*

La letra VII de los villancicos a santa Catarina (como nativa de Alejandría, sor Juana hace descender a la santa de faraones egipcios):

No las pirámides vanas
que labraron sus abuelos
quiere que elevada sea
tumba de sus sacros huesos... (vv. 50-53)

La fuente de estos versos podría estar en *Sol. I*, vv. 956-957: “de funerales bárbaros trofeos / que el Egipto erigió a sus Ptolomeos”.⁹¹

Dentro de este mismo juego, Eunice Joiner Gates⁹² considera evocación gongorina el siguiente pasaje de la letra V de los villancicos a santa Catarina (1691):

No extraña, no, la rosa
las penetrantes púas,

⁹⁰ Sobre el origen tradicional de este verso y su descendencia culta, véase la nota de Carreira (Luis de Góngora, *Romances*, ed. cit., p. 307).

⁹¹ Méndez Plancarte (ed. cit., p. 593) señala el eco gongorino para el v. 344 del *Primero sueño* (lo mismo Alatorre *ad loc.*): “tumba y bandera fue a los Ptolomeos”, pero nada dice de este pasaje del villancico, para el que también funciona.

⁹² “Reminiscences of Góngora in the works of Sor Juana Inés de la Cruz”, *Publications of the Modern Language Association*, 54 (1939), 1041-1058, p. 1057.

que no es nuevo que sean
 pungente guarda de su pompa augusta. (vv. 40-43)

La imagen parece estar inspirada en los vv. 9-12 del romance “Esperando están la rosa”:

Como a reina de las flores,
 guarda la ciñe fiel,
 si son archas las espinas
 que en torno della se ven.

En su edición de los romances, Antonio Carreira citas varias imitaciones de estos versos (Pérez de Montoro, Castro y Anaya, Xacinto de Evía); no figura éste de sor Juana, porque más que recuerdo o imitación es una muy afortunada recreación de la imagen gongorina, con recursos, principalmente léxicos, de la misma procedencia: “guarda”, “pungente”, “pompa”, “augusta”. Según aclara Carreira, los testimonios que transmiten este romance discrepan en su interpretación: para algunos se trata de una descripción de la primavera “en metáfora de los oficios de una casa real”; para otros, al revés: descripción de la corte en metáfora de flores. El villancico de sor Juana describe los martirios a los que fue sometida santa Catarina; y por martirios entiende no sólo la rueda con púas a la que fue atada la santa (que es a lo que se refieren los versos citados), sino también torturas más sutiles, aunque no menos crueles, como la de la envidia. A pesar de la alegoría hagiográfica (como la cortesana, en el caso de Góngora), la letra sorjuanina tiene un tono hondamente personal (al igual que el romance gongorino): es ella esa “rosa” torturada” y a la vez “guardada” por las “penetrantes púas” de la envidia.⁹³ Así, pues, una íntima

⁹³ De la envidia habla sor Juana casi con dolorosa “machaconería”: “Pues en la facilidad que todos saven que tengo [de hacer versos], si a éssa se juntara motivo de vanidad (quizá lo es de mortificación), ¿qué castigo más quiere V. R. que el que ente los mismos aplausos, que tanto [l]e duelen, tengo? ¿De qué embidia no soi blanco? ¿De qué mala intención no soi objeto? ¿Qué acción hago sin temor? ¿Qué palabra digo

emoción personal está tras la construcción del concepto, de ahí el asombro de estos versos. Todos estos elementos (el modelo, el arte de la recreación, la pauta alegórica y la hondura de la dolorosa confesión) se traban con un efecto sonoro pasmosamente hermoso. Como se demuestra con creces en el *Primero sueño* sor Juana —a diferencia de la gran mayoría de los gongorinos novohispanos— recurre a Góngora no sólo para imponer la voz en su poesía “épico-cívica” (el *Neptuno alegórico* o el *Epinicio al virrey conde de Galve*), sino también para modular en armoniosas y trémulas cadencias sus pensamientos y sentimientos más íntimos.

Quizá también podría considerarse influencia gongorina el recurso cómico con los juegos lingüísticos del latín macarrónico (letra VIII del mismo juego):

*Hodie Nolascus divinus
in caelis est collocatus.*
—Yo no tengo asco del vino,
que antes muero por tragarlo. (vv. 45-48)

sin recelo?” (*Carta* al P. Núñez, según la ed. de Antonio Alatorre, *NRFH*, 35, 1987, p. 620, ls. 92-98). “Pues por la —en mí dos veces infeliz— habilidad de hacer versos, aunque fuesen sagrados, ¿qué pesadumbres no me han dado o cuáles no me han dejado de dar? Cierito, señora mía, que algunas veces me pongo a considerar que el que se señala —o le señala Dios, que es quien sólo lo puede hacer— es recibido como enemigo común, porque parece a algunos que usurpa los aplausos que ellos merecen o que hace estanke de las admiraciones a que aspiraban, y así le persiguen” (*Respuesta a sor Filotea, Obras completas*, ed. cit., t. 4, pp. 452-453, ls. 524-532). “Hoc est proprium invidiae: quando alteri aliquid additur, sic dolent invidi, quasi illis sit aliquid subductum quod illi est additum...”, san Juan Crisóstomo, *apud* Salcedo Coronel, “*Soledades*” de D. Luis de Góngora, *comentadas*, Madrid, 1636, f. 177 (“Esto es propio de la envidia: los envidiosos sufren cuando algo se encarece a otro, como si eso que a aquél se encareció se les hubiera quitado a ellos”). José Miguel de Torres, cuñado de sor Juana, en el romance de alabanza a la monja (“Suspende, Cloto atrevida...”), toca también el tema de la envidia: “Advierte, sañuda fiera, / la grandeza de quien buscas; / bien, que en voto de la envidia / la misma grandeza es culpa. // ¿Borrar esplendor divino / de inocente luz procuras? / Sí, que luzir es delito, / si es la ignorancia quien juzga” (*Fama y Obras pósthumas*, ed. facs., introd. de A. Alatorre, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, pp. 178-179, vv. 17-24).

Méndez Plancarte respecto a este pasaje trae a colación las décimas de Góngora al conde de Salinas (“Pensé, señor, que un rejón”: “.../ y que exponen mis hermanos / los más doctos sacristanes / sobre el *Dimisit inanes* / que perdonó los enanos” (vv. 17-20). También podrían citarse el romance “Murmuraban los rocines...”: “Serví a condes, serví a reyes, / hasta que por varios casos / *tendimus in Latium*, digo, / me miráis tendido y lacio” (vv. 105-108) (con frase de Virgilio, *Eneida*, lib. 1, v. 205); y el romance “Quién es aquel caballero...?”: “Toda la tierra he corrido, / el mar he visto en latín: / *mare vidi* muchas veces, / pero no maravedí” (vv. 25-28). Sin embargo, hay que reconocer que el recurso fue de lo más común, particularmente en villancicos, por lo que podría ser que su empleo no implique necesariamente influencia gongorina.

Como curiosidad, podrían mencionarse tres recursos “cultos” raros en este sector de la obra sorjuanina (los villancicos): 1] un hipérbaton (del tipo en que la oración de relativo se antepone al sustantivo al que califica): la Virgen María, “a la que en giros rápidos de luces, / *si del que la hospedó valle se ausenta...*” (letra VI, del juego a la Asunción, 1685, vv. 9-10). 2] El acusativo griego que figura en la ensalada (!) que cierra el juego a la Concepción (1689): María, “toda pura y toda hermosa, / *púrpura y biso vestida*” (aunque otra vez vuelve a ser el acusativo griego en su forma más simple: el de cosa vestida). 3] La hipálage o trueque de atributos del comienzo de la letra II de los villancicos a santa Catarina:

¡Esto sí, esto sí,
esto sí que es lucir,
cándido el clavel,
purpúreo el jazmín!...

Aquí el intercambio de epítetos sirve para ponderar la fusión que se lleva a cabo en santa Catarina de su cándida virginidad (el blanco “jazmín”) y la sangre derramada por su martirio (el “clavel” púrpura).

El estribillo de la letrilla gongorina al Nacimiento de Cristo (“*Quién oyó?...*”) es el obvio trasfondo lírico del estribillo de un villancico sorjuanino dedicado a san José (1690, letra III):

*¿Quién oyó? ¿Quién oyó? ¿Quién miró?
¿Quién oyó lo que yo:
que el hombre domine, y obedezca Dios?
¿Quién oyó? ¿quién oyó lo que yo?*

Sor Juana saca buen provecho de la musicalidad del “*Quién oyó? / ¿Quién oyó? / ¿Quién ha visto lo que yo?*” ingeniándose las para conservar la rima aguda en *-o* a lo largo de toda la letra, que es un romancillo hexasílabo.

Un último calco antes de pasar a las cuatro composiciones que más elocuentemente ejemplifican el gongorismo de sor Juana. Se trata del estribillo de la Letra X a san Bernardo:

*¡Llegad al convite
donde se verá,
convidado el hombre,
y Dios el manjar!*

Evidente recuerdo del estribillo del romance gongorino “*Quién pudiera dar un vuelo...*” (“Al Santísimo Sacramento”), como lo señala Antonio Carreira en su ya citada edición:

*Esta sí es comida,
y tan singular,
que Dios nos convida
a Dios en manjar.*

Hasta aquí hemos visto a sor Juana unas veces más afortunada que otras en sus recreaciones de fórmulas, pasajes, imágenes, ideas o versos

gongorinos. Pero la monja suele pasar de la *imitatio* a la *aemulatio*. No sólo en relación con Góngora; también cuando se mide con otros modelos como Calderón de la Barca (en *Los empeños de una casa*), Salvador Jacinto Polo (en los ovillejos a Lisarda), José Pérez de Montoro (en el romance de los celos “Si es causa amor productiva”), Manuel de León Marchante (en los villancicos, particularmente en las ensaladas), Francisco de Quevedo (en la serie de sonetos burlescos de rimas forzadas, de manera especial, en el que comienza “Aunque eres, Teresilla, tan muchacha”).

Son, como ya dije, cuatro las composiciones que mejor ilustran esa “emulación” (una es el ya mencionado romance “Lámina sirva el cielo al retrato...”). La primera, en orden cronológico, es el *Neptuno alegórico*, compuesto en 1680, por encargo del cabildo de la catedral, para recibir a los virreyes marqueses de la Laguna (de ahí la elección de sor Juana: el título nobiliario de los nuevos virreyes la hizo pensar en Neptuno, dios del océano). Aun comparado con el aparato y con el exceso de artificio de estos “arcos”, el *Neptuno* es notable: la monja escogió las cualidades y hazañas de Neptuno que figurarían en los lienzos, y encontró toda clase de alegorías y emblemas para establecer relaciones entre las grandezas del dios y las del virrey: pura retórica y gimnasia verbal (pues, por supuesto, ni siquiera lo conocía). Todo perfectamente enmarcado en un mundo de erudición mitológica, histórica y literaria, y profusamente adornado con citas en latín de poetas antiguos.⁹⁴ Se trata, pues, de una obra de gran aliento, de

⁹⁴ Tanto que en 1699 el erudito holandés Michael van der Ketten lo menciona en su *Apelles symbolicus* (especie de enciclopedia universal de alegorías y emblemas): “También sor Juana Inés de la Cruz, monja del convento de San Jerónimo en la ciudad de México (en América), compuso algunos símbolos. En efecto, con ocasión de la entrada del conde de Paredes como virrey en dicha ciudad, la Catedral mexicana le rindió homenaje público: erigió, para recibirlo, un arco triunfal adornado con gran número de pinturas simbólicas y mandó imprimir un librito descriptivo, intitulado *Neptuno alegórico*... [etc.]; éste fue reimpresso por Juan García Infanzón en Madrid, 1690. Pero hay que advertir que algunos de estos símbolos muestran más ingenio que el que de una monja se puede esperar” (*apud* Antonio Alatorre, *Sor Juana a través de los siglos*,

inspiración casi épica, y de la oportunidad de su vida para lucirse y demostrar sus amplios conocimientos y quién era ella haciendo versos. Cuando sor Juana necesitó calzarse el coturno, acudió a la lengua poética más alta, la más heroica (en el sentido tassiano de la *elo-cutio*), y esta lengua no era otra que la de Góngora. En su artículo de 1939,⁹⁵ Eunice Joiner Gates señaló algunos de los pasajes gongorinos del *Neptuno*:

—líneas 440-445: sor Juana traza el cuadro genealógico del virrey, y lo remonta hasta a Alfonso el Sabio, “Misraim español, a cuyos compases parece que obedecía el curso de las estrellas”:

Expresólo con elegancia el Apolo andaluz don Luis de Góngora, en una octava que empieza

Aquel Alonso, digo, coronado
de honores más que esta montaña estrellas,
nunca bastantemente celebrado,
aunque igualmente venerado de ellas.⁹⁶

(Como esta mención-homenaje hay otra, líneas más adelante, que E. J. Gates no señala: en el argumento del sexto lienzo sor Juana “pinta” las bodas de Neptuno con Anfitrite, y llama al dios “Júpiter del Mar”: “así lo llamó el Virgilio cordobés: *Del Júpiter soy hijo de las ondas*, en su, de todas maneras gigante, Polifemo”, ls. 1069-1071.)

—líneas 582-585: explica la monja que en el arco triunfal se pinta al virrey como Neptuno, pletórico de “marciales trofeos”, para que se le

El Colegio de México-El Colegio Nacional-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, t. 1, pp. 232-233; cursivas originales). Alatorre señala que este párrafo ha sido muy comentado, pero que los críticos pasan por alto lo más importante: “en una obra tan erudita y exhaustiva como el *Apelles symbolicus*, el número de «símbolos» referentes a Neptuno pasó de dos a seis gracias a sor Juana” (p. 233).

⁹⁵ “Reminiscences of Góngora...”, art. cit.

⁹⁶ Uso la edición del F.C.E., preparada por Alberto G. Salceda (México, 1957).

vea, “como dice Góngora: *en lauro vuelto el tridente, / los rayos, en resplandores*”.⁹⁷

—Explicación del arco, vv. 189-202:

Allí, señor, en trono transparente
 constelación luciente
 forma el pez que fletó —viviente nave—
 del naufrago Arión la voz süave
 que en métrica dulzura
 el poder revocó a la Parca dura:
 que a doloroso acento lamentable
 ni es sordo el mar, ni el hado inexorable;
 y elocuente orador, Tulio escamado,
 el cuello no domado,

⁹⁷ Los dos pasajes gongorinos citados (“Aquel Alonso, digo...” y “en lauro... resplandores”) están tomados del “Arco de Guadalupe”, loa en romance y octavas, compuesta para recibir a Felipe III en el santuario de Guadalupe en 1619. Gonzalo de Hozes la incluyó como de Góngora en *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas* (Imprenta del Reino, Madrid, 1633). También se encuentra atribuida a Góngora en el manuscrito “Varias poesías, i casi todas las que compuso aquel ilustre, ingeniosísimo, erudito y doctísimo varón don Luis de Góngora... recogidas y restituidas a su más cierto original por don Martín de Angulo i Pulgar...”; en este último testimonio aparece con el nombre de *Congratulatorio*, y con la siguiente explicación: llega Felipe III al santuario de Guadalupe, acompañado por Góngora “ya como cortesano, ya como capellán de honor de su Magestad”. Los monjes del santuario “Por hacer fiesta a tanta Magestad, tenían en la parte interior de la puerta del templo una nube, que se abrió al llegar los reyes, i della salieron dos muchachos ricamente aderezados: el uno era la Justicia, otro la Religión, i representaron este elegante poema que don Luis compuso a ruego de los religiosos (que lo regalaron muy bien por él) y le dio por título *Congratulatoria* con mucha propiedad...” (*apud* Luis de Góngora, *Romances*, ed. de A. Carreira, t. 4, p. 35). Después de Hozes no volvió a incluirse como de Góngora en ninguna otra edición (por eso dice E. J. Gates: “I have been unable to locate either these passages among the poems of Góngora”, art. cit., p. 1055). Antonio Carreira la incluye en la suya como atribuida (t. 4, pp. 38-62). Sor Juana, en el primer caso, cita los versos 153-156 (en Carreira se lee “Alfonso” en lugar de “Alonso”); en el segundo, vv. 15-16.

el desdén casto de Anfitrite hermosa,
 en la unión amorosa
 del que reina en los campos de Nereo,
 redujo al dulce yugo de Himeneo.

Todo suena a Góngora: vocabulario, sintaxis, el uso de la noticia mitológica, la comparación “apositiva” (“el elocuente orador, Tulio escamado”: el delfín que “fungió” como ministro en las bodas de Neptuno, convenciendo a Anfitrite de aceptarlo como esposo).⁹⁸ Gates no lo señala, pero además del “estilo” en este pasaje hay, por lo menos, dos ecos concretos: en el canto de Arión que logró conmover al mar laten los vv. 11-14 de la *Sol. I*: el naufrago lanza sus querellas al mar “...que condo-lido, / fue a las ondas, fue al viento / el mísero gemido / segundo de Arión dulce instrumento” (con la diéresis de Arión). La música logró conmover porque “... / ni es sordo el mar, ni el hado inexorable”, verso que evoca los vv. 172-178 de la *Sol. II*: “No es sordo el mar (la erudición engaña), / bien que tal vez...” etc.

Hasta aquí E. J. Gates, pero el *Neptuno* está lleno de guiños gongorinos. Repasemos algunos:

—“Argumento del primer lienzo”, l. 723: habla sor Juana del Austro “*conducidor* de las lluvias” (como los “*conducidores* de cabras” de la *Sol. I*, v. 92). Al final de este mismo bloque, el segundo verso del soneto: “Como en la regia playa cristalina / *al gran señor del húmedo tridente...*” (verso tomado del v. 14 del soneto “Oh claro honor de líquido elemento...”).

—Los vv. 35-36 del romance con que abre la “Explicación del arco”: “esta atalaya del cielo, / que, a ser racional, presumo / *que al sol pudiera contarle / los rayos uno por uno*” (del rom. “Los rayos le cuenta al sol...”). Aquí mismo, versos más adelante (53-56), para referirse a fray Payo,

⁹⁸ La tradición mitológica cuenta que Neptuno vio a Anfitrite bailando en la isla de Naxos y se enamoró de ella, pero ella, por pudor, lo rechazó y se ocultó en las profundidades del océano. Ahí la descubrieron los delfines, y la condujeron en un solemne cortejo a Neptuno para que la hiciera su esposa.

arzobispo- virrey de Nueva España, dice sor Juana: “con su sagrado Pastor, / a cuyos silbos y a cuyo / cayado, humilde rebaño / obedece el Nuevo Mundo” (cf. el soneto “Sacro pastor de pueblos...”: “...gobier- nas tu ganado / más con el silbo que con el cayado...”).

—Primer lienzo, vv. 75-94:

...en cuyo campo hermoso está copiado
 el monarca del agua coronado,
 a cuya deidad sacra pone altares
 el Océano, padre de los mares,
 que al cerúleo tridente
 inclina humilde la lunada frente;
 y el que fue con bramidos terror antes
 a los náufragos tristes navegantes,
 ya debajo del yugo que lo oprime,
 tímido muge y reverente gime,
 sustentando en la espalda cristalina
 tanta de la república marina
 festiva copia, turba que nadante
 al árbitro del mar festeja amante,
 y en formas varias que lucida ostenta,
 las altas representa
 virtudes, que en concierto eslabonado
 flexible forman círculo dorado
 que sirve en un engace y otro bello
 de esmaltada cadena al alto cuello.

En el lienzo está pintado Neptuno (alegoría por el virrey) con Anfítrite (la virreina) navegando en un carro-concha, conducido por dos caballos. Esta descripción es la que articulan los versos citados. Hay aquí varios recursos: el léxico (*cerúleo*, *cristalino*, el participio activo *nadante*, etc.), fónicos (la aliteración *mugel gime*, además en verso bímembre), sintácticos (hipérbatos, sobre todo de los que separan el sustantivo cali-

ficado del adjetivo o frase adjetiva que lo califica) y, en general, toda la técnica descriptiva debe muchísimo a Góngora (ahí está, con toda conciencia usada, la perífrasis del toro “lunada frente” para representar al dios Océano,⁹⁹ el Río por antonomasia, el “Padre de todos los ríos”).

—Segundo lienzo, vv. 107-112:

...se ve la reina de los dioses, Juno,
el socorro impetrando de Neptuno,
que hiera con el ínclito tridente
al que retrocedente
céruleo monstruo ya con maravilla
al límite se estrecha de la orilla.

Sor Juana alude aquí a las inundaciones que constantemente sufría la ciudad de México. Con el mismo sentido, aunque en otro contexto, el participio presente *retrocedente* proviene muy probablemente de la *Sol. II*, vv. “el tarde ya torrente / arrepentido, y aun retrocedente” (y nótese también el uso del adverbio *ya*).

—Tercer lienzo, vv. 133-134: la ciudad de México, levantada en medio de una laguna, “si ya no providencia misteriosa / émula de Venecia la hizo hermosa”, gongorinísima fórmula *A si no B*, tan poco empleada por sor Juana.

—Séptimo lienzo, vv. 217-238:

El otro lienzo copia belicosa
a la Tritonia diosa,
que engendrada una vez, dos concebida

⁹⁹ Dice Fernando de Herrera que por cuatro causas “fingieron” los antiguos a los ríos con cabezas de bueyes o de toros con cuernos: “porque cuando entran en el mar parece que dan mugidos como toros, i porque sulcan i cortan la tierra como bueyes, i porque se hallan los pastos cerca de los ríos, i, finalmente, porque por las bueltas i torcimientos de las riberas parece que imitan los cuernos de los toros i bueyes” (*Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe y J. M. Reyes, Cátedra, Madrid, 2001, p. 588).

y ninguna nacida,
 fue la inventora de armas y las ciencias;
 pero aquí con lucidas competencias,
 de la deidad que adora poderosa
 Océano, del sol tumba espumosa,
 a quien con verdinegros labios besa
 por más gloriosa empresa,
 el regio pie que el mar huella salado
 con coturno de espumas argentado,
 competidora, pues, y aun vencedora,
 a la Gran Madre ahora
 apenas hiera, cuando pululante,
 aunque siempre de paz, siempre triunfante,
 verde produce oliva, que —adornada
 de pacíficas señas y agravada
 en su fruto de aquel licor precioso
 que es Apolo nocturno al estudioso—
 al belígero opone bruto armado
 que al toque del tridente fue criado.

Este lienzo representaba la competencia entre Neptuno y Minerva para decidir quién pondría nombre a la ciudad de Atenas. En esta contienda de ingenio y sabiduría, como demostración de sus méritos, Neptuno hirió la tierra con su tridente, y salió un soberbio caballo, “despreciando la tierra que le había producido y anunciando guerras con sus sonoros relinchos”.¹⁰⁰ Minerva, en cambio, produjo una hermosa oliva, dando anuncios de paz con sus verdes ramos. Esto es lo que dice este pasaje, pero está dicho a la manera gongorina, esto es, con imágenes y perífrasis. En ningún momento están mencionados Neptuno ni Minerva, sino aludidos por sus respectivas historias: Minerva

¹⁰⁰ Sobre el caballo y su relación con Neptuno véase Robert Jammes (ed. cit.), nota a la *Sol. II*, v. 10.

es la “Tritonia diosa”, “engendada una vez, dos concebida y ninguna nacida”. La nota de Alberto G. Salceda es suficientemente clara al respecto:

Minerva, apodada frecuentemente *Tritonia*, por haber nacido a las márgenes de la fuente Tritón, fue engendada por Júpiter en Metis; pero habiendo sabido él que ésta había de darle hijos muy sabios, alguno de los cuales llegaría a ser rey de los dioses y de los hombres, la engulló cuando ya había ella concebido a Minerva; y después hizo que Vulcano le diese a él un hachazo en la cabeza, de la que salió Minerva armada de todas armas (p. 629).

El “belígero bruto armado” es el caballo de Neptuno, vencido por la pacífica oliva de Minerva. Es evidente de dónde proceden circunloquios como el del océano, “del sol tumba espumosa”,¹⁰¹ aquí recreado con una hermosa *amplificatio*: el mar que, en empresa todavía más gloriosa que ser urna del astro rey, “besa” con “labios verdinegros” los pies del sol al tiempo que los “argenta” con sus espumas; los pies de ese sol que, en su recorrido, ha “hollado” la superficie marina. El *pues* del v. 229 recoge todo lo dicho para volver a presentar a Minerva “competidora, y aun vencedora”. Igualmente la imagen del olivo desde su nacimiento (con el gongorino cultismo *pululante*) hasta que produce la oliva, cuyo aceite (“licor precioso”) se quema en las lámparas que sirven al que trabaja por la noche de “Apolo nocturno”.

Quizá el *Epinicio al virrey conde de Galve* es, en cuanto a recursos formales, el poema más gongorino de sor Juana, o, por lo menos, el que más ostentadamente pretende mostrar esa filiación. A diferencia del *Primero sueño*, aquí parece haber una intención evidente de sonar gon-

¹⁰¹ Sor Juana retrabaja esta imagen en la *Loa a los años de la Reina Madre* (ca. 1681/1682): “... / pues los términos no menos / son, que su dominio abraza, / desde donde infante el Sol / se mece en cuna grana, / hasta donde Fénix muere / y a sus luces apagadas / celebra el mar las exequias, / dando a sus difuntas llamas / marítimos pantheon / de bóvedas turquesadas...” (vv. 156-165).

gorina para dar dignidad, altura, a una composición hecha por encargo (parte, como el *Neptuno*, de ese sector público, cívico, de la obra sorjuanina),¹⁰² con la que la monja no se compromete más allá del logro de cierto aparato verbal, de ciertos artificios, bien contruidos, más o menos “efectistas”, “espectaculares” y, por supuesto, “cumplidores”.¹⁰³ No es el caso del *Primero sueño*, hecho a partir de un tema, un asunto muy personal e íntimo, en el que la elección de la lengua gongorina está necesariamente trabada con la complejidad de la materia: esa lengua tan flexible, tan autónoma, tan apta para la creación de conceptos e imágenes, fue la que mejor se prestó para que sor Juana dijera lo que quería decir.¹⁰⁴

Para abrir boca sólo notemos cómo comienza la silva:

No cabal relación, indicio breve
 sí, de tus glorias, Silva esclarecido,
 será el débil sonido
 de rauca voz, que a tus acciones debe
 cuantos honores bebe
 de Hipocrene en la fuente numerosa
 alientos soberanos,
 que el influjo reciben de tus manos. (vv. 1-8)

¹⁰² Con esta silva abre el florilegio compilado por Carlos de Sigüenza y Góngora, *Trofeo de la justicia española en el castigo de la alevosía francesa* (Viuda de Bernardo Calderón, México, 1691). España se alió con Inglaterra contra Francia, y con la ayuda de barcos de guerra ingleses, el virrey conde de Galve repelió a los franceses que amenazaban con apoderarse de la isla Española. (Cf. *supra*, p. 76).

¹⁰³ Para Méndez Plancarte, se trata de una “oda soberbia”, “genuinamente pindárica” y “fastuosamente gongorina” (ed. cit., p. 570).

¹⁰⁴ Dice Amado Alonso de la poesía de Pablo Neruda en *Residencia en la tierra*: “Pero ¿qué necesidad verdadera hay de que la poesía sea de difícil comprensión? Ninguna, sin duda; pero sí de que lo sea ésta, que perdería rasgos esenciales de su constitución misma si se expresara de otro modo. En poesía ser y expresarse son una misma cosa, y su calidad no se mide ni por lo fácil ni por lo difícil que sea de comprender” (*Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*, Losada, Buenos Aires, 1940, p. 8).

Este inicio no puede ser más convencional; muy ampulosamente expresada, pero no es sino la tópica modestia del poeta: “los alientos que mi débil voz recibe de Hipocrene, la musical («numerosa») fuente de las Musas, se deben a tus hazañas” (según la explicación de A. Alatorre). He aquí la ostentación gongorina de la que hablé: ya en los dos primeros versos encontramos la fórmula *A si no B*,¹⁰⁵ no muy frecuente en sor Juana, como una especie de “marca”. La inspiración, pues, proviene de la gesta heroica del virrey; él será quien “anime” “la dulce ardiente llama” del “pecho escaso”. Como parte del tópico, sor Juana habla de la desproporción entre las hazañas que alaba y su capacidad para cantarlas. Pero no presenta esta desproporción así nada más, sino con una imagen que luego dilata en una comparación a la manera gongorina: su pecho es “vaso limitado” para tanta y tan alta materia; en tan pequeño recipiente, ésta queda como “pólvora” comprimida, que estalla en explosiones desordenadas e insignificantes:

los conceptos aborta mal formados,
informes embriones,
no partos sazonados,
si bien de lumbres claras concebidos. (vv. 16-19)

Hay que notar el uso gongorino del hipotexto mitológico: señala Alatorre que tras esos “conceptos mal formados”, esos partos “no sazonados”, esos “informes embriones”, trabados —además— con la idea de ardimiento (y todos los términos del mismo campo semántico: *dulce ardiente llama, pólvora, luces*), está el mito de Júpiter y Sémele: “la victoria que se celebra es la de un Júpiter tonante [el virrey conde de Galve]; el pecho de la poetisa es una Sémele, abrasada por tamaños ardores; y el informe embrión es este *Epinicio*, abortado como Baco-Dionisio, el hijo mal formado de Júpiter y Sémele” (ed. cit., p. 480).

¹⁰⁵ En este *Epinicio* sólo una vez más recurre sor Juana a esta fórmula: los cisnes (“los sin pluma alados”, v. 74) mexicanos cantan las glorias del virrey “en blandos ecos de su más subida / primorosa armonía / *en no molesta, en dulce sí porfia...*” (vv. 79-81).

Tal vez la noticia mitológica favorezca el no pensar *abortar* como di-
logía (el doble sentido no es tan fácilmente desechable en Góngora,
Polifemo, v. 74): los conceptos no “se salen” de tan abundantes, sino
que, por falta de capacidad del poeta, se producen inmaduros, antes
de tiempo.

Estos versos parecen suficientes para ilustrar el “poco talento” de la
poetisa. Pero la redundancia es un arma retórica poderosa.¹⁰⁶ Sor Juana
se extiende en otras dos comparaciones, cada una con su imagen. Así
como se abortan (el léxico pirotécnico nos permite decir ‘estallan’) esos
conceptos “mal formados”:

Así preñada nube, congojada
de la carga pesada
de térreas condesada exhalaciones,
sudando en densas lluvias la agonía
—víbora de vapores espantosa,
cuyo silbo es el trueno
que al cielo descompone la armonía—,
el pavoroso seno¹⁰⁷
que concibió la máquina fogosa
(que ya imitó después la tiranía
en ardiente fatal artillería),
rasga, y el hijo aborta, luminoso,
que en su vientre aun no cupo vaporoso. (vv. 25-37)

¹⁰⁶ Plinio el Joven en carta a Tácito: “Y, así como con frecuencia oyes aquello de «excesivo y redundante», así también escuchas esto de «árido y sin fuerza». Uno, se dice, ha rebasado la materia, el otro no la ha alcanzado. Ambos se equivocan igualmente, uno por su debilidad, el otro por su excesivo vigor; pero el segundo es ciertamente el defecto de un talento más vigoroso...” (*Cartas*, introd., trad. y notas de J. González Fernández, Gredos, Madrid, 2005, p. 98).

¹⁰⁷ *seno* es corrección de Alatorre: “en todas las ediciones se lee *ceño*; es raro que M[éndez] P[lancarte] no haya visto que el *ceño* no puede «concebir» nada; además, *ceño* no rima con el *trueno* del v. 30” (ed. cit., p. 481).

En resumen: la nube, muy cargada con los vapores que exhala la tierra, revienta, y produce el rayo. Aquí el hipotexto no es una historia mitológica, sino una información de las ciencias naturales: de qué manera se forman las nubes, se condensan y se producen la lluvia, el rayo, el trueno. Y, como en la imagen anterior no hay mención de Júpiter, Sémele y Baco, aquí sor Juana no menciona el ‘rayo’: lo presenta describiéndolo en todo su esplendor: su forma “serpentina”, su luminosidad y la temible sonoridad de su “silbo”. El circunloquio es un prodigio visual y verbal.¹⁰⁸ Como Góngora, no nombra para nombrar mejor.¹⁰⁹

La tercera comparación es la más elaborada:

O como de alto numen agitada
 la, aunque virgen, preñada
 de conceptos divinos,
 Pitonisa doncella
 de Delfos, encendida,
 inflamada la mente,
 entre rotas dicciones,
 en cláusulas pronuncia desatadas
 de voces salpicadas
 de estilo inconsecuente,
 los que en el pecho sella
 misterios, que regulan desatinos

¹⁰⁸ Todo este pasaje parece una *amplificatio* de los vv. 487-488 del *Polifemo*: “tal antes que la opaca nube rompa, / previene rayo fulminante trompa”; *amplificatio* inspirada en “unos versos de Agustín de Salazar y Torres (loa de la comedia *Elegir al enemigo*, vv. 401-404): «En el Fuego el rayo airado, / que de la nube preñada, / víbora ardiente, al nacer / rompe las duras entrañas» (Antonio Alatorre, ed. cit., p. 481). Cf. mi artículo, ya cit., “Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora...”

¹⁰⁹ “Dicho sea con otras palabras: los sustantivos se los inventamos a la realidad. Palpamos un redondel, vemos un montoncito de luz color de madrugada, un cosquilleo nos alegra la boca, y mentimos que esas tres cosas heterogéneas son una sola y que se llama naranja” (Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Proa, Buenos Aires, 1926, p. 46).

humanas atenciones,
 la lumbre haciendo pura
 que frenética sea la cordura:
 que así el humano pecho
 —aunque gustoso sea, aunque süave—,
 a ardor divino estrecho
 viene; y el que no cabe,
 no sólo en voces sale atropelladas
 del angosto arcaduz de la garganta,
 pero, buscando de explicarse modos,
 lenguas los miembros todos
 quiere hacer, con acciones desmandadas,
 que a copia sirvan tanta. (vv. 38-62)

Alatorre señala que la imagen pudiera estar inspirada en lo que Virgilio (*Eneida*, lib. 6, vv. 10-13, 76-82, *et passim*) dice de la sibila de Cumas. La idea es la misma: una mente inflamada, rebosante de misterios, que revienta y prorrumpe en ideas y palabras incoherentes (se podría pensar que esa incoherencia está representada, fonética y gráficamente, en el predominio de heptasílabos —15 de 25—, algunos de los cuales se suceden uno tras otro). Pero Apolo interviene para que lo que parece desatinos a oídos humanos se transforme en coherencia y cordura; puesto que, como no cabe en el pecho todo ese ardor, todo el cuerpo se hace lengua, “se explica”, con violentos movimientos (“acciones desmandadas”). Alatorre anota también el recuerdo gongorino en el verso “aunque virgen, preñada” (Góngora, hablando de la orden de los carmelitas, exclama: “¡Oh religión propagada / ... / *fecunda sobre doncella!*”, vv. 81-84 del rom. “De la semilla, caída...”).

Por fin, hacia el v. 63 (de 142) comienza propiamente el canto de alabanza a la victoria del virrey: “No de otra suerte, pues, la balbuciente / lengua, en mal pronunciadas / cláusulas, de tus glorias solicita / ponderar...” (vv. 63-66). Los primeros 63 versos apenas fueron el engaste, ¡pero qué engaste!: la elocuencia de las bien trabajadas comparaciones

entre la pequeñez del cantor (y del canto) y la grandeza de la acción (de la materia) ya es todo un homenaje a la hazaña del virrey.

