

DOCTA Y SABIA
ATENEIA

Studia in honorem

LÍA SCHWARTZ



Edición al cuidado de:

SAGRARIO LÓPEZ POZA, NIEVES PENA SUEIRO, MARIANO DE LA CAMPA,
ISABEL PÉREZ CUENCA, SUSAN BYRNE Y ALMUDENA VIDORRETA

DOCTA Y SABIA ATENEA
Studia in honorem Lía Schwartz

Edición al cuidado de:
Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa,
Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne y Almudena Vidorreta

A Coruña, 2019

Profesora Lía Schwartz



Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca,
Susan Byrne, Almudena Vidorreta (editores)

Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz

N.º de páginas: 832

17x24 cm.

Índice: pp. 7-10

ISBN: 978 8497497046

Depósito Legal: C 53-2019

CDU: 821.134.2(082.2)*SCHWARTZ

IBIC: DS | 2ADS | DQ

Editan:

Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións

Instituto Universitario “La Corte en Europa” (IULCE), Universidad Autónoma de
Madrid

Hispanic Seminary of Medieval Studies (HSMS), New York

Queen Sofía Spanish Institute, New York

Seminario Interdisciplinar para el estudio de la Literatura Áurea Española (SIELAE),
Grupo Hispania, Universidade da Coruña

© Los autores

© De esta edición:

Servizo de Publicacións, Universidade da Coruña

Colección: Homenaxes n.º 14

Diseño de la cubierta: Paula Lupiáñez (Cirugía Gráfica. Madrid)

Interior: Juan de la Fuente

Impreso en Lugami Artes Gráficas, Betanzos (España)

Printed in Spain

ÍNDICE

Presentación	11
Lía Schwartz	15
Bibliografía de Lía Schwartz	19

Estudios en homenaje a la profesora Lía Schwartz

ANTONIO AZAUSTRE Notas sobre la filiación en la tradición manuscrita de <i>El alguacil endemoniado</i>	39
MERCEDES BLANCO Para una definición del gongorismo. El caso de Nueva España	69
JAVIER BLASCO «Salta Pan, Venus baila, Bacho entona»: el campo léxico de la música como vehículo del erotismo en la poesía de los Siglos de Oro	91
SUSAN BYRNE La armonía neoplatónica en «A Francisco de Salinas» de fray Luis de León	113
MARIANO DE LA CAMPA Poemas de Quevedo en impresos del siglo XVII: Los <i>Romances varios</i>	131
MANUEL ÁNGEL CANDELAS La poesía española en los manuscritos de la Biblioteca Nazionale di Napoli: noticias y textos	145
ANTONIO CARREÑO Lope de Vega: «Rompa ya el silencio el dolor en mí»	167
DONALD CRUICKSHANK Don Toribio Cuadradillos, «avestruz del amor», and <i>El lindo don Diego</i> (with a note on Quevedo)	185

MARÍA D'AGOSTINO Un juego de espejos deformantes. La «representación» del conde de Lemos entre Argensola y Cervantes	205
TREVOR J. DADSON «Yo no puedo salir del trabajo de parecer a los portugueses castellano y a los castellanos portugueses»: Diego de Silva y Mendoza y la poesía hispano- portuguesa de principios del siglo XVII	225
OTTAVIO DI CAMILLO Of Roasted Eggs and Other Issues in the <i>Celestina</i>	249
AURORA EGIDO Retórica y poética de los afectos en el soneto XIV de Garcilaso	265
SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA El vicio de la virtud en <i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i>	283
FLAVIA GHERARDI & PEDRO CÁTEDRA <i>El Discorso in difesa della poesia</i> de Gian Ambrogio Biffi en el ámbito de la poética italiana y española	299
ADRIÁN M. IZQUIERDO Paráfrasis y experimentación poética en el <i>Anacreón castellano</i> de Quevedo	315
HILAIRE KALLENDORF Splitting Hairs or Finding Threads: The Labyrinth as Metaphor for Moral Dilemma in the <i>Comedia</i>	339
JOSÉ ENRIQUE LAPLANA La erudición en el <i>Para todos</i> de Juan Pérez de Montalbán	359
BEGOÑA LÓPEZ BUENO <i>El Ramillete de las Musas Castellanas</i> (Bibliothèque Mazarine, ms. 4047): un canon literario español en el siglo XVII francés. Primera parte	375
SAGRARIO LÓPEZ POZA « <i>Amoris vulnus idem sanat, qui fecit</i> ». Notas sobre la fortuna de un <i>topos</i> clásico	407
ISABEL LOZANO RENIEBLAS El <i>mal latín</i> del episodio de dos falsos cautivos del <i>Persiles</i>	433

ALISON MAGINN Rubén Darío's Final Chapter: Archer Milton Huntington and the Hispanic Society	445
MIGUEL MARTÍNEZ Góngora asiático. Notas sobre poesía filipina inédita del primer Barroco	473
JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN Isabel Clara Eugenia, ¿una infanta castellana?	491
CLAYTON McCARL Hacia un modelo para el marcado semántico de los textos marítimos de la época colonial	545
JUAN MONTERO DELGADO Un soneto desconocido de Pedro Espinosa a Francisco de Rioja en el ms. Span 56 de la Houghton Library (Universidad de Harvard)	561
NURIA MORGADO Pervivencia del Barroco en la poética de la modernidad: intuiciones y conceptos en el pensamiento literario de Antonio Machado	577
FRANCISCA MOYA DEL BAÑO La presencia de Plauto en Quevedo	593
VALENTINA NIDER El oro como botín en los poemas de Quevedo sobre Belisario (B-267 e B-281) y el contexto literario hispano-italiano	613
ISABEL PÉREZ CUENCA Francisco de Quevedo y Antonio Sancho Dávila y Toledo Colonna, III marqués de Velada	631
FERNANDO PLATA El sentido de «barranco» en <i>La Perinola</i> de Quevedo y en otros textos del Siglo de Oro	653
JOSÉ MARÍA POZUELO Y VANCOS Interdiscursividad: cine y literatura en Javier Cercas	671
AUGUSTIN REDONDO El tema de la mujer caída de una torre abajo: tradiciones culturales (grecolatinas, bíblicas, folklóricas), creencias religiosas y creaciones cervantinas ...	683