En su edición, Méndez Plancarte (ed. cit., p. 573) enumera algunos cultismos empleados por sor Juana: *rauca* ('enronquecida'), *copia* ('abundancia'), *térreas*, *cálamo*, *colisión*, *ignara*, *numeroso*. No sé por qué le importa advertir que *abortar*, *embriones* y *fetos* "eran flamantes latinismos poéticos; *no opacos tecnicismos de prosaicas fisiologías*" (loc. cit.; las curativas son más). En mi opinión, estos términos tienen ese doble valor: como neologismos y como marcas de otro registro léxico; sí, en efecto, el de la "prosaica" fisiología: para sor Juana, como para Góngora, no hay materia "indigna" de ser poetizada (lo demuestra en el *Primero sueño*) y la mezcla de registros no es defecto, sino virtud (por ejemplo: "del angosto *arcaduz* de la garganta", v. 58, el término *arcaduz* bien pudiera ser un guiño léxico a *Sol. I*, v. 245: "por el *arcaduz* bello de una mano"). Por otro lado, poco recurre la monja a otros recursos léxicos, como el participio activo (poco usuales, si acaso, *rugiente*). El procedimiento sintáctico más usado es el hipérbaton que separa el sustantivo de su adjetivo o relativo: "*lucientes* serán *fetos*", "de *térreas* condensada *exhalaciones*", "*víbora* de vapores *espantosa*", "en *cláusulas* pronuncia *desatadas*", "*la que* en sus claras voces aun no cabe / de tu nombre publican *alta gloria*" (uno de los más elaborados), "*la que* al mar de Occidente / *defensa* es *auxiliar*", etc. Con todo, creo que el mejor gongorismo de este *Epinicio* no está en los procedimientos estilísticos, sino en la exacta y sugerente trabazón de las imágenes de las tres comparaciones iniciales.

La mención del *Primero sueño* es obligada, aunque para los fines de este estudio, no puedo añadir nada más a la vasta bibliografía acerca del gongorismo del poema. Si ya en 1939 E. J. Gates escribía: "Much has been written concerning the Gongorism of *El Sueño*",¹¹⁰ de entonces a la fecha lo que era mucho pasó a excesivo. A pesar de lo que dice la estudiosa norteamericana, su artículo fue de los primeros en aterrizar en

¹¹⁰ "Reminiscences of Góngora...", art. cit., p. 1041.

pasajes concretos resonancias gongorinas, también concretas (señala 53 ecos textuales, de los cuales 26 son de la *Soledad I*). En 1946, Emilio Carilla volvió sobre lo mismo.¹¹¹ Méndez Plancarte en su edición y A. Alatorre, primero en un artículo y luego en su edición de la *Lírica personal*, anotan lo que E. J. Gates hubiera podido pasar por alto. Octavio Paz, en el marco de su muy *sui generis* interpretación del poema, José Pascual Buxó, más anclado en la relación del texto con la emblemática, y Elías Rivers y Andrés Sánchez Robayna, a partir del análisis de la silva como género poético, comparan el *Primero sueño* con las *Soledades*.¹¹² Rosa Perelmuter Pérez estudia exhaustivamente el léxico, y demuestra que no todas las “novedades” proceden de Góngora.¹¹³ Y la mata sigue y seguirá dando.

Sin embargo, me parece que, desde el primer momento, el padre Calleja sintetizó de manera muy diáfana la relación entre los dos poemas. Sin grandes pretensiones ni aspavientos, señaló los puntos de contacto y las diferencias:

1] “El metro es de sylva, suelta de tassar los consonantes a cierto número de versos, como el que arbitró el príncipe numen de don Luis de Góngora en sus Soledades”.¹¹⁴ también es el metro del *Epinicio*, con una sutil, pero notable diferencia: en éste, aunque mucho más breve (142 versos), no hay un solo verso suelto; lo mismo sucede en las *Soleda-*

¹¹¹ *El gongorismo en América*, ed. cit., pp. 48-59; sus hallazgos deben bastante más de lo que él confiesa al artículo de Gates.

¹¹² El artículo de A. Alatorre es “Notas al *Primero Sueño* de sor Juana”, *NRFH*, 43 (1995), 379-407. Para la lectura de Octavio Paz, véase Antonio Alatorre, “Lectura del *Primero sueño*”, en “*Y diversa de mí misma/entre vuestras plumas ando*”. *Homenaje internacional a sor Juana Inés de la Cruz*, ed. S. Poot Herrera, El Colegio de México, México, 1993, pp. 101-112; José Pascual Buxó, “Sor Juana y Góngora: teoría y práctica de la imitación poética”, recogido en su libro *Sor Juana Inés de la Cruz (lectura barroca de la poesía)*, Junta de Andalucía, 2006, pp. 335-400; Elías Rivers, “*Soledad* de Góngora y *Sueño* de sor Juana”, *Salina: Revista de la Facultat de Lletres de Tarragona*, 10 (1996), 69-75; A. Sánchez Robayna, *Silva gongorina*, op. cit., pp. 101-114.

¹¹³ *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el *Primero sueño**, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982.

¹¹⁴ Cito a partir de la *Fama y Obras póstumas*, ed. cit., pp. [28]-[30].

des; en el *Primero sueño*, en cambio, como señala Alatorre, “no son nada raros los versos sueltos”.¹¹⁵ Méndez Plancarte encuentra “algo” grande la distancia entre algunas rimas (hasta treinta versos), pero eso no es nada comparado con un caso del *Epinicio*, en que hay una separación de 103 versos (v. 29: ...*espantosa*, v. 33: ...*fogosa* y v. 136 ...*roza*).¹¹⁶ Según Alatorre, tanto esa distancia, como las no pocas secuencias de pareados y de repetición de rimas en tiradas breves, son rasgo gongorinos. En relación con la disposición de las rimas, es muy pertinente la observación de Elías Rivers:¹¹⁷ a veces se van encadenando y forman una “estrofita” que, además, tiene un lugar clave en el hilo narrativo del poema. Rivers pone el ejemplo de los cuatro versos con que sor Juana resume el pasaje del “dormir del cosmos”, antes de pasar al del “dormir humano”:

El sueño todo en fin lo poseía;
 todo, en fin, el silencio lo ocupaba:
 aun el ladrón dormía;
 aun el amante no se desvelaba. (vv. 147-150)

A diferencia de Góngora, sor Juana somete la forma aestrófica por excelencia a un sutilísimo estrofismo. Comentando la ausencia total de versos sueltos en las *Soledades*, dice Jammes:

¿Qué se puede deducir de esta fidelidad a una norma que, después de todo, nada le obligaba a respetar? Sencillamente que para él [Góngora] la rima, aun en una composición tan libre como la silva, tenía una importancia fundamental, porque le parecería imprescindible en tanto que elemento musical del poema.¹¹⁸

¹¹⁵ “Notas al...”, art. cit., p. 406.

¹¹⁶ Sor Juana, normalmente, rima como americana: “y advierta vuesacerd, señora Rosa, / que no le escribo más este soneto, / que porque todo poeta aquí se *roza*” (“Soneto jocoso, a la Rosa”).

¹¹⁷ “*Soledad* de Góngora...”, art. cit., pp. 72-73.

¹¹⁸ Ed. cit., p. 145.

En cambio, sor Juana —y no porque no atiende al aspecto musical— deja versos sueltos, pero se preocupa por “marcar” secciones narrativas en su poema; por ejemplo, de los 24 versos que forman el pasaje dedicado al funcionamiento del corazón y de los pulmones, excepto los cinco primeros (cuyas rimas apenas se distancian uno o dos versos), el resto es una tirada de pareados. Hay otra mini-estrofa al final del pasaje sobre el dormir del águila: como ave reina, el águila debe estar siempre vigilante, insomne, cuidando de sus súbditos; qué trabajo, parece comentar sor Juana, qué carga tan pesada llevan los gobernantes (es esta reflexión la enmarcada en la mini-estrofa):

¡Oh de la Majestad pensión gravosa,
que aun al menor descuido no perdona!
Causa, quizá, que ha hecho misteriosa,
circular, denotando, la corona,
en círculo dorado,
que el afán es no menos continuado. (vv. 141-146)

(En estos mismos versos, hay que notar los enfáticos hipérbatos: “Causa, quizá, que ha hecho misteriosa, / circular, denotando, la corona, / ... / que el afán...”.) Otras digresiones quedan marcadas por tiradas de pareados, por ejemplo, los versos dedicados a la medicina (vv. 516-539) o los que discurren sobre los afeites femeninos (confeccionados con sustancias venenosas):

preceptor quizá vano,
si no ejemplo profano,
de industria femenil, que el más activo
veneno hace dos veces ser nocivo
en el velo aparente
de la que finge tez resplandeciente. (vv. 751-756)

Con esta mini-disquisición termina la descripción de la belleza de la rosa: ese rosicler natural, hizo pensar a sor Juana en los afeites de las

mujeres, con los cuales, engañándolos, intentan atraer galanes. Alatorre (*ad loc.*) cita el *Tesoro* (*s.v.* “veneno”):

Cerca de los latinos se toma algunas veces por el afeite de las mujeres, y con mucha propiedad, pues en efecto lo es, especialmente el solimán, que de suyo es mortífero, y es veneno para la mesma que se lo pone [...]; es veneno para el galán necio que, mirándola de lejos, se persuade a que el color blanco y rojo le es natural, y atraído con esa añagaza cae en la red; es veneno para el pobre marido, que ha de juntar su cara con la carátula de su mujer.

Así que en esos seis pareados (reforzados con la fórmula *si/no*), sor Juana se hace eco de toda una tradición que condena los afeites femeniles. Otra vez la mini-estrofa sirve para cerrar una “sección” en la que la monja introduce una especie de sátira moralizante.¹¹⁹

Tal vez este proceder se deba a que en el *Primero sueño* las digresiones e interrupciones son más frecuentes y más largas que en las *Soledades*;¹²⁰ no son pocas las veces en que sor Juana introduce un *digo*, para retomar el hilo de lo que va narrando;¹²¹ el primer *digo* aparece en el v.

¹¹⁹ Cf. la nota de Jammes al v. 899 de la *Sol. II*: “*Que a las estrellas hoy del firmamento*. Pasó inadvertido de los comentaristas, a parecer, este casi imperceptible *hoy* con el que Góngora insinúa, no por cierto que las cuervas hayan «mudado las mientes» recientemente, sino que la codicia ha llegado a ser la principal plaga de la España de su tiempo, de modo que este verso —sonoro, luminoso— adquiere inesperadamente un alcance satírico y festivo” (ed. cit., p. 566).

¹²⁰ Por ejemplo, Alatorre (“Notas al...”, art. cit., p. 381) hace notar que en la perífrasis astronómica con que comienzan la *Soledad I* y el *Primero sueño* (“Era del año la estación florida.../ *cuando* el que ministrar podía la copa...” y “Piramidal funesta de la tierra [y toda la descripción de la noche] /El conticinio casi ya pasando / iba, y la sombra dimidiaba, *cuando*...”), el *cuando* de Góngora está en el v. 7; el de sor Juana, en el 152.

¹²¹ Góngora usa un *pues* que le da continuidad a la narración: “Llegó *pues* el mancebo, y saludado...” (*Sol. I*, v. 90), “Agradecido *pues* el peregrino...” (*id.*, v. 182), etc. En la *Sol. I* también el apóstrofe lírico puede funcionar como marca de autor: “Tú, ave peregrina...” (vv. 309-314, en que le habla el “narrador” al pavo). Los dos recursos

46, cuando sor Juana cuenta la historia de las hijas de Minias, transformadas en murciélagos (una de las tres aves nocturnas con que se ilustra el fenómeno “noche”): “Y aquellas que su casa / campo vieron volver, sus telas hierba, / a la deidad de Baco inobedientes...” (vv. 39-41), sigue una interrupción con la historia de las hermanas, y versos más adelante sor Juana retoma el hilo de la narración: “aquellas tres oficiosas, *digo...*”. También recurre a la muletilla *así pues*: “«el contincinio casi ya pasando / iba, y la sombra dimidiaba, cuando...» [vv. 151-152]; este *cuando* se quedó sin continuación a causa de las oraciones incidentales que le siguen; sin éstas, quedaría sólo la oración principal: «el contincinio ya casi iba pasando, cuando los miembros quedaron ocupados de dulce sueño»”.¹²² Por todo esto, la disposición de las rimas en tiradas distinguibles podría ser un recurso para facilitar la organización de materias “por su naturaleza tan áridas” (Calleja *dixit*).

Podemos concluir, pues, en lo que respecta al empleo de la silva, que sor Juana acudió a ella no sólo por ser el molde de las *Soledades*, sino por la misma razón que Góngora: este metro, con su “rica paleta de valores rítmicos y fónicos”, al no estar “sujet[o] a la vuelta regular de los patrones rítmicos y de las rimas en un molde estrófico” le permitió alcanzar lo que Góngora “inventó”, esto es, “una lengua poética intensamente expresiva y atractiva”:¹²³ “¿Es concebible el *Sueño* en otro metro? No nos lo imaginamos, en verdad, sino en el metro en que fue escrito; a tal punto su materia es inseparable de su forma”.¹²⁴

2] Después de resumir en cuatro líneas lo narrado en el *Primero sueño*, escribe Calleja: “A este angostísimo cauce reduxo grande golfo de erudiciones, de subtilezas y de elegancias...”. Se dice mucho que el

(uno sintáctico y el otro retórico) se insertan mucho mejor en el hilo discursivo y, por tanto, llaman menos la atención que el *digo* de sor Juana, que, además, hace presente al autor, en un metro en el que predomina el tono impersonal.

¹²² Nota de Alatorre, ed. cit.

¹²³ Mercedes Blanco, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, op. cit., p. 18.

¹²⁴ Andrés Sánchez Robayna, *Silva gongorina*, op. cit., p. 114.

Primero sueño es el poema “del conocimiento”, pero es más bien sobre “el anhelo de conocimiento” y sobre la constatación de la imposibilidad de saberlo todo. Y, a pesar de ello, sor Juana se las ingenia para mostrar, bien hilvanado y hermosamente expuesto (e incluso con su muy personal opinión, en algunos casos)¹²⁵ todo lo que sí sabe: cómo se producen la noche y el día, la fisiología de corazón y pulmones, el proceso de la digestión, el funcionamiento del cerebro, y muchas noticias más (Homero, la linterna mágica, las pirámides de Egipto, la torre de Babel, etc.). Sí, en efecto, el poema es una espléndida *suma* de un “grande golfo de erudiciones”.

En cuanto a las “subtilezas y elegancias”, el *Primero sueño* es también la síntesis del gongorismo de sor Juana. No voy a mencionar los ecos textuales (que son bastantes si a los señalados por E. J. Gates añadimos los hallazgos de Méndez Plancarte y de Alatorre), me detendré sólo en los procedimientos estilísticos, ilustrándolos con un ejemplo:

a) Cultismos: *piramidal, rutilante, eminente* (‘muy alto’), *luciente, infama, funestas, canora, espaciosa, pavorosa, intercadente, atropadas*,¹²⁶ *conticinio, signífero*, etc. Ya demostró Rosa Perelmuter Pérez que no todos los cultismos provienen de Góngora; algunos parecen de cuño sorjuanino (sobre todo participios activos como *respirante e indicante*). Al igual que en Francisco de Castro, la influencia no está necesariamente en los cultismos concretos, sino en el recurso léxico.

b) Fórmulas *A si no B*: poco frecuentes en sor Juana, aquí son claramente un recurso importante: Nictimene (la lechuza), aprovechando la oscuridad de la noche, se mete a las iglesias, sacrílega llega hasta “los lucientes faroles sacros” “que extingue, si no infama” (reforzada aquí por el verso bimembre); las Minieides, transformadas en murciélagos “ya no historias contando diferentes, / en forma sí afrentosas transformadas”, etc.

¹²⁵ Por ejemplo, cuando habla de la torre de Babel, se lamenta de que, siendo todos los seres humanos iguales, nos separe la multiplicidad de lenguas: “... / (haciendo que parezcan diferentes / los que uno hizo la naturaleza, / de la lengua por sólo la extrañeza)...” (vv. 420-422).

¹²⁶ Para este término cf. *supra*, p. 117, el *Géminis alegórico* de Miguel de Castilla.

c) Quiasmo: el más notable es el que describe el cuerpo dormido como un muerto que vive: “el cuerpo siendo, en sosegada calma, / un cadáver con alma, / *muerto a la vida y a la muerte vivo*” (véase también la bimembración).

d) Hipálage: ya en la última parte, se pregunta sor Juana cómo poder saberlo todo, si ni siquiera puede explicarse cabalmente todos los misterios de cosas tan simples y cotidianas como una rosa; y en la hermosa miniatura en que la describe —con una elocuencia que la pinta, no estática, sino dinámicamente, como surgiendo y desplegando toda su belleza— dice que la colora, de candor, el alba, de púrpura, la aurora y “...mezclado, / *purpúreo es ampo, rosicler nevado*” (vv. 747-748).

e) Hipérbatos: desde los más sencillos: “de la tierra nacida sombra”, o (hablando del hombre) “compendio que absoluto / parece al ángel...” (La dislocación del relativo enfatiza el adjetivo *absoluto*); a los muy gongorinos: “[sobre Harpócrates] a cuyo, aunque no duro, / si bien imperioso / precepto, todos fueron obedientes” (vv. 77-79: aquí con violento encabalgamiento —*imperioso / precepto*— que resalta esa tiranía que impone el silencio); o a los que Dámaso Alonso llama distensivos: sor Juana habla del altísimo mirador desde donde el “alma” podrá verlo todo; tan alto, que el águila no lo alcanza:

el rápido no pudo, el veloz vuelo
del águila que puntas hace al cielo
y al sol bebe sus rayos (pretendiendo
entre sus luces colocar su nido)
llegar... (vv. 330-334)

Nótese el desgarramiento de la perífrasis verbal (“pudo... llegar”), como sugiriendo el “desagarrado” esfuerzo del águila por alcanzar esas alturas.

A todas estas “subtilezas” y “elegancias” habría que añadir los varios versos bimembres, oxímoros sorprendentes (“altiva bajeza”, v. 694, para referirse al hombre), aliteraciones (“y con nocturno cetro pavoroso”, v. 914) y otros efectos sonoros preñados de significado. Un solo ejemplo: está el

alma ya instalada en su alto mirador, con una vista privilegiada de “todo lo criado” y todo es una confusión de emociones, hermosamente expresada:

gozosa más suspensa,
suspensa pero ufana,
y atónita aunque ufana...

3] Calleja aclara que el *Primero sueño* es difícil de entender para “los que pasan la hondura por obscuridad”, pero no para los que entienden “en sus translaciones los términos alegorizado y alegorizante”, esto es, para los que entienden las imágenes y los conceptos; para estos lectores es evidente que “no escribió nuestra poetisa otro papel, que con claridad semejante nos dexasse ver la grandeza de tan sutil espíritu”.¹²⁷ Aquí Calleja subraya el aspecto más notable del poema, no la oscuridad, sino la complejidad que implica el hecho de que la lengua del *Primero sueño* es, como la de las *Soledades*, una lengua de imágenes. Desde la imagen inicial —astronómica, casi científica— del fenómeno noche,¹²⁸ hasta la guerra final entre la noche y el día: batalla campal entre escuadrones de sombras y escuadrones de luces. Góngora mostró cómo, por medio de una serie de procedimientos estilísticos, elaborar imágenes y conceptos, para con ellos potenciar al máximo la capacidad denotativa de la lengua; no la capacidad de *sugerir*, sino la de *decir*; por eso la descripción tiene un “relieve principalísimo”¹²⁹ en los dos poemas. Para que la descripción funcione, para que sea lo más apegada a la realidad de lo

¹²⁷ *Fama y Obras pósthumas*, ed. cit., p. [30].

¹²⁸ “Y no es otra cosa la noche, sino sombra de la tierra. Es semejante su sombra a un trompico, pues que solamente toca la luna con la punta y no excede altitud de ella, y así ninguna estrella eclipsa del mismo modo... Encima de la luna todo es puro y lleno de continua luz” (Plinio el Viejo, *Historia natural*, en la traducción del médico de Felipe II, Francisco Hernández, cit. por José Pascual Buxó, “Fulgores y penumbras en el *Sueño* de sor Juana”, en *Nictimene... sacrilega: Estudios coloniales en homenaje a Georgina Sabat-Rivers*, eds. M. Moraña y Y. Martínez San Miguel, Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 2003, p. 258).

¹²⁹ Andrés Sánchez Rovayna, *Silva gongorina*, op. cit., p. 110.

que se describe, la lengua (como lo dijo Borges) debe troquelarse con comparaciones, metáforas, imágenes. Un ejemplo (escojo, por elocuente, uno ya escogido por Antonio Carreira).¹³⁰ En la *Sol. II* el anciano pescador le muestra así al peregrino un rebaño de cabras:

Estas —dijo el isleño venerable—
y aquellas, que, pendientes de las rocas,
tres o cuatro desean para ciento
(redil las ondas y pastor el viento),
libres discurren, su nocivo diente
paz hecha con las plantas inviolable. (vv. 308-313)

Explica Carreira:

La maravilla es la cláusula absoluta encerrada en un paréntesis: *redil las ondas y pastor el viento*. Sólo quien haya visto con qué prontitud obedece un rebaño al silbo de un pastor puede captar la belleza y concisión insuperables de ese verso donde, con una pura frase nominal, se pinta el hato de cabras sobre el islote, al que las olas sirven de redil protector, y el silbo del aire que les hace recogerse (*loc. cit.*).

“Quien haya visto”, “se pinta”: una imagen, pues, deslumbrante por su realismo. El *quid* del concepto está en la complejidad de la visión gongorina, expresada en la concisión de un verso construido con dos recursos: uno sintáctico (la cláusula absoluta) y otro fónico-retórico (la bimembración). Ahora un ejemplo de sor Juana:

Este, pues, miembro rey y centro vivo
de espíritus vitales,
con su asociado respirante fuelle
—pulmón, que imán del viento es atractivo,

¹³⁰ “Algunas aportaciones de Góngora a la lengua poética de su tiempo”, *Paréntesis*, agosto 2001, núm. 12, p. 11.

que en movimientos nunca desiguales,
 o comprimiendo ya, o ya dilatando
 el musculoso, claro arcaduz blando,
 hace que en él resuelle
 el que le circunscribe fresco ambiente
 que impele ya caliente,
 y él venga su expulsión haciendo, activo,
 pequeños robos al color nativo,
 algún tiempo llorados,
 nunca recuperados,
 si ahora no sentidos de su dueño
 (que, repetido, no hay robo pequeño)... (vv. 210-225)

Por la naturaleza misma del *Primero sueño* (la búsqueda del conocimiento y la impotencia del ser humano ante la vastísima “prolijidad de lo real”), sor Juana no alcanza (aquí, en este específico poema) la concisión conceptual de Góngora: éste describe un rebaño de cabras y su pastoreo; la monja el funcionamiento del aparato respiratorio. En el pasaje sorjuanino, los hipérbatos, aunque breves y simples (una sola frase nominal con el orden entre sustantivo y adjetivo alterado) cobran una importancia singular, pues, además de colaborar a la sonoridad, subrayan las acciones claves de la respiración humana: “con su asociado respirante fuelle”: la actividad conjunta corazón-pulmones, y el específico movimiento del pulmón; “o comprimiendo ya, o ya dilatando”: sutilísimo quiasmo que sintetiza las dos acciones básicas del pulmón; “el arcaduz blando”: la tráquea (con vocablo gongorino: *arcaduz*); “el que le circunscribe... impele ya caliente”: entra un “aire” (oxígeno), sale “otro” (bióxido de carbono); luego la prosopopeya: el aire que venga la pequeñísima porción que le toman los pulmones robando algo de vida, sin que el hombre se percate de que cada inhalación-exhalación repetida “es un cometa”;¹³¹ e,

¹³¹ Góngora: “que presurosa corre, que secreta, / a su fin nuestra edad. A quien lo duda / (fiera que sea de razón desnuda) / cada sol repetido es un cometa” (segundo cuarteto del soneto “Menos solicitó veloz saeta”).

inmediatamente, viene la reflexión: “que, repetido, no hay robo pequeño”. De esta manera, sor Juana pasa del terreno fisiológico al moral: no en relación con el asunto del robo, sino con el de la eterna zozobra de cómo, sigilosa, se llega la muerte. La mención del “robo” lleva a sor Juana al ámbito jurídico; los versos que siguen a los citados retoman la idea del “cadáver con alma”, esto es, de que, a pesar de que los sentidos están fuera de acción durante el sueño, el corazón y los pulmones siguen funcionando, asegurando la vida:

estos, pues, de mayor, como ya digo,
 excepción, uno y otro fiel testigo,
 la vida aseguraban,
 mientras con mudas voces impugnaban
 la información, callados, los sentidos,
 con no replicar sólo defendidos;
 y la lengua que, torpe, enmudecía,
 con no poder hablar los desmentía. (vv. 226-233)

Es notable el recurso, muy gongorino (cf. la *Fábula de Píramo y Tisbe*) de insertar tecnicismos de disciplinas varias. Aquí sor Juana presenta todo un caso legal: el corazón y los pulmones son *testigos de mayor excepción* en favor de (*asegurar*) la existencia de “vida” en un cuerpo dormido; los sentidos, con no actuar, *impugnan esa información*, basando su *defensa* en su no *réplica*, etc.

Antonio Carreira define, con precisión gongorina, los conceptos de Góngora como “criaturas retóricas de una perfección sobrehumana y elaboradas con aportaciones de todos los frentes: fónico, léxico, sintáctico y retórico”.¹³² Puede ser que sor Juana alcance la misma perfección, pero sin la concisión del cordobés. Al contrario, la herramienta estilística que aporta la monja al estilo del cordobés es la *variatio*, la redundancia, la diversa formulación de una misma idea. Un ejemplo

¹³² “Algunas aportaciones de Góngora...”, art. cit., p. II.

clarísimo son las tres comparaciones que idea sor Juana para presentar —con hipérbole, evidentemente— la altura desde la cual el alma podrá observar el universo entero. Las tres comparaciones son preciosas, las tres elocuentes, las tres una imagen por sí mismas, pero cada una le sirve, a su vez, para mostrar su mucha diversidad de noticias. La primera es la del Faro de Alejandría (vv. 266-291): que si era altísimo, que si en la punta tenía un espejo que reflejaba todo lo que sucedía en y a una y otra orilla del Mediterráneo; la segunda comparación es con los míticos montes Atlante y Olimpo (vv. 309-339), cuyas coronas de nubes, apenas serían el “cinturón” del monte soñado. La tercera comparación es con las pirámides de Egipto: tumbas de los faraones, de altura simétricamente nivelada (¡ah, la geometría!), bañadas todo el día por sol, de manera que, a pesar de su corpulencia, no dan ninguna sombra (noticia, esta última, “peregrina”, anota Alatorre). No conforme con esto, remata la hipérbole de la altura con la torre de Babel y su historia.

Góngora y sor Juana son “noticiosos”; no pocos conceptos del cordobés están contruidos a partir de algún conocimiento (la brújula, el estrecho de Magallanes, el descubrimiento del Pacífico, las navegaciones, etc., sólo en la *Sol. I*). Me parece que en los dos autores este tipo de elaboración conceptual no es sólo erudición retórica, sino genuino asombro ante los productos de la inteligencia humana, asombro vehiculado en un artificio verbal igualmente asombroso, digno y meritorio.¹³³

“El modelo lingüístico de sor Juana es ciertamente Góngora, pero ella hizo de esta *imitación*, a lo largo de los 975 versos de su poema, el sello o la garantía de su *originalidad*”.¹³⁴ Para mí, la originalidad, la

¹³³ “Todo el poema [las *Soledades*] —escribe Jammes— es un himno a la hermosura del mundo, cuyo monumento cumbre es, quizás, el discurso del serrano sobre los descubrimientos (vv. 366-502), la más corta e inspirada de las epopeyas modernas: mundo todavía nuevo, intacto; blancura del Mar del Alba, donde el navegante descubre, como ninfas sorprendidas, «la inmóvil flota de firmes islas» del Océano Pacífico...” (“Góngora, poeta para nuestro siglo”, en *Góngora. La estrella inextinguible...*, *op. cit.*, p. 25).

¹³⁴ Antonio Alatorre, en su introducción al *Primero sueño*, en *Soledades. Primero sueño*, ed. cit., p. 102.

grandeza del *Primero sueño*, resultan de la perfecta trabazón del conjunto (ideas, procedimientos estilísticos, ecos gongorinos, noticias eruditas, digresiones, todo conjuntado —valga la redundancia— ingeniosamente) y de la vigorosa pulsión personal que lo anima: su materia es el anhelo de sor Juana de toda la vida. Por eso es un poema de gran belleza y de una singularidad irrepetible:

La “personalidad artística” de sor Juana se vio enriquecida tanto por el estilo gongorino mismo (entendido este como un código formal de realización artística que expresa a un autor y a una época literaria) cuanto por la capacidad del poeta cordobés por llevar más lejos las formas literarias recibidas. Diría que son estos, en síntesis, los dos rasgos más decisivos de la relación que la obra de la monja mexicana mantiene con la del autor de las *Soledades*.¹³⁵

El *Primero sueño* no sólo muestra el tamaño de la monja haciendo versos, sino también la amplitud de sus conocimientos (las “universales noticias” que le celebraron propios y extraños) y su enorme curiosidad, su insaciable sed de saber. Se trata de una obra profunda y entrañablemente personal. Para la articulación verbal de sus más hondas preocupaciones, de “su universo”, sor Juana escogió como modelo más apto, más digno, más maleable al fluir de su pensamiento, las *Soledades*, el poema que casi ochenta años atrás no sólo había conmocionado el mundo de la poesía hispánica, sino que había transformado, para siempre y sin vuelta atrás, la concepción de la lengua poética, al hacer del artificio verbal, genuina y precisamente trabajado, el garante de la belleza, de la emoción y de la potencialidad epistemológica de un texto poético: “En contra de lo que se cree, la poesía de Góngora es la más transparente que se ha compuesto jamás en lengua española, porque es la más objetiva, racional y aquilatada”.¹³⁶ En este sentido, creo que sor

¹³⁵ Andrés Sánchez Robayna, “La recepción de Góngora en Europa y su estela...”, art. cit., p. 185.

¹³⁶ Amelia de Paz, “Góngora”, en *Delenda est Carthago...*, ed. cit., p. 27.

Juana leyó perfectamente a Góngora, por ello, para expresar el sueño de su vida, fue tras esa objetividad, racionalidad y belleza.

Para terminar esta segunda etapa, señalo otras dos manifestaciones de la presencia de Góngora en la lírica novohispana: los villancicos de negro y la práctica de incrustar de manera literal versos gongorinos en composiciones de estilo no necesariamente gongorino. Escribe Joaquín Roses que en América “la autoridad de Góngora radica más en su estilo que en sus temas”.¹³⁷ Quizá los villancicos de negro sean la excepción, pues en Nueva España no sólo se cultivó el “estilo” del género (con el habla magistralmente recreada por Góngora), sino los temas: la dolorosa situación de este sector de la población, su piedad ingenua, su lamento ante el maltrato. Recordemos que en la primera letra de su serie para Corpus de 1609, Góngora pone a dialogar a dos esclavas, en una composición de gran musicalidad que conformó el modelo definitivo de las “negrillas”. En Nueva España se compusieron villancicos de negro, a la manera gongorina, a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XVII:

Estribillo

1. Hola, monicongo.
2. ¿Qué quele mandiga.
1. Mandamo musotro,
si nace Malía
hacello uno fiessa
le galantelía...

Todos Pues las neglu tuque
su tlumpa malina,
qué tumpla las Nenglu
tiene en su fosica...

¹³⁷ “«Ara del sol / edades ciento»: América en la poesía de Góngora”, en *Góngora hoy IV-V*, p. 117.

Todos Ho ho ho ho;
 qui mi salta, mi brinca,
 mi bulle mi colasó;
 ho, ho, ho, ho,

Coplas

1. La siola Ana ese lía
 las nenglu liré mijo,
 viendo ese Niña tan bella,
 bendito quien te palio.
2. Aunque sa plieto musotro,
 saldiemo en la plosició
 con su Vilgin li miso,
 pues nace a la Redenció.¹³⁸

No hay registro en *Autoridades* del término *monicongo*, aunque su sentido es suficientemente claro. Véase su uso en este soneto de consonantes forzados atribuido a Góngora: “Lo que hay del néctar sacro al vil *mondongo*, / del ámbar oloroso a la *letrina*, / de una reina a Olalla o a *Marina*, / del encumbrado cedro al bajo *hongo*, / del blanco cisne al negro *monicongo*...”.¹³⁹ Igualmente, el verso “Aunque sa plieto musotro” procede de Góngora: “Vamo a la sagraria, prima, / veremo la procesiona, / que aunque negra, sa presona...”.¹⁴⁰

También dentro del género del villancico hay que destacar esta curiosa sátira del estilo gongorino, que Méndez Plancarte no vacila en atribuir a sor Juana:¹⁴¹

¹³⁸ Gabriel de Santillana, *Villancicos que se cantaron en los maitines de la Natividad de Nuestra Señora*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1688.

¹³⁹ *Apud* A. Alatorre, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México, 2007, p. 368.

¹⁴⁰ “En la fiesta del Santísimo Sacramento”, vv. 19-21, *Letrillas*, ed. de R. Jammes, Castalia, Madrid, 1980, p. 155. Cf. también los villancicos de negro de sor Juana.

¹⁴¹ *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, ed. cit., t. 2, p. liv.

—En culto del sol Pedro
 hablemos claro,
 luego al primer nocturno.
 —Claro está, que se entiende
 que ha de ser claro,
 siendo su culto.

—Pero ¿que salga claro,
 siendo nocturno?

—Pero ¿ser claro, claro,
 el culto, culto?

—No será poco
 si no es oscuro;
 y si lo fuere,
 ¡no será mucho!

—“Ave de Jove, del Trino
 trisulcas bebe las luces,
 del Sol de justicia rayos,
 en el Padre de las lumbres”.

(Y en esto,
 claro está que se entiende
 que hablo de Pedro:
 que lo que digo es el Sol
 en su misma claridad.)
 ¿No está claro? —¡Claro está!...¹⁴²

Por supuesto que la autoparodia es otra lección gongorina.

Ejemplo muy representativo de la incrustación de versos gongorinos es la “Relación de los fuegos” del ya citado Alonso Ramírez de Vargas.¹⁴³ A lo largo de 57 quintillas, el poeta hace seis intercalaciones de versos ajenos para rematar el mismo número de quintillas; en cuatro ocasiones se trata de versos gongorinos:

¹⁴² *Villancicos a san Pedro*, Herederos de la Viuda de Calderón, México, 1692, letra 1.

¹⁴³ Parte final del *Sagrado padrón...*, cit. *supra* (n. 133).

En los fuegos oportunos,
 que ahora pintar espero
 y fueron como ningunos,
popular aplauso quiero,
perdónenme los tribunos.

La fuente de los versos es muy conocida, el romance “La ciudad de Babilonia” de Góngora: “digno sujeto será/ de las orejas del vulgo: / popular aplauso quiero, / perdónenme sus tribunos”; como en el poeta cordobés, la idea es que esta vez los aplausos sean para él y no para los tribunos.¹⁴⁴ Los otros casos son: “que estufar pudiera el norte/ con la más breve centella”, del romance “Nace el niño y, velo a belo” (vv. 13-14); “que no poco daño a Troya / breve portillo introdujo”, de “La ciudad de Babilonia” (vv. 203-204); y “Cintia caló el papahígo / a todo su plenilunio” (*ibid.*, vv. 317-318).

¿Puede considerarse esta práctica un rasgo de gongorismo? No lo sé con certeza. Al igual que en los centones, este tipo de ejercicios prueba la enorme penetración de la obra gongorina y la auténtica veneración por el poeta cordobés: “...el simple injerto de un verso, deliberadamente inyectado a la estrofa propia a modo de contraseña o filigrana al trasluz, que no rehuye mostrar la marca de fábrica con cierto orgullo de padrinazgo o linaje espiritual”.¹⁴⁵ Aquí Góngora es más objeto de un homenaje que modelo por seguir.

¹⁴⁴ Muchos años después, en 1724, en otras quintillas, Patricio Antonio López incrusta estos mismos versos: “Y aunque algunos importunos / no aplaudan y hagan el fiero, / no quiero aplauso de algunos, / *popular aplauso quiero, / perdónenme los tribunos*” (*General aclamación de la lealtad mexicana* [a la Jura de Luis I], Juan Francisco de Ortega Bonilla, México, 1724, vv. 6-10).

¹⁴⁵ Gerardo Diego, *Antología poética en honor de Góngora*, ed. cit., p. 9.

TERCERA ETAPA
(1700-ca. 1806)

Esta tercera etapa es una continuación, aunque renovada, de la febril actividad del xvii. Ejemplo de la pervivencia de los modos del siglo xvii es la obra de Francisco de Solís y Alcázar: su muy gongorino y, por momentos, oscurísimo romance al convento de los agustinos en Culhuacán. Llama la atención que un hecho tan cotidiano, rutinario, irrelevante, en fin, tan “prosaico” y poco “poético”, haya dado lugar a una composición estéticamente tan ambiciosa:¹

Lince el discurso, examinando instantes,
cual Ícaro que al sol, soberbio, implica,
bebiendo en sus ardores influencias,
pirata de los átomos que inspira,
 espacios bebe al tiempo que, bregando,
contra el ocio inestable solicita
si fantásticos rumbos al influjo,
caminos a la esfera adonde aspira.
 Tímido a veces, inculcando dudas,
distancias mide al vuelo en que termina
sutil asunto, que, en concepto leve,
vagas ideas ociosidad fabrica.²

¹ Y tampoco se trata del gusto gongorino por las cosas sencillas, reales, de todos los días, “desde un valle fértil hasta una gallina clueca”: “Este apego a lo real, a las cosas comunes [de Góngora], infrecuente en la literatura de entonces, es algo nunca visto en un gran poema de tono elevado y constituye una lección a la vez ética y estética” (Antonio Carreira, “La novedad de las *Soledades*”, *Gongoremas*, ed. cit., p. 232).

² *Descripción verdadera del general paraíso*, Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón, México, 1703.

Además de la complicada sintaxis, hay que notar la deliberada dificultad léxica; entre otros términos, *implicar* está usado en el sentido que tiene en la técnica silogística: “vale también oponerse” (*Dicc. Aut.*), esto es, Ícaro, soberbio, se opone al sol, lo reta; *inculcar* está empleado como latinismo semántico (*inculcare*: hollar) que vale por ‘pisar’: el discurso, temeroso, se lanza al vuelo, “pisando” (dejando atrás) sus dudas y miedos. Resulta muy sofisticada la renovación del tópico apóstrofe lírico a Apolo (el tradicional “inspirador”): el discurso “bebe influencias” en los “ardores” (cual Ícaro) y roba (cual pirata) hasta las más mínimas partículas (“átomos”) de inspiración. Otro recurso, notable en la última cuarteta citada, es la ausencia de artículos: ‘*las* distancias mide al vuelo en que termina *el* sutil asunto, que en concepto leve, vagas ideas *la* ociosidad fabrica’.³ Sello gongorino son también las perífrasis mitológicas que ensaya el poeta en el romance; por ejemplo, la ingeniosa alusión al laurel como “esquivo verdor, ceño frondoso”:⁴ “Acción a cuyo premio laurel poco / fecunda el sol, sin que atención despida / cuanto esquivo verdor, ceño frondoso, / aun reverencia con temor la vista”.

En 1714 publicó fray José Gil Ramírez su *Esfera mexicana* en honor al nacimiento del infante Felipe Pedro (Viuda de Miguel de Ribera, México, 1714), descripción y explicación del arco levantado para la oca-

³ Sobre su práctica de “escasear” los artículos, en una carta a alguno de sus críticos, Góngora escribe: “no he quitado los artículos [a la lengua española], como parece a vuesa merced y esos señores, sino excusádoslos donde no eran necesarios” (*Epistolario completo*, ed. de A. Carreira, concordancias A. de Lara, Hispanica Helvetica, Zaragoza, 1999, p. 2).

⁴ Curioso: exactamente las mismas expresiones empleadas por el español Antonio de Zamora en su romance a la piadosa acción de Carlos II (cf. *supra*, p. 127, n. 65): “¡O acción, a cuyo premio laurel poco / fecunda el sol, sin que el amor destronque / cuanto esquivo verdor, ceño frondoso / aun reverencian con temor los montes!”. ¿Qué tan probable o improbable es que el novohispano haya conocido al poeta peninsular?, no lo sé; lo que hay que tomar en cuenta es, simplemente, que los mecanismos de búsqueda de nuevas expresiones eran los mismos, y, por tanto, muy probable la coincidencia en los resultados.

sión. En una de las paredes se representaba al rey Felipe V y a su esposa, María Luisa Gabriela, con el infante en brazos, y bajo el lienzo se encontraba un soneto que comenzaba:

Este regio pimpollo dominante,
ardiendo nieves y nevando ardores,
es Ethna vegetable entre las flores,
que oculta en viva nieve ardor fragante. (f. 21v)

Para empezar notemos (no importa la brevedad de la cita, pues se confirma en los siguientes pasajes) la falta de hipérbatos: el recurso estaba dejando de ser esa ostentosa prueba de adscripción gongorina. En cambio, destaquemos el trueque de epítetos del segundo verso, procedimiento —si se quiere— ya muy lexicalizado, pero al fin resabio gongorino, que todavía confiere a estos versos algo de su primigenia eficacia lírica.

Más adelante, en el pasaje en que las ciudades de Nueva España alaban al recién nacido, Mérida se presenta como “cabeza ilustre de Campeche, no tanto conocida por el codiciado fructo de la cera, que *vinculó* el cielo a sus países, quanto por este epígrafe, que mostraba su amante incendio” (f. 23r, atención al *vinculó*):

...Esta, pues, opulenta
noble ciudad, a vuestro culto atenta,
os rinde, heroyco dueño,
de su crecido amor corto diseño,
con afecto leal y decoroso,
un tan sagrado don como precioso,
compuesto de destellos
que Flora en granos athesora bellos
y en fragatas de rosa
comercia con el cielo venturosa
por oceanos de púrpura y de nieve

que a blandos soplos el Favonio mueve,
 y, aveja susurrante,
 pyrata alado en piélagos fragante,
 o le roba o le liba
 con ambiciosa sed, con ansia viva,
 para hazer de este robo, argumentosa,
 ya dulce miel, ya cera luminosa
 que en llama refulgente
 arde en las aras culto reverente.

Cera, en fin, os dedica,
 en otra mejorada que fabrica
 dulce aveja oficiosa,
 en la fe de su pecho fervorosa
 que, atenta a vuestro culto y a su fama,
 eterna aliente su implacable llama. (f. 28r-v)

Desde siempre la literatura ha sido el espacio para la expresión del asombro provocado por las abejas y su miel. Este diminuto animal, que vive en sociedad, bajo leyes complicadas, y ejecuta en la sombra trabajos prodigiosos, atrajo con frecuencia la curiosidad de propios y extraños. Hablaron de ella Aristóteles, Catón, Varrón, Columela y, por supuesto Plinio el Viejo, quien le dedica los parágrafos 11 a 70 del libro 9 de su *Historia natural*:

Pero entre todos éstos, tienen la primacía las abejas y, en estricta justicia, nuestra especial admiración, pues son los únicos animales de este género [los insectos] nacidos en interés de los hombres. Reúnen la miel y un jugo dulcísimo, ligerísimo y salubérrimo, fabrican panales y cera para mil cosas de la vida, soportan el trabajo, ejecutan su tarea, tienen su república...⁵

⁵ *Historia natural*, trad. y notas de E. del Barrio Sanz, I. García Arribas, A. M. Moure Casas, et al., Gredos, Madrid, 2003.

Y qué decir del pasaje que les dedica el “naturalista a lo divino” que fue fray Luis de Granada (*Introducción al Símbolo de la Fe. Primera parte*, caps. 19 y 20), obviamente a partir de las noticias de Plinio, pero hay que ver con qué deleite, detenimiento y auténtico amor habla de estos “animalillos”:

Pregunto, pues, agora ¿qué instrumento tiene este animalillo tan pequeño sino unos pecillos tan delgados como hilos, y un aguijoncillo tan delgado como ellos? Pues ¿cómo con tan flacos instrumentos y sin más cocimientos ni fuego hacen esta tan dulce conserva y esta transformación de flores en un tan suave licor de miel, a veces amarillo como cera, a veces blanco como la nieve, y esto no en pequeña cantidad (cual se podría esperar de un animalillo tan pequeño), sino en tanta cantidad, cuanta se saca en buen tiempo de una colmena? ¿Quién enseñó a este animal a hacer esta alquimia, que es convertir una sustancia en otra diferente?⁶

A la miel, considerada don divino (por creer los antiguos que era un rocío del cielo que luego recogían las abejas, o porque, según el mito, Júpiter se alimentó con ella en Creta) se le han dedicado versos hermosísimos, desde aquellos primeros del libro 4 de las *Geórgicas*: “Protinus aërii mellis caelestia dona / exsequar...” (‘Ahora cantaré el don divino de la miel que viene del cielo’, v. 1), hasta aquella prodigiosa octava del *Polifemo*:

Sudando néctar, lambicando olores,
senos que ignora aun la golosa cabra
corchos me guardan, más que abeja flores
liba inquieta, ingeniosa labra;
troncos me ofrecen, árboles mayores,

⁶ *Introducción al Símbolo de la Fe*, ed. de J. M. Balcells, Cátedra, Madrid, 1989, p. 365.

cuyos enjambres, o el abril los abra
 o los desate el mayo, ámbar distilan
 y en ruelas de oro rayos del sol hilan. (vv. 393-400)

Con todo derecho, el pasaje de Gil Ramírez se inserta en esta tradición: la miel, “don tan sagrado como precioso”, formada —como pensaban los antiguos— a partir de las gotas de rocío, “destellos que Flora en granos atesora bellos”, las imágenes del intercambio comercial entre el cielo y la tierra “en fragatas de rosa”, de la abeja “cual pirata alado” en “oceanos de púrpura y de nieve”, que —como pirata que se respeta— ambiciosa, ansiosa, ávida, roba esos tesoros que luego, artificiosa, cuidadosa (muy afortunado recuerdo gongorino del término *argumentosa*, a partir del romance a santa Teresa)⁷ convierte en “dulce miel” y “cera luminosa”, la segunda, producto, además, del “pecho fervoroso” del animalillo (por su uso en el culto y en las ofrendas a los grandes). Notemos la calidad en la construcción del concepto. Las metáforas se traban con toda naturalidad; la elaboración de los detalles no es ociosa, pues éstos no llaman la atención sólo a sí mismos, sino que colaboran a la armoniosa presentación del conjunto.

El buen aprovechamiento de esta particular práctica gongorina se ilustra también en esta octava sobre la cera (que arde como el pecho de Nueva España por el infante Felipe Pedro), en sus imágenes, factura y léxico tan deudora del cordobés:

Essa que labra aveja exploradora,
 en piélagos de flores, buzo errante
 de las perlas que grana limpia aurora
 en róseo nácar de esplendor fragante,
 la luz alienta que la noche dora,
 mas la acaba al rigor de lo flamante.

⁷ En Góngora también hablando de una abeja: “Moradas, divino el arte / y celestial la materia, / fabricó, arquitecta alada, / si no argumentosa abeja” (“De la semilla, caída...”, vv. 37-40).

La que en mi pecho os doy, vital alienta
eterna llama que el amor fomenta. (f. 23r-v)

Mérida ofrece su mayor riqueza, “el codiciado fruto de la cera”, descrito con el primor con que Góngora suele deleitarse cuando presenta los pequeños tesoros de la naturaleza.

Gil Ramírez refrenda esta lección gongorina en la presentación de la riqueza ofrecida por Oaxaca, a saber, la “púrpura indiana” o cochinitilla: “Este a quien presta el cielo generoso / rústica cuna en su rosado oriente, / múrice occiduo de valor precioso, / a el tiro y el sidón émulo ardiente...” (f. 23v). Véase el primoroso detenimiento en su descripción:

Púrpura indiana, noble quanto rica,
a quien bárbara planta dio pungente
grosera cuna en su rosado oriente:
emulación de aquella,
rica en su precio y en su aspecto bella,
que, en avara garganta, infiel retira
un pezesillo que las ondas gira,
y Alcides descubrió de amores ciego,
a la luz que le dio su obscuro fuego,
honra de Tyro hermosa,
ardiente, vital sangre generosa,
que a su patria dio fama
y al imperio en divisas roja llama. (f. 28v)

La cochinitilla (*nocheztli* en náhuatl) es un insecto que se cría en los tallos de las tuneras o nopales, de ahí el verso “a quien bárbara planta dio pungente”, con el cultismo *pungente*, ‘que punza’; de ese animalito se extrae un tinte grana, émulo (‘imitador/rival’) de la púrpura del múrice.⁸ La

⁸ En este caso, y otros, principalmente en los poetas del XVIII, los cultismos “... dan relieve a [los] detalles, alivian su posible trivialidad” (Mercedes Blanco, “La estrella del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)”, *Lectura y Signo*, 5, 2010, p. 63).

definición de *púrpura* en *Dicc. Aut.* aclara los versos “que, en avara garganta, infiel retira / un pezesillo que las ondas gira”: “pescado de concha retorcida como la del caracol, dentro de cuya garganta se halla aquel precioso liquor roxo...”. Lo que sigue es una alusión a los amores de Hércules y Dejanira, y al trágico final del héroe a causa de la capa teñida con la sangre del centauro Neso.⁹

⁹ Aquí se impone citar la elocuente y plástica descripción que hace el jesuita Rafael Landívar del proceso por medio del cual se extraía la tintura de la cochinilla: “*Tum reliquos campis plantae super alta relictos / gossipio munita manus legit impigra vermes / praecipiti miseris mactandos postea letho. / Agmina quippe Indus distendit lecta tapetis, / innocuumque gregem calido rigat improbus amne, / dum toto saevo videat succumbere fato. / Ni placeat niveos flammis extinguere cives / immeritos, auri caeco exitialis amore. / Tunc ingens valido fornax accenditur igne, / tota quoad magno rutilat flammata calore: / Fornacem pubes, semotis ignibus, intrat, / tostaque purpuream vitam fornace relinquit. / Aut Indus certe diffundit chortibus amplis / sole sub ardenti, torretque examina sole. / [...] / His ubi supplicii mactavit barbara gentem / coccineam, traxitque cavis plebs Inda caminis, / in rubrum mansuetus abit porcellio Coccum / Puniceum condens nivea sub pelle colorem; / quo Galli, et Batavi, Venustusque, Hispanus, et Anglus, / et Russi, et Belgae, totusque intingitur orbis”* (*Rusticatio mexicana*, lib. 4, vv. 61-84): “Entonces, provistos de algodón, escogen cuidadosamente los gusanos que restan en los campos sobre lo alto de la planta, para sacrificar en seguida a los míseros con improvisa muerte. Pues extiende el indio sobre tapetes los enjambres escogidos y riega cruelmente con agua caliente a la inofensiva muchedumbre, hasta ver que sucumben todos al rigor de dura muerte. Si no es que prefiere abrasar sin culpa alguna a los nevados ciudadanos por ciega sed del pernicioso oro. Enciéndese en tal caso un horno de viva lumbre, hasta que esté todo resplandeciente, inflamado con el sofocante calor. Separada la lumbre, echan al horno el enjambre y, así tostado, deja allí la vida entre torrentes de sangre o, cuando menos, los esparce el indio en los amplios corrales a los abrasadores rayos del sol y los tuesta con su calor [...] Cuando la cruel plebe india hubo sacrificado con los referidos suplicios a la purpúrea gente y la hubo sacado de los cóncavos hornos, la mansa cochinilla se convierte en roja grana, guardando bajo la nevada piel el bermejo color, con el que los galos, los holandeses, el veneciano, el hispano, el inglés, los rusos, los belgas y el orbe todo se tiñe” (a partir de la trad. literal y directa de la 2ª ed. de Bolonia, 1782, de I. Loureda, Sociedad de Edición y Librería Franco Americana, S.A., México, 1924, p. 74). La cochinilla fue una de las exportaciones más importantes durante los tres siglos de la colonia: “[it] was the most highly valued of the dyes exported from de Americas. It was, in many senses, the classic dye for luxury textiles. Its attractiveness lay in a combination of factors: its long-lasting and deep red color allowed silks and woolens

Más adelante se presenta la abundancia natural de Durango, con imágenes e hipérboles que evocan claramente las riquezas de Polifemo:

Reyno tal, que sus términos distantes
 hasta oy no han visto lince caminantes,
 inundando de nieve
 desata en plata lo que en copos bebe;
 cuyas campañas bellas,
 aradas todas de vivientes huellas,
 muestran la multitud de los ganados,
 langostas de sus selvas y sus prados,
 que, qual secos estíos,
 agotan fuentes y consumen ríos;
 sus cumbres pisa montaraz temido,
 desnudo de piedad, de horror vestido,
 el bárbaro caribe que, inhumano,
 duro al afán, quanto al rigor tirano,
 armado de fiereza
 embaraza el regalo y la riqueza. (f. 29r)

Recordemos a Polifemo ostentando sus riquezas ante la bella y esquiva Galatea:

Pastor soy, mas tan rico de ganados,
 que los valles impido, más vacíos,
 los cerros desaparezco, levantados,
 y los caudales seco, de los ríos:
 no los que, de sus ubres desatados
 o derivados de los ojos míos,

dyed with cochineal to exude their rich hues for many decades, in some cases for over a century” (Carlos Marichal, “Mexican cochineal and the European demand for American dyes, 1550-1850”, en *From silver to cocaine*, eds. S. Topik, C. Marichal and Z. Frank, Duke University Press, Durham-London, 2006, p. 77).

leche corren y lágrimas, que iguales
 en número a mis bienes son mis males. (vv. 385-392)

El principio de la hipérbole es el mismo en los dos poetas, y está enraizado en una larga tradición (por lo menos desde el Polifemo de Ovidio). También los recursos son parecidos; Góngora expresa la abundancia del ganado a través de dos imágenes: los montes, aun los más altos, son “borrados” por las ovejas que ocupan el terreno, y los ríos quedan sin agua, consumidos por los animales. Gil Ramírez presenta la abundancia de ganados por medio de la imagen de un campo “arado” por “vivientes huellas” (el continuo pastar de los animales), tantos que, cual plaga de “langosta”, secan los ríos al saciar su sed. Finalmente, como Polifemo “impide” (estorba, ocupa) los valles con sus ganados, aquí el cazador “embaraza” con su fiereza las cumbres, fiereza descrita también a lo Góngora: “el bárbaro caribe”, que recuerda los “caribes crueles” de las décimas “Nos os diremos como al Cid...” (v. 100), “desnudo de piedad” (como la caverna de Polifemo), y Gil Ramírez complementa con una expresión quiásmica: “de horror vestido”.

También rico, pero él en viñedos, Durango ofrece su fruto:

Aquí el cielo fecunda
 valles que en ubas, liberal, inunda,
 cuya sangre a Lyeo,
 imán purpúreo, le llamó el deseo;
 el fructo de ésta opimo
 en esse fiel os da dulce razimo,
 cuya sangre encendida
 va, quando corre, mucho más lucida... (f. 29r-v)

Cosa aún más digna de atención son las muchas pinceladas gongorinas de los pasajes en prosa. En relación con los prólogos del *Triunfo parténico*, Antonio Carreira señalaba que las citas de Góngora, jus-

tificadas en un poema, “lo está[n] mucho menos en prosa”, donde sólo “se incrusta[n], porque le confiere[n] un espesor metafórico inusual” (cf. *supra*, p. 118). En la narración de Gil Ramírez, además de citas exactas de Góngora, encontramos una manera expresiva influida por el cordobés; manera que, en efecto, confiere al texto una densidad metafórica novedosa. Véase, por ejemplo, esta plástica descripción del atardecer iluminado por los juegos pirotécnicos, cuyo fuego va en consonancia con el ardor de los corazones novohispanos:

Acabó el día, pero no la luz, pues apenas el sol anocheció, cuando amaneció la noche, artificioso hipálage que sólo la lealtad pudo hazerle, desmintiendo a las estrellas, ya [en] el afectado zenit de las abrasadas luminarias, donde hasta los troncos ardieron mariposas en llamas de afecto, y ya en los prevenidos fuegos, donde los errantes cometas, que, tal vez, fueron infausto agüero a los cetros, ésta fueron feliz auspicio a la corona (f. 32v).¹⁰

Curioso el juego metafórico: “el sol anocheció” “quando amaneció la noche” (además, en construcción quiásmica); se trata, en efecto, de una hipálage (procedimiento estilístico), pero también resultó “hipalágico” el fenómeno real producido por el ingenioso artificio de los artesanos: los fuegos artificiales iluminaron como si se hubiera hecho de día.

Es notable el pasaje sobre las corridas de toros, que comienza: “Tiene el cielo quarenta y ocho imágenes que ilustran su zaphiro, una de ellas, que, siendo imagen, es signo: es el toro, mentido robador de Europa y luciente honor del cielo, sugeto principal, por ser él la llave

¹⁰ Cf. la descripción de los fuegos pirotécnicos en las fiestas nupciales de la *Sol. I*: “Los fuegos (cuyas lenguas, ciento a ciento, / desmintieron la noche algunas horas, / cuyas luces, del Sol competidoras, / fingieron día en la tiniebla oscura) / murieron, y en sí mismos sepultados, / sus miembros, en cenizas desatados, / piedras son de su misma sepultura” (vv. 680-685).

dorada entre los astros, con la qual abre las puertas del año” (f. 38r-v). Se ofrecen los toros, a los que por transposición gongorina Gil Ramírez llama “lunados brutos” (*Soledad I*, v. 3: “media luna las astas de su frente” o *Soledad II*, v. 19: el novillo “mal lunada la frente”),¹¹ como parte del festejo por el nacimiento del infante Felipe Pedro, en alegoría con Neptuno (a quien los antiguos ofrendaban toros):¹²

¹¹ Nigel Glendinning cita el caso del jesuita José Butrón y Múxica y su poema *Harmónica vida de santa Teresa de Jesús*, publicado en 1722, en el que llama al toro con esta misma fórmula (“bruto lunado”). El estudioso critica el procedimiento del jesuita, porque “Mientras que Góngora evita continuamente lo concreto porque le parece carecer de fuerza poética, el padre Butrón no intenta evitarlo siempre. Usa metáforas tan sólo para que los objetos que describe parezcan más sublimes en determinados momentos. Su uso es adorno más que sustancia del poema. Así, por ejemplo, nos da una metáfora tan transparente como «bruto lunado», para explicarla en seguida con la palabra «toro» (“La fortuna...”, art. cit., p. 328). No estoy de acuerdo con la afirmación de que Góngora evite los términos concretos (véase la mención, por ejemplo, de los “conejuelos”, *Soledad II*, v. 279); reproduzco el juicio porque, aparentemente, también podría aplicarse a los poetas que aquí estudio. Así, en el caso concreto de Gil Ramírez (y otros), no me parece tan fácil deslindar el “adorno” de la “sustancia del poema”; y ¿si el “adorno”, que implica la creación de una serie de imágenes para presentar lo más vívida y plásticamente una viñeta, es la “sustancia del poema”? Entiendo bien que volvemos a lo dicho por Dámaso Alonso: la irreplicable, irreproducibile, complejidad de la visión poética de Góngora. Qué se le va a hacer: es ésa la condición de la genialidad. Lo que he querido destacar a lo largo de todo este trabajo es que los ingenios novohispanos reconocieron esa genialidad, la apreciaron y (estoy segura), aun conscientes de la imposibilidad de repetirla, la siguieron y persiguieron, poniendo a su disposición todos los recursos de los que eran capaces.

¹² En la *Odisea* se relata que Telémaco llegó a Pilo, “la sólida villa de Neles”, donde “orillas del mar inmolando se hallaban los pilios / negros toros al dios peliazul que sacude la tierra” (Canto 3, vv. 5-6; uso la sig. ed.: Homero, *Odisea*, introd. de M. Fernández-Galiano, trad. de J. M. Pabón, Gredos, Madrid, 1982). Por su parte, Heródoto narra que Cleómenes, tirano de Esparta, buscando el favor del oráculo de Delfos, “sacrificó un toro al mar” (lib. 6, 76). También Virgilio habla de esto: “Laoconte, designado en suerte sacerdote de Neptuno, estaba en el altar acostumbrado sacrificando un corpulento toro” (*Eneida*, lib. 2, vv. 201-202; en el *Neptuno alegórico*, sor Juana menciona estos sacrificios, apoyándose, precisamente, en los versos virgilianos).

Con púrpura caliente de ferozes toros, religiosa víctima de supersticiosos gentiles, vermejearon cultos las aras húmedas de Neptuno, porque este marino numen, tan esforzado como poderoso, sujeta al imperioso dominio de su dentado ceptro, el indomable orgullo del mar, fiera christalina que, hinchando brabezas en salobres montañas, paze vidas alentando a soplos, y despertando sustos a silbos con que brama, imita tan horrible como propio, el mugiente boato del toro (f. 39r).

De acuerdo con la alegoría marina, en épica batalla naval ante este “nuevo Neptuno”, el toro (ahora “Salado monstruo”),¹³ a punto de ser rendido por el torero, con las picas encajadas y enloquecido por la gritería y los fuegos artificiales, sólo responde con su coraje:

rendirá la hundosa servis este salado monstruo, fiera que sobre los nativos bramidos con que espanta, armada ya de veleros paladiones, ya de guerreras nabes, que, puestas a son de batalla, sangrientamente encendidas, más que a la mortal llama del azufre, al ardor vital de sus iras, alterado de estrépito marcial a los pavorosos estruendos, segunda vez horrible, o muje al formidable silvo de las balas, o brama al destemplado crujido de los cañones... (*loc. cit.*).

Además de las obvias evocaciones, de la sintaxis y del léxico, hay que notar el influjo de Góngora en la elaboración de las imágenes; por ejemplo, ésta: a la señal, el torilero abre la puerta del coso, “y al punto, de su obscuro vientre, como de nube preñada, se abortó un rayo animado, que encendió colérico los relámpagos en sus ojos, formando en sus bramidos el trueno”, afortunado cuadro del toro listo para la embestida. Finalmente, el arrojo del torero vence al “armado bruto”, que muere “manchando el suelo con el múrice de su sangre

¹³ Quizá en alusión al toro que Poseidón regaló a Minos: un espléndido toro blanco salido del mar, del que se enamoró Pasífae, esposa de Minos.

para escribir en tinta roja, en el trájico papel de la arena, avisos inútiles a los otros” (f. 41r).¹⁴

A las corridas de toros siguieron las peleas de gallos,¹⁵ a los que Gil

¹⁴ “His ita longaevo gentis de more paratis / protinus agrestis proceras mole juven-
cus / elata cervice minax, oculisque furore / accensis, iramque trucem sub corde volu-
tans / prosilit, et rabiem sitiens relevare cruore / tota ferox agitat circum subsellia cur-
su, / alba quoad lusor depromat lintea dextra, / collectamque ex longo irriter cominus
iram. / Ille, velut forti nervo contorta sagitta, / fertur in adversum certus transfigere
cornu / lusorem, fixumque leves extollere ad auras. / Lintea tunc lusor duratis ictibus
offert, / corripit e spatio corpus, promptusque recedens / evadit celeri lethalia vulnera
saltu. / Ille venenato rursus ferventior aestu / connixus toto lusorem corpore con-
tra / aggreditur, spumatque ira, mortemque minatur. / Ast lusor parva munitus arun-
dine dextram / lintea dum prona versat cervice juvencus, / ipse toris velox figit pen-
trabile ferrum. / Tollitur in coelum telo transfixus acuto / el totum taurus circum
mugitibus implet” (Rafael Landívar, *Rusticatio mexicana*, lib. 15, vv. 127-148: “Esto así
aprestado, conforme a vieja costumbre nacional, al momento sale precipitadamente
al ruedo un novillo bravo, corpulento, erguida y amenazadora la cerviz, los ojos infla-
mados por el furor y rebosante el corazón de rencor fiero; y, ansioso de apagar con
sangre el ardor de su rabia, recorre feroz alrededor todos los asientos, hasta que el ju-
gador le pone ante los ojos un blanco lienzo y, cuerpo a cuerpo, irrita su ira, por largo
tiempo acumulada. El toro, cual la saeta, impetuosamente disparada por la fuerte
cuerda del arco, se lanza contra el jugador, que en la frente de sí tiene, con intento de
atravesarlo de una cornada y, atravesando, aventarlo hacia las leves auras. El jugador
entonces le tiende repetidas veces el capote; rozando los cuernos, hurta el cuerpo y,
desviándose apresuradamente, con rápido brinco esquivo las letales heridas. El toro,
rabiosamente inflamado de nuevo en ponzoñoso coraje, reuniendo todas sus fuerzas
contra el jugador, acomete, espumajea de ira y amenaza con la muerte. Pero el jugador,
enarbolando en la diestra una pequeña saeta, hinca él mismo velozmente el penetrante
hierro en el lomo del novillo, al tiempo que éste, abajada la cerviz, agita el capote.
El toro, tras pasado por la aguda saeta, da remontados botes y llena de mugidos todo
el circo”, ed. cit., p. 292).

¹⁵ “Protinus armatus generosa in praelia gallos / ipse sequar. Nec enim fas obdu-
cere pugnas, / quae nova limphati recludunt monstra furoris. / Vix cervice minax,
fastuque elata superbo, / incessusque ferox graditur cristata volucris / assiduo gaudens
socias invadere bello, / cum ludi vesanus amor, cum saeva voluptas / chortibus abrep-
tam parva concludit in aula, / fune pedem retinet, solersque ad praelia servat. / Moeret
avis primum, lingisque insana querelis / corpus inexpertis conatur solvere vin-
clis. / Mox vero dapibus, laribusque assueta benignis, / majestate gravis toto spatiat
in antro, / saepius et Phoebem cantu, Phoebumque salutat. / Olli flavus apex cristato

Ramírez llama “aves del sol” o “plumados duelistas” y describe en prolongada perífrasis:

Es el gallo el ave de Phebo, porque, como sienten muchos, quando este lucido dinasta ilustra al nadir a rayos, haziéndole ruido su dorado influxo, aunque a tanta distancia, con el silencioso estruendo le despierta, para que, abriendo los ojos y alentando el pico, desvelado pregonero en la intempesta noche, dé a los mortales el primer anuncio del día (f. 41v).

Hermosa representación del amanecer: la sinestesia del sol que “hace ruido” con su “dorado influxo”, y despierta al gallo con su “silencioso estruendo” de luz. Recurrir a motivos auditivos para describir un fenómeno visual es un hallazgo: si bien lo vemos, es, en efecto, estruendosa la irrupción de la dorada luz solar cada mañana.

Las *Soledades*, y en general la obra gongorina, están llenas de estas “epifánicas” miniaturas, en las que Góngora se deleita con tiempo, con laboriosidad de artesano y con auténtico gozo; en ellas presenta, bajo

vertice surgit, / barba rubet, rorantque jubae per colla fluentes, / caudaque flexibilis crispatis crinibus aucta / in caput erigitur flexu sinuata decoro, / corneaque armati reteggit calcaria galli” (Rafael Landívar, *Rusticatio mexicana*, lib. 15, vv. 10-28: “Al instante seguiré yo mismo a los gallos, para las generosas lides armados. Pues no me es permitido oponerme a las peleas, que revelan inauditas monstruosidades de frenético furor. No bien camina la encrespada ave, la cerviz erguida en actitud de reto y engréida con soberbia altanería, gozosa en acometer a las compañeras con incesante riña, cuando el insensato amor de juego, cuando la sanguinaria voluptuosidad encierra a la arrancada a los corrales en angosto gallinero, la sujeta con un cordel amarrado al pie y la reserva maliciosamente para la pelea. Al principio el ave se entristece, lanza furiosos y largos lamentos y se esfuerza por soltar el cuerpo a los inusitados lazos. Mas luego, acostumbrada a las viandas y a los abundantes lares, pasea majestuosamente todo el antro y saluda muchísimas veces a Febe y a Febo. Nácele un amarillo penacho en la encrespada cabeza, la barba tíñese de bermejo, las plumas caen extendidas por el cuello, y la flexible cola, con las encrespadas plumas acrecentada, se endereza a altura de la cabeza, formando gallarda curva, y deja al descubierto los córneos espolones del armado gallo”, ed. cit., p. 286).

una luz totalmente nueva y reveladora, los objetos más rústicos y los seres más simples de la naturaleza, invisibles de tan cotidianos:¹⁶ “da la impresión de que lo que verdaderamente importa en ese mundo cifrado que nos ofrece el talento del poeta es la designación de las cosas, la mera descripción del espectáculo que la naturaleza y la sociedad ofrecen a los ojos del peregrino”.¹⁷ Esta lección, este “viaje a la semilla del lenguaje para apurar su virtualidad poética”,¹⁸ este troquelar la lengua para hacerla nombrar con más precisión, sin llegar —claro está— a las alturas de Góngora, es la que Gil Ramírez lleva a la práctica en esta relación, que, si no fuera por estas pinceladas, sería un simple anecdotario o diario de “sucesos notables”.¹⁹ Inspirado en y por el cordobés, este

¹⁶ Comentando la letrilla “Ándeme yo caliente”, concretamente los versos “... mantequillas y pan tierno, / y las mañanas de invierno / naranjada y aguardiente”, Jorge Guillén señala: “Con gran sencillez consigue Góngora la evidencia —para los ojos, el tacto y el paladar— de unas cosas desprovistas de drama” (*Notas para...*, ed. cit., p. 46). Son éstos los primeros atisbos de esas “naturalezas vivas” tan gongorinas, de lo que el mismo Guillén con gran acierto denominó “realismo lírico”.

¹⁷ José María Micó, *De Góngora*, ed. cit., p. 137.

¹⁸ *Ibid.*, p. 138: “Para Góngora, pues, la poesía es un arte elemental que radica en la voluntad de designación máxima, que parte de la conciencia, no ya de la materialidad de lo descrito (sea la luz o sea la cecina), sino de la materialidad del lenguaje, de un lenguaje que, en manos de los poetas verdaderos, no es mera figuración [...] y que se caracteriza por su falta de arbitrariedad como signo dentro del sistema poético” (*id.*, p. 143).

¹⁹ Cf. el siguiente pasaje de una *Relación de los toros celebrados en Madrid, en honor del Príncipe de Gales, escrita por Andrés de Mendoza* (también descripción de una corrida de toros): “Apenas había Delio depuesto el manto de las sombras, y al toro de la esfera cuarta, apacentado en lirios, le doraba el pelo con ardor templado el emisferio español, para que con más comodidad gozase la fiesta, no bien desembarazados sus rayos del rosío de Diana que regó la plaza, habiéndola barrido Eolo, cuando no en los balcones del Oriente, sino en los dorados de tantos soles que despreciaron luces en la hermosura española, salió la Aurora, y en numerosos corros la nobleza de la Corte, que habiendo a la tarde de salir a la fiesta urbana, quiso gozar la rústica de las mañanas, en pedazos de viento animado, más propios hijos suyos, que de los caballos que apacienta en su ribera amenosa el Betis; ocupó los campos el encierro de los toros, más bravos que el celeste, cuanto más capaces de peregrinas impresiones, en que hubo notables lances de primor e [*sic*] valentía, efectos propios del ardimiento español, en

seguidor novohispano habla de los productos del campo como artista, como esteta.

Volviendo al señalamiento de Antonio Carreira de que los recursos gongorinos en la prosa se usan *sólo* para dotarla de “espesor metafórico”, yo diría que no es poca razón; quitaría el *sólo* y, a la luz de los resultados, pienso que el procedimiento está plenamente justificado. Al respecto, a mediados del siglo xvii, un comentarista de Góngora escribía:

En las prosas se a visto la propia mudanza con mayor maravilla influyendo en ellas i realizándolas el estilo nuevo de Góngora; que si bien muchos que las hablan o las escriben no atienden a eso ni hazen estudio de su imitación, i aun a muchos por ventura les falta la primera noticia de que tal ombre vivió en España, como ya las formas de su estilo están enbebidas en la lengua, i de unos en otros se an dilatado, sin sentir las concibe el entendimiento, i de allí pasan a la conversación i a la pluma obrando con secreta causalidad, como la luz i el aire de que vivimos; si en unos felizmente, i en otros con infelicidad, esta diferencia débese atribuir más a la destemplanza de los ingenios que al genio de las mismas obras.²⁰

Sí, por lo menos en Nueva España, la lengua gongorina fue como “la luz i el aire de que vivimos”, pero con plena conciencia y no por “secre-

tantas experiencias visto” (*apud* M. Herrero-García, *Estimaciones literarias...*, *op. cit.*, pp. 257-258). No da fecha Herrero-García, pero Andrés de Mendoza es nada menos que el amigo, el correveidile, el fanático de Góngora, a quien el poeta confió la difusión de su *Soledad I*: “Este vapuleado introductor de las *Soledades* en la Corte alcanzó sobre todo su fama por haber escrito un gran número de Relaciones de sucesos particulares o políticos, desde el año 1621 al 1626” (Ana Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978, p. 31). No es orgullo “nacionalista”, pero en Andrés de Almansa y Mendoza la inspiración gongorina se limita a una profusión verbosa; en cambio, en Gil Ramírez esa inspiración le alcanza para fraguar imágenes de sorpresiva originalidad y sugerente belleza.