MANUEL RIVERO RODRÍGUEZ El conde duque de Olivares, mecenas de la Historia y creador de opinión...	701
MARIE ROIG MIRANDA Los <i>Sueños</i> de Quevedo o cierto tipo de novela	723
MELCHORA ROMANOS Séneca en las <i>Anotaciones</i> de Pedro Díaz de Rivas a los poemas mayores de Góngora	745
JAVIER SAN JOSÉ LERA La <i>Política de Dios</i> de Quevedo como comentario bíblico: Política, Biblia y Literatura	759
LUIS SÁNCHEZ LAÍLLA Ignacio de Luzán y la musa bucólica	779
ALMUDENA VIDORRETA Teresa de Jesús, precursora de Gabriela Mistral y Alfonsina Storni	797
JUAN DIEGO VILA «con las ansias de la muerte»: El aparato prologal del <i>Persiles</i> como programa estético del estilo tardío cervantino	813

Para una definición del gongorismo. El caso de Nueva España

MERCEDES BLANCO

Sorbonne Université

No es posible hablar del gongorismo en México sin tratar de definir lo que se entiende por gongorismo en general, indagando acerca de ese *Góngora global* sobre el que nos invitaron a reflexionar Jaime Galbarro, Aude Plagnard y Héctor Ruiz en una sesión del último congreso de la *Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* (Sevilla, octubre de 2017)¹. Hace tiempo que se disipó una primera confusión, propia de quienes consideraban a Góngora como una aberración y su influencia como un contagio pestilencial. A finales del siglo XIX, para el intelectual mexicano José María Vigil, toda la poesía del siglo XVII se reducía 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». Muestras de la calamitosa contaminación gongorina en México eran, según él, un soneto en eco de Diego de Sigüenza y Figueroa («Si al alto Apolo la sagrada agrada») y dos octavas de Juan Bautista de Quiñones donde, suprimiendo las sílabas finales, nos encontramos con cuartetos heptasílabos. Martha Lilia Tenorio (2013: 15), a quien debo esta referencia, averiguó que lo que imita Diego de Sigüenza es un soneto fúnebre de 1580 atribuido a Fray Luis de León («Mucho a la Majestad sagrada agrada»), lo cual no

¹ Jaime Galbarro, Aude Plagnard, Héctor Ruiz, «Visualizar la polémica gongorina: cartografía y análisis de redes para un cronograma de la querrela sobre el gongorismo», Panel Góngora global: trayectorias y espacios de la polémica gongorina. XIII Congreso Bienal SRBHP 2017 (18-20 octubre, Sevilla). Yo misma presenté en dicho panel una primera versión de este trabajo.

deja de ser irónico; siendo Fray Luis, en opinión de un Quevedo, modelo de una poesía toda gravedad y compostura, diametralmente opuesta a las vanidades de los cultos (Véase Fasquel y Schwartz, 2017). Por lo demás, los juegos «oulipistas» como el de Quiñones, que encapsula en octavas reales cuartetas heptasilábicas, son ajenos a Góngora: este se limitó a escribir, a los dieciocho años, una canción esdrújula, y rondando los cuarenta, un soneto cuatrilingüe, *Las tablas del bajel despedazadas*: experimentos aislados que tentaron con más frecuencia a Lope de Vega, apóstol de la llaneza². Hoy nos asombran estos dogmas gongorinos que menciona Vigil, cuando Góngora no profirió «dogma» alguno y apenas expresó opiniones en materia poética.

Tampoco nos convence, aunque tiene mayor fundamento, definir el gongorismo por la difusión de ciertos estilemas o «recursos» con los que se ha querido caracterizar la lengua poética de Góngora: cultismos, metáforas insólitas, hipébaton, acusativo griego, construcciones como «ser a»; en expresiones malhumoradas de Jáuregui³, el verbo «dar usado con extrañeza» y el «sí y el no de que estamos ya todos tan ahítos»; a lo cual hay que añadir versos bimbres, quiasmos e hipálages, simples o dobles. La lista, aunque la completemos y afinemos tan inteligentemente como hizo Robert Jammes (1994: 102-157), no nos da una definición satisfactoria del gongorismo porque esos estilemas solo son atributo vistoso de algunas de las obras del poeta cordobés, y apenas asoman en muchos de sus romances

² La confusión entre los ejercicios de virtuosismo formal, que responden al desafío de una regla difícil previamente impuesta, por un lado, y el refinamiento libremente artístico de la dicción gongorina, por el otro, siendo los dos fenómenos totalmente distintos e incluso opuestos, ha sido sistemática en los partidarios de la estética pseudo-clásica de los siglos XVIII, XIX y principios del XX. Es cierto que el error ya se da en ciertos representantes del Barroco tardío como Caramuel y en algunos antigongorinos no muy escrupulosos del XVII, como Cascales, que escribe: «Dice Marcial que, si bien él no hace versos retrógrados, ni sotádicos, ni ecos, ni afectados y muy coloridos, como Atis, que no por eso es mal poeta; antes bien quiere seguir el camino que todos los poetas insignes han tenido, sin nuevas invenciones y artificios; y que esas novedades son buenas para el vulgo, y no para los doctos, a quien él pretende dar gusto; y que no porque el famoso corredor Lada no sepa andar por la maroma, como petaurista arlequín, perderá la buena opinión de gran corredor. Como tampoco la perderá el poeta que dejase la ambiciosa poesía de los *Polifemos* y *Soledades*, y aquellas dificultades de los cultos, sin provecho ninguno» (Blanco y Mulas, 2018).