²⁰ Martín Vázquez Siruela, *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora*, *apud* A. Carreira, “Góngora y el canon poético”, *art. cit.*, p. 417.

ta causalidad”.²¹ No pocos giros y modos gongorinos eran ya parte del código lírico, y se empleaban sin plena conciencia de su procedencia. Pero no es el caso de Gil Ramírez: el novohispano se conoce su Góngora, y lo cita textualmente en dos ocasiones. La primera vez lo cita para describir el adorno —todo en blanco— del carro de los panaderos: “... como esta vez México en sus calles, dando embidia a los riscos del Ida y a los peñascos de Liçeo. *Nieve el pecho y armiños el pellico*, pudiera cantar de ellas el Cisne de Andalucía...” (f. 50v). La segunda cita está en la descripción del argentado carro de los plateros: para hablar de ese tan asombroso cúmulo de plata “baste por todos Góngora en su siempre gigante *Poliphemo: Donde espumoso el mar siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo*” (f. 57v). Sus arrobos gongorinos no son, pues, fruto de una “secreta causalidad”, sino producto de una atenta y productiva lectura del poeta cordobés.

Diego Ambrosio de Orcolaga compuso, para las fiestas por el nacimiento del infante Felipe Pedro Gabriel, *Las tres Gracias manifiestas en el crisol de la lealtad de México* (Herederos de Juan José Guillena Carracoso, México, 1713), donde gongoriza a más no poder, dando prioridad a la melodía y al color: hipérbatos, sinestias, perífrasis mitológicas, osadas y complicadas metáforas. He aquí su descripción de flores y de aves:

Plastro²² florido a la deydad dudosa
 el corazón de Arabia prevenía,
 y despertando del botón la rosa
 que en tiriros pabellones se dormía,

²¹ En el caso de la península, Leopoldo Augusto Cueto, comentando un romance del poeta Gerardo Lobo (1679-1750), dice que cuando este poeta hace gala de estilo “culto”, sorprendido él mismo por lo enmarañado de sus versos, exclama: “¿Qué es esto? / ¿Yo llego a *engongorizarme?*”, y anota: “La verdad es que no pocas veces se engongorizaba con fruición sincera, y probablemente sin advertirlo” (“Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo xviii”, en *Poetas líricos del siglo XVIII*, Biblioteca de Autores Españoles, t. 61, p. xlii).

²² Para la explicación de este término cf. *supra*, p. 83, n. 17.

invención de thimamas olorosa,
 con purpúreos bostezos da el buen día,
 y al romper cada qual, con una salva,
 bombardas de carmín saludó al alva.

Los traviesos fragantes ruseñores
 al Fénix de la luz, con dulce trino,
 claro es que si le cantan, cantan flores,
 sedientos de su lecho cristalino:
 alados nuncios, danle con primores
 el parabién de su oriental destino,
 supliendo por sus voces, muchas veces,
 repúblicas de brutos y de pezes. (pp. 22-23)

No es improbable que tras el concepto de “la deidad dudosa” esté la idea gongorina de la luz crepuscular “la dudosa luz del día”, pero aquí aplicada no al atardecer, sino al amanecer; el “corazón de Arabia” parece perífrasis por flores y aromas; la representación de la rosa elaborada a partir de dos imágenes sensoriales: “invención olorosa” de thimamas²³ y, apelando ahora a la vista, el colorado comienzo del florear de la rosa se convierte en “púrpureos bostezos”; y el cierre de la octava de las flores con la “bombarda de carmín”: el rojo estallar de la rosa al momento de abrir su plenitud. Los mismos recursos están en la segunda octava, donde se presentan las aves. En cambio, en el pasaje dedicado a la fiesta de toros es notable el uso de la perífrasis mitológica:

En continuado triduo se jugaron
 de los que Diana aquel favor menguante,
 medio círculo en frente, señalaron,

²³ “Sahumerio u género de perfume con un olor suavíssimo” (*Dicc. Aut.*). En Reyes 3,3, se lee: “Dilexit autem Salomon Dominum, ambulans in praeceptis David patris sui, excepto quod in excelcis immolabat, et accendebat thymiamam”. Es el término griego para incienso: “Salomón amaba a Yahvéh y andaba según los preceptos de David su padre, pero ofrecía sacrificios y quemaba incienso en los altos”.

dilemma de la Parca terminante,
 cuyo denuedo intrépido juzgaron
 ser de otra esfera monstruo dominante,
 y es que quisá se desprendió en un vuelo,
 en Tauro transformado, el León del cielo.

De Europa y de Pasiphe los amados,
 de Perilo tormentos encendidos,
 de Jasón los ardientes apagados
 y de Xarama linceos conocidos,
 de todos esta tarde toreados
 se vieron, y acozados y corridos:
 que en el valor y el alma de tal día,
 cobarde se encogió la valentía. (pp. 24-25)

Ya en la descripción del desfile, destaca la siguiente octava sobre la belleza y porte de los caballos que conducen los carros alegóricos:

Los bucéfalos briosos en quien bebe
 alientos del Pegaso el tardo buelo,
 cándida piel cubierta de su nieve,
 hipócrita recuerdo al Mongibelo,
 de Epirois y de Etonte no el relieve
 pudo ser con estotros paralelo,
 pues no se derretían hasta la planta,
 por ir su mucha nieve con sal tanta; (pp. 32-33)

frente a esos briosos “bucéfalos”, el vuelo de Pegaso es “tardo”; el blanco de los adornos evoca la “hipocresía” del Mongibelo: los caballos, como el volcán, coronan de blanco su ardor, que, a diferencia del volcán, no derrite la nieve, pues la suya viene con mucha “sal”, esto es, la gracia y artificio del ornato.

En otro carro desfilan los carniceros que se ocupan de los productos derivados del cerdo (“espanto y espín de Calidonia”: el jabalí muer-

to por Hércules, héroe aludido aquí perifrásicamente como “el membrudo audaz thebano”):

Y aquellos que al membrudo audaz thebano,
 que midiendo su vida por hazañas,
 tantas tubo por diestras de su mano,
 el horror de la muerte en sus guadañas;
 aquel cuyo valor todo fue arcano
 blasón, timbre y honor de las Españas,
 que al espanto y espín de Calidonia
 la vida le quitó por ceremonia;
 los que a tanto cerdoso bruto dejan
 sin vida, sin substancia y sin aliento,
 esta tarde al Infante real cortejan,
 mostrando en su pureza su ardimiento... (p. 33)

Lucas Fernández del Rincón (1685-1741), “delicado (si no muy vigoroso) poeta, gongorino de fina ley”,²⁴ compuso a la muerte de María Luisa Gabriela de Saboya (1715) su *Llanto de Flora, desatado en rosas sepulcrales* (Herederos de la Viuda de Miguel de Ribera, México, 1715), del cual destacó únicamente un soneto, muestra del gongorismo del que habla Méndez Plancarte:

Ya que pluma batiendo transparente,
 por labios que de nácar desprendía,
 articular el Céfito quería
 su estilo, aunque florido, balbuciente;
 desdeñado galán, con voz doliente,
 rigores de una rosa repetía,
 que, sincopando términos al día,
 hizo de sus auroras occidente,

²⁴ A. Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, ed. cit., t. 2, p. lxxix.

o por que la república fragante
 luciese sin empacho su hermosura,
 que mal pudiera a par de su semblante,
 o porque, Rosa de región más pura,
 prevenir quiso, en campos de diamante,
 la que perpetua primavera dura. (f. 25r)

Muy afortunada la elección del vocablo gongorino *sincopar* para aludir al efímero paso de la vida: “*sincopando* términos al día, / hizo de sus auroras occidente”. En otro soneto sobre esa flor (María Luisa Gabriela de Saboya) trocada en estrella, “que a un mejor Phebo, ya luzero assiste” (f. 28r), se presenta a la difunta cual amoroso girasol de Dios, en versos de obvias reminiscencias gongorinas:

Clicie que al sol atiende en quanto gyra
 los vuelos de su ephímera tarea,
 desde que en cuna de coral gorgea,
 hasta que en lecho de crystal espira:
 como vive a merced de lo que mira,
 víctima del occasso, se carea
 al parasismo de la luz phebea,
 en la que Tetis le construye pyra... (ff. 29v-30r)

Tengo la impresión de que, desde las primeras décadas del siglo XVIII, el gongorismo comenzó a dejar de ser la opción lírica de los certámenes, aunque siguió siendo la elección individual de varios autores (como se ha visto con Francisco de Solís y Alcázar, José Gil Ramírez, Diego Ambrosio de Orcolaga o Lucas Fernández del Rincón, y como se verá todavía en algunos otros como Juan Antonio de Segura —y los poetas de su Academia—, Miguel de Reina Zeballos o Francisco Ruiz de León). La sociedad letrada, la elite cultural, se fue alejando (no sin resistencias, como veremos más adelante) de la lengua de Góngora (quizá, como siempre atenta a las modas peninsulares, advirtió pronto

la reacción anti-gongorina que empezaba a gestarse). Siguieron los certámenes y arcos triunfales, pero pronto empezaron a perder sus “gongóricos” acentos. Así, en la recopilación *Épica solemne plausible demostración* (Herederos de Juan José Guillena Carracoso, México, 1718), con poemas de varios autores (reunidos en academia) para celebrar a la Señora de la Encarnación y a san José, se nota ya cierto declive en el uso de la lengua gongorina. De todas las composiciones, las únicas que persiguen ese aliento son las liras de Juan Manuel de la Carra y Orbea:

Cante, ¡oh Gama!, parlera,
ese monstruo de lenguas, arrogante,
tu nombre, placentera,
con ruidoso clarín, siempre vagante,
dándote generosa
en su templo inmortal ara gloriosa.

Las Nayades sagradas,
de alcázares de vidrio moradoras,
trinen tiorbas templadas,
violines suaves, cítaras sonoras,
celebrándote iguales
en tráfago perenne de cristales...

Igualmente, en los dos certámenes a la canonización de san Juan de la Cruz, *El segundo quince de enero...* (José Bernardo de Hogal, México, 1730) y *Festivos cultos* (s.e., Puebla, 1729) escasean las composiciones inspiradas en Góngora. No falta uno que otro giro o modo gongorino, pues éstos eran ya parte del código lírico, pero se empleaban sin plena conciencia de su procedencia. Destaca por su modulación gongorina una canción de Lorenzo Antonio González de la Sancha:

En la dorada copa,
bajel de Apolo que logró el tebano,
mariposa del sol siempre brillante,

ocupando la popa,
 manejando el bastón la regia mano,
 iba —primero, no segundo Atlante—
 el Alcides triunfante;
 y el vaso, que Neptuno obedecía,
 si las alas doradas extendía,
 como el sol retrataba,
 tantos luceros de cristal formaba
 en el cerúleo velo,
 que de envidia del mar se alteró el cielo. (f. 28)²⁵

La plasticidad de las imágenes debe mucho a Góngora: el reflejo del dorado bajel de Hércules convierte el “cerúleo mar” en “luceros de cristal”; más adelante, durante la tempestad, el tranquilo y “cerúleo mar”, embravecido, lanza sus olas cual “ejércitos de plata”, cuyo “blanco ceño” (debido a la espuma) es vencido por la saeta de Hércules y, en transposición alegórica, por el Ave María de san Juan de Dios.

En general, habrá que reconocer que sin el aliento estético procedente de Góngora los textos resultan demasiado llanos, casi vulgares, sin perder la pompa vana y chocante, como el comienzo de este romance endecasílabo de Juan José Coronel:

Aquel de santidad asombro raro,
 que de virtudes fue noble conjunto,
 hoy en las aras colocado logra
 libre el incienso, si debido culto.
 Juan de la Cruz, que reformó el Carmelo,
 y a su antigua estrechez solo redujo,
 de ser el todo de su santa regla
 logra en veneración el atributo.

(*El segundo quince...*, p. 581)

²⁵ El asunto de la canción es “Navegando Hércules hacia Gibraltar, serenó con una flecha una tempestad; y lo propio hizo allí san Juan de Dios, con la eficaz saeta de un Ave María” (f. 28).

Sólo en las liras del doctor Ildefonso de Rojas encontramos ciertas resonancias de la lengua gongorina:

A escalar las esferas,
de la tierra los senos, impaciente,
rompe en lenguas parleras
el fuego que, su seno incontinente,
aspira siempre en globos su desvelo
a hacer su esfera propia el mismo cielo.
(*El segundo quince...*, p. 644)

No cabe duda de que el propósito de emulación obligaba al poeta a trabajar un poco más el texto, más allá del conteo de sílabas.

Con todo, todavía en una de las secciones del certamen *Proteo festivo* (parte de *El segundo quince de enero*) se pidió una composición con el tema de san Juan de la Cruz “convertido en penitente fiera en las desiertas asperezas del Carmelo” a “imitación de la 1ª. canción de don Luis de Góngora [“De la toma de Larache”]”. En general, los textos participantes se limitaron a seguir el molde métrico exigido (una canción formada por cinco estancias de 17 versos, *ABCBAACCdDEFFGGGEEHH*, con un único heptasílabo más o menos al centro, más una represa de cinco). El único poeta que intenta modular a la manera gongorina es el prolífico Cayetano Cabrera Quintero:

Por los fragosos bosques del Carmelo,
mentido monstruo de tajadas peñas
que, temiendo el castigo por gigante,
el vello cruza de sus broncas breñas,
y, con sus hombros abollando el cielo,
presume erguido robustez de Atlante;
por su aspereza, pues, que al caminante
se miente laberinto,
enmarañando en greñas el recinto,

racional fiera, mar que se despeña,
 hasta la cumbre se remonta, erguida,
 de crueles cazadores perseguida;
 con la persecución tan bien hallada,
 que, aunque de varias puntas aquejada,
 ninguna da de sentimiento seña,
 antes la que volante más le duele,
 alas le da con que a la cumbre vuele.²⁶

Sin embargo, parece tratarse de un gongorismo de certamen, que responde a las exigencias de la justa, no de una opción estética del autor: muy difícilmente podría considerarse a Cabrera Quintero, por su obra en conjunto, autor gongorino.

Como ya dije, la lírica oficial empezaba a cambiar, pero fuera de ella los poetas siguieron prefiriendo la expresión gongorina (prueba de que el gongorismo no fue sólo una moda, sino una lección artística). En este punto puedo añadir un testimonio más a la nómina gongorina de Nueva España: el volumen *Poemas varios* (1717-1720), hasta ahora manuscrito, recopilado por fray Juan Antonio de Segura, que incluye la obra de varios poetas y parte de la del mismo Segura, reunidos en la llamada Academia Guadalupana. En esta recopilación poética, además de estar como lección constante tras la lengua de algunos autores, Góngora se presenta como modelo a imitar y como motivo de reflexión. En la sección “Alegoría con que se introduce la Academia del dios Cupido”, se pide una “canción de a 12 con repressa” (doce estancias de 17 versos)²⁷ y, en el escolio, Segura aclara: “hizimos empeño de hazer algunos poemas no imitando sino proponiendo remedar las *Soledades* de don Luis, nuestro príncipe, y esta canción fue una”²⁸ (ff. 34r-38r):

²⁶ Tomo el texto de un manuscrito con sólo obras de Cabrera Quintero (ff. 210v-211r).

²⁷ La segunda y la tercera estancias tienen 15 y 16 versos, respectivamente; no queda ningún verso suelto, por lo que no parece error de copista, sino de autor.

²⁸ Nótese la conciencia, de la que he hablado insistentemente, de sus limitaciones: Segura no aspira ni siquiera a la imitación, sólo al “remedo”.

Desde una exelsa y empinada roca
 que a la más regia pluma presta seno,
 a cuyas plantas de arenosa playa
 adula el mar que con su lengua toca,
 y siendo a sus impulsos suave freno
 sirve para mirarlo de atalaya,
 surto el discurso el telescopio explaya,
 y en el tridente líquido engolfado
 aun en tierra temió verse anegado.
 Al contemplar que vuela
 de lino y no de pluma alada una ave,
 alegórica nave,
 que, espumas dividiendo a remo y bela,
 prepara viage por el mar de Egnido
 de Neptuno a Cupido,
 en cuyo intento, si a mirarlo llego,
 por término del agua busca el fuego.

Camina, pues, pero primero al norte
 consultar es precisso, que la rige
 quando a Nereo los espacios huella,
 no aquel que de zaphiros en la corte
 es el carro estrellado a quien dirige
 de una y otra ossa la polar estrella
 Cinossura más bella,
 Arcturo de más luz, mejor lucero
 en mi imaginación lograr espero;
 si el sol immaculado en Guadalupe
 a aquel que ahora fabrico
 Bucentoro mental, qual le suplico,
 meresco que feliz la popa ocupe,
 que para ser su guía
 estrella de la mar dize María.

El molde métrico es una canción, no la silva de las *Soledades*, pero, en efecto, el estilo recuerda el del “príncipe”: la perífrasis del águila (“regia pluma”), el cuadro del océano chocando con el peñasco (“a cuyas plantas de arenosa playa/adula el mar que con su lengua toca”): el mar “lame” y “halaga” (con su frescura) las plantas de la alta roca, al tiempo que ésta frena sus impulsos (“y siendo a sus impulsos suave freno”: *sum* + dativo). El artificio está en un ingenioso juego etimológico: el verbo castellano *adular*, con el significado que conocemos, proviene del latino *adulor*, pero está también el verbo latino *adulo* que significa ‘lamer’. Menos afortunadas son las imágenes que aluden a la Virgen: el discurso (“allegórica nave”) extiende el telescopio y navega en busca de Cupido (tema de la academia). En su viaje, ninguna constelación (“el carro estrellado”, “Cinossura”, “Arcturo”) será norte; sólo la Virgen podrá ser la guía de ese discurso (“Bucentoro mental”). Versos de un fluir difícil, por lo forzado del concepto. Esta vez el “empeño” no fue suficiente.

En esta misma Academia, Góngora es también tema de la sesión:

Preludio con que comencé la lección de oposición para tomar el lauro, sobre el punto que me salió de Góngora, y fue en el medio de la Primera Soledad, en el epitalamio, la estancia primera que comienza *Ven Hymeneo*

Ven Hymeneo, así comienza el texto
del príncipe más culto y más süave,
que explicar solicita en su contexto
mi humilde relección, aunque me cave
la invocación que tal dulzura vierte
más que por elección, por dicha y suerte. (f. 38r)

La conclusión de Segura es que Góngora

Pone a Cupido no alado,
y así da a entender en suma

que es difícil que dé pluma²⁹
a ningún enamorado. (f. 40r-40v)

Recordando al homenajeado (Góngora), Juan de Magallanes, poeta de la misma tertulia, alaba en un soneto la lección de Segura, reconociendo su triunfo en el debate: “Tu conclusión, o sabio Apolo, ha sido / alas negar al nieto de la espuma, / quisá para que necio no presume / el renombre arrogarse de entendido” (f. 40v). Los tercetos son ingeniosos:

Plumas a Amor no niegues, si te agrada
el laurel sacro con que ya previenes
veer tu frente de honores coronada.
Pues miras que, depuestos los desdenes,
del vuelo de la pluma enamorada
Daphne pretende coronar tus zienes. (*loc. cit.*)

Finalmente, otro compañero de Academia, Pedro Manuel de Gama, remata la exposición de Segura con la siguiente décima:

Quando el sol nace rompiendo
las nubes pardas groseras,
ilustra más las esferas
pues más claro va nasciendo.
Assí *Segura* exponiendo
gongorina obscuridad,
le aclara con propiedad
tu ingenio luz, y me asombra
pues Góngora fue tu *sombra*
pero tú su *claridad*. (f. 43r)

²⁹ Por la respuesta de Magallanes (cf. *infra*, en seguida), Segura usa la expresión “dar pluma” entendiendo pluma como “las habilidades y destreza en escribir” (*Dicc. Aut.*).

Parecería que la décima se hace eco de la ya añeja polémica sobre la oscuridad gongorina; pero, en realidad, revela admiración por el maestro (Góngora) y por el expositor (Segura). Toda esta sección del manuscrito demuestra que el poeta cordobés era un “clásico”, tema de debate y de reflexión; que se seguía leyendo y admirando su obra, pero también que su propuesta lírica, esa lengua trabajada y troquelada con procedimientos estilísticos que el cordobés redescubrió y llevó a su máximo potencial expresivo, estaba dejando de ser modélica. La estela de su estética, a pesar de la autoridad del nombre, empezaba a apagarse.

Sin embargo, “donde hubo fuego, cenizas quedan”, y ahí está la canción de José de Villerías a imitación de la gongorina “Vuelas, oh tortolilla”: “Hízose oposición a la presidencia, y fue del modo, que ordené abrir un punto en Góngora, y que del poema que saliese se hiciesse una ilustración o imitación, para que, graduando, la más acertada mereciesse el puesto. Salió la canción quinta amorosa que comienza *Buelas, o tortolilla*” (f. 53r):

Bolaste tortolilla
del regalado nido
con tu esposo querido;
mas cazador villano
el buelo corta ayroso
de tu querido esposo.
¡Ay tórtola infelice,
que muestras en el viento
que son tus dichas como tu elemento!

Ayer tu dulce pico
con amantes clamores
enterneció las flores;
hoy ya tu llanto amargo
con llorosas corrientes
acrecienta las fuentes;

fuentes y flores hallan
de lágrimas y canto
alientos en tu pico, agua en tu llanto... (f. 53r-53v)

La canción gongorina está formada por cuatro estancias de nueve versos, *abbcdefF*; la de Villerías tiene exactamente el mismo esquema. En su edición de las canciones de Góngora, José María Micó señala la rareza y originalidad de la estrofa empleada: “Es una estrofa muy peculiar de la que no conozco otros ejemplos: tres versos sueltos (1º, 4º y 7º) seguidos de sendos pareados. Tanto el uso de los versos sin rima como el predominio de los heptasílabos (rasgo este último que refuerza la efectividad del verso final de cada estancia) revelan a mi entender el interés por acomodar la métrica a los temas ligeros...”.³⁰ La composición del novohispano es fiel a las armónicas y sencillas modulaciones del modelo, pero hay aquí gran diferencia en el tratamiento del motivo: la tórtola de Góngora no es propiamente la tradicional “gemidora a lo viudo”, sino un emblema de la felicidad conyugal, de un amor gozoso y consumado:

Testigo fue a tu amante
aquel vestido tronco
de algún arrullo ronco;
testigo también tuyo
fue aquel tronco vestido
de algún dulce gemido;
campo fue de batalla
y tálamo fue luego:
árbol que tanto fue perdone el fuego. (vv. 10-18)

En cambio, Villerías, a pesar de su modelo, se queda con el tópico de la tortolita triste y llorosa, más digna de piedad que de envidia, frente a la

³⁰ Luis de Góngora, *Canciones y otros poemas...*, ed. cit., p. 94.

feliz tórtola de Góngora: “Mi piedad una a una / contó, aves dichosas, / vuestras quejas sabrosas; / mi invidia ciento a ciento / contó, dichosas aves, / vuestros besos süaves...” (vv. 19-24).

Quizá lo más relevante de estos *Poemas varios* para la historia del gongorismo novohispano sea la aparición por primera vez (y probablemente única) del Góngora chocarrero y escatológico. Sabemos que fue el poeta cordobés el creador de la fábula mitológica burlesca con sus romances sobre Hero y Leandro y sobre Píramo y Tisbe. Luego vino una andanada de seguidores, entre los cuales sobresalió Salvador Jacinto Polo de Medina, quien también llegó a hacer escuela. En este volumen manuscrito hay dos fábulas burlescas, más deudoras de Polo de Medina que de Góngora: una dedicada a Apolo y Dafne, de Juan José Gutiérrez (ff. 58r-71r),³¹ y otra sobre Hero y Leandro, de Juan Antonio de Segura, quien no desdeña los giros del modelo impuesto por el cordobés. Nótese la inspiración gongorina en el siguiente pasaje (el cruce de Leandro, la noche de amor y el desafortunado desenlace):

Tomó el racional bagel
puerto en los brazos más finos,
y aunque se acostó en su lecho
no anduvo en él muy dormido.

Gozó la flor más fragante,
convirtiendo en su capillo
las ojas de una azucena
en púrpura de un Narciso.

No le duró mucho tiempo
la dicha, que el hado esquivo
quiso se llorase muerto
su amor, aún recién nacido.

³¹ Puede leerse en Martha Lilia Tenorio, *Poesía novohispana...*, ed. cit., t. 2, pp. 963-975.

Pues una funesta noche
 que en el viento confundidos
 presagiaban mil desgracias
 de las tinieblas los silvos,
 a los dos amantes tiernos
 sepultó el gozo en gemidos,
 siéndoles el mar y el fuego
 muerte a un tiempo y obelisco.

Al charco de los atunes
 se arrojó el tal mancebito
 (y al mismo Góngora el verso
 se lo venderé por mío)...

Fluctuaba entre dos aguas
 como huevo el afligido,
 quando pensó entre dos fuegos
 hazer chillar lo freído.

Contrastar no puede el agua,
 mas no se da por vencido,
 porque es gala del esfuerzo
 el despreciar los peligros.

Ero cuidaba su fuego,
 sin ser vestal ni virgíneo,
 mas para enemigos tantos
 ardía su ardor muy tibio.

Más durara si ella hubiera
 su honestidad encendido,
 que bien pudo, pues [ya] de ella
 avía hecho cera y pavilo.

Apagóse en fin la antorcha,
 y Ero, viendo tal conflicto,
 lo que apagaron las aguas
 quiso encender a suspiros.

Leandro, que ya fatigado,
no podía más consigo,
de ver la llama apagada
llegó a perder los estribos. (ff. 81v-82v)

Además de la confesada evocación del romance “Arrojóse el mancebito...”, Góngora está también tras el chiste del huevo,³² tras los versos “Hero cuidaba su fuego, / sin ser vestal ni virgíneo”,³³ y su lección lleva a Segura a la forja de un afortunado equívoco en la última cuarteta citada: el joven amante ‘perdió los estribos’ en el sentido que hoy damos a la frase, pero también, de acuerdo con la alegoría de Leandro como barco humano, ‘estribos’ funciona como término náutico: pedazos de cabo atados a los mástiles.³⁴ Con todo, predomina el chiste fácil, el ingenio simplón; el concepto gongorino que “expriime” extrañas correspondencias se sustituye por un procedimiento —artificial y engañosamente ingenioso— de asociación inmediata que no demanda trabajo ni del poeta ni del lector. Muy bien presenta Gerardo Diego este ingenio como “el verdadero gusano que va a atacar la carnosa fruta tan difícilmente llevada a sazón”.³⁵

El Góngora escatológico está representado en un romance de Pedro Muñoz de Castro, “Si yo en todo tiempo he sido” (ff. 11v-14v):

³² “El amor, como dos huevos, / quebrantó nuestras saludes: / él fue pasado por agua, / yo estrellada mi fin tuve” (vv. 89-92).

³³ “No hay Ninfa de Vesta, alguna, / que así de su fuego cuide / como la dama de Sesto / cuida de guardar su lumbre” (vv. 29-32).

³⁴ “Pedazo de pared grueso y fuerte, a manera de pilar, que por la parte exterior sube arrimado a la misma pared o muralla, para sostenerla y afianzarla” (*Dicc. Aut.*)

³⁵ *Antología poética en honor de Góngora*, ed. cit., p. 47. Según Leopoldo Augusto Cueto, toda la poesía del reinado de Fernando VI (1746-1759) se reduce “a estas circunstancias: facilidad, vulgaridad, frialdad, trivial donaire, cierta audacia satírica” (*op. cit.*, p. lii). La inaccesibilidad de las cúspides líricas e intelectuales alcanzadas por Góngora provocó que el esforzado afán de sus seguidores se despeñara en conceptos falsamente complejos y simplonamente ingeniosos.

Por fortuna, di con una
 con que me armé Cayetana
 en el servicio de Apolo,
 Deyopeya, la pribada.

“Tolendus tenemos”, dixé,
 cisnes de nuestra Castalia,
 con la ayuda de esta nimpha,
 camarista titulada

de la cámara apolínea;
 era ayuda y necesaria
 que en sus cohortes proveía
 y todo lo gobernaba.

Con ella a Pareja alojo,
 le asestó, y él se agazapa:
 tente que amago, y el bote
 es el ayre y va sin nada.

Passe por burla, que luego
 llevará el ciego su papa
 con colirio para el ojo
 y *quid pro quo* de lagaña.

No quise de la Elicona
 fuentecilla coger agua,
 porque de la de Meotis
 me proveí con la que basta.

De mayores y menores
 seguía abajo, mercenarias
 aguas cogí para asperges
 de cabezas laureadas.

Di de mano a las vecinas
 de los cuervos cacaguatas,
 porque son más correosas
 las de las palomas blancas.

Agua de tanta correa,
que primeramente pasan
examen de surradores
para parar en surradas.

Con éstas de los palomos,
ni más turbias, ni más claras,
“agua va”, les dixe ossado
a cada qual en sus barbas.

Yo a fe que le diera en ellas,
aún más que de buena gana,
a mi Pareja dos ojos
para que mejor mirara. (ff. IIV-I2V)

Al principio del romance, Muñoz de Castro relata que, como se trata de la época de carnaval, necesita una máscara. Busca entre sus contertulios de la Academia el rostro más feo. Por fin encuentra uno, con que “me armé Cayetana”, que parece un simple juego fonético con “me armé caballero” (por lo de la máscara); no sé si *Cayetana* tenga algún otro sentido, como todos los términos que siguen, usados en su acepción escatológica, literariamente consagrada por Góngora en la famosa letrilla “¿Qué lleva el señor Esgueva?...”: *servicio, privada, camarista*, a partir de *cámara* (“...el excremento del hombre, cuyo nombre se debió de dar porque siempre se exonera el vientre en lugar retirado y secreto”, *Dicc. Aut.*), *ayuda, necesaria, proveerse, ojo*, “[aguas] mayores y menores”, *palomo* (*palomino*: “en estilo jocoso y festivo se llaman aquellas manchas del excremento que suelen quedar en las camisas”, *ibid.*); y creo que también pudieran estar usados con doble sentido o, por lo menos, algo maliciosamente: “alojar”, “colirio” y “ciego” (jugando con *ojo* y su significado obsceno: “el ojo que no tiene niña”, Quevedo *dixit*), “bote” (‘bacinica’), “aguas” (“vulgarmente llaman aguas mayores a los excrementos gruesos del hombre, y menores los excrementos fluidos”, *ibid.*).³⁶ Finalmente,

³⁶ En relación con la letrilla “¿Qué lleva el señor Esgueva?...”, Mercedes Blanco señala: “No hay en el poema una sola palabra malsonante, una sola que no admita un sentido neutro o noble, aunque muchas poseían ya una acepción secundaria escato-

está el juego del “Tolendus tenemos”: *tolendus* parece ser un sustantivo formado de manera caprichosa y juguetona a partir del verbo *tollo*, que puede significar alzar, levantar (en este caso el chiste sería francamente obsceno) o quitar, que pudiera ir más de acuerdo con el contexto escatológico: ‘¡Por fin, compañeros, podremos vaciar nuestros intestinos!’.³⁷

En cuanto al trabajo poético en este volumen, posiblemente el poeta con más giros gongorinos sea fray Juan Antonio de Segura; ya lo vimos en su fábula de Hero y Leandro, véamoslo ahora a lo serio, en el comienzo de esta canción:

Nunca de tus influxos el asylo
 con más razón, Euterpe soberana,
 mi lyra busca ufana,
 que al presente, adorando el mar tranquilo
 de Maria, sacro Nilo
 que de gracia brotó siete gargantas
 y siete cuellos sujetó a sus plantas,
 de la infernal serpiente,
 burlando de sus iras el torrente.

Anima, pues, con números süaves
 el corvo diente de marfil y plata,
 comunicando grata
 a este Parnasso y sus sonoras aves

lógica como *cámaras*, *proveído*, *servidor*, *ojo*, *palomino*, etc. La mayoría de los ingredientes léxicos del poema, palabras como *rio*, *cosas*, *vía*, *leyes*, *crystal*, etc., carecen de significados léxicos escatológicos lexicalizados, pero muchas los adquieren por efecto del contexto, de modo que los equívocos excrementicios parecen extensibles *ad libitum* a todos los dominios del vocabulario castellano” (“Góngora y el concepto”, en *Góngora hoy I-II-III*, ed. J. Roses, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2002, p. 333).

³⁷ Evidentemente, Muñoz de Castro no tiene ninguna otra intención que la chacota; tras el juego escatológico de Góngora, como demuestra Mercedes Blanco, hay un sentido más serio: las inmundicias del Esgueva son las de la Corte: los respetables jueces y letrados, las bellas damas, los nobles amadores (cf. “Góngora y el concepto”, art. cit., p. 334).

dulces acentos y modelos graves,
 para que con sonora melodía
 las victorias aplauda de María,
 que, si en su inmunidad la pluma espacia,
 nunca tendrá en su numen mayor gracia. (f. 19v)

La “Euterpe soberana” es la virgen de Guadalupe, a quien invoca el poeta como a su musa. Notemos el adorno de las noticias mitológicas y eruditas: la referencia a la Hidra de Lerna (representación del demonio) y a las siete bocas del Nilo, y la gongorina perífrasis de la lira: “el corvo diente de marfil y plata”.

Sin duda, la mejor muestra del gongorismo de Segura es su “Canción pindárica” (ff. 55v-58r). El molde métrico es, curiosamente, el poema que Quevedo dedicó al duque de Lerma, “De una madre nacimos”,³⁸ pero el aliento lírico proviene, sin duda alguna, de Góngora:

Estrofa I, de 16

Qué verdores aprende
 aquella vid frondosa,
 pero es porque amorosa
 al olmo, altiva, que en sus brazos prende,
 con su color afianza
 tornar en posesiones la esperanza.
 El ruyseñor amante en sus gorgeos
 estudia el modo de explicar deseos,
 mas es por que la esposa en atenciones
 oyga el arte de amar en sus canciones;

³⁸ Se trata de una combinación irregular de heptasílabos y endecasílabos en por lo menos tres estrofas, con el siguiente orden: “estrofa” (de 16 versos), “anti-estrofa” (también de 16 versos) y “épodo” (de 21). Segura no sigue el esquema de rimas (*aBaB-cDEEDfgGFHH*), opta por los pareados, lo que contribuye a restar gravedad y prestar una andadura un poco más ligera a la composición.

la fuente cursa tonos lisongeros,
 por que la adoren páxaros parleros;
 nácar viste el clavel en gala ayrosa
 por mostrar que a su dama assí se rosa.
 Y perficionan todos por su parte
 a la naturaleza con este arte.

Antiestrofa I, de 16

Divisas éstas son en su armonía
 del planeta mayor que alumbra el día,
 maestro que enseña amores
 a fuentes, vides, páxaros y flores,
 venciendo en gala y tono diferente
 al ruyseñor, la vid, la flor, la fuente,
 quando su planta hermosa
 sigue una fugitiva desdeñosa
 a quien rendir procura;
 y mientras huye más, más la celebra,
 pues su áspera hermosura
 abraça, lisongea, sigue, requiebra.
 Mexor que rui señor tierno la canta,
 clavel sigue su planta,
 fuente la grita con estilo ronco
 y vid se abraza de su duro tronco. (ff. 55v-56v)

Apenas reconocemos ya giros típicamente gongorinos; si acaso en la “antiestrofa” el muy sencillo hipérbaton del primer verso, el recurso de los esquemas distributivos y los versos plurimembres. Sin embargo, la lección de Góngora está en el armonioso equilibrio, en la suave musicalidad, en la justa concisión de los versos y en la frescura con que Segura emplea motivos añejos (el *locus amoenus*, la vid y el olmo, el desdeñoso laurel, etc.).

Seguramente, para algunos estudiosos, en este recuento del gongorismo del siglo XVIII, habría que mencionar al padre Juan de Arriola, primer imitador conocido en aquel “certamen intemporal” (Méndez Plancarte *dixit*) que fue la serie de imitaciones de la “Canción famosa a un desengaño” del padre Matías de Bocanegra.³⁹ Como en su modelo, en la canción del padre Arriola abundan los giros gongorinos: “en campaña de olores, / todo un ejército de flores, / emulando con ellas / el brillante escuadrón de las estrellas, / que en campo de zafiro / marchando van al paso de su giro”, “la azucena olorosa, / la flor entre las flores más hermosa, / dio para hacer la salva, / por la mañana al bostezar el Alba, / del aljófár que bebe / en perlas netas munición de nieve”, “del monte despeñado, / al corazón del prado / bajaba un arroyuelo / roto, con grillos de cristal y hielo”. Por momentos, la lección gongorina está recreada con acierto; por ejemplo en este pasaje sobre las mariposas libando flores:

Vivientes carabelas,
soltando de las alas las dos velas,
cada una la enamora
por beber de las perlas que atesora;
mas si alguna se asienta,
por agotar aljófares sedienta,
cuando a sentarse llega,
en golfos de coral, luces navega.

Sin embargo, siguiendo a Bocanegra, Arriola combina el lenguaje de linaje gongorino con la lección de Calderón (tan evidente en la tirada de versos octosílabos que calca formal y temáticamente el monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*). Quizá por esta razón, a diferencia

³⁹ No se conoce la fecha de la primera edición de la *Canción* de Arriola; la más antigua de que se tiene noticia es de 1724 (*Canción famosa a un desengaño por M.R.P. Juan de Arriola de la sagrada Compañía de Jesús*, Imprenta de la Biblioteca del licenciado don J. Joseph Jáuregui, México, 1724).

de las intenciones estéticas de otras composiciones, como el romance ya citado de Solís y Alcázar o la *Esphera mexicana* de Gil Ramírez, por citar algunas, su canción adolece en varios pasajes de un gongorismo barato (no motivado por una búsqueda o preocupación artística):

Arroyo fugitivo,
 confín undoso de alabastro vivo,
 que con presteza extraña
 corres por la campaña,
 rotos los cauces de su térrea vena,
 bullicioso galán de la azucena.
 Volantes mariposas,
 que por chupar la púrpura a las rosas
 sois con acentos graves
 en el músico coro de las aves,
 surcando el elemento,
 organizadas cítaras del viento,
 qué bien estáis mostrando,
 vosotras riendo, cuando yo llorando,
 que vivís muy ajenas
 del inmenso diluvio de mis penas,
 pues a llorar desdenes
 fuentes los ojos de cristal perennes,
 con dura tiranía,
 no le veríais el rostro a la alegría.

Pudiera deberse, en efecto, al desgaste de las fórmulas gongorinas después de más de un siglo de explotación, pero quizá la razón tenga que ver más con el modelo, es decir, con la “Canción” de Matías de Bocanegra, en la que ya encontramos ese “gongorismo calderoniano” tan atinadamente observado por Gerardo Diego.⁴⁰

⁴⁰ Cf. *supra*, p. 70.

La obra de Góngora se conoció bien y se leyó profusamente en Nueva España. Prueba de ello es la noticia que da Antonio Alatorre de una oscura monja poblana, sor María Teresa, con toda seguridad poetisa de ocasión, que en 1734 dedicó a la muerte de su compañera sor María de Santa Leocadia un soneto “notable porque en él imita las palabras-rima y hasta los giros del «Tonante monseñor...» de Góngora, pero eliminando todo matiz burlesco”:⁴¹

Milagro penitente, ¿por qué *acá*
yaces frío cadáver, si yo *sé*
que entre luces renaces mejor *que*
el que en aromas siempre vivo *está*?
El rigor de tu vida a mí me *da*,
para pensarte viva, tanto *pie*,
que si tu luz viviente muerta *fue*,
mejor que viva resplandece *ya*.
Imagen, rica no, costosa *sí*,
que el serafín taller diestro *forjó*
con oro limpio del mayor *Perú*,
tú, flor que apaga al más vivo *albelí*,
muerta eres ya, pero marchita *no*.
¡Oh tú, dichosa tú, mil veces *tú!*⁴²

⁴¹ Antonio Alatorre, *Cuatro ensayos...*, ed. cit., p. 399. El soneto se encuentra en pp. 399-400; de aquí lo tomo.

⁴² “Tonante monseñor, ¿de cuándo *acá* / fulminas juvenetos? Yo no *sé* / cuánta pluma ensillaste para el *que* / sirviéndote la copa aun hoy *está*. // El garzón frigio, a quien de bello *da* / tanto la antigüedad, besara el *pie* / al que mucho de España esplendor *fue*, / y poca, mas fatal, ceniza es *ya*. // Ministro, no grifaño, duro *sí*, / que en Líparis Estérope *forjó* / (piedra digo bezahar de otro *Pirú*) // las hojas infamó de un *albelí*, / y los Acroceraunios montes *no*. / ¡Oh Júpiter, oh, tú, mil veces *tú!*” (Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. de B. Ciplijauskaité, Castalia, Madrid, 1985, p. 243). “Notable es —escribe A. Carreira— «Tonante monseñor, ¿de cuándo *acá*...?», de 1619, porque, como señaló Fernando Lázaro, se trata de un experimento de elegía culticómica, o, en román paladino, raro caso de soneto fúnebre y festivo dedicado a la muerte de un joven noble” (“Góngora y el canon poético”, art. cit., p. 409).

Podríamos pensar que la monja buscó una composición fúnebre original, y dio con este soneto, único en su especie por su carácter fúnebre-burlesco y formalmente complicado por la terminación aguda. La autora es bastante fiel al modelo: recurre al apóstrofe lírico (Góngora apostrofa a Júpiter, sor María Teresa, a la difunta), también comienza con una pregunta, termina con una admiración y repite en el mismo lugar que el original la fórmula *sí/no* (al comienzo del primer terceto): “Ministro, no grifaño, duro sí” (Góngora).

Se han usado como muestras paradigmáticas de los extremos a los que llegó el gongorismo⁴³ en tierras americanas las obras de Miguel de Reina Zeballos y de Francisco Ruiz de León: “representan la degeneración del barroco, en su afán de imitar, con manifiesta ineptitud y mal gusto, no a Góngora, sino a los malos imitadores de los malos imitadores”.⁴⁴ El colmo “gongórico” de Reina Zeballos sería su obra *La elocuencia del silencio. Poema heroico, vida y martirio del gran protomártir... san Juan Nepomuceno* (Miguel de Peralta, Madrid, 1738), dedicada al confesor de Felipe V, Guillermo Clarke. Se trata de un poema en diez cantos, con un total de 624 octavas, por momentos difíciles de seguir o de soportar. Menéndez Pelayo se burla de la composición diciendo que “la elocuencia del silencio”, esto es, el silencio, es precisamente lo que hubiera convenido al poeta: “de quien poco bueno puede decirse, salvo que versificaba con robustez, dote común en los poetas de su escuela [el gongorismo], y que propendía más a lo conceptuoso que a lo culterano”:⁴⁵

Desciende deidad sacra, a quien da el labio
mudo, elocuente, culto, que te invoca
mi pluma, cuyas líneas regle sabio

⁴³ Entre otros: Pimentel (*op. cit.*), Menéndez Pelayo (*op. cit.*) y Alfonso Reyes (*Letras de la Nueva España*, ed. cit.).

⁴⁴ Ramón Martínez Ocaranza, *Diego José Abad, sabio poeta de la Nueva España*, Secretaría de Educación Pública, México, 1968, p. 11.

⁴⁵ *Historia de la literatura hispano-americana*, ed. cit., t. I, pp. 73 y 85.

el índice que nudo es de tu boca.
 No Piérides parleras por agravio
 culpéis mi adoración, que sólo toca
 a Harpócrates, que amante reverencio,
 la inspiración sagrada del silencio.⁴⁶

Con esta sola muestra (que es lo único que cita Menéndez Pelayo), queda la impresión de que el “gongorismo” de Reina Zeballos se reduce a un mero desorden sintáctico.⁴⁷ Pero la obra peca más bien de una llaneza algo fastidiosa, y sus contados aciertos son justamente aquellos pasajes o versos deudores de Góngora. Por ejemplo, cuando describe las altas montañas del Palatinado:

Señala el superior Palatinado,
 alta meta del reyno, al Occidente,
 que de montañas ásperas cercado,
 son corona y muralla de su frente:
 Sudetes las nombró, donde alternado
 respira el astro entre la flor luciente,
 que es tal su altura, que han vivido en ellas
 con presunción de flores las estrellas; (canto I, oct. 19)

o el valle de Bohemia:

El valle ameno en lentas ondas mueve
 el cándido vellón de que, poblado,

⁴⁶ Primera octava del canto primero (ed. cit., p. 1).

⁴⁷ No lo llamo hipérbaton porque éste es un recurso con una función y un sentido, lo que a muchos seguidores de Góngora se les escapa (como es el caso en esta octava) y sólo conservan el desorden: “C’est par ce côté de l’âpreté et ses connotations de grandeur, que le débat sur les valeurs de l’hyperbate excède ce qui est esthétique pour avoir une incidence idéologique. L’hyberbate déploie ou révèle une suprématie: du côté de l’auteur, sa liberté à l’égard des emplois vulgaires, automatisés, et sa maîtrise de la matière verbale; du côté du message, sa splendeur et sa magnificence” (Mercedes Blanco, “Góngora et la querelle de l’hyberbate”, *Bulletin Hispanique*, 112, 2010, p. 199).

es a la vista desatada nieve,
 que la derrite el silvo y el cayado.
 Aquel de Europa robador aleve
 aquí dexó a su especie vinculado,
 que en desagravios del mentido susto,
 repitiesse los robos en el gusto. (canto I, oct. 24)

Cada una de estas dos octavas es una hermosa miniatura paisajística: las altas montañas que coronan y amurallan el valle del Palatinado, tan altas que el sol (“el astro”) parece lucir entre flores que semejan estrellas y estrellas que semejan flores (un gran tópico gongorino: la paridad de la estrella y la flor). En la segunda octava se presenta el rebaño de ovejas, tantas, que con sus lentos y acompasados movimientos brindan “ondas” al valle; tantas que parecen nieve que, derretida (“desatada”), corre al llamado del pastor (“...la derrite el silvo y el cayado”). En el valle pasta también el toro, aludido en una muy gongorina perífrasis mitológica: por el robo de aquel “mentido” toro, su especie quedó obligada (*vinculado* en el uso forense de Góngora) a sólo contemplar (“repetir los robos con el gusto”) el paso del rebaño.

En otra parte se relata que el rey Wenceslao pretende convencer a san Juan Nepomuceno, confesor de la reina, de que revele los secretos de su esposa, “así llamando a Juan con rostro afable / (que dexa a espaldas el de sus rencores), / hipócrita volcán, sereno mueve / con blando aliento la mentida nieve” (canto 3, oct. 43). El rey esconde su furia con palabras blandas y lisonjeras (la “mentida nieve” que no corona el volcán en erupción). Para expresar con la elocuencia del caso el peligro al que se enfrenta el santo, Reina Zeballos recurre a una afortunada comparación, al estilo del poeta cordobés:

¡Oh cómo peligrara aquel canoro
 dulce apacible hechizo, cautelosa
 liga vocal, por quien lloró el Peloro
 estragos de Parténope engañosa!

Pero el sagrado Ulises al sonoro
 eco perturbador, en la industriosa
 nave del alma sujetó oprimidos
 al árbol del silencio los sentidos...;
 qual pyrata escamado, a quien sepulta
 el espumoso monstruo en sus raudales,
 y con la tinta que en el buche oculta
 obscurece los líquidos cristales,
 con cuya lobreguez la vista insulta
 del pezezuelo incauto, y con fatales
 rasgos purpúreos dexa escrito el daño
 en los negros borriones del engaño;
 assí, por que a la voz suya perezca
 el inocente pecho, solicita
 que de Juan las orejas entorpezca
 la engañosa lisonja que vomita... (canto 3, octs. 44, 46, 47)

La primera octava alude al seductor canto de las sirenas, cifradas en Parténope (se arrojó al mar y las olas depositaron su cuerpo en la playa, a las faldas del monte Peloro, en Nápoles), y a la estratagema de Ulises para disfrutar el canto sin arrojarse al mar. Mejor y nuevo Ulises resulta san Juan Nepomuceno (el “sagrado Ulises”) que responde a los falsos halagos del rey (“sonoro eco perturbador”, equivalente al canto de las sirenas) con el silencio, gracias a su grandeza de alma (“en la industriosa... sentidos”). Establecida la alegoría mitológica y náutica, las siguientes estrofas desarrollan la lucha del santo a la manera de un naufragio: el rey se compara con una serpiente marina (“pirata escamado”), escondida en los raudales del mar (“espumoso monstruo”), que ataca a los pececillos con la tinta que esconde en el buche y deja huellas de su mal en la púrpura disuelta en el agua; así, el rey, con “la engañosa lisonja que vomita” pretende confundir al santo. Como se ve, una comparación bastante apretada y bien trabajada.

Más adelante, el autor apostrofa a san Juan, ponderando la fortaleza con que sufre su martirio: “Y en fin, Juan, esos duros eslabo-

nes / no os pesen, porque son, formando escalas, / plumas los grillos, las cadenas alas” (canto 5, oct. 16, nótese la bimetración y el quiasmo), y describe, con hermosas y sugerentes imágenes (no es ironía), retomando la alegoría del naufragio, los azotes que recibe:

Crece la tempestad, el furor crece,
como suele en el mar cuyos raudales
azota el viento, y al herir parece
que el centro le examina a los crystales,
así al caer el brazo se enfurece:
a un lado y otro aparta los corales,
hasta tocar, quando el ramal sepulta,
escollos de marfil que el seno oculta. (canto 5, oct. 55)

Del martirio sale san Juan Nepomuceno robustecido, como un instrumento musical, accidentalmente maltratado al ser afinado, pero luego reconstruido con mejora:

Como suele harmónico instrumento
que, al compás y la regla bien trazado,
la voz despide, y con su dulce acento
al artífice canta lo acertado;
pero la contingencia o el intento
le despedaza, y únele el cuidado,
de suerte que en más dulce melodía
afina con su estrago la armonía.

Juzga Menéndez Pelayo que Reina Zeballos “versificaba con robustez”, y digna muestra son las siguientes octavas, especie de “bucólica mexicana” en que se describe el laborioso trabajo del indio de la meseta que, armado de su acocote, extrae el aguamiel de los pródidos magueyes:⁴⁸

⁴⁸ Esta evocación mexicanista en una obra dedicada a ensalzar la vida de un santo bohemio (san Juan Nepomuceno es el santo patrono de Bohemia) se encuentra en medio de una digresión, también de carácter nacionalista, sobre la virgen de los Remedios, motivada, según el autor, por la descripción de la virgen de Boleslavia.

En su fecundidad inagotable,
 pródigo el centro del maguey ofrece
 extraño mineral que al vegetable
 la industria ingerta, y con la planta crece:
 más que al pico y la cuña, a breve sable,
 cabándole las manos, obedece,
 y de su seno cóncavo desata,
 en dulce néctar, líquida la plata.

Y como suele abeja artificiosa,
 quando a la flor el labio acerca activa,
 que el centro chupa y labra deliciosa
 la miel que, sazónada, al gusto aviva;
 del indio assí la industria laboriosa
 toca el maguey y el dulce jugo liba:
 que al agujijón lo agudo hurta la maña,
 por el fácil conducto de la caña. (canto 8, octos. 42-43)

Recordemos las viñetas antes estudiadas de Gil Ramírez. Es la misma lección del Góngora naturalista, creador de “naturalezas vivas”. En los tres poetas, el español y los novohispanos, se trata de cuadros realistas: las insólitas comparaciones, su trabajada expresión lejos de “desrealizar” la escena, la detallan y precisan:⁴⁹ “Puede que esa primorosa

⁴⁹ José María Vigil pensaba que los poetas gongorinos del siglo xvii, con este tipo de circunloquios, escamoteaban el “significado directo” de las palabras y lo sustituían con traslaticios arbitrarios (*Reseña histórica*, ed. cit., p. 333). Sin embargo, como ha demostrado Nadine Ly, se trata exactamente del fenómeno contrario, de abolir la arbitrariedad del signo: la expresión se acerca (y nos acerca) a la realidad, revelando aspectos inauditos (por no vistos, no por irreales): “la expresión indirecta y las perifrasis, las llamadas metáforas y la sintaxis, hiperbática o anacolútica, no son, en la poesía de Góngora sino la manera más directa de rendir lo intuitivo...” (“Propiedad lingüística...”, art. cit., p. 163). Así, por ejemplo, Antonio Carreira subraya la inspiración netamente realista de la escena en que Polifemo, espantando las cabras a pedradas, sin querer, provoca la separación y huida de Acis y Galatea: a la manera que “un campesino que, ojeando las aves de su sembrado, ahuyenta sin querer una pareja de liebres oculta en un surco («tal redimiendo de importunas aves / incauto meseguero sus sem-

conciencia de la exactitud del lenguaje figurado sea la gran lección de Góngora, una lección que ningún otro poeta español ha impartido tan sabiamente”.⁵⁰

Ya para cerrar la primera mitad del siglo XVIII, en 1748, la Real y Pontificia Universidad de México organizó un certamen literario para celebrar la llegada al trono de Fernando VI. A estas alturas del siglo, el paradigma gongorino se resiste a desaparecer del todo como requisito en estas justas. Para el “Certamen quinto”, expresamente se pidió “una canción a imitación de la quarta heroyca de don Luis de Góngora, que comienza: *Verde el cabello undoso*”.⁵¹ Es asombroso: ¡cuántos años han pasado desde que esta misma canción fue requisito en el certamen a san Francisco de Borja, en 1672! Ganó el primer lugar una poetisa anónima:⁵²

De flores prado *undoso*
 hoy por Fernando culto su *vestido*,
 si ostenta *sonoroso*

brados, / de liebres dirimió copia así amiga / que vario sexo unió y un surco abriga», vv. 477-480). Cosas como estas no pudo Góngora sacarlas de los libros, sino de la observación minuciosa de la realidad” (“La especificidad del lenguaje gongorino”, *Bulletin Hispanique*, 112, 2010, p. 104). Ya antes Gerardo Diego había señalado que a Góngora se debe también “el ensanche del panorama temático y la delectación en los aspectos desdeñados ante por baladíes y de leve sustancia” (*Antología poética en honor de Góngora*, ed. cit., p. 42).

⁵⁰ José María Micó, *De Góngora*, ed. cit., p. 147.

⁵¹ *Coloso elocuente que en la solemne aclamación del augusto monarca de las Españas don Fernando VI...*, Nuevo Rezado de Doña María de Benavides, México, 1748, p. 105.

⁵² “Peregrina en todo se manifestó una graciosa dama en el tercero metro de canciones, encubriéndose con el emboso de forastera, siendo tan patricia del Pindo como las Musas; si no es que por lo mucho que les excede, haze choro aparte, o tiene por patria superior esphera. Aligóse a más estrecha ley de la que prescribe el Cartel, tomando las mismas consonancias de don Luis de Góngora, a quien imitó de suerte que decretó la Justa se graduasse ante todo lugar por suprema” (*loc. cit.*).

más que la Fama con clarín *torcido*,
 dulce le inunda al *viento*
 con cadencias y aromas su *elemento*.

Cuantos su vergel *morán*
 heroicos Tulios, Filomenas *nuevas*,
 no sólo amantes *doran*
 el afecto que cifran en sus *cuevas*,
 que en sus valles *vacíos*
 flotas de amor descargan sus *navíos*.

Pues si el monstruo *marino*,
 ¡oh gran Fernando!, rinde sus *arenas*
 a tu nadante *lino*,
 cuando su tez le rompen tus *entenas*,
 remeciendo tus *naves*,
 ¿qué harán las flores, en amar más *suaves*?

Además del molde métrico y de que el léxico suena gongorino, porque por requisito proviene de Góngora (*sonoroso, undoso*), apenas se asoma uno que otro procedimiento estilístico: ya muy debilitada, sólo esbozada, la fórmula *si/no* de la primera estancia, el muy lexicalizado hipérbaton del comienzo de la segunda (“Cuanto... heroicos Tulios...”) y el participio activo de la tercera (*nadante*). Con todo, son más cascarón formal; no encuentro ni siquiera la intención de conservar el aliento y el estilo de la canción gongorina.

En contraste, dentro de otra sección de este mismo certamen quinto destaca una canción, también de poetisa anónima,⁵³ ésta sí de inspiración “voluntariamente gongorina”, no por requisito:

Todo el cuerpo plumado,
 y en cada crespá pluma un ojo abierto;
 en cien bocas rasgado,

⁵³ “El tercero lugar alcanzó la poetiza de Bethlén” (*Coloso elocuente...*, ed. cit., p. 124).

y en lenguas cien un monstruo, pero cierto,
nobles glorias aclama
del Augusto Fernando, vocal Fama.

Cuantos su voz atienden
doctores cultos y curiosos sabios
de su garganta penden,
bebiendo por el nácár de sus labios,
que en felices preludios
todo su gusto son sabios y estudios. (*loc. cit.*)

¡Cuánto debe todavía a Góngora, en su expresión e imágenes, esta representación de la Fama! También es más o menos afortunada la imagen de todos los doctos doctores, pendientes de las sabias decisiones (“nácár” con “gusto” a sabiduría y estudio) del nuevo monarca.

Como ya señalé, junto con Reina Zeballos, se ha considerado a Francisco Ruiz de León ejemplo del gongorismo novohispano del siglo XVIII. Se le conoce principalmente por dos obras: la *Hernandia* (Viuda de Manuel Fernández, Madrid, 1755), poema épico sobre la conquista de México, y *Mirra dulce* (Antonio Espinosa de los Monteros, Santafé de Bogotá, 1791), dedicado a los dolores de la Virgen al pie de la Cruz: “Francisco Ruiz de León versifica *La conquista de México* de Solís en su *Hernandia*; y aunque tal poema suele considerarse como la mejor obra del género, entiendo que el poeta es más apreciado por su obra gongorino-religiosa, *Mirra dulce*, publicada posteriormente en Bogotá”.⁵⁴ Menéndez Pelayo lo considera “el último poeta de su escuela [*i.e.* gongorismo]”,⁵⁵ y juzga que mejor que la *Hernandia* es su “rarísimo poemita de 333 décimas, muy devotas y muy conceptuosas, que lleva el título de *Mirra dulce para aliento de pecadores*” (*loc. cit.*). En verdad no sé qué vio el crítico santanderino en *Mirra dulce*; se trata de una com-

⁵⁴ Alfonso Reyes, *Letras de la Nueva España*, ed. cit., p. 99.

⁵⁵ *Historia de la poesía hispano-americana*, ed. cit., t. I, p. 87.

posición rimada (no alcanza ni la categoría de “poemita”), formada por 330 décimas (no 333) apenas soportables, de factura menos que mediana, insulsas hasta el fastidio. Como Menéndez Pelayo, que cita sólo una muestra de la *Elocuencia...* de Reina Zeballos, copio únicamente la primera décima (aunque sí leí las 330 décimas, y el lector puede estar seguro de que el soso prosaísmo mostrado en el ejemplo se mantiene con enfadosa continuidad —y torpeza— a todo lo largo de la composición):

Describir unos dolores,
que fueron a su amargura
en la más noble criatura
los que se vieron mayores;
si empeño era a otros sudores,
¿qué será a la frente mía?
Mas si la llevo por guía
no habrá cosa que me espante,
teniendo siempre delante
en este asunto a María.⁵⁶

Es muy probable que el carácter devoto del texto haya provocado la benevolencia crítica de Menéndez Pelayo. Lo que no resulta tan fácil de explicar es por qué Alfonso Reyes cree que se trata de una obra gongorina. Perdidos en medio de 3 300 versos únicamente encontré dos aislados y lejanos restos de usos o procedimientos gongorinos. El primero es un quiasmo con pretensiones de evocar aquel verso del *Primero sueño*, tan hermosamente gongorino: “un cadáver con alma, / muerto a la vida y a la muerte vivo” (vv. 202-203): “Puesta en este punto esquivo, / que es el infeliz y cierto, / mira a Jesús en el huerto, / muerto al gusto, al dolor vivo” (décima 78). El segundo, el empleo del cultismo *vincular* en el sentido puesto de moda por Góngora: “Y pues el León

⁵⁶ Ed. cit., p. 1.

de Judá / por extender su fineza / *vinculó* en su fortaleza...” (décima 168). Hasta aquí el gongorismo de *Mirra dulce*.

Según Menéndez Pelayo, la *Hernandia* comparada “con otros poemas dedicados a la historia de Hernán Cortés, es lo único que hace relativamente estimable” esta obra, “que ciertamente vale poco”, aunque no es tan “detestable” como *El Peregrino indiano*, pues “hay número y valentía en la versificación; las octavas están bien construidas, porque todavía el arte de hacerlas no se había olvidado”.⁵⁷ En efecto, la *Hernandia* es un extenso poema en octavas, según la mejor tradición épica, con buenos y malos momentos (debido a su extensión), pero que, en general, da cuenta de un poeta con bastante oficio. Pero antes de seguir adelante hay que traer aquí un problema de autoría en el que, al parecer, nadie ha reparado hasta ahora, a excepción de Antonio Alatorre.⁵⁸ Según el padre Eugenio de Uriarte, el verdadero autor de la *Hernandia* es el jesuita Juan de Buedo y Girón.⁵⁹ Curiosamente, en los preliminares de la edición de 1755 encontramos un “Romance heroico en elogio de don Francisco Ruiz de León” y unas “Octavas jocosas al mismo assumpto” de Buedo y Girón; el final del romance es todo un elogio del héroe (Hernán Cortés), del poema y del autor, de tono tan exaltado que resulta difícil creer que Buedo y Girón hubiera podido autoalabarse de esa manera, si es él, en efecto, el autor de la *Hernandia*:

Háganse allá de los poetas grandes,
en el Parnaso, las estatuas todas;
o estréchense, si no, que el Nuevo Mundo
a Ruiz de León entre ellas pone otra.
Y si bien en el Pindo americano
ocupa vivo el trono que le toca,

⁵⁷ *Historia de la poesía hispano-americana*, ed. cit., pp. 85-86.

⁵⁸ *Sor Juana a través de los siglos, 1668-1910*, ed. cit., t. 2, p. 597.

⁵⁹ *Catálogo razonado de obras anónimas u seudónimas de autores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua Asistencia española*, Madrid, 1906, t. 3, pp. 220-221.

como su héroe Cortés hinchó dos mundos,
en los dos Pindos de Indias y de Europa.

La Nueva España ya puede gloriarse:
restituyó a su antiguo honor y pompa,
sólo en la *Hernandia* que León compuso,
la siempre augusta poesía heroica.

Verán las dos Españas (¡oh, y que tarden
en verlo mucho!) lo que en sacra historia
mira Sansón: y es que un León, aun muerto,
sabe dexar de sí dulces memorias.⁶⁰

No he encontrado más noticias al respecto. En los preliminares de *Mirra dulce*, el editor, Diego Terán, y el censor, Pedro Fernández de Madrid, insisten de manera sospechosa que se trata del mismo autor de la *Hernandia*. Quede por ahora el misterio, pero cuesta creer que Ruiz de León sea el autor de dos textos tan dispares en calidad y en oficio. El mismo Menéndez Pelayo nota esta disparidad (considerando mejor lograda *Mirra dulce*), al mismo tiempo que, al criticar la abigarrada superposición de imágenes en el poema cortesiano, señala algo que pudiera ser importante para el problema de la autoría: “[en el poema épico] el autor se limita a poner en endecasílabos, de estilo afectado y pomposo, *La Conquista de México* de [Antonio de] Solís, resultando mucho menos poeta en verso que el historiador en prosa, sin que por otra parte se trasluzca *que hubiera pisado siquiera la tierra que describe*: tales son de arbitrarias y confusas sus descripciones”.⁶¹ ¿Será que, en efecto, el autor es Buedo y Girón (madrileño) y substituyó su falta de referencias “reales” con profusión de imágenes librescas?

En todo caso, desde Beristáin se ha venido calificando la *Hernandia* como poema “gongorino”: “Los defectos que se encuentran en este poema deben atribuirse al mal gusto de la época, y no a falta de ingenio ni de co-

⁶⁰ Preliminares, ed. cit., s.p.

⁶¹ *Historia de la poesía hispano-americana*, ed. cit., t. I, p. 86 (cursivas mías).

nocimiento del autor”.⁶² Para empezar, estoy de acuerdo con Gerardo Diego en que “no era la técnica culterana instrumento apropiado a la relación dilatada”,⁶³ pues muy difícilmente se puede sostener esta tensión ornamental y conceptual a lo largo de 1465 octavas. En general, podría decir que ni la sintaxis, ni el léxico, ni las imágenes son producto de la lección gongorina, pero sí hay varios pasajes en que el autor ostenta con gala sus modos gongorinos (conceptos, fórmulas, algo de vocabulario, comparaciones). Hay que destacar que son estos pasajes los más afortunados: resaltan como oasis en medio de su prosaísmo y llaneza “rimados”, por momentos aún más plúmbeos que los gongorinos arrebatos del siglo anterior.

La lección de Góngora destaca, por ejemplo, en la imagen de un peñasco que se levanta en medio del mar cual “verde garza” (“Caluroso, al arroyo da las manos, / y con ellas las ondas a su frente, / entre dos mirtos que, de espuma canos, / dos verdes garzas son de la corriente...”, *Polifemo*, vv. 209-212):

Aún sin ver apagado su corage,
levan las anclas, toman la derrota,
hasta que el passo corta del parage
un peñol que es del mar verde garzota:
promontorio sobervio, que su ultrage
venga en el golfo, quando más le azota;
como que a embates fuertes solicita
cobrar lo que usurpado aquél le quita; (canto 1, oct. 53)

o en la siguiente descripción del temporal sufrido por Hernán Cortés en su viaje de Cuba a Cozumel:

Al Atlántico embiste proceloso
a trasegar en sus ocultos senos

⁶² *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, s.v.

⁶³ *Antología poética en honor de Góngora*, ed. cit., p. 50.

de Amphitrite el palacio cavernoso,
 donde ovas lame, si fulmina truenos.
 Éste, encrespando rizos espumoso,
 diáfanos montes mueve de ira llenos,
 y por tragarle, quando lo sufoca,
 de cristal abre la cerúlea boca.

Bolcán de plata que, a la ardiente llama
 con que el Bóreas el vientre le alimenta,
 preñado del ardor en que le inflama,
 por bocas mil intrépido rebienta:
 quanta concha, coral, ova y escama
 guardó en sus lamas, al Impýreo avienta,
 siendo la nieve que en sus ondas riza
 de espuma cana cándida ceniza.

No sólo ya las gotas y corales
 al uracán colérico le arroja,
 al ver que desgajado en sus raudales,
 su cerviz trunca, si su espada moja:
 con erizadas picas de cristales,
 las nubes y los vientos desaloja,
 y quando aguas con aguas se conmueven,
 llueven los cielos y los mares llueven...

Assí turbado el seno mexicano,
 en undoso sepulcro sumergido
 dexar presume del valor hispano
 el velamen, dos vezes oprimido.
 Ya deshecha la armada mira en vano
 Cortés, su zelo, su fervor perdido,
 y entre syrtes, baybenes y assechanzas
 anegadas en flor sus esperanzas.

Como suele veloz pyrata errante,
 calzando velas de ligera pluma,
 escalar el zenit tras la volante

garza, y baxarse con violencia suma,
 tal en las ondas tanta naufragante
 popa, con alas de salobre espuma,
 mide, impelida, sin timón, ni entenas,
 del cielo signos, de la mar arenas. (canto I, oct. 96-101)

Notemos el léxico (*ovas, cerúleo, espuma cana, undoso sepulcro*), la eficaz perífrasis mitológica del palacio cavernoso de Anfitrite (por la profundidad del mar), la viveza de las imágenes que pintan la furia del océano: en la primera octava “encrespando rizos espumoso”, esa furia embiste las naves de Cortés con iracundos montes de agua (*diáfanos*), las sofoca y se las traga abriendo “de cristal cerúlea boca”; en la segunda, el Atlántico se presenta cual “volcán de plata” que, inflamado de ardor por el viento, revienta, lanzando al cielo conchas, corales, tesoros a los que a su vez el océano ofrece “cándido” (‘blanco’ por las espumas) sepulcro en su crispada espuma. El mismo Atlántico provoca la tormenta que se desata en “erizadas picas de cristales”. Todo es confusión, bien expresada en el último verso de la tercera octava con la reiteración del verbo en el quiasmo: “llueven los cielos y los mares llueven” (por este doble “hundimiento”, dice el poeta más adelante que el velamen fue “dos veces oprimido”). En la última octava citada, el autor elabora una comparación original: como el ave de rapiña vuela hacia lo más alto para luego descender velozmente sobre la garza, así las destrozadas naves (sinécdoque por Cortés y sus marineros) lanzan su mirada al cielo, inquiriendo lo que les depara, y hacia la costa. La relación con el ave de rapiña pone en primer plano no sólo la velocidad con que se mueve la mirada, sino la avidez. Tras el temporal, una de las naves de Cortés “ruina es del Noto, si de la agua astilla” y los sobrevivientes “parabienes se dan, y discursivos / no se ven muertos y se dudan vivos”.

Véase también esta representación de la Esperanza:

La mentida deydad que a los humanos
 embelesados tiene los sentidos,

cuyos anuncios dulcemente vanos,
 o mal, o tarde, o nunca son cumplidos;
 la que brindando bienes a dos manos
 da al corazón mil sustos repetidos,
 y al descubrirse muestra su figura:
 cerca fealdad y lexos hermosura; (canto 2, oct. 1)

o, como antes lo hizo Gil Ramírez, la representación de la cochinilla:

Del múrice la concha soberana
 ya no hace falta, quando en su retiro
 Tlaxcala engendra la coccinea grana,
 a ser afrenta del carmín de Tyro:
 ascua de oro, coral de filigrana,
 exhalación de sangre, cuyo gyro,
 empapado al vellón, a quien alhaga,
 la vista enciende con lo que la apaga; (canto 3, oct. 69)⁶⁴

o bien esta curiosa octava describiendo a un guerrero de Moctezuma:

Ni de Trinacria promontorio altivo,
 ni de Quito peruano Mongivelo,
 gargantas por donde el Lethe esquivo
 con avenidas de humo empaña al cielo,
 compiten al membrudo jayán vivo,
 monte animado, pues de cielo y suelo
 no sólo iguales las distancias toca,
 todo lo ahúma el aliento de su boca; (canto 6, oct. 32)

⁶⁴ Aquí quizá lleve razón Menéndez Pelayo: aunque bien logrado el cuadro de la cochinilla, remite a una imagen libresca, hecha de noticias y versos leídos, no de algo presenciado por el autor (compárese *supra* con el pasaje que Gil Ramírez dedica a lo mismo o con la octava de Reina Zeballos sobre la extracción del pulque). Algo parecido podría decirse de la octava que cito a continuación.

imposible no pensar en la horrorosa hermosura del Polifemo. Veamos ahora el final del relato de la victoria de Cortés sobre Cuauhtémoc en el lago de Texcoco:

No así en la azul campaña de Amphitrite,
 alguna vez cercada de lunadas
 lonas, maltés galera a tal embite
 rompió sangrienta furias represadas,
 quando el pagano, sin hallar desquite
 a su locura, lamentó anegadas
 en undoso sepulcro, con espanto,
 quillas que asombro dieron a Lepantho; (canto 12, oct. 29)

finalmente esta dilatada perífrasis temporal para hablar de la estación primaveral:

Gozaba el año su estación florida,
 o ya estival, según la considera
 chronográpho patricio a la medida
 que en su eclíptica Fevo reverbera,
 quando, rota la yema entumecida,
 buelve rubí lo que esmeraldas era,
 y blancas sienes Amalthea corona
 del cultivo fragante de Pomona.

En el purpúreo tiempo delicioso,
 galán Narciso de argentada plata,
 Adonis tierno del bosque umbroso,
 que a uno viste y en otra se retrata:
 en el de Ceres Benjamín gracioso,
 en la flor de los meses, en la grata
 era de Venus, de Cibele ensayo,
 en lo mejor, en primavera, en mayo. (canto 12, oct. 109)

Por otra parte, son frecuentes las personificaciones de las horas del día, en las que la mitología se reviste de metáforas inspiradas en las maneras gongorinas. En esta descripción del amanecer el autor expresa los cambios de coloración aludiendo a la progenie del titán Helios y de Apolo: la luz blanquecina y fría de la doliente Aurora, cuyas lágrimas forman el rocío, se vuelve dorada a la llegada de los primeros rayos del sol (Apolo):

La amante de Memnón arrebuja
con púrpuras y armiños, melindrosa,
en el plaustro de nácar recostada,
corona ya sus blancas pías de rosa;
soñolienta, bosteza derramada
de margaritas copia tan preciosa
que dando al prado tanto con verterlas,
sólo al astro y botón les fue de perlas.