³ «El sí y el no de que estamos ya todos tan ahítos, no es de su cosecha malo, pero es mal usado de V. m. y mal repetido» (Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, en Rico (2002: 40).

y letrillas, sonetos y canciones. Ahora bien, el Góngora de las *Soledades* y del *Polifemo* no era el único admirado en México, como tampoco en el Perú de Fernando de Valverde y Juan Espinosa Medrano (Sabena, 2015; Ruiz, 2015): para la gran mayoría de los lectores de la segunda mitad del XVII, desaparecido el mortal Góngora, el autor inmortal que había heredado su nombre y su fama era el reflejado en el volumen de *Todas las obras de don Luis de Góngora* de Gonzalo de Hoces y Córdoba (Madrid, 1633) y en los distintos avatares de esa edición de ese año y de los siguientes (Moll, 1984). A esta edición Hoces y a sus descendientes remiten, dando incluso el folio, las citas que hallamos en las justas poéticas mexicanas de versos de aquel a quien llaman Apolo cordobés, Píndaro andaluz, príncipe de los poetas castellanos y cosas de esta índole. Estas citas se multiplican en los centones gongorinos que indican al margen la procedencia de los versos, como los que figuran en el *Triumpho parthénico* de 1683. Pese a sus numerosos descuidos y a sus atribuciones erróneas, el libro publicado por Hoces, refundición apresurada de la edición de Vicuña (1627) retirada por la Inquisición, tuvo un papel de primer orden para la difusión de la obra gongorina, puesto que la dio a conocer más allá de las fronteras de Castilla: del volumen de *Todas las obras*, que encontramos en muchos catálogos de bibliotecas del XVII, dependía casi siempre lo que sabían del poeta lectores franceses, alemanes y holandeses, algunos tan ilustres como Benito Spinoza⁴; en él se basaba su canonización en Nueva España y en el Perú, en Nueva Granada o en Brasil. Ahora bien, *Todas las obras* incluye, junto con el *Polifemo* y las *Soledades*, el *Panegírico al duque de Lerma*, los sonetos, las canciones, los romances, las letrillas, las décimas y las comedias. El Góngora que los mexicanos leyeron y que dejó una impronta duradera en sus escritos, y tal vez en su conversación, fue un *Góngora global* en otro sentido que el que indican los mencionados investigadores, aludiendo a la dispersión geográfica y cronológica de la recepción de su obra. Claro que este Góngora global contiene al poeta sublime de los grandes poemas, con sus majestuosos latinismos; pero también abraza al humorista de los sonetos y romances burlescos, de muchas letrillas y décimas; al poeta tierno y erótico de ciertos sonetos, canciones y romances; al vate pomposo y sibilino del *Panegírico al duque de Lerma* y de las canciones heroicas; al coreógrafo jovial de los villancicos; al urdidor de una comedia entera y otra inacabada, ambas difíciles pero sutiles y divertidas. En todas

⁴ Sobre la recepción de Góngora en Europa, en su siglo y sobre todo en los siglos XX y XXI, resulta indispensable el libro de Sánchez Robayna, 2018.

esas vertientes de su oficio y de su inspiración, Góngora, múltiple y versátil, se deja reconocer por un ingenio inagotable, siempre diestro e inventivo, vigoroso y delicado, que exige lectores cultos, sí, en grado mayor o menor, pero sobre todo bien despiertos y de mente ágil. Algo así ha defendido Antonio Carreira (2010), hablando de la «especificidad gongorina». Contrariamente a otros poetas, conocidos por varias obras, que pueden ser bastante distintas entre sí (como lo son las de Virgilio, o las de Estacio, o las de Tasso), e incluso por muchas obras (el caso de Lope de Vega es, en ese aspecto, avasallador), Góngora tiene un solo libro que lo abarca todo, un *Todas las obras*, donde hay géneros distintos, pero donde todo, se supone, tiene el mismo nivel de excelencia, y donde el conjunto despliega, en una suma de moderada extensión, suma y compendio a la vez, las posibilidades de la poesía: una Biblia de los poetas donde se puede acudir en cualquier circunstancia para hallar inspiración.

Si los estilemas con los que suele identificarse el gongorismo no son necesarios para certificar la impronta de Góngora, puesto que faltan en muchos textos suyos que también fueron admirados e imitados, tampoco son suficientes, porque la mayoría de ellos preexisten a Góngora y se multiplican en poetas posteriores a él y que siguieron sus huellas, como Villamediana, Soto de Rojas, Bocángel, Polo de Medina, Pantaleón de Ribera, Salazar y Torres, Trillo y Figueroa, Calderón de la Barca y otros muchos. De modo que su presencia en un escritor mexicano puede delatar la influencia de un miembro cualquiera de esta miríada de poetas anteriores, contemporáneos o posteriores al vate cordobés. Aunque no está estudiada sistemáticamente la difusión de estos autores en América, hay indicios múltiples de que se conocieron y que se leyeron. En la segunda mitad del XVII había un vaivén constante de novedades de una orilla a otra del Atlántico, llevados por los virreyes y su corte, los jesuitas, los miembros del alto clero, y a veces por simples soldados, mercaderes o aventureros. Sor Juana se enorgullece de emular a Polo de Medina y hasta a Pérez de Montoro y cita familiarmente a Anastasio Pantaleón, como perfectamente conocido por su corresponsal, en un romance epistolar a uno de sus protectores, el arzobispo de México don Payo Enríquez de Ribera. Agustín de Salazar y Torres fue poeta gongorino a ambos lados del Atlántico y conocía a todo el mundo en Madrid.

Dejando aparte los calcos literales, solo la frecuencia excepcional de estos estilemas, o una distribución y combinación específicas entre ellos deberían admitirse como pruebas de la influencia de Góngora. La demos-

tración de que tal o cual composición de los mexicanos Francisco de Castro, Juan Carnero, Juan de Almazán, Juan de Guevara, María Estrada de Medinilla, es de estilo gongorino, podría tal vez conseguirse a partir de un estudio fundado en la estilometría, mediante protocolos de análisis más precisos y sistemáticos que los que se derivan de la antigua retórica; algo que de momento no existe. Claro que la opinión de los expertos puede muy bien suplir la ausencia de instrumentos científicos de medida: es arduo demostrar que el manierismo del heterodoxo Greco, que desprecia el dibujo por el colorido, debe algo al absoluto maestro del *disegno*, Miguel Ángel, pero el ojo entrenado se convence fácilmente de ello. Del mismo modo, muchas poesías y prosas mexicanas del XVII tienen un tufillo gongorino para expertos como Alatorre, como Tenorio, como Jammes y como Carreira e incluso, tal vez, para muchos lectores novicios. Sin embargo, ese dictamen de los especialistas o el intuitivo de los lectores solo nos dice que Góngora debió de dejar un rastro, directo o no, en los textos más varios, no nos dice en absoluto de qué modo, ni por qué.

Más prometedor, aunque más abstracto, nos parece ver en el gongorismo la consecuencia directa de una estética basada, como decía Baltasar Gracián, en el concepto y en el conuento⁵. En el concepto, o sea en la construcción de pensamientos no triviales presentados de manera cifrada y alusiva, apoyada en el espesor de la materia lingüística; en el conuento, o sea en una rica paleta de ritmos y armonías fónicas, imitativas o abstractas. Esta estética incita a pensar sutilmente, a buscar combinaciones improbables (tanto de universos culturales o esferas de sentido como de palabras), a ser libre y complejo, pero siempre dentro de un orden: el poema produce enunciados opacos y hasta enigmáticos, pero da mucho que imaginar y discurrir al lector. Las expresiones más raras y caprichosas tienen su fundamento objetivo: se apoyan en argumentos racionales y en usos anteriores. Dentro de su novedad, no rompen las amarras con la tradición: ponen en juego una memoria verbal y cultural que arranca de los clásicos y llega hasta los hábitos presentes del idioma español. Para ello, no necesariamente tiene el poeta que ser ostentadamente erudito ni latinizante. Véase por ejemplo una copla juvenil, perteneciente a la letrilla «Da bienes fortuna», en la que Góngora escribe lo siguiente:

⁵ «Fue este culto poeta cisne en los conuentos, águila en los conceptos; en toda especie de agudeza eminente» (*Agudeza y arte de ingenio*, discurso V, en Gracián (1993: 343)).

Porque en una aldea
 un pobre mancebo
 robó solo un huevo,
 al sol bambolea,
 y otro se pasea
 con cien mil delitos⁶.

Las palabras no pueden ser más sencillas y la única dificultad de la copla reside en su brevedad sentenciosa: «al sol bambolea», porque el ahorcado pende a pleno día como una ropa puesta a secar al sol, pero también porque este pobre mancebo que robó solo un huevo apela a otra justicia que aquella que le condenó, la de Dios, sol de justicia en la Escritura. La severidad despiadada, o el rigor tiránico, expuestos a pleno día, claman al cielo. Góngora es ejemplo aquí de concisión y economía de medios pero su expresión brilla con la elegancia de la aliteración: *solo-sol-bambolea*. Denunciar la iniquidad de cierta justicia que se ensaña con los débiles y pobres es algo que viene de antiguo (lo desarrolla, por ejemplo, Thomas More en su *Utopía*), pero pocas veces se hizo de modo tan lapidario y tan gráfico (Blanco, 2017). Tan gongorino es Góngora cuando escribe «al sol bambolea» como cuando escribe «esta montaña que, precipitante», o «cuanto las cumbres ásperas cabrió», o «los raudos torbellinos de Noruega», o «repetido latir, si no vecino, distinto». En cada caso, consigue un efecto memorable de intensidad y de exactitud.

Esta estética incita a construir conceptos complejos y sorprendentes, desde las dimensiones microtextuales del verso o de la cláusula hasta la «agudeza compuesta» que abarca en sus redes un macrotexto, una larga secuencia o una obra entera, un sermón o una comedia. Por desplazamiento o contaminación o intercambio de atributos y posiciones, se pasa de lo abstracto a lo concreto o viceversa, de lo material y lo histórico a lo simbólico y mítico, de la esfera religiosa a la profana. Así se fabrican objetos que combinan disonancia y unidad armónica. Góngora puede ser un maestro del concepto, al tiempo que un maestro de ritmos, de diseños sintácticos y métricos y de armonías fónicas. Naturalmente, no es el único; otros poetas, desde Juan de Mena hasta muchos escritores de su tiempo o posteriores, comparten esta estética y presentan logros comparables. Góngora se impone como el mejor porque su intensidad casi nunca decae

⁶ Góngora (1633: fol . 71v).

y porque las dimensiones de su obra son ideales para convertirlo en una referencia compartida y en un estandarte: su colección de versos es lo bastante reducida para almacenarse en la memoria, pero lo bastante copiosa y variada para ser la mejor escuela de una estética del concepto, del donaire y de lo sublime. Además, por su manera elegante de reciclar y de variar muchos hallazgos de los más celebrados poetas antiguos, desde Homero hasta Claudiano, y modernos, desde Petrarca y Garcilaso a Tasso y a Marino, esta obra vale como una síntesis decantada y selectiva, dispuesta para el uso en castellano, de la creación poética de sello humanístico, sin excluir por ello la materia y la manera caballerescas y medievales.

El valor de referencia de la obra de Góngora se produce en un entorno social que espera de la poesía un entramado de servicios a las personas y a la comunidad. La poesía desempeña un papel destacado en la fiesta y en las ceremonias, sacras o políticas. Genera o acompaña la imagen en todas las modalidades de representación plástica o gráfica. Es soporte de la mayoría de los géneros de música religiosa o profana: véanse los sofisticados villancicos que escriben tanto Góngora como sor Juana Inés de la Cruz, el uno para la catedral de Córdoba, la otra para la de México y para otras iglesias. Tiene relaciones estrechas con el mundo del teatro, puesto que teatro y poesía hablan casi el mismo lenguaje. Es inseparable de las formas de la seducción amorosa y del cortejo. Permite legitimar la sátira y las burlas, exutorio de la indignación, del escepticismo y de la irreverencia. Interviene en todas las formas de elogio, por las que se produce lo que Bourdieu llamó el capital simbólico. Fomenta la sociabilidad, fijando en expresiones memorables la amistad y la alianza. La carta en verso, el billete que acompaña un recado o agradece un regalo, ya sea en forma de décima, de soneto o de romance, elevan una relación personal cualquiera al rango de afinidad electiva entre virtuosos y discretos, y convierten cualquier menudencia en emblema o en empresa: así, el requesón de Colmenar mandado por Antonio Chacón a Góngora (Pezzini 2018: 175-176), las nueces regaladas por sor Juana a su idolatrada virreina, o la diadema con plumas que esta le envía (Alatorre 2009: 95-100). El epitalamio proyecta en cualquier boda el ideal de la suprema felicidad terrena; el epitafio cifra la duradera presencia del difunto en la memoria, proclama quién fue y por qué merece ser llorado; el poema efrástico transforma un cuadro, una estatua, un edificio, una colección, un palacio, un jardín, en algo esplendoroso y necesario.