Con su menudo aljófara transparente,
matizados pensiles de escarlata
también adorna México luciente,
a la función que, prevenido trata,
salta el pastor de Admeto, y en la gente:
éste dando oro, como aquélla plata,
y colores de luz, en breves horas,
amanecer se vio con dos Auroras. (canto 6, octs. 77-78)

Es notable que a estas alturas del siglo XVIII la lección gongorina permita a poetas menores cosechar frutos más o menos bien sazonados: “Poetas de dotes no extraordinarias pudieron, gracias a esta lección [la de Góngora], aprender secretos de autocritica, y trabajar el idioma humilde, pacientemente, en un modo de estilo colectivo, de estilo arquitectónico en que basta un discreto gusto para conseguir bellezas objetivas e indudables”.⁶⁵

⁶⁵ Gerardo Diego, *Antología poética en honor de Góngora*, ed. cit., p. 57.

Junto a estos pasajes que se podrían considerar de “factura gongorina”, salpicados por toda la obra hay uno que otro giro deudor del cordobés: “pues quando sobre sí saca la cara, / o mal, o tarde, o nunca se repara” (canto 6, oct. 50, vv. 7-8), “a discernir no acierta si es en suma / golfo de mármol, o Babel de espuma” (canto 6, oct. 69, vv. 7-8), “las centellas, que son en gyro leve / pájaros de cristal, aves de nieve” (canto 8, oct. 13, vv. 7-8), “Desprendiendo botones quedó el cielo / jardín turquí bordado de diamantes, / mostrando al mundo, quando lo retrata, / en campos de zaphir flores de plata” (canto 8, oct. 14, vv. 5-8); y para terminar véase el remate de la siguiente octava:

Mundo inconstante, ¿dónde tu ventura
se hallará y de tus bienes la firmeza,
si en el breve ademán de tu locura
todo acaba en el punto que se empieza?
Necedad será creer lo que no dura,
si fausto, honor, soberanía, grandeza,
conviertes, a un impulso de tu azada,
en tierra, en lodo, en polvo, en humo, en nada. (canto 10, oct. 48)⁶⁶

En 1761 Dionisio Martínez Pacheco publicó sus *Discursos morales sobre el engaño de la vida y desengaño de la muerte: dispuestos en treinta y cinco décimas* (Cristóbal y Felipe de Zúñiga, México). Como el título lo indica se trata de una obra moralizante sobre la brevedad de la vida. Después de una larga amonestación al hombre sobre el asunto, de repente, en un contexto inusual para la evocación de un hedonista como Góngora, aparece su “Aprended, flores, de [sic] mí”:⁶⁷

⁶⁶ Hay que notar, además, que en todos los casos los giros gongorinos se usan para rematar las octavas, esto es, como recurso para lograr mayor expresividad y contundencia.

⁶⁷ Se trata del mismo uso moralizante dado a la letrilla gongorina en el impreso de Manuel de los Olibos, *Funerales exequias...*, mencionado *supra*, p. 68, n. 69. Cf. también p. 128, n. 69, con el mismo error en la preposición (“Aprended, flores”, *de mí* en lugar de “Aprended, flores, *en mí*”).

Pues, hombre, ¿qué es lo que aguardas
 en tan fiero padecer?
 Mira que ahora puede ser
 lo que para luego tardas.
 No ves que si te acobardas
 puedes, ¡ay!, perderlo todo,
 y entonces, por más apodo,
 desde la fúnebre estancia,
 lamentando tu arrogancia,
 te quejarás de este modo:

*Aprended, flores, de mí
 lo que va de ayer a hoy,
 que ayer maravilla fui,
 y hoy sombra mía aun no soy.*

Y siguen cuatro décimas glosando la cuarteta. El eje de la glosa es la idea de la rosa como ejemplo paradigmático de la caducidad de las cosas del siglo; como se ve, un tono moralino ausente por completo en el modelo gongorino:⁶⁸

Reina del prado florido
 me consideré ayer tarde,
 haciendo pomposo alarde
 de lo que hoy tengo perdido.
 Era frágil el vestido
 que a la aurora conseguí;

⁶⁸ En su reciente *Antología poética* de Góngora (Crítica, Barcelona, 2009, p. 616), en la presentación de esta letrilla, Antonio Carreira, citando a Carballo Picazo, anota que bajo su contenido tópico “recordamos inevitablemente las desventuras de don Luis, que quiso vivir maravilla y vivió muchas veces alhelí y girasol con los dineros tasados, detrás de títulos soberbios, con vanidades en la cabeza y versos de aristocrática hermosura en la pluma”. En Góngora hay, pues, añoranza, no reconvencción.

llegó la noche y perdí
 vestido, pompa y aliento;
 en mí tomad escarmiento;
aprended, flores, de mí...

Góngora vuelve a estar presente en otra obra de Martínez Pacheco, *México afligido: carta métrica* (Cristóbal y Felipe de Zúñiga, México, 1762), curiosa composición sobre la epidemia de viruela padecida por la ciudad de México en 1761. La primera parte, dedicada a explicar las posibles causas de la epidemia, es un largo romance que comienza:

Era la estación primera
 en que el padre de los rayos,
 el gigante de las luces,
 el máximo de los astros,
 el corazón de los orbes,
 vida de todo lo criado,
 aliento de los planetas,
 de su criador el retrato...

Es en verdad sorprendente que todavía por estas fechas las evocaciones de Góngora sigan siendo frecuentes y tan “descaradas” en un sentido positivo: en esta dilatada perífrasis temporal hay una voluntad libre y consciente de sonar gongorino. El romance termina con una apóstrofe a la Virgen, solicitándole su intercesión ante la gravedad de la epidemia, curiosa combinación de las fórmulas de oraciones marianas y de versos gongorinos:

A ti (prosigue diciendo),
 a ti cándido alabastro,
 torre de noble marfil,
 refugio de desterrados;
 a ti pedimos auxilio:
 muestre ese breve retrato,

en cuya serena frente
 los cielos se están mirando,
 ese partido rubí,
 ese tesoro abreviado;
 vierta risueño el aljófár
 matutino que deseamos.

México afligido cierra con unas octavas sobre “el predominio que tienen los astros y demás elementos sobre la tierra, y ella la necesidad de sus influxos”. Góngora aparece de manera aislada: “Sigue [el movimiento de los astros] de su destino la derrota / por campos de zafiro, nieve y grana...”, o las aguas que “fecundan con cristales su hemisferio, / que por prados y selvas, vacilantes, / son entre flores sierpes susurrantes”.

Casi para terminar este recorrido por el gongorismo novohispano, me parece importante hacer referencia a la muy original traducción del *Art poétique* de Boileau (1674) hecha por el jesuita Francisco Javier Alegre (ca. 1776).⁶⁹ Tomemos en cuenta que, según Nigel Glendin-

⁶⁹ La de Alegre es la primera traducción de la poética de Boileau al español, aunque no se la toma en cuenta por no haberse publicado en su momento. La primera traducción publicada es la de Juan Bautista Madramany y Carbonell (Joseph y Tomás de Orga, Valencia, 1787). A ésta siguieron tres más: la de Juan Bautista de Arriaza (Madrid, 1807; fue ésta la de mayor circulación), la de Pedro Bazán de Mendoza (Alès, 1817) y la de José María Salazar (Bogotá, 1828). En su “Epístola dedicatoria” escribe Alegre “Para divertir algunos ratos melancólicos en el viaje que me fue forzoso hacer aquí a Padua para la impresión de mi latina *Iliada*, traje conmigo las obras poéticas de Mr. Boileau” (*Opúsculos inéditos latinos y castellanos*, ed. de J. García Icazbalceta, Imprenta de Francisco Díaz de León, México, 1889, p. 1; es ésta la primera y única edición de la traducción de Alegre, y se hicieron apenas 150 ejemplares, por lo que podemos considerarla prácticamente inédita). La primera impresión de su *Iliada* es la de Bolonia, 1776; la segunda, la del Vaticano, 1788. De esta misma “Epístola” se deduce que empezó a traducir cuando todavía estaba en Nueva España, antes de la expulsión de los jesuitas (1767): “Muchos años ha me había venido al pensamiento, y aun había comenzado a traducir a verso español su *Arte poética* [de Boileau]; pero este, entre otros de mis pequeños trabajos, pereció en el común naufragio” (pp. 1-2).

ning, hacia finales de los años cincuenta del siglo XVIII, tres jesuitas completaron la labor iniciada por Luzán de desterrar a Góngora definitivamente: los padres Burriel (*Compendio de arte poético*, 1757), Mayáns y Siscar (*Rhetórica*, 1757) e Isla (*Fray Gerundio Campazas*, Primera parte, 1758):

Tales obras, junto con la educación jesuítica que favorecía las mismas normas, acabaron con el culto al Góngora difícil, al menos entre los intelectuales que querían que la literatura española se pusiese de nuevo al nivel de los demás países de Europa. Desde entonces en adelante sólo los poetas de cultura muy mediana podían alabar abiertamente al autor de las *Soledades* y del *Polifemo*.⁷⁰

Alegre fue jesuita y se desarrolló intelectualmente en el momento de esplendor del Neoclasicismo. Así que es evidente que su traducción (como el original, en verso) no es una muestra de poesía gongorina, todo lo contrario, es un ejemplo acabado del gusto neoclásico entonces dominante.⁷¹ Sin embargo, esta poética articula, pasada la tempestad, la reflexión ponderada de un humanista culto y de gusto educado sobre el fenómeno Góngora. Alegre traduce muy libremente, no se adhiere del todo a los postulados neoclásicos y, alejándose de Boileau, se propone revisar y reivindicar el legado de la literatura española de los siglos anteriores, cosa que hace *in extenso* en sus notas, que ocupan dos terceras partes de la obra. Se podría decir que estas notas forman la “poética” del padre Alegre, y en ella es clarísima la tensión (en un humanista de formación y gustos neoclásicos, del último tercio del siglo XVIII) entre la admiración y rechazo de la obra gongorina:

...en ella [la traducción] se manifiesta la interna lucha que se libraba en el ánimo de Alegre, entre su inteligencia razonadora que le llevaba

⁷⁰ Nigel Glendinning, “La fortuna...”, art. cit., p. 342.

⁷¹ Aunque, como veremos más adelante, el padre Alegre sabe y puede tomar la pluma a lo gongorino.

a adherirse a las normas neoclásicas de Boileau, y su corazón de artista que no podía menos de sentir y gustar la belleza torrencial del teatro de Lope [...] y el derroche cromático e imaginativo de Góngora, oscuro y resplandeciente.⁷²

Góngora figura varias veces en el tratado; aunque en el cuerpo de la traducción sólo aparece en dos ocasiones (por supuesto introducido por Alegre), en las notas su presencia se multiplica exponencialmente. El jesuita recurre a la obra gongorina bien para criticarla, bien para elogiarla o simplemente para ilustrar alguna forma métrica. En este último caso, el cordobés y sus *Soledades* sirven como ejemplo de “rima libre” (curiosamente dentro de un pasaje sobre el poema heroico):

[habría que escribir] la epopeya en este género de rima libre⁷³ en que ahora escribo, que fue el verso que tomó para sus *Soledades* y sus *Canciones* [!] don Luis de Góngora. Este verso tiene toda la belleza del consonante y del número, con una variedad que es al lector menos fastidiosa, y deja en mucha libertad al escritor para tomar o dejar el consonante y el endecasílabo cuando le parece (ed. cit., p. 26).⁷⁴

⁷² Gabriel Méndez Plancarte, “Alegre y el clasicismo francés”, en *El humanismo mexicano*, introd. de O. Valdés, Seminario de Cultura Mexicana, México, 1970, p. 166.

⁷³ Como su formación humanística se lo dictaba, la otra propuesta de Alegre para la épica es la vuelta al hexámetro latino.

⁷⁴ Anotación para los vv. 43-51 del canto I: “O ya agradable o ya sublime sea / la materia escogida, / la rima siempre unida / con el buen gusto y la razón se vea. / Ni el metro ni la rima están reñidos / con la recta razón, como se piensa, / antes en los ingenios instruidos / dóciles se sujetan y obedecen, / y el pensamiento adornan y enriquecen” (“Quelque sujet qu’on traite, ou plaisant, ou sublime, / que toujours le bon sens s’accorde avec la rime: / l’un l’autre vainement ils semblent se haïr: / la rime est une esclave et ne doit qu’obéir. / Lorsqu’à la bien chercher d’abord on s’évertue, / l’esprit à la trouver aisément s’habitue; / au joug de la raison sans peine elle fléchit / et, loin de gêner, la sert et l’enrichit”, *L’art poétique*, eds. J.-C. Lambert et F. Mizrachi, Union Générale d’Éditions, Paris, 1966, vv. 27-36; reproduzco el texto francés para que se note la libertad suma con que procede Alegre).

En el canto I, el estribillo de la letrilla “Arroyo, ¿en qué ha de parar” se usa como ejemplo de redondilla.⁷⁵ Más adelante, en las notas del canto II, Góngora aparece en primer lugar entre los grandes sonetistas (no Petrarca, no Garcilaso), con su soneto “La dulce boca que a gustar convida”; Alegre destaca de manera particular la original organización de las rimas (*CDE DCE*). Finalmente, para ilustrar la poesía satírica, aun reconociendo la superioridad de Quevedo en este género, vuelve a preferir al cordobés y ejemplifica con la letrilla “Da bienes Fortuna”.

En todos los casos anteriores, lo que importa es que en el último cuarto del neoclásico siglo XVIII, cuando ya no era “políticamente correcta” la mención de Góngora, Alegre se deje llevar por su gusto de lector y reconozca, sin empacho alguno, la calidad modélica de la obra gongorina. Pero el jesuita es también un preceptista, y uno formado en la limitación neoclásica, por lo que hace suyo el “racionalismo poético” de Boileau:

Amad, pues, la razón, y a su luz pura
le deba el verso todo el lucimiento,
la gracia y la hermosura.
De un insensato ardor precipitados,
lejos de ella, conceptos extraviados
buscan muchos autores,
y creyeran sus versos menos bellos,
si pensarán lo que otro
puede pensar como ellos. (vv. 58-65)⁷⁶

⁷⁵ Con un notable descuido: “Ve aquí en siete [!] un buen ejemplar de Góngora” (p. 35). Alegre no cayó en la cuenta de que se trataba de versos octosílabos con terminación aguda.

⁷⁶ “Aimez donc la raison: que toujours vos écrits / empruntent d’elle seule et leur lustre et leur prix. / La plupart, emportés d’une fougue insensée, / toujours loin du droit sens vont chercher leur pensée: / ils croiraient s’abaisser, dans leurs vers monstrueux, / s’ils pensaient ce qu’un autre a pu penser comme eux” (canto I, vv. 37-42).

Quienes se apartan de la razón no pueden sino dar con “conceptos extraviados” por el vano y loco afán de novedad. En su comentario, entre esos autores “de un insensato ardor precipitados”, menciona a Lucano y a Claudiano; y entre los españoles, en primer lugar, a Góngora y a sus seguidores, que “pusieron toda la hermosura de su estilo en un intolerable galimatías” (p. 27). Como ejemplo de tales desvaríos cita el comienzo del soneto gongorino “Tonante Monseñor, ¿de cuándo acá / fulminas juvenetos...”; muy probablemente, Alegre censura el artificio de la terminación aguda, y, aún más probablemente, reprueba esa inusual combinación fúnebre-festiva.⁷⁷

Este mismo criterio neoclásicamente estrecho está tras su defensa de la “pureza” de la lengua:

Que sobre todo os sea respetada,
 como santa y sagrada,
 de vuestra patria lengua la pureza.
 La imagen más hermosa
 su lustre pierde todo y su belleza,
 si la voz es impropia, si es viciosa
 la construcción, o el verbo forastero. (vv. 257-263)⁷⁸

Ya en la nota, para criticar el recurso de los neologismos, qué mejor mal ejemplo que el de Góngora:

Góngora comenzó la *Galatea* con esta bellísima imagen: *Donde espumoso el mar siciliano*; pero toda esta hermosura la borró con la siguiente expresión: *el pie argenta de plata al Lilibeo*, en que cometió al mismo tiempo un grosero barbarismo, porque *argentar* ni ha sido ni será ja-

⁷⁷ Cf. *supra*, p. 224.

⁷⁸ “Surtout qu’en vos écrits la langue révéree / dans vos plus grand excès vous soit toujours sacrée. / En vain vous me frappez de’un son mélodieux, / si le terme est improprie ou le tour vicieux: / mon esprit n’admet point un pompeux barbarisme, / ni d’un vers ampoulé l’orgueilleux solécisme” (canto I, vv. 155-160).

más voz castellana, y un pleonasma feísimo, porque *argentar* con plata es lo mismo que platear con plata y dorar con oro. Esto es lo que se llama pomposo barbarismo. Entre él y el solecismo hay esta diferencia: que el solecismo, particularmente cuando es por impropia o trastrocada construcción, tal vez lo santifica y excusa la licencia o la necesidad poética. Góngora, por decir: su frente es émula hermosa de la perla Erythrea, dijo así: *De su frente la perla es Erythrea / émula vana* [*Galatea*, vv. 109-110]. Esta construcción y esta colocación desusada, pasa por licencia; pero esta licencia jamás excusa un barbarismo (pp. 38-39).

No es un comentario afortunado: Alegre se limita a repetir, sin mayor reflexión ni convicción, el prejuicio ya tradicional sobre el recurso a los neologismos en la poesía gongorina.⁷⁹

Sólo una vez más vuelve a figurar Góngora como “mal ejemplo”: en el canto II, al anotar los versos referidos a la oda, escribe Alegre que el poeta Francisco Manuel [de Melo] “hubiera sido más feliz, si no hubiera querido parecerse tanto a Góngora” (p. 59), pero luego, sin mediación alguna, se vuelca en un elogio bastante entusiasta del cordobés: “Este gran genio [Góngora], nacido para la poesía lírica, tiene algunas canciones amatorias y heroicas dignas de Píndaro, singularmente la

⁷⁹ Sobre el término *argentar* ya había habido aclaraciones por parte de los comentaristas de Góngora: “*argenta de plata* parece pleonasma, pero según SC [Salcedo Coronel] es «voz provincial muy usada en Andalucía», sobre todo en Córdoba, donde significaba dar brillo de oro o plata al cuero de los borceguíes; por eso Góngora usa la metáfora *pie*” (Antonio Carreira en su ya citada edición, p. 376). Otro comentarista, Andrés Cuesta, anota: “Mas ¿por qué dixo *Argenta de plata*, bastando decir *argenta*?, pues como notó Xáuregui es lo mismo que si dixera dorar de oro. De donde Coronel se atrevió a enmendar este verso leyendo *el pie calza de plata*, pero mal. Pellicer dice ser frase de Andalucía a donde *argentar* se extiende también a dorar, y para distinguir, dicen de plata o de oro. Para defensa basta, pero cierto es que aunque no sea frase provincial, este pleonasma puede atribuirse a erudición y elegancia de D. L., que a descuido, pues vemos que de semejantes figuras usaron los antiguos. Y particularmente cuando usaban de alguna voz de lengua extraña, le daban epíteto, o juntaban otra, de su lengua, para que aunque no hiciese al caso concreto diese más claridad al sentido” (*apud* Jorge Guillén, *Notas para...*, ed. cit., pp. 137-138).

que hizo a la toma de Larache, a la armada contra Inglaterra y a la ausencia, que comienza *Qué montes* [“Qué de invidiosos montes levantados”]” (*loc. cit.*). Creo que Alegre suena más convencido y convincente cuando elogia a Góngora, que cuando lo critica:

Consultad muy despacio, y lo que lleva
vuestro genio bufón, grave o severo,
esquivo, blando, austero o amoroso;
de la naturaleza el autor sabio,
con designio y con arte,
entre los escritores, sin agravio,
los talentos reparte.
Villegas pinte una amorosa llama;
bufón, Quevedo, aguce un epigrama;
Garcilaso describa los pastores,
las fuentes y los prados;
las armas y varones señalados
cante el Camoens, Virgilio lusitano;
y émulo del romano
cisne, entre los del Betis ruisseñores,
Góngora ensalce a España dominante
desde el francés Pirene al moro Atlante. (vv. 17-33)⁸⁰

Todavía más notable es el comentario a este pasaje. Puesto que cita de manera textual versos gongorinos (“desde el francés Pirene...”), aclara: “Éste es verso de don Luis de Góngora en la canción a la armada que el rey don Felipe II envió contra Inglaterra” (p. 22)⁸¹ y el resto del comen-

⁸⁰ “La nature, fertile en esprits excellents, / sait entre les auteurs partager les talents: / l’ un peut tracer en vers une amoureuse flamme; / l’autre d’un trait plaisant aiguïser l’épigramme; / Malherbe d’un héros peut vanter les exploits, / Racan, chanter Philis, les bergers et les bois” (canto I, vv. 13-18).

⁸¹ Canción “De la Armada que fue a Inglaterra”: “Levanta, España, tu famosa diestra / desde el francés Pirene al moro Atlante”.

tario es una clara síntesis de la tensión que antes mencioné. Me permito citar, por su importancia, todo este pasaje, a pesar de su extensión:

Extrañarás, sin duda, que yo aquí llame a Góngora émulo de Horacio, y que lo ponga por ejemplar del verso lírico español [¡nada menos!]; a Góngora de quien muchas veces me habrás oído hablar como de uno de los hombres de más mal gusto que ha tenido España. Todo es verdad. Nada hay más bello y más sublime que Góngora cuando escribe con juicio, que es muy pocas veces. Nada hay más desreglado, más hinchado y más fastidioso, que Góngora cuando se arrebata y vomita desaforadamente: “luciente honor del cielo, / en campos de zafiro pace estrellas” [*Soledad I*, vv. 5-6], “o el sudor de los cielos, cuando liba / de las mudas estrellas la saliva” [*Soledad II*, vv. 296-297], y mil otras expresiones de que está lleno. Las más famosas de sus obras son las peores, quiero decir, las *Soledades*, la *Galatea* y las siete (!) comedias, género de poesía para el cual era absolutamente negado. En las *Soledades* afectó oscuridad en las cosas más triviales, a fuerza de expresiones como la que ahora cité, pomposas y sonantes sin sustancia; semejante, como decía Sófocles de otro tal, a un hombre que abre una gran boca e hincha estupendamente los carrillos para soplar en un pequeño pífano. La *Galatea* está un poco más moderada, pero todavía peca mucho. Tiene centenares de sonetos, canciones amatorias y heroicas, romances y letrillas burlescas. En todo abunda lo malo. Sin embargo, seis u ocho de sus sonetos, dos o tres de sus canciones, y algunas felicísimas expresiones esparcidas por aquí y por allí en sus obras más viciosas, dan a conocer una sublimidad de ingenio igual, por no decir superior, a cuantos tienen en este género los griegos y latinos. Horacio dijo, por ejemplo: “O fons Bandusiae, splendidior vitro”;⁸² cotéjese este exordio

⁸² *Odas*, lib. 3, od. 13, v. 1: “¡Oh fuente de Bandusia, más reluciente que el vidrio”. El soneto está inspirado en otro, “O puro, o dulce, o fumicel d’argento”, de Bernardo Tasso. Ignoro si algún otro comentarista o estudioso ha reparado en la sutil presencia del verso horaciano, señalada por Alegre, que probablemente estaría ya en el modelo italiano.

con aquél de Góngora: “Oh claro honor del líquido elemento, / dulce arroyuelo de luciente [corriente]⁸³ plata / cuya agua entre la hierba se dilata / con regalado son y paso lento [con regalado son, con paso lento]”. Aquella hermosa imagen de Virgilio en las *Geórgicas*: “Et nitidum Oceani rubro lavit aequore currum”,⁸⁴ míralo en la *Galatea* de Góngora: “Su aliento humo, sus relinchos fuego, / si bien su freno espumas, ilustraba / las columnas Ethón que erigió el Griego, / do [el] carro de la luz sus ruedas lava” [*Fábula de Polifemo y Galatea*, vv. 336-340]. Pudiera traer un centenar de estos lugares en que el poeta cordobés excedió infinitamente a los antiguos (pp. 23-24).

Alegre se deja ganar por el entusiasmo; empareja a Góngora nada menos que con Horacio y Virgilio, los poetas por antonomasia. Su “crítica” se va diluyendo y transformando en el *commento* de un auténtico *connaissanceur*: la hipérbole final demuestra no sólo conocimiento de la obra del cordobés, sino un oído refinado, rebelde a las restricciones neoclásicas, y una genuina y profunda admiración por la poesía de Góngora.

El jesuita refrenda sus verdaderas convicciones estéticas en el pasaje sobre la octava real (“la octava seria, numerosa y grave”, v. 215) del Canto II; ahí anota: “Te daré por ejemplo una de don Luis de Góngora, en que dice al duque [*sic*] de Niebla, que suspenda un tanto la caza para

⁸³ “... muchos testimonios, entre ellos las *Flores* de Espinosa (1605) leen *luciente*, acaso variante de autor” (A. Carreira, en su ya citada edición, p. 90).

⁸⁴ El verso está mal citado (seguramente Alegre cita de memoria): “praecipitem Oceani rubro lavit aequore currum” “[ni cuando] precipitándose, baña su carro en la llanura rojiza del Océano” (*Geórgicas*, lib. 3, v. 359). Salcedo Coronel trae a colación versos de Virgilio (*Geórgicas*, lib. 3, v. 85: “collectumque fremens volvit sub naribus ignem”), de Silio Itálico (*Púnicas*, lib. 6, vv. 231-232: “... fraenoque teneri / impatiens crebros expirat naribus ignes”), de Nemesiano (*Cinegéticas*, v. 248: “Fumant umentes calida de nare vapores”) y de Claudiano (*Cuarto consulado de Honorio*, v. 548: “... spumosis morsibus aurum fumat”), pero como se ve, son antecedentes de los versos sobre el caballo: “Su aliento humo, sus relinchos fuego, / si bien su freno espumas, ilustraba...”, no para la idea del atardecer con el sol que se “lava” en el mar. Así que parece que, en efecto, es Alegre el primero en señalar esta evocación virgiliana.

atender a su canto. Este breve dicho está parafraseado en esta octava, cuanto cabe hermosa, natural y sublime” (p. 65), y cita la segunda estrofa de la dedicatoria (“Templado, pula en la maestra mano...”). Alegre se detiene gustoso en aquellos artificiosos versos en los que el poeta cordobés pinta al conde apartándose un momento de la caza y acogién-dose a la paz y sosiego pastorales, solazado con el bucólico ofrecimiento. Termina su comentario con uno de los elogios más sinceros de toda la poética, y de los más altos que hayan podido hacerse a la poesía del cordobés: “Homero y Virgilio, hablando en castellano, no pudieran haberlo dicho mejor; y este rasgo y otros semejantes, en medio de muchos defectos, me hace estimar a Góngora como uno de los genios más bellos y propios para la poesía que ha tenido el mundo” (*loc. cit.*).

Góngora marcó no sólo el rumbo de la crítica literaria y de la reflexión teórica de Alegre: el jesuita fue también un gongorino practicante, como lo muestra su “Traducción libre de la oda de Horacio, que principia: *Beatus ille qui procul negotiis*”,⁸⁵ publicada en el *Diario de México*, en dos partes, el 8 y 9 de agosto de 1806. Hasta ahora la única noticia que he encontrado sobre esta traducción es la de Victoriano Agüeros (*Escritores mexicanos contemporáneos*, Ignacio Escalante, México, 1880), quien se refiere a ella como “una delicada traducción libre”. Menéndez Pelayo, en su *Horacio en España*, declara no conocerla; cita las traducciones de las sátiras 1, 3, 6 y 9 del libro 1.⁸⁶ ¿Cuándo hizo el padre Alegre esta traducción? Murió en 1788 en Italia; su amigo y colaborador en traducciones de Virgilio, el padre Abad, en 1779. ¿Cómo llegó la traducción al *Diario*? ¿A quién le interesó mandarla para su publicación? Todavía no he podido armar esta pequeña historia. Para

⁸⁵ Se trata, en realidad, del épodo 2. En los *Opúsculos inéditos* recopilados por Icazbalceta se reúnen otras traducciones de Horacio: *Sátiras*, lib. 1, sát. 1, 3, 9, *Epístolas*, lib. 1, epíst. 6. Todas en romance bastante simple (por no decir, sin chiste), ninguna con las intenciones artísticas de esta que aquí presento.

⁸⁶ *Horacio en España*, 2ª ed., Imprenta de A. Pérez Dubrull, Madrid, 1885, t. 1, pp. 125-126. Estas sátiras están incluidas en los *Opúsculos inéditos* (ed. cit.), junto con la traducción de la *Poética* de Boileau, de la *Batracomiomaquia* de Homero (al latín) y poemas latinos sueltos, estos últimos obra de Alegre.

los fines de este trabajo importa destacar que hacia fines del siglo XVIII (fecha de la traducción) y principios del XIX (fecha de la publicación) Góngora seguía siendo un modelo lírico vigente (a pesar del juicio crítico que mencionaré más adelante).

Sabemos que el *Beatus ille* es el modelo clásico del elogio de la vida campesina (junto con el final del libro segundo de las *Geórgicas*, del que tal vez dependa). Sabemos también que, para este momento, el texto horaciano contaba con muy ilustres traductores, entre otros, fray Luis de León. Pero ya vimos que Alegre es un traductor *sui generis*. Otra vez, como en el caso de la *Poética* de Boileau, vuelve a mostrar la libertad absoluta con que concibe la labor de traducción. El épodo consta de 70 versos; la versión del jesuita, de 123 (fray Luis, por ejemplo, respeta el número de versos del original); la *amplificatio* de Alegre sigue una sola luz, una sola inspiración: la bucólica gongorina.

La presencia gongorina está desde el metro elegido, esto es, la silva, aunque con una gran diferencia con respecto a las *Soledades*: la gran cantidad de versos sueltos. Preceptivamente nada obligaba a Alegre, en un metro tan libre como la silva, a sujetarse a un esquema de rimas que, por otra parte, impediría el libre curso de la *amplificatio*. Con todo, es evidente que el oído del jesuita no era tan exquisito como el de Góngora: era capaz de admirar la brillantez musical del cordobés (como lo demuestra en sus notas a la traducción de Boileau), pero no de reproducirla. Sin embargo, también es evidente que el bien entendido, y asumido, clasicismo humanista del padre Alegre, su amplio conocimiento de la obra gongorina y la libertad creativa con que entiende la traducción hicieron posible que el jesuita encontrara el preciso espíritu horaciano (al final, en lo fundamental, coincidente con el gongorino), y los tonos estilísticos más adecuados, hallados en una liricidad más cercana a Góngora que a la descripción horaciana, por momentos parca en su asombrosa economía. Su traducción no podía hacer más justicia al poema de Horacio.

Prescindiendo del tema, indudablemente cercano a las *Soledades*, pero, al fin y al cabo tópico universal, la factura debe mucho al cordo-

bés: el atinado, y moderado, uso del hipérbaton y, sobre todo, del encabalgamiento; este último es un procedimiento estilístico normal en Horacio, el poeta traducido, pero hay que destacar la intuición poética de Alegre que al reproducirlo da unidad al poema y crea bloques de sentido, según el asunto tratado (la actividad del labrador, su casa, la comida, etc.). Gracias a estos “bloques de sentido”, pone en práctica otra lección gongorina: el primoroso detenimiento en los milagros visuales que la naturaleza ofrece cada día al que vive en el campo en contacto directo con ella.

El épodo comienza con un preámbulo de ocho versos en el que se pondera la vida del campesino en contraste con la del soldado, la del marinero y la del ciudadano de la urbe (cito una traducción literal):⁸⁷

Feliz aquel que de negocios alejado, cual los mortales de los viejos tiempos, trabaja los paternos campos con sus bueyes, de toda usura libre. A él no lo despierta, como al soldado, la trompeta fiera ni teme al mar airado; y evita el Foro y las puertas altivas de los ciudadanos poderosos.

En el texto de Alegre este preámbulo ocupa los primeros 24 versos; cada uno de los elementos horacianos es sometido a un sugerente desarrollo:

Dichoso aquel que, al campo retirado,
 ageno del comercio bullicioso
 y a inocentes delicias entregado,
 entre las selvas dulcemente pasa,
 feliz imitador del siglo bello,
 a quien manjar dio el fresno, el roble casa...

La tónica “Edad de Oro” aludida en el verso “cual los mortales de los viejos tiempos” (“ut prisca gens mortalium”) pasa de la alusión a una

⁸⁷ A partir de *Odas. Canto secular. Épodos*, introd., trad. y notas de J. L. Moralejo, Gredos, Madrid, 2007.

caracterización más precisa: el “siglo bello”, cuando casa y sustento eran provistos por la naturaleza; tras la precisión están, más que reconocibles (aunque con los árboles intercambiados), los versos gongorinos de la *Soledad I*: “...aquel candor primero, / que, en las selvas contento, / tienda el fresno dio, el robre alimento” (vv. 140-142). La mención de los peligros del soldado, del marinero y del habitante de la gran ciudad ocupa en Horacio cuatro versos: dos para el soldado y el marinero, un verso cada uno, y dos para el ciudadano. Alegre dedica tres versos al asunto de la guerra: “No el sueño turbulento interrumpido / sacude a la mañana amedrentado / de marcial pompa el bárbaro ruido”; también tres a los riesgos del mar: “No en embreada tabla al mar fiado / las olas le despiertan conmovidas / del Bóreas gemidor, o el Austro airado” (notemos aquí la gongorina diéresis de *fiado*); finalmente, diez versos —no seguidos— a las asechanzas de la ciudad:

...sin embidiar su púrpura a los reyes,
y en su corta fortuna, a nadie escaso,
de ninguno es temido; ni rezela
que el molesto acreedor le siga el paso...
Noches serenas sobre blancas pieles
duerme sin que a sus puertas el cuidado
llame punzando con espinas crueles;
no del letrado ufano los umbrales
animoso pisa; ni de iniquos jueces⁸⁸
sentencias compra en impios tribunales.

El mayor desarrollo de los vicios de la ciudad parece estar inspirado en los versos 108 a 133 del canto del peregrino en la *Soledad I*, donde Góngora hace desfilar alegóricamente algunos de esos vicios: la ceremonia, la adulación, la ambición, la soberbia, la envidia. Neoclásicamente

⁸⁸ Verso hipermétrico (doce sílabas).

más moralista que el cordobés, Alegre no recurre a la alusión cifrada en emblemas, sino a la expresión directa y explícita.