Este amplio espectro de aptitudes pragmáticas que tuvo la poesía ya en la Antigüedad y que recupera desde el Renacimiento hasta bien entrado el

siglo XVIII, aunque resulta evidente para quien se asoma a la producción en verso de estos siglos, es lo que nos cuesta más trabajo entender en el mundo de las letras europeas y americanas de la edad moderna. Estos usos se atenuaron con las revoluciones burguesas y el romanticismo y persistieron en estado fragmentario o residual. La poesía se encastilló en una pureza intransigente que le hizo rechazar como espurios los fines mundanos y transitorios, con resultados que no es del caso valorar. Lo que sí merece recordarse es que retrospectivamente leemos las obras poéticas de los siglos XVI y XVII proyectando en ellas la autonomía a la que aspiró la poesía en tiempos más recientes y miramos como «circunstancial» y menor, salvo excepciones, todo lo que no cabe en ese marco, todo lo que no podemos ver desde el ángulo de la lírica, entendida como expresión libre de un yo; es más, leemos los textos que toleran ser vistos como líricos en el sentido moderno, amputándolos de cuanto en ellos es retórico y social. Recientemente, algunos críticos, percatándose de esta distorsión, la han llamado, con palabra impronunciable, *liricización* (Jackson, 2005, Jackson y Pries, 2014; para la discusión de esta teoría, Culler, 2015).

EL GONGORISMO EN LA NUEVA ESPAÑA

Estas reflexiones me llevan a llamar gongorismo la suma de varios factores, que se observan en México con claridad e intensidad. Los dos primeros constituyen un trasfondo general que hace el gongorismo posible; los siguientes son específicos:

1. un sistema literario donde la poesía es una práctica compartida por las élites de la fortuna y la cultura, con el espectro de usos que hemos indicado, y que, pese a este carácter elitista, sabe también ser popular;
2. una competición incesante entre los que se distinguen por su excelencia en esta práctica, puesto que solo las primeras posiciones están recompensadas con beneficios apreciables;
3. la creencia de que Luis de Góngora ha ganado definitivamente esta competición, es el príncipe de los poetas que hacen uso del español, lo que no impide a los demás rivalizar entre sí y ensayar nuevas invenciones;
4. un conjunto de dispositivos para imponer esta creencia y de técnicas para difundir las lecciones del modelo;

5. abundantes citas e imitaciones: la obra de referencia, conocida a fondo por cuantos aspiran a escribir la mejor poesía, les alienta a practicar el concepto por acomodación de verso antiguo, como lo llama Gracián, usando fragmentos de Góngora sobre los cuales elaborar un discurso alusivo;
6. una práctica de la imitación compuesta: en los mejores casos, la imitación de Góngora se combina con la de otros poetas, antiguos y recientes;
7. unos procesos de actualización y apropiación, mediante los cuales a los constituyentes de la poesía de Góngora se suman elementos propios del entorno al que pertenece el imitador; en el caso de Nueva España, referentes reales y culturales mexicanos, que además cobran una suerte de protagonismo.

Solo ilustraré brevemente los tres primeros puntos.

1. Usos de la poesía en la edad de Góngora

Los usos sociales de la poesía coinciden con aquellos en los que Góngora descuella y presenta logros que muchos estiman insuperables. De lo cual se infiere que se mantiene la primacía del poeta cordobés mientras no cambia sustancialmente el abanico de formas que él cultivó: sonetos, canciones, romances, romancillos, letrillas, silvas, octavas; y mientras siguen vigentes los registros temáticos y tonales que él contribuyó poderosamente a fijar: poesía heroica, fúnebre, amorosa, moral, satírica, burlesca. En el conjunto de estas formas y registros, la poesía da presencia y sentido a algo que interesa no al poeta como sujeto artificialmente aislado, sino a una relación intersubjetiva, entre él y otros, o entre él y la comunidad a la que pertenece.

El sistema literario cuya descripción hemos esbozado, presente en España, se trasladó a México, o allí resurgió al calor de circunstancias muy semejantes y, sin embargo, distintas. Las diferencias eran, primero, sociales: aunque el territorio de la Nueva España era mucho mayor que el de España, el poder y las letras estaban concentrados en poquísimas manos: las de la minoría de nativos de España y de criollos blancos o mestizos; de los jesuitas, de otros clérigos y religiosos y de una corte arzobispal y virreinal cuyos titulares no tenían la perennidad del rey y de sus ministros y necesitaban afirmarse, tal vez, de modo más fastuoso. Aunque más concentrados, poderes y saberes estaban ostensiblemente divididos entre

los que en la mayoría de los casos no hacían más que pasar, los virreyes y magistrados españoles y los que estaban de asiento en el país y se miraban a sí mismos, orgullosamente, como mexicanos: la nobleza, el clero, la burguesía criollos; estas dos minorías estaban abocadas a competir entre sí, sobrepujando en todo lo que significaba ostentación y esplendor. Por lo demás, el pequeño mundo de los llamados españoles, ya fueran nacidos en Europa ya en la Nueva España, cuyo universo lingüístico y mental era de importación europea, se sabía asediado por una población a la que había impuesto, no hacía tanto tiempo, un dominio violento, y que tenía la legitimidad de la posesión antigua y la fuerza del número. Aunque el pecado original de invasión no fuera reconocido como tal, e incluso se considerase la conquista como una acción compartida con los tlaxcaltecas, debía ser objeto de una reparación simbólica capaz de reducir la fractura y la alienación. De ahí los esfuerzos para engastar en una cultura importada, de por sí híbrida (clásica y bíblica, pagana y cristiana, antigua y moderna), elementos autóctonos: la naturaleza mexicana y algunas piezas, seleccionadas y vueltas inocuas, de una memoria prehispánica. Los conceptos poéticos que hacen surgir la armonía de la discordancia y de la violencia son empleados para este fin con perfecta buena fe.

El mismo milagro de Guadalupe es interpretado mediante conceptos poéticos: la Virgen se sustituye por una ingeniosa metáfora a la diosa Tonantzin, la que protege de las fieras, y transforma el grosero manto de un indio pobre en el soporte de una imagen incorruptible, de materia floral y a un tiempo celeste, pintura verdadera de la Idea divina de la Virgen, o Inmaculada Concepción (Lafaye, 1977). Este mito, basado en un milagro de invención tardía, fue consolidado por una interpretación teológica inmaculista y por poemas “heroicos” y eruditos precisamente por los años de la invasión gongorina, a partir de la década de 1640, y sus portavoces eran hombres cuya lengua y cuya memoria estaban sobrecargados de fórmulas conceptuosas, calco muchas veces de las de Góngora. Tadeo Pablo Stein, analizando los dos grandes poemas guadalupanos de Carlos Sigüenza y Góngora y de Francisco de Castro, ha mostrado que el *Polifemo* de Góngora sirvió de falsilla y de estímulo para superponer un cuadro nocturno y funesto (el Tepeyac pagano habitado por pájaros nocturnos, como la cueva de Polifemo) y la epifanía de una divinidad femenina, radiante, inmaculada y floral, como Galatea (Stein 2013 y 2015).

Dada esta gama tan amplia y valiosa de usos de la poesía, ¿quién no escribe versos salvo los completos incapaces? Decenas de poetas ocasionales,

nacidos en España o en México, hombres y algunas mujeres, escriben poemas en elogio de sor Juana para la *Fama y obras póstumas del Fénix de México* (1700), el tercero de los impresos españoles que dan a conocer en Madrid y en todo el mundo hispánico a la religiosa mexicana. En las últimas décadas del siglo XVII, destacan en Nueva España dos criollos de cultura enciclopédica, dotados de un ingenio sobresaliente: la propia sor Juana Inés de la Cruz y don Carlos de Sigüenza y Góngora. En otras circunstancias o con otro sexo, sor Juana hubiera podido ser un gran erudito de mente filosófica; como mujer y religiosa, consiguió un éxito meteórico, y hoy reverdecido, siendo la Fénix de México, «única poetisa americana». Pero es también en su calidad de poeta como descuellan y se da a conocer Sigüenza y Góngora, catedrático de la universidad de México, investigador de antigüedades prehispánicas, pensador político, matemático y astrónomo al tanto de las últimas novedades científicas, cosmógrafo, historiógrafo y excelente escritor. Él empieza su carrera de literato contribuyendo a la exaltación del milagro de Guadalupe al rango de mito fundacional, con un poema que otros desarrollarán o imitarán, *Primavera indiana* (1668). Participa así en la fijación de este símbolo teológico-político narrándolo como un mito clásico, en un lenguaje de diamantina fijeza y de exuberancia fastuosa. Para tamaña empresa, se impone usar «la consonancia, estancia y misteriosa majestad del vehemente estilo del Príncipe castellano D. Luis de Góngora», como lo expresa el asunto de un certamen de 1672 (Tenorio, 2013: 82), lo mismo que para construir un arco triunfal a la entrada de un virrey se impone el vocabulario arquitectónico y decorativo de Vitrubio y de su amplificador Serlio. Es sobre todo en la apertura del poema donde se marca esta filiación:

Si merecí, Calíope, tu acento,
de divino furor mi mente inspira,
y, en acorde compás de mi instrumento,
que de marfil canoro a trompa aspira,
tu dictamen: atienda a mi contento
cuanto, con luces de sus rayos, gira
ardiente Febo sin temer fracaso,
del chino oriente al mexicano ocaso⁷.

⁷ Tomo el texto de Sigüenza y Góngora, 1680. La modernización y puntuación son mías.

Todo el mundo reconocía entonces el subtexto de estos versos, la primera octava del *Panegírico al duque de Lerma* de Góngora:

Si arrebatado merecí algún día,
 tu dictamen, Euterpe, soberano,
 bese el corvo marfil hoy de esta mía
 sonante lira tu divina mano;
 émula de las trompas su armonía,
 el séptimo trión de nieves cano,
 la adusta Libia, sorda aun más, lo sienta,
 que los áspides fríos que alimenta⁸.

Unas cuantas palabras y sintagmas literalmente idénticos, “si merecí”, “dictamen”, “marfil”, “trompa”, pese a la distribución alterada, permiten el reconocimiento inmediato de una derivación que el poeta afirma y ostenta. Esta red de elementos comunes basta para que el buen lector reconozca el parentesco semántico entre «Calíope» y «Euterpe», «divino furor» y «arrebatado»; entre el vocabulario musical del poema mexicano («acento», «acorde compás», «canoro», «concento») y el de la estrofa original («sonante lira», «armonía»); así como la homología, en las dos octavas, del período compuesto por una prótasis condicional en primera persona, cortada por el inciso del apóstrofe a la musa, y una apódosis donde el subjuntivo expresa la vehemente voluntad de dejarse arrebatado por un grandioso canto de triunfo: «atienda» en vez de «bese» y «lo sienta». Todo ello permite ver una reelaboración del concepto: Góngora articula una petición a la musa lírica, Euterpe, cuyo «dictamen» ha merecido otras veces, para que ahora conceda, mediante el divino contacto de su mano, una armonía vigorosa al corvo marfil de la lira, como corresponde al panegírico de un gran político; así la lira se vuelve «émula de las trompas» épicas, capaz de hacerse escuchar en todo el orbe, incluyendo las regiones extremas donde habitan los enemigos del duque de Lerma y de la monarquía que este gobierna: el frío norte (sede de los enemigos protestantes) y la tórrida Libia (habitada por infieles piratas), pese a ser esta región aun más sorda que los fríos áspides de la envidia que la habitan. Por su parte, Sigüenza y Góngora configura una invocación a la musa épica, Calíope, para que eleve el armonioso marfil de la lira a la condición de trompa y para que el canto sea oído