El épodo continúa con una antología de las tareas tradicionales del campesino: la poda y la rodriga de las viñas, la custodia del ganado, el injerto de los frutales, la elaboración de la miel, el esquileo de las ovejas, la recolección de las frutas y la alegre vendimia; en total 14 versos, exactamente el doble en la traducción: 28 versos. Para que se note el trabajo de Alegre cito otra vez la traducción más literal:

o bien, en un valle recoleto, contempla las errantes manadas de mugientes reses; y cortando con la podadera las ramas que no sirven, otras más fértiles injerta; o exprime mieles que guarda en limpias ánforas, o esquila a las débiles ovejas. Y cuando el otoño asoma por los campos su cabeza, de dulces frutas ataviada, ¡cómo goza recogiendo las peras que ha injertado y uvas que rivalizan con la púrpura!⁸⁹

Para empezar, quiero destacar el primor con que el jesuita da vida, personifica, lo que en Horacio son sólo “cosas”; por ejemplo, las ramas, las viejas y las fértiles: “Ya con los años de la vid cansada / adulto ramo al fértil suelo fía / báculo de la madre fatigada; / ya de aquel que a los cielos amenaza, / álamo altivo, ya del olmo anciano / pimpollo tierno al rudo tronco enlaza”. Los que en Horacio eran sólo “inutilis ramos” en Alegre se transforman en plantas y árboles que han cumplido su ciclo con gallardía y dan lugar a los retoños. La intimidad del cuadro se completa con un verso ausente en la composición original: el labrador realiza su trabajo “la fatiga aliviando con el canto”. El jesuita se detiene, con auténtico gusto, en esas “epifanías” cotidianas de la vida rústica como son los bueyes paciendo lentamente, pero sin parar, como cubriendo el llano: “Ya en las bajas llanuras mira atento / los bueyes, que la blanda yerva

⁸⁹ “Aut in reducta valle mugientium / prospectat errantis greges / inutilisque falce ramos amputans / feliciores inserit / aut pressa puris mella condit amphoris / aut tondet infirmas ovis. / Vel cum decorum mitibus pomis caput / Autumnus agris extulit, / ut gaudet insitiva decerpens pira / certantem et uvam purpurae...” (vv. 11-20).

pacen / con bramido continuo y paso lento”; la labor de la “oficiosa abeja” y su preciado tesoro (la miel): “O en los cántaros limpios atesora / la rubia miel que la oficiosa aveja / del jugo chupa, que lloró la Aurora” (con la poética noticia de la miel como un rocío del cielo que luego recogían las abejas); la lana de la oveja: “o previniendo crudas estaciones / de la enfermiza oveja en tiempo corta / más que la nieve cándidos bellones”; la fruta “dorada” o “grana”, sabiamente sazonada por el otoño: “Quando [de] su vital calor templado / asoma por los campos la cabeza, / el otoño de frutas coronado, / como de ageno tronco, la manzana / dorada corta, y la uva que compite / con el regio esplendor de tiria grana”.

En la versión original, los bueyes no pacen la “blanda yerva”, el labrador no alivia su fatiga con el canto, la miel es sólo eso “*mella*”, no “la rubia miel que la oficiosa aveja del jugo chupa, que lloró la Aurora”,⁹⁰ la oveja enferma es, simplemente, trasquilada, sin mención alguna de los “más que la nieve cándidos bellones”, a la perífrasis horaciana para el otoño, el jesuita añade una pincelada más “su vital calor templado”, tan justa en su hermosa precisión: el suave calor del otoño (no el abrasador del verano) que acaba de sazonar la fruta (por eso es “vital) y la tópica hipérbole para el color púrpura de la uva.

A la descripción de las labores del campo, sigue una evocación de sus pequeños placeres: la siesta bajo el árbol o sobre la hierba, al arrullo de las aguas y de las aves: “Ora le place tenderse bajo una añosa encina, ora sobre el césped bien tupido. Entretanto, las aguas corren por riberas hondas, se quejan las aves en los bosques y suenan las fuentes al manar sus linfas, invitando a entregarse a dulces sueños”, dice el épodo horaciano, lo que en la versión de Alegre se amplifica con profusión de adjetivos y una que otra pincelada que detalla más la escena:

Del día en la estación más calurosa,
yace a la sombra de un añejo encino,

⁹⁰ Es la función del lenguaje perifrástico de la que habla Nadine Ly (cf. *supra*, p. 34, n. 10): el circunloquio permite no sólo mencionar el objeto, sino también contar su historia (lo mismo en el caso de la fruta madurada por el otoño).

o en la grama mullida y pegajosa;
 entretanto, a lo lejos del sombrío
 hado del monte al valle se despeña
 con ruido inmenso el caudaloso río;
 acogidas las aves a su nido,
 en el vecino bosque alternan suaves
 el dulce canto, el lúgubre gemido;
 y a conciliar un sueño lisongero
 combida de la fuentes el murmullo
 y de las ojas el rumor ligero.⁹¹

Alegre resalta la placentera sensación del descanso con una precisión astronómica: el momento más caluroso del día; la “tenaci gramine” de Horacio se hace, además, “pegajosa”, adjetivo sorprendente, inusual, y muy afortunado, pues, según el *Dicc. Aut.* “pegajoso” se dice metafóricamente “de aquellas cosas a que con facilidad se aficiona la voluntad, y halla dificultad en desprenderse de ellas”. Por supuesto que el fatigado labrador tendría dificultad para abandonar la fresca y mullida hierba de su sabroso, y merecido, descanso. El agua no sólo se despeña, sino que lo hace con “ruido inmenso”, aun así, invitando al sueño (pues se trata de los “ruidos” de la naturaleza, no de los cuidados o preocupaciones de la ciudad, que son los “ruidos” que arrebatan el sueño). En Horacio las aves “queruntur in silvis”, aquí con voces suaves, alternan el “dulce canto” (las aves diurnas) con el lúgubre gemido (las nocturnas).

Sin duda estamos ante una hermosa versión del *Beatus ille* que, a pesar de su libertad, no traiciona el espíritu original. Es sorprendente que a estas alturas, principios del siglo XIX, podamos encontrar una de las más finas manifestaciones del gongorismo novohispano.⁹²

⁹¹ “Libet iacere modo sub antiqua ilice, / modo in tenaci gramine: / labuntur altis interim ripis aquae, / queruntur in silvis aves / frondesque lymphis obstrepunt manantibus, / somnos quod invitet levis” (vv. 23-28).

⁹² El desliz gongorino no pasó desapercibido a los editores del *Diario*, quienes, neoclásicamente sordos, al final de la traducción anotan: “Aunque esta versión guste

Todavía en 1791 y 1804 hubo otros dos certámenes: *Obras de elocuencia y poesía* (Felipe de Zúñiga y Ontiveros, México, 1791), dedicado a la exaltación al trono de Carlos IV, y *Cantos de las musas mexicanas* (Mariano de Zúñiga y Ontiveros, México, 1804), a la estatua ecuestre de Carlos IV. En estas dos justas resulta elocuente el cambio de tono: la exaltación barroca se sustituye por una pseudo-sobriedad pomposa y pétrea. El gusto se había ido modificando poco a poco, y en fechas tan tardías como finales del siglo XVIII y principios del XIX es ya notorio el predominio del clasicismo frío y cursi. Los ingenios mexicanos dejaron de lado el barroquismo, y con él, el gongorismo que por casi dos siglos caracterizó la poesía novohispana; pero, como escribe Gabriel Méndez Plancarte, “la poesía, despojada de su púrpura y de su áureo esplendor imaginativo y verbal, pareció vestirse de parda estameña prosaica y razonadora”.⁹³

Según Henríquez Ureña, “Durante los primeros años del siglo XIX, el *Diario de México* seguía publicando poesías escritas en estilo culterano”.⁹⁴ El *Diario* se publicó de octubre de 1805 a enero de 1817; desde 1805 hasta 1808, en la primera página (de cuatro) se incluía, por sistema, un poema; a partir de 1808, la poesía fue apareciendo con menos frecuencia y fue haciéndose cada vez más trivial y mala. También Ruth Wold encuentra en los poemas del *Diario* “restos de culteranismo [...] en el uso de palabras y frases latinas, las alusiones a la mitología y el derroche de erudición”.⁹⁵ No creo que sea así. He revisado toda la primera etapa del *Diario* (1805-1812), la que incluye más poemas, y el “culteranismo” (*i. e.*, gongorismo) está prácticamente ausente: abundan las églogas, fría y artificialmente “elegantes”, las sátiras y retratos de costumbres, sin una pizca de humor, de un prosaísmo y moralismo casi vulgares, y

a los gongoristas, nosotros preferimos la de Salas”. No sé a cuál se refieran; no encontré ninguna otra traducción.

⁹³ “Alegre y...”, art. cit., p. 165.

⁹⁴ *Las corrientes literarias...*, ed. cit., p. 87.

⁹⁵ *El “Diario de México”, primer cotidiano de Nueva España*, Gredos, Madrid, 1970, p. 19.

composiciones de circunstancia (religiosas o dedicadas a sucesos políticos) que carecen del interés que provoca, por lo menos, el trabajo formal de la poesía gongorina de los certámenes barrocos. En efecto, desfilan profusamente personajes mitológicos, pero como parte del cursi escenario, no con la carga alegórica de los siglos anteriores: esa mitología “peinada, afeminada y acaramelada de los neoclásicos franceses y de los poetas «anacreónticos» españoles del siglo XVIII: mitología de alfeñique y de porcelanas de Sèvres, inspirada en los salones de Versalles”:⁹⁶

Porque al garzón perínclito yo veo
resplandecer brillante, cual la estrella
que anuncia el polo, y su eternal trofeo
mostrarlo virgen celestial y bella.
Salve, oh tú, timbre del honor hispano,
Félix invicto salve; pues tu mano
doquier triunfando, y a triunfar moviendo,
detuvo la ímpia saña
del monstruo asolador de Nueva España.⁹⁷

Pasaje de una oda al “Señor General don Félix María Calleja”, de Ramón Roca (“Marón Dáurico”), publicada en el *Diario* el 12 de enero de 1812, en plena revolución insurgente, diez días después de la toma de Zitácuaro (sonada victoria de los realistas). Si por “culteranismo” entendemos el empleo de términos como *garzón*, *perínclito* o *eternal*, el tono pomposo y la forzada y pedante “elegancia”,⁹⁸ hay que concluir que, en efecto, hay manifestaciones “culteranas” en los primeros años del siglo XIX, pero no gongorismo.

⁹⁶ Gabriel Méndez Plancarte, *Poemas inéditos del P. Juan Luis Maneiro (1744-1802)*, Ábside, México, 1942, p. 10.

⁹⁷ *Antología del Centenario* (1910), ed. de L.G. Urbina, P. Henríquez Ureña, N. Rangel, ed. facs. Secretaría de Educación Pública, México, 1985, t. 1, p. ccxix.

⁹⁸ Todavía hijo de la renovación del “buen gusto” del XIX, Urbina considera el poema de Roca “pieza literaria de subido valor” (*ibid.*, p. ccxvi).

Sólo encontré en el *Diario* una lejana evocación gongorina en un poema de José Manuel Sartorio⁹⁹ a la Virgen de Guadalupe:

Quando de negra noche oscuro manto
cubría la selva en la montaña fría,
entre las sombras, el pavor y espanto
el solitario páxaro gemía;
da fin a la amargura de su llanto
la risa alegre del siguiente día;
en él mira la luz de esta nueva alba,
y en gorjeos amorosos le hace salva.¹⁰⁰

La primera parte, la representación de la noche (el frío, el silencio, la oscuridad), pudiera tener como sustrato poético, ya muy remoto (un eco, si se quiere, apenas audible), la letrilla gongorina al Nacimiento de Cristo (“Caído se le ha un clavel...”, 1621): “Cuando el silencio tenía / todas las cosas del suelo, / y, coronada de yelo, / reinaba la noche fría...”. Esta composición, comparada con lo que se publicaba en el *Diario* y aun con el resto de la obra de Sartorio, es una “perla”. Es imposible saber si la evocación gongorina fue consciente o no; de cualquier manera, esa inspiración dio cierto aliento al texto.

⁹⁹ En la introducción a la *Antología del Centenario*, Luis G. Urbina lo llama “poeta ramplón, anñado, humilde” (ed. cit., p. xxix). Por su parte, Pimentel comenta: “Examinando con cuidado los siete tomos de composiciones poéticas de Sartorio, pueden sacarse *algunas perlas del estiércol*, como decía Virgilio hablando de Enio” (*Historia crítica de la literatura...*, ed. cit., p. 295). Este mismo estudioso lo considera seguidor de Tomás de Iriarte, a lo que reacciona Marcelino Menéndez Pelayo: “Sólo en algunas paráfrasis de himnos y otras poesías sagradas, que a lo menos prueban la sinceridad de su devoción, sale algo de la categoría de los más adocenados copleros, entre los cuales hay que afiliarle más bien que entre los seguidores de tan pulcro, ingenioso y bien cultivado espíritu como fue el del autor de las *Fábulas literarias*, a quien pudieron faltarle todas las dotes de alta inspiración y poesía elevada, pero no le faltó ninguna de las que nacen de discreción, estudio y buen gusto” (*Historia de la poesía hispano-americana*, ed. cit., t. I, p. 101).

¹⁰⁰ *Diario de México*, martes 10 de diciembre de 1805.

Un último apunte. Hemos visto la importancia que tuvo el tema de la Inmaculada Concepción como motor del ingenio novohispano. Por su indefinición y fragilidad teológicas, exigió a los poetas un trabajo alegórico y verbal digno de atención. Sin embargo, veamos las “alturas” líricas a las que llegó el buen gusto:

Salve limpia doncella, hermosa y fuerte,
 única del contagio preservada
 de la original culpa, y de la muerte:
 salve del cielo y tierra venerada;
 salve porque el señor gustó de hacerle
 esta merced tan alta y señalada.
 ¡Salve!, canta la torpe lengua mía
 en loor de ti, purísima María.

A ti, Caliope del Parnaso santo,
 gloriosa Ninfa del divino Apolo,
 a ti, de perfecciones sumo encanto,
 alaben desde el uno al otro polo.
 A ti, Señora, baxo cuyo manto
 nuestra felicidad hallamos sólo,
 pedimos que de la última agonía
 nos saques a gozar tu compañía.¹⁰¹

Nada salva este texto, ni Calíope, ni Apolo, ni el Parnaso; la música, el ritmo, gritan su ausencia; el oficio es nulo (véase la rima *Apolo-polo-sólo*).

No cabe duda de que, a pesar de la degeneración y de la decadencia en que cayó la imitación de la lengua gongorina, la disciplina, la aplicación y la búsqueda que implicó, eran mejor fermento lírico que las estrecheces neoclásicas: “Sin el magnífico ejemplo de la virtud, de

¹⁰¹ “A la Purísima Concepción de María Santísima”, anónimo, publicado el sábado 7 de diciembre de 1805.

la probidad técnica y estética, del esfuerzo sublime por ennoblecer el estilo poético hasta una dignidad que se basta a sí misma, de espaldas a esta lección magistral de D. Luis de Góngora...”,¹⁰² no sólo la novohispana, sino la poesía hispánica toda se vino abajo, degeneró. Pasaron muchos años antes de que volviera a haber “gran poesía” en español.

¹⁰² Gerardo Diego, *Antología poética en honor de Góngora*, ed. cit., p. 69.

EPÍLOGO

En un artículo de 1933 (y es importante notar la fecha), escribe Arturo Torres Rioseco:

La imitación de Góngora [en Nueva España] se limita a la parte externa del poema, transposiciones, vocabulario nuevo, metáforas, alusiones mitológicas, etc. Del espíritu refinadísimo del cordobés, del armonioso colorido de sus versos, de su ritmo clásico, dentro de lo complicado de la frase, de su concisión contrariada a veces por su prolijidad, no sospechaban estos rimadores de ultramar.¹

En sustancia, se trata del mismo juicio negativo con que la crítica ha sepultado casi toda la lírica novohispana, sin necesidad de estudiarla. Y no es que no haya argumentos para ello o que el juicio sea injusto, pero hace falta matizar y explicar el fenómeno. Con todo, llama la atención el cambio en la opinión sobre Góngora: la Generación del 27 había logrado modificar los juicios sobre el poeta cordobés, no sobre sus seguidores. Resulta ahora que el “príncipe de las tinieblas” es un poeta clásico, armonioso, en constante búsqueda de “concisión”. La precisa y certera intuición de Torres Rioseco es ya un avance para tratar de analizar lo que estos “rimadores de ultramar” hicieron con la herencia del cordobés; aunque hubo que esperar casi una década más, hasta que Méndez Plancarte, a partir de la búsqueda y lectura atenta de los textos, apreciara en su justo valor el gongorismo novohispano.

Para empezar, creo —hablando en favor de nuestros gongorinos— que los poetas novohispanos entendieron la auténtica intención esté-

¹ “La poesía lírica mexicana”, *El Libro y el Pueblo*, 1933, p. 162.

tica de Góngora; aunque no hayan logrado recrearla, llegaron tan lejos como pudieron. Hablando de Wordsworth, escribe Eliot: “A menudo es cierto que la única manera de saber hasta dónde podemos llegar es yendo demasiado lejos; aunque hay que ser un poeta muy grande para justificar aventuras tan peligrosas”.² Debemos, pues, reconocer su acierto en la elección del modelo, su enorme y paciente disciplina, su aplicado acopio de noticias y su dominio de cuestiones métricas, hoy casi totalmente olvidadas. En su mayor parte fracasaron víctimas de las flaquezas del virtuosismo; fracasaron porque en la actualidad ya casi nadie los lee ni los conoce, y porque la mayoría son autores secundarios, pues el patrón con respecto al cual los valoramos es demasiado alto. Sin embargo, el espíritu lírico que los inspiró es digno de revaloración.

¿Por qué fracasaron? Nigel Glendinning supone que el fracaso de los gongorinos peninsulares del siglo XVIII se debió a que se fijaron “más en la corteza de la obra de Góngora que en su lógica interior. Las bellezas externas les llamaron la atención, pero no su función dentro del poema”.³ Ciertamente también para los poetas novohispanos, aunque quizá haya que abundar un poco más. En efecto, con el paso del tiempo se fue difuminando la esencia estética de la poesía de Góngora: “Pues no hay hallazgo, por sorprendente que sea, que no tienda a hacerse bien común y aun receta cómoda y barata; no hay metáfora, por novedosa y audaz que sea, que no se lexicalice, que no acabe por pasar al diccionario de las ideas recibidas”.⁴ La lección del cordobés se redujo, entonces, a los aspectos más exteriores y “espectaculares”. Éstos eran, principalmente, algunos recursos formales como el hipérbaton, el léxico (más neologismos que cultismos) y la imagería mitológica. En algunos de estos seguidores trasatlánticos el “hipérbaton gongorino” se transformó en un mero “desorden sintáctico”, sin llegar a alcanzar la dignidad que tenía en Góngora. “Lo prodigioso —escri-

² *Sobre poesía y poetas*, trad. de M. Cohen, Icaria, Barcelona, 1992, p. 34.

³ “La fortuna...”, art. cit., p. 330.

⁴ Antonio Alatorre, *Ensayos sobre crítica literaria*, Conaculta, México, 1993, p. 32.

be Dámaso Alonso— es que Góngora, en el hipérbaton convierte nuestra molestia idiomática en materia estética: nuestra desazón la transforma en un elemento expresivo”.⁵ En la poesía del cordobés el hipérbaton crea una configuración dura y tensa para la mente; evita la sucesión diáfana de relaciones sintácticas, para que la palabra tenga tal disposición táctica, que sea difícil de entender de manera inmediata. Los vocablos se aíslan y, gracias a ese aislamiento, adquieren su máximo poder significativo. Esta potencialización del significado fue lo que intentaron los poetas más genuinamente gongorinos (prescindiendo de sus logros) como María Estrada de Medinilla, Agustín de Salazar y Torres, Francisco de Castro, Juan Carnero, Sigüenza y Góngora o sor Juana. Sin embargo, como se trata de un procedimiento estilístico demasiado visible y fácil de reconocer y, aparentemente, también fácil de reproducir, fue explotado de manera abusiva y pronto perdió su eficacia.

La particularidad de Góngora en el uso del hipérbaton obedeció a la búsqueda de precisión, al afán de brindar a la lengua flexibilidad, libertad y cadencia; irónicamente, en manos de sus seguidores, esa “particularidad” se estandarizó: el hipérbaton se fijó en fórmulas muy determinadas y predecibles: acartonadas, inamovibles y más pomposas que sonoras. Así, el procedimiento dejó de ser una herramienta para el asombro y lo fue para el fastidio. Lo comprobamos en buena parte de las verbosas composiciones de los certámenes y arcos triunfales, verbosidad exacerbada por la condición ocasional de estos versos.⁶

En cuanto a los neologismos, a fuerza de testaruda, necia e innecesaria repetición, fueron perdiendo su efecto de sorpresa, de novedad y su fuerza expresiva. De tanto ocurrir dejaron de nombrar, de descubrir y luego, incluso, de llamar la atención sobre sí mismos, con lo que per-

⁵ *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1971, p. 338.

⁶ “La capacidad de escribir buenos versos de ocasión es indudablemente rara” (T. S. Eliot, *op. cit.*, pp. 263-264).

dieron también su efecto sonoro. Ya cualquier cosa era *purpúrea, gigantea, portátil, astrífera*, etc.: la epifanía se había esfumado. Probablemente los cultismos semánticos pudieron conservar su valor por más tiempo, pues al no aparentar la artificialidad de los neologismos “puros”, fueron menos frecuentados por los ingenios no muy entendidos.

Finalmente, en relación con la sobreabundancia de asuntos mitológicos, escribe Pascual Buxó:

En los ejemplos de poesía novohispana citados hasta aquí, el lector habrá podido observar un paisaje casi siempre opacado por avalanchas mitológicas, cristalizado por una excesiva luminosidad cuando no transformado por un hábil escamoteo de joyeros y floristas artificiosos...⁷

No creo que el ropaje mitológico provoque tal “opacidad”; sí creo que se llegó a abusar de él y que, por ello, perdió sentido y eficacia expresiva. Con todo, como advierte Robert Jammes, “es importante reaccionar contra una interpretación anacrónica de la literatura inspirada por la mitología: en nuestro días puede parecer fría, artificial y sin vida, pero para los ingenios anteriores [y posteriores, añadiría yo] a la Contrarreforma [...] la forma mitológica correspondía a un contenido vivo que difícilmente nosotros llegamos a percibir”.⁸ Por pereza intelectual y por ignorancia nosotros, “modernos”, hemos perdido de vista el valor del legado de la Antigüedad clásica, pero en los siglos XVII y XVIII, “la cultura clásica, sacra y profana, flotaba en la atmósfera, era un segundo estrato de la lengua, poco menos usual y corriente que el primero”.⁹ La materia mitológica no sólo era el almacén metafórico, la materia prima de las alusiones y del tejido ornamental, sino que además proveía, ya adornadas para la ocasión, una serie de nociones y emociones universales y humanas, siempre vigen-

⁷ *Góngora en la poesía novohispana*, ed. cit., p. 106.

⁸ *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, ed. cit., p. 307.

⁹ Antonio Carreira, “Góngora y el canon poético”, art. cit., p. 419.

tes, cifradas en símbolos (o personajes simbólicos, como los mitológicos), a los que podía recurrir el poeta para lograr, al mismo tiempo, economía y eficacia expresiva. Esa materia sirvió —como escribe Dámaso Alonso— “de punto de referencia, de asidero inmutable para la realidad movедiza”.¹⁰

Por otra parte, no todo fue fracaso en el gongorismo novohispano: también hubo aciertos. En relación con la poesía colectiva, la poesía “oficial”, hay que reconocer que toda esa banalidad (por aparatosa que fuera) adquiere, gracias a la lengua de Góngora, una dramática significación. En relación con la poesía individual, hay que reconocer que sor Juana no estuvo del todo sola. Ya he destacado a María Estrada de Medinilla, Agustín de Salazar y Torres, al mismo Sigüenza, Francisco de Castro, Juan Antonio de Segura. Junto a ellos, otros poetas todavía más secundarios se salvan del olvido gracias, precisamente (y contra lo que se ha venido pensando hasta ahora), a sus pasajes gongorinos: Juan Ortiz de Torres, Ambrosio de la Lima, Diego de Ribera, Alonso Ramírez de Vargas, José de Villerías, entre otros. Además, hay que subrayar que, a pesar de su condición de poesía colectiva, homogénea por requisito y totalmente reglamentada desde su génesis, toda esa lírica de certámenes y arcos triunfales, no es del todo uniforme. Sin duda, todos aquellos poetas de ocasión coincidieron en su vocación gongorina: aspiraron a la lengua poética de Góngora por considerarla la más alta.¹¹ Esa aspiración fue el detonante de un trabajo continuo y paciente que, en algunas ocasiones, dio fruto. Pienso en algunas composiciones del *Triunfo parténico*, en el anónimo carmelita, en la poetisa anónima del *Coloso elocuente*, por mencionar algunos.

¹⁰ *Estudios y ensayos gongorinos*, ed. cit., p. 104.

¹¹ “El gongorismo tiende a confundirse con cierta percepción del lenguaje noble y elevado para el que Góngora funciona a todos los efectos como un clásico, como un paradigma modélico. No se trata de tenerlo como el único y solo modelo poético; lo que ha logrado el tiempo ha sido [...] incorporar al discurso poético elementos diversos que se resumirán metonómicamente en Góngora” (Jesús Pérez Magallón, “Góngora y su ambigua apropiación en el tiempo de los novatores”, *Criticón*, 103/104, 2008, p. 124).

También es importante destacar el descubrimiento del Góngora de las pequeñas cosas,¹² hecho primero por sor Juana,¹³ y luego por algunos de nuestros gongorinos del siglo XVIII. Gil Ramírez, Reina Zeballos, quien haya sido el autor de la *Hernandía* e incluso el “neoclásico” padre Alegre fueron capaces de encontrar y, siguiendo a Góngora, expresar la maravilla y belleza de la miel, de la cochinilla, del aguamiel, de los gallos, de los toros. No es ésta la lección más “espectacular” de Góngora, al contrario, es la más íntima y compleja: “Así, lo más sorprendente del poema [de las *Soledades*] resulta ser la inextricable mezcla de realidad e idealidad, de amor a lo humilde, expresado en conceptos complejos, lo que constituye una intencionalidad a la vez ética y estética única en su tiempo”.¹⁴ Estos imitadores gongorinos de última hora tuvieron la sensibilidad para aquilatar esa singularidad y la lucidez de seguir al maestro por este camino, no por el más hollado de los procedimientos estilísticos: sus miniaturas muestran una provechosa asimilación de esa *sui generis* lección del poeta cordobés.

“¿Quién escribe oy que no sea besando las huellas de Góngora, o quién a escrito verso en España, después que esta antorcha se encendió, que no aya sido mirando su luz?”¹⁵ los ingenios novohispanos no podían sustraerse a esa “luz”. Como escribe Amado Nervo, en relación con el influjo del poeta cordobés en sor Juana:

¹² “Si no se hubiera ya suscitado alguna vez la comparación con Pablo Neruda, valdría la pena poner aquí unos versos de la prodigiosa «Oda a la cebolla» o de la sabrosa «Oda al caldillo de congrio», que están más cerca de lo que parece de la estética gongorina y de su, por decirlo también nerudianamente, apoteosis de la materialidad. En las *Soledades* tuvieron lugar, y no sólo *more virgiliano*, la cuchara, la cecina, el congrio, el gallo, la miel, la perdiz o el queso” (José María Micó, *De Góngora*, ed. cit., p. 144).

¹³ Por ejemplo, en el *Primero sueño*, la descripción de la fuente por medio de uno de esos “enigmas mitológicos” (vv. 712-729) y la de la rosa (vv. 730-756), presentada a través de una serie de preguntas retóricas.

¹⁴ Antonio Carreira, *Gongoremas*, ed. cit., p. II.

¹⁵ M. Vázquez Siruela, *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora*, apud A. Carreira, “Góngora y el canon poético”, art. cit., p. 420.

Con respecto a las imitaciones que de Góngora hizo sor Juana, tenemos la obligación de ser indulgentes por tratarse de tan formidable modelo; porque parece mentira que haya que recordarlo a los pacatos, ponderados y medrosos enemigos del Argote: éste fue un altísimo poeta [...] ¿Que sor Juana se dejó influir por un hombre de ese calibre mental? Pues hizo bien, ¡Dios de Dios!¹⁶

Creo que nuestros gongorinos merecen esa misma entusiasta sensatez: que se dejaron apabullar por el modelo es tan cierto como que no erraron en su elección, y que, gracias a esa convicción estética, dejaron algunos versos memorables.

Tal vez la particularidad del gongorismo novohispano esté en su intensidad y duración.¹⁷ Por casi dos siglos, la lírica gongorina conformó no sólo la lengua poética de prestigio, sino casi la única lengua poética que podía concebirse. Sabemos que estos poetas tenían que ser secundarios (el modelo elegido era irrepetible), pero supieron entender la estética y el arte del maestro; aunque no pudieron alcanzarlo, hay que reconocerles la firmeza y la lucidez de sus convicciones estéticas. Hicieron de la poesía de Góngora una gramática lírica, una poliantea, un manual métrico, *sine quibus non* era posible componer versos. ¿Se puede culpar por ello?:

[cuando] hablan de la deuda contraída con el poeta por la lengua española, no están sólo aludiendo a los aportes que hayan podido dejar sus neologismos en el léxico castellano, ni a su limitada influencia en los usos sintácticos. Se refieren a un fenómeno tal vez de mayor alcance: una memoria colectiva poblada por reminiscencias de sus versos, dispuestas a resurgir, en citas literarias o en reescrituras, en cualquier conversación, en cualquier poema, y a contribuir a la elaboración ver-

¹⁶ *Juana de Asbaje*, introd. y ed. de A. Alatorre, Conaculta, México, 1994, pp. 73-74.

¹⁷ Fenómeno que tal vez se deba a la condición de colonia de Nueva España: los autores novohispanos fueron más osados y excesivos buscando emular y superar a los peninsulares.

bal de la experiencia de todos [...]: una enorme reserva, si no de personajes y de historias, al menos de locuciones comunes, de fórmulas felices para decir lo que todos, en un momento u otro, estarían llamados a querer decir.¹⁸

La audacia ingenua y la constancia convencida de los ingenios novohispanos en el despliegue de todos los recursos, que tan bien supieron reconocer como de Góngora, dan cuenta del singular *modus scribendi* del modelo, con lo que nos lo explican y realzan su valor.¹⁹ Creo que ya viene siendo hora de superar las ideas de “ridículo” y de “poesía menor” para ponderar la importancia de estos, casi heroicos, discípulos de ultramar.

En el prólogo a su *Antología poética en honor de Góngora*, Gerardo Diego concluye que “el gongorismo directo bien asimilado fue beneficioso para nuestra poesía”.²⁰ Vista más de cerca la lírica gongorina novohispana, y en contraste con lo que vino después, cuando triunfó el “buen gusto” y trocó el delirio por el fastidio, el artificio por la pompa pedante y barata, ¿en verdad fue tan nefasta la influencia de Góngora?

¹⁸ Mercedes Blanco, “Góngora y el concepto”, art. cit., p. 320.

¹⁹ “Por esto, el estudio de su crítica será siempre muy sano, y el examen de sus imitaciones instructivo. Góngora es único y quizá estas críticas tan rígidas e imitaciones bastante malas ayuden a precisar el cómo y el porqué” (N. Glendinning, “La fortuna...”, art. cit., p. 349).

²⁰ Ed. cit., p. 56. Cf. M. Herrero-García: “En un estudio sobre el gongorismo en su génesis y desarrollo, cabría discutir si muchos poemas de aquella época [y de las que siguieron, añadido] hubieran podido escribirse tal como están si no hubieran existido los versos de Góngora” (*Estimaciones literarias...*, op. cit., p. 236).

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- Academia a la que dio assumpto la religiosa y cathólica acción que el rey nuestro señor (Dios le guarde) executó el día 20 de henero de este año de 1685*, Sebastián de Armendáriz, Madrid, 1685.
- ALAVÉS, fray Juan de, *Relación historiada de las solemnes fiestas que hicieron de Méjico al glorioso san Pedro Nolasco* (1633), ms.
- ALEGRE, Francisco Javier, *Opúsculos inéditos latinos y castellanos*, ed. de J. García Icazbalceta, Imprenta de Francisco Díaz de León, México, 1889.
- ALMAZÁN, Juan de, *Poética sombra del portentoso ejemplar de penitencia, santa María Magdalena*, Viuda de Rodríguez Lupercio, México, 1688.
- Antología del Centenario* (1910), ed. de L. G. Urbina, P. Henríquez Ureña, N. Rangel, ed. facs. Secretaría de Educación Pública, México, 1985.
- ARRIOLA, Juan de, *Canción famosa a un desengaño por M. R. P. Juan de Arriola de la sagrada Compañía de Jesús*, J. Joseph Jáuregui, México, 1724.
- BALBUENA, Bernardo de, *Grandeza mexicana*, Melchor Ocharte, México, 1604.
- , *El Bernardo*, Diego Flamenco, Madrid, 1624.
- , *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, ed., introd. y notas de J. C. González Boixo, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1989.
- BOCANEGRA, Matías de, *Theatro gerárchico de la luz*, Juan Ruiz, México, 1642.
- BOILEAU, Nicolas, *L'art poétique* (1674), ed. de J.-C. Lambert et F. Mizrahi, Union Générale d'Éditions, Paris, 1966.
- Cantos de las musas mexicanas*, Mariano de Zúñiga y Ontiveros, México, 1804.
- CASTILLA, Miguel de, *Géminis alegórico*, Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1681.
- CASTRO, Francisco de, *La octava maravilla y sin segundo milagro de México, perpetuado en las rosas de Guadalupe*, Herederos de la Viuda de Miguel Ribera Calderón, México, 1729.
- Certamen poético*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1654.

- CERVANTES DE SALAZAR, Francisco, *Túmulo imperial a las exequias del invictísimo Carlos Quinto*, México, 1560.
- CISNEROS, Diego, *Sitio, naturaleza y propiedades de la Ciudad de México* (1618), ed. de M. E. Venier, El Colegio de México, México, 2009.
- Coloso elocuente que en la solemne aclamación del augusto monarca de las Españas don Fernando VI...*, Nuevo Rezado de doña María de Benavides, México, 1748.
- Copia de la carta escrita en Madrid con sonetos de ingenios desta Corte*, Herederos de la Viuda de Calderón, México, 1685.
- CORCHERO, Francisco, *Desagravios de Christo en el triumpho de la cruz contra el judaísmo. Poema heroico*, Juan Ruiz, México, 1649.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Obras completas*, ts. 1-3: ed., introd. y notas de A. Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica, México, 1951-1955; t. 4: ed., introd. y notas de A. G. Salceda, 1957.
- , *Fama y Obras pósthumas*, ed. facs, introd. de A. Alatorre, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.
- , *Obras completas*, t. 1: *Lírica personal*, ed., introd. y notas de A. Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 2009.
- Descripción y explicación de la fábrica y empresa del suntuoso Arco*, Juan Ruiz, México, 1640.
- Épica solemne plausible demostración*, Herederos de Juan José Guillena Carrasco, México, 1718.
- ESTRADA DE MEDINILLA, María, *Fiestas de toros, juegos de cañas y alcancías que celebró la nobilísima ciudad de México*, en *Viage por tierra y mar del excellentísimo señor don Diego López Pacheco i Bobadilla, marqués de Villena, i Moia, duque de Escalona. Aplausos y festejos a su venida por virrei desta Nueva España*, Francisco Robledo, México, 1641.
- FERNÁNDEZ DEL RINCÓN, Lucas, *Llanto de Flora, desatado en rosas sepulcrales*, Herederos de la Viuda de Miguel de Ribera, México, 1715.
- Festivo aparato*, Juan Ruiz, México, 1672.
- FLORENCIA, Francisco de, *La estrella del norte de México*, Doña María de Benavides, Viuda de Juan de Ribera, México, 1688.
- GIL RAMÍREZ, José, *Esfera mexicana*, Viuda de Miguel de Ribera, México, 1714.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Antología poética*, ed. de A. Carreira, Crítica, Barcelona, 2009.

- , *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. de J. M. Micó, Espasa-Calpe, Madrid, 1990.
- , *Epistolario completo*, ed. de A. Carreira, concordancias de A. Lara, Hispanica Helvetica, Zaragoza, 1999.
- , *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed., introd. y notas de J. Ponce Cárdenas, Cátedra, Madrid, 2010.
- , *Romances*, ed. de A. Carreira, Quaderns Crema, Barcelona, 1998.
- , *Soledades*, ed. de R. Jammes, Castalia, Madrid, 1994.
- , *Soledades*, ed. de A. Carreira; Sor Juana Inés de la Cruz, *Primero Sueño*, ed. de A. Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 2009.
- , *Sonetos completos*, ed. de B. Ciplijauskaitė, Castalia, Madrid, 1985.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, ed. de M. Frenk, El Colegio de México, México, 1989.
- GUEVARA, Juan de, *Empresa métrica*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1665.
- GUTIÉRREZ, Sebastián, *Arco triunfal*, Diego Garrido, México, 1625.
- LÓPEZ, Patricio Antonio, *General aclamación de la lealtad mexicana*, Juan Francisco de Ortega Bonilla, México, 1724.
- LÓPEZ AVILÉS, José, *Debido recuerdo de agradecimiento leal* (1684), ed., est. y notas de M. L. Tenorio, El Colegio de México, México, 2007.
- MARTÍNEZ PACHECO, Dionisio, *Discursos morales sobre el engaño de la vida y desengaño de la muerte: dispuestos en treinta y cinco décimas*, Cristóbal y Felipe de Zúñiga, México, 1761.
- , *México afligido: carta métrica*, Cristóbal y Felipe de Zúñiga, México, 1762.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, *Poetas novohispanos. Segundo siglo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1945.
- Obras de elocuencia y poesía*, Felipe de Zúñiga y Ontiveros, México, 1791.
- ORCOLAGA, Diego Ambrosio de, *Las tres Gracias manifiestas en el crisol de la lealtad de México*, Herederos de Juan José Guillena Carracoso, México, 1713.
- RAMÍREZ SANTIBÁÑEZ, Juan Antonio, *Festivos cultos que en la muy noble y leal ciudad de la Puebla de los Ángeles...*, s. e., Puebla, 1729.
- RAMÍREZ DE VARGAS, Alonso, *Sagrado padrón a la memoria debida al sumptuoso magnífico templo y curiosa basílica del convento de religiosas del glorioso abadesan Bernardo*, Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, México, 1690.

- REINA ZEBALLOS, Miguel de, *La elocuencia del silencio. Poema heroico, vida y martirio del gran protomártir... san Juan Nepomuceno*, Miguel de Peralta, Madrid, 1738.
- RIBERA, Diego de, *Defectuoso epílogo*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1676.
- , *Simbólico glorioso assumpto*, Viuda de Bernardo de Calderón, México, 1673.
- RIBERA FLORES, Dionisio de, *Relación historiada de las exequias funerales de la majestad del rey don Filipo II*, Pedro Balli, México, 1600.
- RODRÍGUEZ DE LEÓN, Juan, *Panegírico augusto castellano*, Bernardo Calderón, México, 1639.
- RUIZ DE LEÓN, Francisco, *Hernandia*, Viuda de Manuel Fernández, Madrid, 1755.
- , *Mirra dulce para aliento de pecadores*, Antonio Espinosa de los Monteros, Santafé de Bogotá, 1791.
- SALAZAR Y TORRES, Agustín de, *Cýthara de Apolo. Primera parte*, Antonio González de Reyes, Madrid, 1694.
- SANDOVAL ZAPATA, Luis de, *Panegírico de la paciencia, Obras*, est. y ed. de J. Pascual Buxó, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- SANTILLANA, Gabriel de, *Villancicos que se cantaron en los maitines de la Natividad de Nuestra Señora*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1688.
- El segundo quinze de enero de la corte mexicana. Solemnes fiestas que a la canonización del místico doctor san Juan de la Cruz...*, José Bernardo Hoyal, México, 1730.
- SEGURA, Juan Antonio de, *Poemas varios (ca. 1722)*, ms.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de, *Obras*, con una biografía escrita por F. Pérez de Salazar, Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, México, 1928.
- , *Paraíso occidental* (1684), ed. fascs., presentación de M. Ramos, introd. de M. Glantz, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.
- , *Triunfo parténico* (1683), ed. de J. Rojas Garcidueñas, Eds. Xóchitl, México 1945.
- TENORIO, Martha Lilia, *Poesía novohispana. Antología*, El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas, México, 2010.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

- ABREU GÓMEZ, Ermilo, “La Primavera indiana y el gongorismo”, *Contemporáneos*, núm. 10, marzo 1929, pp. 265-269.
- , “La poesía de Sigüenza y Góngora”, *Contemporáneos*, julio-agosto 1930, núms. 26-27, 61-89.
- ALATORRE, Antonio, “Un devoto de sor Juana: Francisco Álvarez de Velasco”, *Filología*, 20 (1985), 157-176.
- , “Sor Juana y los hombres”, *Estudios*, núm. 7, 1986, 7-27.
- , “La Carta de sor Juana al P. Núñez”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35 (1987), 591-673.
- , “Un soneto de Góngora”, *Estudios*, 1990, núm. 21, 7-34.
- , *Ensayos sobre crítica literaria*, Conaculta, México, 1993.
- , “Lectura del *Primero sueño*”, en “*Y diversa de mí misma/entre vuestras plumas ando*”. *Homenaje internacional a sor Juana Inés de la Cruz*, ed. S. Poot Herrera, El Colegio de México, México, 1993, pp. 101-112.
- , “Notas al *Primero Sueño* de sor Juana”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 43 (1995), 379-407.
- , *Los 1,001 años de la lengua española*, 3ª. ed., algo corregida y muy añadida, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- , *Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México, 2007.
- , *Sor Juana a través de los siglos, 1668-1910*, El Colegio de México-El Colegio Nacional-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007.
- , *Fiori di sonetti / Flores de sonetos*, segunda ed. corregida y muy aumentada, El Colegio de México-Aldvs, México, 2009.
- ALONSO, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*, Losada, Buenos Aires, 1940.
- ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1970.
- , *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1971.
- AUSONIO, *Obras*, trad., introd. y notas de A. Alvar Ezquerria, Gredos, Madrid, 1990.
- BERISTÁIN, José Mariano, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, ed.

- facs., Universidad del Claustro de Sor Juana-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980.
- BLANCO, Mercedes, “Góngora y el concepto”, en *Góngora hoy I-II-III*, ed. J. Roses, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2002, pp. 319-346.
- , “Góngora et la querelle de l’hyperbate”, *Bulletin Hispanique*, 112 (2010), 169-217.
- , “La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)”, *Lectura y Signo*, 5 (2010), 31-68.
- , *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2012.
- BORGES, Jorge Luis, *Inquisiciones*, Proa, Buenos Aires, 1925.
- , *El tamaño de mi esperanza*, Proa, Buenos Aires, 1926.
- CARILLA, EMILIO, *El gongorismo en América*, Universidad de Buenos Aires-Instituto de Cultura Latino-Americana, Buenos Aires, 1946.
- , *La literatura barroca en Hispanoamérica*, Anaya, Nueva York, 1972.
- CARREIRA, ANTONIO, *Gongoremas*, Ediciones Península, Barcelona, 1998.
- , “Algunas aportaciones de Góngora a la lengua poética de su tiempo”, *Paréntesis*, agosto 2001, núm. 12, 8-15.
- , “Pros y contras de la influencia gongorina en el *Triunfo parténico* (1683) de Sigüenza y Góngora”, en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y Siglo de Oro*, ed. M. Vitse, Pamplona-Toulouse, 2005, pp. 347-364.
- , “El conceptismo de Góngora y el de Quevedo”, *Il Confronto Letterario*, 52 (2010), 99-123.
- , “La especificidad del lenguaje gongorino”, *Bulletin Hispanique*, 112 (2010), 89-112.
- , “Góngora y el canon poético”, en *El canon poético en el siglo XVII*, dir. B. López Bueno, Grupo PASO-Universidad de Sevilla, Sevilla, 2010, pp. 394-423.
- , y AMELIA DE PAZ, *Delenda est Carthago (Góngora y otros fenicios)*, Esles de Cayón, Santander, 2011.
- CERVANTES, Miguel de, *Canto de Calíope y otros poemas*, ed. de J. Talens, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.
- CLAUDIANO, *Poemas*, introd., trad. y notas de M. Castillo Bejarano, Gredos, Madrid, 1993.

- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Turner, Madrid, 1979.
- COLOMBÍ MONGUIÓ, Alicia, “Estrategias imitativas en el *Siglo de Oro* de Bernardo de Balbuena”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 46 (1989), 227-239.
- CUETO, Leopoldo Augusto, “Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII”, en *Poetas líricos del siglo XVIII, Biblioteca de Autores Españoles*, t. 61, pp. v-ccxxxvii.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de M. Frenk y A. Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1955.
- Diccionario de Autoridades* (1726), Gredos, Madrid, 1984.
- DIEGO, Gerardo, *Antología poética en honor de Góngora*, Revista de Occidente, Madrid, 1927.
- , *La estela de Góngora*, est. prel. de J. Neira, Universidad de Cantabria, Santander, 2003.
- ELIOT, T. S., *Sobre poesía y poetas*, trad. de M. Cohen, Icaria, Barcelona, 1992.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, “Los sonetos de Bernardo de Balbuena”, *Revista de Letras*, 4 (1969), 483-504.
- ESPINOSA, Pedro, *Flores de poetas ilustres* (1605), ed. de B. Molina Huete, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 1998.
- ESPINOSA MEDRANO, Juan de, *Apologético en favor de don Luis de Góngora* (1662), ed. de J. C. Boixo, Bulzoni, Roma, 1997.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, “Góngora en la literatura colonial”, en *Góngora hoy IV-V*, ed. J. Roses, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2004, pp. 173-187.
- GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, Madrid, 1889.
- GARCÍA, Genaro, *Documentos inéditos o muy raros de la historia de México, México en 1623*, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, México, 1907.
- GATES, Eunice Joiner, “Reminiscences of Góngora in the works of Sor Juana Inés de la Cruz”, *Publications of the Modern Language Association*, 54 (1939), 1041-1058.
- , *Documentos gongorinos. Los “Discursos apologéticos” de Pedro Díaz de Rivas. El “Antídoto” de Juan de Jáuregui*, El Colegio de México, México, 1960.
- GLENDINNING, Nigel, “La fortuna de Góngora en el siglo XVIII”, *Revista de Filología Española*, 44 (1961), 323-349.

- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, *Historia de la literatura mexicana*, 2ª ed. corr. y aun., Cultura y Polis, México, 1940.
- GRANADA, fray Luis de, *Introducción al Símbolo de la Fe*, ed. de J. M. Balcels, Cátedra, Madrid, 1989.
- GUILLÉN, Jorge, *Notas para una edición comentada de Góngora*, 1925, ed., notas y acotaciones de A. Piedra y J. Bravo, pról. de J. M. Micó, Fundación Jorge Guillén-Universidad de Castilla-La Mancha, Valladolid, 2002.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1945.
- HERÓDOTO, *Historia*, ed. y trad. de M. Balasch, Cátedra, Madrid, 1999.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe y J. M. Reyes, Cátedra, Madrid, 2001.
- HERRERO-GARCÍA, Miguel, *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Voluntad, Madrid, 1930.
- HOMERO, *Odisea*, introd. de M. Fernández-Galiano, trad. de J. M. Pabón, Gredos, Madrid, 1982.
- HORACIO, *Odas. Canto secular, Épodos*, introd., trad. y notas de J. L. Moralejo, Gredos, Madrid, 2007.
- JAMMES, Robert, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. de M. Moya, Castalia, Madrid, 1987.
- , “Góngora en el espacio y en el tiempo”, en *El poeta soledad. Góngora 1609-1615*, ed. B. López Bueno, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2011, pp. 15-32.
- , “Góngora, poeta para nuestro siglo”, en *Góngora. La estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, Sociedad Estatal de Acción Cultural, Madrid, 2012, pp. 17-29.
- JÁUREGUI, Juan de, *Discurso poético* (1624), ed. de M. Romanos, Editora Nacional, Madrid, 1978.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *Historia de la literatura mexicana*, 3ª ed., Botas, México, 1942.
- LANDÍVAR, Rafael, *Rusticatio mexicana*, trad. literal y directa de la 2ª ed. de Bolonia, 1782, de I. Loureda, Sociedad de Edición y Librería Franco Americana, S.A., México, 1924.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, “Sobre la dificultad conceptista”, en *Estudios dedicados a don Ramón Menéndez Pidal*, Consejo Superior de Investi-

- gaciones Científicas-Patronato Marcelino Menéndez Pidal, Madrid, 1956, t. 4, pp. 355-386.
- LEONARD, Irving A., “*Poemas*” de Sigüenza y Góngora, est. preliminar de E. Abreu Gómez, Biblioteca de Historia Hispano-Americana, Madrid, 1931
- LIDA, María Rosa, *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona, 1975.
- LY, Nadine, “Propiedad lingüística y verdad de las cosas: «deleyte de la palabra, deleyte de la cosa». (A propósito del anti-barroquismo de Machado)”, en *Góngora hoy I-II-III*, ed. J. Roses, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2002, pp. 145-177.
- , “Gramática gongorina del hipébaton (1609-1615)”, en *El poeta soledad. Góngora 1609-1615*, ed. B. López Bueno, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2011, pp. 83-121.
- MARICHAL, Carlos, “Mexican cochineal and the European demand for American dyes, 1550-1850”, en *From silver to cocaine*, eds. S. Topik, C. Marichal and Z. Frank, Duke University Press, Durham-London, 2006, pp. 76-92.
- MARTÍNEZ ARANCÓN, Ana, *La batalla en torno a Góngora*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978.
- MARTÍNEZ OCARANZA, Ramón, *Diego José Abad, sabio poeta de la Nueva España*, Secretaría de Educación Pública, México, 1968.
- MEDINA, José Toribio, *La imprenta en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Gabriel, “Alegre y el clasicismo francés”, en *El humanismo mexicano*, introd. de O. Valdés, Seminario de Cultura Mexicana, México, 1970.
- , *Poemas inéditos del P. Juan Luis Maneiro (1744-1802)*, Ábside, México, 1942.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de la poesía hispano-americana*, Librería de Victoriano Suárez, Madrid, 1911.
- MICÓ, José María, *De Góngora*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.
- MÜLLER, Bodo, *Góngoras Metaphorik. Versuch einer Typologie*, Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden, 1963.
- NERVO, Amado, *Juana de Asbaje*, introd. y ed. de A. Alatorre, Conaculta, México, 1994.

- PASCUAL BUXÓ, José, *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (s. xvii)*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1959.
- , *Góngora en la poesía novohispana*, Imprenta Universitaria, México, 1960.
- , “Bernardo de Balbuena o el manierismo plácido”, *La dispersión del manierismo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980.
- , “Fulgores y penumbras en el *Sueño* de sor Juana”, en *Nictimene... sacrilega: Estudios coloniales en homenaje a Georgina Sabat-Rivers*, eds. M. Moraña y Y. Martínez San Miguel, Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 2003, pp. 255-266.
- , “Sor Juana y Góngora: teoría y práctica de la imitación poética”, *Sor Juana Inés de la Cruz (lectura barroca de la poesía)*, Junta de Andalucía, 2006, pp. 335-400.
- PERELMUTER PÉREZ, ROSA, “Los cultismos no gongorinos en el *Primero Sueño*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 31, 1982, 235-256.
- , *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el Primero sueño*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982.
- PÉREZ MAGALLÓN, JESÚS, “Góngora y su ambigua apropiación en el tiempo de los novatores”, *Criticón*, 103/104, 2008, 119-130.
- PIMENTEL, FRANCISCO, *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México desde la Conquista hasta nuestros días*, Librería de la Enseñanza, México, 1885.
- PLAUTO, *Comedias*, introd., trad. y notas de M. González-Haba, Gredos, Madrid, 1996.
- PLINIO el Viejo, *Historia natural*, trad. y notas de E. del Barrio Sanz, I. García Arribas, A. M. Moure Casas, et al., Gredos, Madrid, 2003.
- PLINIO el Joven, *Cartas*, introd., trad. y notas de J. González Fernández, Gredos, Madrid, 2005.
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS, “*Taceat superata vetustas*: poesía y oratoria clásicas en el *Panegírico al duque de Lerma*”, en *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, eds. J. Matas Caballero, J. M. Micó y J. Ponce Cárdenas, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2011, pp. 57-103.
- REYES, ALFONSO, *Letras de la Nueva España* (1946), Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- RIVERS, ELÍAS, “Góngora y el Nuevo Mundo”, *Hispania*, 75 (1992), 856-861.

- , “Soledad de Góngora y Sueño de sor Juana”, *Salina: Revista de la Facultad de Lletres de Tarragona*, 10 (1996), 69-75.
- ROGGIANO, Alfredo A., “Instalación del Barroco hispánico en América: Bernardo de Balbuena”, en *Homage to Irving A. Leonard. Essays on Hispanic art, history and literature*, eds. R. Chang-Rodríguez y D. A. Yale, Michigan State University, Michigan, 1977, pp. 61-74.
- ROSALES, Luis, *Estudios sobre el Barroco*, eds. F. Grande, A. Hernández y G. Grande, Trotta, Madrid, 1997.
- ROSES, Joaquín, “«Ara del sol edades ciento»: América en la poesía de Góngora”, en *Góngora hoy IV-V*, ed. J. Roses, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2004, pp. 115-139.
- , “La alhaja en el estiércol: claves geográficas y estéticas de la poesía virreinal (acerca del gongorismo colonial)”, en *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, ed. A. Sánchez Robayna, Academia Canaria de la Historia, Las Palmas de Gran Canaria, 2010, pp. 407-443.
- , “La Grandeza mexicana: ámbito y orbe de un poema descriptivo”, en *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el siglo de oro*, eds. J. M. Ferri y J. C. Rovira, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2010, pp. 227-253.
- , “Góngora en la poesía hispanoamericana del siglo xvii”, en *Parnaso de dos mundos. De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, pp. 161-168.
- , “Lecciones de Góngora y disidencias de sor Juana”, *Edad de Oro*, 29 (2010), 289-311.
- ROVIRA, José Carlos, “De cómo don Luis de Góngora viajó y se afincó definitivamente en América”, en *Góngora hoy IV-V*, ed. J. Roses, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2004, pp. 189-208.
- RUBIAL, Antonio, *Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de Sor Juana*, Taurus, México, 2005.
- SALCEDO CORONEL, García de, “Soledades” de D. Luis de Góngora, comentadas, Madrid, 1636.
- SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel, *El arte poética en romance castellano*, ed. de R. de Balbín Lucas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto “Nicolás Antonio”, Madrid, 1944.

- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *Silva gongorina*, Cátedra, Madrid, 1993.
- , “La recepción de Góngora en Europa y su estela en América”, en *Góngora. La estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, Sociedad Estatal de Acción Cultural, Madrid, 2012, pp. 171-189.
- SCHONS, Dorothy, “The influence of Góngora on Mexican literature during the Seventeenth Century”, *Hispanic Review*, 7 (1939), 22-34.
- STEIN, Tadeo, *Épica y gongorismo en la poesía guadalupana: “La octava maravilla y sin segundo milagro” (c. 1680) de Francisco de Castro*, tesis doctoral inédita, Universidad Nacional Autónoma de México.
- TENORIO, Martha Lilia, “Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de sor Juana”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 58 (2010), 159-189.
- TORRES RIOSECO, Arturo, “La poesía lírica mexicana”, *El Libro y el Pueblo*, 1933, 158-175.
- TRUEBLOOD, Alan S., “Two poets face their portraits: Góngora and sor Juana”, *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico), 26 (1999), 59-69.
- La vida y hechos de Estebanillo González*, ed. de A. Carreira y J.A. Cid, Cátedra, Madrid, 1990.
- VEGA, Lope de, *La Dorotea*, ed. de E. S. Morby, Castalia, Madrid, 1958.
- , *Obras poéticas*, ed., introd. y notas de J. M. Blecua, Planeta, Barcelona, 1969.
- VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontañiana en la poética del Renacimiento*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad de Extremadura, Madrid, 1992.
- VIGIL, José María, *Reseña histórica de la literatura mexicana*, s.p.i., México, 1909 (?).
- WOLD, Ruth, *El “Diario de México”, primer cotidiano de Nueva España*, Gredos, Madrid, 1970.

ÍNDICE DE AUTORES CITADOS*

- Abad de Rute (*véase* Fernández de Córdoba, Francisco), 53n
Abad, Diego José, 255
Abreu Gómez, Ermilo, 95, 117n, 118n, 126n
Acevedo, Francisco de, 124
Acuña, Hernando de, 32
Agüeros, Victoriano, 255
Alatorre, Antonio, 15, 38n, 75n, 119n, 136, 138, 141n, 144, 146n, 151n, 152n, 160, 161n, 162n, 163, 165, 166, 168, 169n, 170, 176, 179n, 224, 235, 268n
Alavés, fray Juan de, 18, 48, 55
Alegre, Francisco Javier, 246-252, 253n, 254-261, 272
Almansa y Mendoza, Andrés de, 199n
Almazán, Juan de, 129, 130
Alonso, Amado, 159n
Alonso, Dámaso, 20, 21n, 33, 34n, 35n, 94n, 133n, 171, 194n, 269, 271
Angulo y(i) Pulgar, Martín de, 80n, 153n
Antonio, Nicolás, 37
Aristóteles, 186
Arriaza, Juan Bautista de, 246
Arriola, Juan de, 222
Ausonio, 38n
Ayerra y Santa María, Francisco de, 15, 16
Ayllón, fray Juan de, 14n, 18

Balbuena, Bernardo de, 14n, 19, 32, 33, 36-40, 42, 101

Barahona de Soto, Luis, 54n
Bazán de Mendoza, Pedro, 246n
Beristáin y Souza, José Mariano, 11, 48n, 110n, 236
Berrio, Luis de, 72, 104n
Blanco, Mercedes, 40n, 169n, 189n, 218n, 219n, 226n, 274n
Bocanegra, Matías de, 18, 68, 69n, 129, 130, 222, 223
Boileau, Nicolas, 246-249, 255, 256
Borges, Jorge Luis, 34n, 162n, 173
Boscán, Juan, 29, 32
Buedo y Girón, Juan de, 235, 236
Burriel y López, Andrés Marcos, 247
Butrón y Múxica, José, 194n

Cabrera Quintero, Cayetano, 207, 208
Cairasco de Figueroa, Bartolomé, 45n, 46
Calderón de la Barca, Pedro, 69, 70, 83n, 129, 151, 222
Calleja, Diego, 165, 169, 172
Camões (Camoens), Luís de, 252
Candamo, Francisco, 128n
Carballo Picazo, Alfredo, 244
Carilla, Emilio, 14n, 18, 19, 32, 33, 36n, 37, 39, 42n, 81n, 91, 92, 165
Carnero, Juan, 110, 112, 115, 269
Carra y Orbea, Juan Manuel de la, 205
Castañiza, Juan Francisco de, 106n
Castilla, Miguel de, 115, 116, 170n

* Por obvias razones, no incluyo el nombre de Luis de Góngora.

- Castillejo, Cristóbal de, 32
 Castro, Francisco de, 54, 81n, 93, 98, 99-104, 106, 107, 109, 110, 115, 170, 269, 271
 Castro y Anaya, Pedro de, 147
 Castro Zorrilla, Pedro de, 128n, 129n
 Catón, 186
 Cervantes Saavedra, Miguel de, 13n
 Cervantes de Salazar, Francisco, 13n
 Cioranescu, Alejandro, 23
 Cisneros, Diego, 12, 42, 43
 Claudiano, 41n, 42n, 250, 254n
 Covarrubias, Sebastián de, 130n
 Colombí Monguió, Alicia, 39
 Columela, 186
 Contreras, Manuel de, 129n
 Corchero, Francisco, 63, 64
 Coronel, Juan José, 206
 Cruz, sor Juana Inés de la, 21n, 28n, 80n, 151n
 Cuesta, Andrés, 251n
 Cueto, Leopoldo Augusto, 200n, 216n
 Curtius, Ernst Robert, 15n
- Demóstenes (Demósthene), 110
 Diego, Gerardo, 32, 70, 76n, 79n, 80n, 140, 181n, 216, 223, 231n, 237, 242n, 266n, 274
 Domínguez Camargo, Hernando, 28n
 Duardo, Juan Jerónimo, 124
- Echavarri, Pedro de, 110
 Echavarría, Juan de, 48
 Eliot, T.S., 268, 269n
 Entrambasaguas, Joaquín de, 38
 Espinosa, Pedro, 36, 42, 254
 Espinosa Medrano, Juan de, 18n, 81
 Esquivel, Santiago de, 41
 Estrada de Medinilla, María, 49, 58, 61, 63-65, 68n, 76, 77, 120n, 132n, 269, 271
 Evía, Xacinto de, 147
- Fernández, Teodosio, 17n, 42n, 45n, 77n
 Fernández de Córdoba, Diego, 43
 Fernández de Córdoba, Francisco (Abad de Rute), 53
 Fernández del Rincón, Lucas, 63n, 203, 204
 Fernández del Talón, Bartolomé, 69n
 Fernández de Madrid, Pedro, 236
 Florencia, Francisco de, 81n, 98n
 Frenk, Margit, 11, 31, 32
- Gadea, Sebastián de, 127, 128n
 Gallardo, Bartolomé José, 80n
 Gama, Pedro Manuel de, 211
 García, Genaro, 46n
 García Icazbalceta, Joaquín, 11, 246n
 Gates, Eunice Joiner, 53n, 146, 152, 153n, 154, 164, 165, 170
 Gil Ramírez, José, 80n, 184, 188, 189, 192-194, 196, 198-200, 204, 223, 230, 240, 272
 Glendinning, Nigel, 25n, 27n, 35n, 194n, 247, 268, 274n
 Gómez Pérez, Alonso, 45
 González de Eslava, Fernán, 11, 31, 32
 González de la Sancha, Lorenzo Antonio, 205
 González Peña, Carlos, 16, 17
 Gracián, Baltasar, 35n
 Granada, fray Luis de, 187
 Guevara, Juan de, 72, 73, 75-77, 79
 Guillén, Jorge, 55n, 198n, 251n
 Gutiérrez, Juan José, 214
 Gutiérrez, Juan María, 14n, 18n
 Gutiérrez, Sebastián, 44, 45
- Henríquez Ureña, Pedro, 23n, 32n, 262
 Hernández, Francisco, 172n
 Heródoto, 194n
 Herrera, Fernando de, 20n, 25, 156n

- Herrero-García, Miguel, 24, 28n, 68n, 80n, 199n, 274n
- Hidalgo Vendaval, Cristóbal, 43
- Hidalgo y Costilla, Miguel, 132n
- Homero, 43, 119n, 170, 194n, 255
- Horacio, 38n, 253-259, 261
- Hoyo, Cristóbal del, 27n
- Hozes, Gonzalo de, 42n, 153n
- Huertas, Antonio de, 84, 85, 104n
- Iriarte, Tomás de, 264n
- Isla, José Francisco de, 247
- Jammes, Robert, 21n, 50n, 53, 66, 94n, 102n, 119n, 157n, 166, 168n, 176n, 179n, 270
- Jáuregui, Juan de, 24, 50n, 53n, 56, 102n, 251n
- Jiménez Rueda, Julio, 17
- Juan Crisóstomo, san, 148n
- Ketten, Michael van der, 151n
- Landívar, Rafael, 190n, 196n, 197n
- Lanuzza Mendoza y Arellano, Marcos de, 129n
- Lázaro Carreter, Fernando, 20, 21n, 224n
- León, fray Luis de, 15, 69n, 256
- León Mansilla, José, 25n, 27n, 35n
- León Marchante, Manuel de, 151
- Leonard, Irving A., 93n
- Lida, María Rosa, 27n, 37n, 48, 119n
- Lima, Ambrosio de la, 88, 89, 271
- Llana, José de la, 82
- Lobo, Gerardo, 200n
- López, Félix, 79
- López, Patricio Antonio, 181n
- López Avilés, José, 12, 56n
- López de Mendoza, Íñigo (marqués de Santillana), 32
- Lozano, Juan Mateo, 127n
- Lucano, 250
- Lucas, san, 115
- Luzán, Ignacio de, 247
- Ly, Nadine, 34n, 103n, 230n, 260n
- Madramany y Carbonell, Juan Bautista, 246n
- Magallanes, Juan de, 211
- Malpartida Zenteno, Diego de, 119n
- Marcos, san, 114, 115
- María Teresa, sor, 224, 225
- Marichal, Carlos, 191n
- Marmolejo, Pedro de, 48, 49
- Martínez Arancón, Ana, 199n
- Martínez de Ribera, Diego, 13n
- Martínez Ocaranza, Ramón, 225n
- Martínez Pacheco, Dionisio, 243, 245
- Mateo, san, 115
- Mayáns y Siscar, Gregorio, 247
- Medina, José Toribio, 11, 110
- Melo, Francisco Manuel de, 251
- Méndez Plancarte, Alfonso, 16, 28, 47, 67, 69n, 70, 75, 78n, 80n, 81n, 84n, 86, 90, 99, 100, 106, 107, 128n, 129, 135n, 136-138, 141n, 143-145, 146n, 149, 159n, 164-166, 170, 179, 203, 222, 267
- Méndez Plancarte, Gabriel, 248n, 262, 263n
- Mendoza, Andrés de, 199n
- Menéndez Pelayo, Marcelino, 13, 17, 19, 37n, 40n, 225, 226, 229, 233-236, 240n, 255, 264 (ojo, hay error en la bibliografía, un acento mal colocado)
- Micó, José María, 47n, 134n, 198n, 213, 231n, 272n
- Mira de Amescua, Antonio, 40n, 69n
- Müller, Bodo, 33
- Muñoz de Castro, Pedro, 216, 218, 219n

- Nemesiano, 254n
 Neruda, Pablo, 159n, 272n
 Nervo, Amado, 272
 Nigrone, Giulio, 55
- Ochoa y Arín, Tomás Cayetano de, 69n
 Olibos, Manuel de los, 68n, 243n
 Orolaga, Diego Ambrosio de, 200, 204
 Ortiz de Torres, Juan, 65, 90, 271
 Ovidio, 83n, 192
- Paravicino, Hortensio, 120n
 Pascual Buxó, José, 19, 20, 22, 59, 71n, 104n, 126n, 165, 172n, 270
 Paz, Amelia de, 24n, 127n, 177n
 Paz, Octavio, 165
 Pellicer de Salas y Tovar, José, 251
 Perelmutter Pérez, Rosa, 20n, 165, 170
 Pérez de Montoro, José, 147, 151
 Pérez de Salazar, Francisco, 91n, 95n
 Pérez Magallón, Jesús, 271n
 Pérez Ribero, Juan, 120
 Petrarca, Francesco, 43, 249
 Pimentel, Francisco, 14, 17, 225n, 264n
 Píndaro, 15n, 79, 80n, 251
 Plauto, 89
 Plinio el Viejo, 66, 67, 172n, 186, 187
 Plinio el Joven, 161n
 Poliziano, Angelo, 15
 Polo de Medina, Salvador Jacinto, 151, 214
 Ponce Cárdenas, Jesús, 41n, 64n, 116n
- Quevedo, Francisco de, 24, 68n, 81n, 151, 218, 220, 249, 252
 Quiñones, Juan Bautista de, 15
- Ramírez de Vargas, Alonso, 79, 87, 88, 90, 103n, 104n, 120-124, 131, 133, 134, 180, 271
 Reina Zeballos, Miguel de, 204, 225-227, 229, 233, 234, 240n, 272
- Reyes, Alfonso, 100n, 225n, 233n, 234
 Ribera, Diego de, 85, 86, 88, 90, 103n, 271
 Ribera Flores, Dionisio de, 40
 Rivers, Elías, 27, 165, 166
 Roca, Ramón ("Marón Dáurico"), 263
 Rodríguez de León, Juan, 55, 56n, 65n
 Roggiano, Alfredo A., 13n
 Rojas, Alonso de, 120
 Rojas, Ildelfonso de, 207
 Rosales, Luis, 26n, 36n
 Roses, Joaquín, 22n, 23n, 25n, 26, 28n, 37n, 42, 136n, 178
 Rovira, José Carlos, 14n, 24n
 Rubial, Antonio, 48n
 Ruiz de León, Francisco, 204, 225, 233, 235, 236
- Salazar, José María, 246n
 Salazar Mardones, Cristóbal de, 89
 Salazar y Torres, Agustín de, 14n, 79n, 80n, 105n, 140, 162n, 269, 271
 Salceda, Alberto G., 152n, 158n
 Salcedo Coronel, García de, 54n, 102n, 148n, 251n, 254n
 Sánchez de Lima, Miguel, 47
 Sánchez de Villamayor, Andrés, 127n
 Sánchez Robayna, Andrés, 23, 27n, 29n, 165, 169n, 172n, 177n
 Sandoval Zapata, Luis de, 35n, 81n
 Santillana, Gabriel de, 124, 179n
 Santillana, marqués de (*véase* López de Mendoza, Íñigo), 32
 Sarabia, José de, 69n
 Sartorio, José Manuel, 264
 Schons, Dorothy, 18, 19, 31n, 42, 45, 47, 68n, 79
 Segura, fray Juan Antonio de, 204, 208, 210-212, 214, 216, 219-221, 271
 Serafino dell'Áquila, 15
 Sigüenza y Figueroa, Diego, 15

- Sigüenza y Góngora, Carlos de, 21, 80n, 90, 91n, 92, 94, 95, 98, 99, 117-119, 120n, 125, 159n, 269, 271
- Silio Itálico, 254n
- Solís, Antonio de, 233, 236
- Solís y Alcázar, Francisco de, 183, 204, 223
- Stein, Tadeo, 90n, 99n, 100n, 108n, 109n
- Suárez de Figueroa, Cristóbal, 28n
- Suvels, José de, 129n
- Tácito, 129n, 161n
- Tapia, Luis de, 45
- Tassis y Peralta, Juan de (conde de Villamediana), 118
- Tasso, Bernardo, 38, 39, 253n
- Tenorio, Martha Lilia, 12, 38n, 40n, 59n, 63n, 65n, 69n, 74n, 76n, 107n, 214n
- Terán, Diego, 236
- Terrazas, Francisco de, 13n
- Toro, Francisco de, 42
- Torres, José Miguel de, 148n
- Torres Rioseco, Arturo, 267
- Trueblood, Alan S., 142
- Ugalde, Antonio de, 83
- Urbina, Luis G., 263n, 264n
- Uriarte, Eugenio de, 235
- Valencia, fray Juan de, 15
- Valdés, fray Juan de, 51, 53, 54, 58n, 88
- Valtierra, Fernando de, 119n
- Varrón, 186
- Vázquez Siruela, Martín, 199n, 272n
- Vega, Garcilaso de la, 25, 29, 32, 39, 80n, 249, 252
- Vega, Lope de, 31, 66n, 68n, 248
- Vega Ramos, María José, 75n
- Vera Tassis, Juan de, 14n, 80n
- Vera y Figueroa, Juan Antonio de, 80n
- Vidal, Pelayo, 98
- Vigil, José María, 15-17, 70, 230n
- Villalobos, Arias de, 45, 47
- Villamediana, conde de (*véase* Tassis y Peralta, Juan de), 118
- Villegas, Esteban Manuel de, 252
- Villerías, José de, 212, 213, 271
- Virgilio, 22, 23, 80, 121, 149, 152, 163, 194n, 252, 254, 255, 264n
- Wold, Ruth, 262
- Wordsworth, William, 268
- Zamora, Antonio de, 184

El gongorismo en Nueva España.

Ensayo de restitución

se terminó de imprimir en mayo de 2013
en los talleres de Formación Gráfica, S.A. de C.V.
Matamoros 112, Col. Raúl Romero
57630 Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México.

Portada de Pablo Reyna.

Tipografía y formación a cargo de
Socorro Gutiérrez, en Redacta, S.A. de C.V.
Cuidó la edición la autora.



Sin duda alguna, Luis de Góngora es el poeta más presente en la lírica novohispana, el más admirado, el más imitado. No hay más que ver las perífrasis que lo nombran: “el agudísimo don Luys de Góngora” (Bernardo de Balbuena, 1604), “el nunca bastantemente alabado oráculo de las mejores musas de España” (certamen a la Inmaculada, 1654), “el Píndaro más lírico” (*Empresa métrica*, 1665), “príncipe castellano” (*Festivo aparato*, 1672), “el Apolo andaluz” (sor Juana), “el hijo primogénito de Apolo y pariente mío” (Carlos de Sigüenza y Góngora, 1682), el “Apolo cordobés” y “príncipe de los líricos de España” (*Triunfo parténico*, 1682) o, ya en el siglo XVIII, “el cisne de Andalucía” (fray José Gil Ramírez, 1713). Poco más de dos siglos de poesía virreinal se forjó a la luz (o a la sombra) del poeta cordobés. Este estudio intenta dar cuenta de ese fenómeno desde sus primeras manifestaciones (hacia fines del siglo XVI, con Bernardo de Balbuena) hasta sus estertores (ya comenzado el siglo XIX, con las traducciones del Padre Alegre). La autora recopila textos ya usados por otros investigadores del gongorismo en Nueva España, y enriquece este repertorio con buena cantidad de nuevos materiales (sobre todo en lo que respecta al siglo XVIII). Se propone, además, analizar las razones del fenómeno y de su notable pervivencia en Nueva España, al tiempo que estudia los poemas, sin prejuicios, pero sin rehuir ponderados juicios de valor.

ISBN: 978-607-462-454-0