⁸ Tomo el texto de Carreira, 2016.

en toda la redondez del globo que recorre la luz solar, pero no de norte a sur sino de este a occidente, «del chino oriente al mexicano ocaso»: un cambio que simboliza la transferencia a México de toda la balumba de imágenes y solemnes y clásicos acordes. Seguramente, el joven letrado criollo, que contaba entonces veintitrés años, pensó a fondo esta transformación, que quiso a la altura del original. Logró su intento solo hasta cierto punto: aunque menos retorcida (ningún hipérbaton suyo resulta tan difícil como el de los dos últimos versos de la octava gongorina), su estrofa es menos nítida e inequívoca en su construcción, de modo que no está claro con qué verbo hay que conectar «tu dictamen». Su vocabulario es ligeramente más común y menos improbable, y no contiene latinismos tan evidentes como «sonante», «trión», «adusta». La palabra más rara en poesía, «dictamen»⁹, está tomada del modelo. Pero su octava contiene en cambio un vocablo, «fracaso» cuya justificación resulta problemática: ¿Por qué iba Febo a «temer» fracaso, o sea precipicio, caída o ruina? Lo de «sin temer fracaso» es sospechoso, pues, de ripio. Sea como sea, la estrofa refundida, pese a sus líneas menos magistrales, alzaba un pórtico digno para un poema dedicado al mito fundacional del México criollo, la mariofanía milagrosa en la que quiere verse origen del culto de Guadalupe.

2. La competición por el primer puesto, o por el segundo

La competición, a la que se prefiere llamar emulación, es como la atmósfera en que se mueve esta poesía. Por ello, se produce en abundancia, se imprime y celebra sus efemérides mediante los festejos en los que tienen parte principalísima los epigramas, los emblemas y los certámenes poéticos; una costumbre peninsular que en México cobra mayor peso relativo en el orbe de las letras (aunque este peso pueda ser retrospectivamente exagerado por las condiciones de la transmisión y la conservación de la poesía colonial):

⁹ La palabra «dictamen» en el CORDE, durante el período 1600-1640, aparece 90 veces en 41 documentos; estos están mayoritariamente en prosa y el significado es casi siempre el de opinión con autoridad, previamente solicitada por alguien o emitida en un marco institucional: es sinónimo aproximado de decisión, juicio, sentencia. Es idea de Góngora darle el sentido de acción de dictar que tiene, en latín, *dictamen*: la musa dicta sus palabras al poeta, le da su soberano dictamen o inspiración. La asimilación de esa novedad será lenta, nunca muy estable: «dictamen», con el significado de inspiración, es un «gongorismo» léxico, una cita más o menos explícita de este pasaje concreto del poeta (puesto que, con ese significado, es un hápax también en su obra).

Sin duda, en esa etapa [la de 1650-1670], fueron los certámenes los grandes motores de la propagación y consolidación del gongorismo. 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 (Tenorio, 2013: 80).

Se impone sor Juana como el Fénix de México en parte gracias a su afán de igualar o superar a los más famosos del mundo ibérico: así al mejor orador sagrado, el portugués Antonio Vieira, con la *Carta Atenagórica*; al poeta de moda en la Península, Pérez de Montoro, con el romance sobre los celos; a Calderón y a Salazar y Torres con las comedias, loas y autos sacramentales; al mismo Góngora con su *Primero sueño*.

Se ha comentado a menudo que para la entrada en 1680 del nuevo virrey, don Tomás de la Cerda, marqués de la Laguna, personaje que acumulaba casi todos los apellidos de la grandeza de España, casado con una princesa hispano-italiana al parecer muy bella, los cabildos de la ciudad de México encargaron dos arcos de triunfo de intención decorativa, panegírica y política. El cabildo municipal encomendó a Carlos de Sigüenza y Góngora un arco exento erigido en la plaza de santo Domingo, enorme estructura decorada principalmente con las efigies de los reyes aztecas, con programa iconográfico glosado y justificado en el opúsculo compuesto por su creador: *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe: advertidas en los monarcas antiguos del mexicano imperio con cuyas efigies se hermozó el arco triunfal* (México, Viuda de Bernardo Calderón, 1680). El cabildo catedralicio, decisión sin precedentes por tratarse de una mujer, encargó a sor Juana el suyo que ocupaba la puerta del templo por donde iba a pasar el virrey. Ella describe con prolija erudición la arquitectura y desglosa en prosa y en verso el significado del programa iconográfico de su arco triunfal en el correspondiente impreso: *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político* (México, Juan de Ribera, sin fecha, pero seguramente destinado a ser leído mientras el arco de triunfo se alzaba todavía en la puerta del templo).

Ambos escritores explican largamente las agudezas compuestas que presidieron a sus arquitecturas efímeras y ambos concluyen su erudita disertación con un poema. Los dos inquietos y valientes ingenios consiguieron con ello el favor de los virreyes y la admiración general. Para hacer frente a encargos sustancialmente idénticos adoptaron estrategias opuestas.

La monja construyó una complicada alegoría y una grandiosa imagen de la pareja de don Tomás y doña Luisa, bajo el velo alegórico de un triunfo de Neptuno y de su esposa, rodeados de un jubiloso *thiasos* o cortejo de divinidades marítimas: imagen de estirpe helenística de una pareja de soberanos divinizados, hallada en Vincenzo Cartari. El catedrático de matemáticas escribió una serie completa de vidas de los antiguos reyes de México, asociadas con imaginarios retratos, proponiéndolos al nuevo virrey, ocurrencia algo paradójica, aunque seguramente menos entonces de lo que parece hoy, como espejo de virtudes políticas y cristianas. La ejemplaridad histórica, basada en una erudición noticiosa de extravagante novedad, sirvió de armazón a los conceptos de don Carlos; la simbología mitológica, de cuño neo-platónico y hermético, fue el método seguido por sor Juana. Ambos defendieron sus respectivos modos de proceder, desafiando implícitamente al otro, en la apertura de sus composiciones. Especialmente severo se muestra el catedrático, con su oportunista rechazo de las fábulas:

Estilo común ha sido de los americanos ingenios hermohear con mitológicas ideas de mentirosas fábulas las más de las portadas triunfales que han erigido para recibir a los príncipes [...]. Si ha sido porque de entre las sombras de las fábulas eruditas se divisan las luces de las verdades heroicas, ¿quién no ve que verdades que se traslucen entre neblinas no pueden representarse a la vista sino con negras manchas?

Sin embargo, a continuación de su extensa diatriba, Sigüenza y Góngora, tiene la diplomacia, o la galantería, de exceptuar a su rival de la reprobación, y le dispensa los más floridos elogios. El erudito matemático y anticuario, agresivo en el segundo “preludio” de su disertación, en el que critica las fábulas, se muestra así caballero y discreto en el tercer “preludio”, obediendo a aforismos como los de Baltasar Gracián en su *Oráculo manual* (1647): «galantería de condición» (131); «traer que alabar» (188), «conocer las eminencias de su siglo» (203), «no condenar solo lo que a muchos agrada» (270). Incluso encuentra un modo de justificar la metáfora de la monja, con erudición casi tan prolija y con mayor fantasía todavía, haciendo de Neptuno el mismo personaje que el Nephthuim del Génesis, hijo de Misraim, un Neptuno «autor», según él pretende, de los cartagineses de África, antepasados de los indios occidentales. En resumidas cuentas, acepta el concepto de sor Juana y lo integra en su empresa de dotar lo indígena americano de una prosapia ilustre y de virtudes propias. Reconocer

la grandeza de los émulos y colocarlos como pieza de la propia construcción, es una estrategia competitiva tan elegante como diestra, y un modo de reconocer la legitimidad y fecundidad del hecho mismo de competir.

3. Góngora primogénito de la poesía y príncipe de los poetas españoles

La competición se produce sobre el fondo de un reconocimiento, el de Góngora como príncipe. En la que enfrenta a Sigüenza y sor Juana en sus respectivos arcos, el poeta sirve de piedra de toque de los logros de uno y otro. Ambos lo citan en sus opúsculos, y los versos españoles del poeta cordobés se deslizan, únicos de su especie, en un alud de citas latinas en prosa y verso. Sor Juana transcribe en dos ocasiones versos del «Apolo español», ambos procedentes de una composición que hoy se considera mal atribuida a Góngora, pero que se incluía en *Todas las obras* de Hoces: el romance «En buen hora, o gran Filipe», congratulatoria a Felipe III encargada, en 1619, por los monjes del monasterio extremeño de Guadalupe, para saludar dignamente al rey que los visitó al volver con su familia de un viaje a Portugal. La cita está ingeniosamente elegida: en los versos españoles, se describe el arco triunfal erigido por frailes jerónimos para festejar al rey en su visita al santuario de Guadalupe. En el *Neptuno alegórico*, escrito sesenta años después, se apoya en estos versos aureolados por la fama del Apolo español la inventiva de una religiosa jerónima, en un México que rinde culto a otra virgen de Guadalupe y para la glosa de un arco triunfal alzado en obsequio a un virrey. Entre otros beneficios de la aguda correspondencia, está el de exaltar el linaje real del marqués de la Laguna, descendiente nada menos que de Alfonso el Sabio, y mostrar que también el príncipe de los poetas españoles presentaba al soberano como alegórico Neptuno, armado de tridente:

Ya el Lusitano vio impuestos,
 gran Neptuno, fuerte Jove,
 con el tridente y el cetro,
 freno al mar, cetro a los orbes,
 y ya el Castellano os mira,
 de paz en sus horizontes,
 en lauro vuelto el tridente,
 los rayos en esplendores.
 (Carreira 1998: IV, 38-39)

Por su parte, Sigüenza cita, en elogio de la virreina, Maria Luisa Manrique de Lara, que se convertiría poco después en la adorada amiga de sor Juana, unos versos de la canción gongorina que desea un feliz viaje a los marqueses de Ayamonte, «cuando se murmuraba que iban a pasar a México» en calidad de virreyes¹⁰:

En estos ojos bellos,
Febo su luz, Amor su monarquía
abrevia, y así en ellos,
parte a llevar a Occidente el día,
con naval pompa extraña
la gloria de los Zúñigas de España¹¹.

Sigüenza amputa los dos últimos versos de la estancia, puesto que el marqués de la Laguna, entre sus varios apellidos aristocráticos, no llevaba el de Zúñiga, aunque sí el de Cerda, que correspondía a la marquesa de Ayamonte y a sus hijos. Con esta salvedad ¿qué cita podía cuadrar mejor para celebrar la entrada en México de otra marquesa, con fama de belleza extraordinaria, como si a distancia de más de medio siglo, se realizara la profecía del poeta cordobés? Recuerda también Sigüenza otros versos del mismo «ciclo ayamontino», los versos 9 y 10 del soneto «a la embarcación en que se entendió pasaran a Nueva España los marqueses de Ayamonte», que comienza: «Velero bosque, de árboles poblado»:

Consorte es generosa del prudente
moderador del freno Mexicano¹²...

En este par de poemas gongorinos de 1606, en la canción sobre todo, ya se prefiguraba el aparato de triunfo divinamente marítimo que fabricó sor Juana en 1680 en honor de los marqueses de La Laguna. Por supuesto, no es indiferente que este aparato se destinara originariamente a glorificar a quien se creía destinado a convertirse en virrey de Nueva España. Nada

¹⁰ Véase, sobre este ciclo, Ponce Cárdenas, 2008 y 2009.

¹¹ Canción «Verde el cabello undoso», v. 1924. En Carreira, 2016. Citado en Sigüenza y Góngora (1680: 32).

¹² Sigüenza (1980b: 32).

tiene de extraño que la canción «Verde el cabello undoso» que representa a los marqueses navegando gloriosamente en medio de tritones, centauros marinos y nereidas, sea una de las favoritas de los ingenios mexicanos, cuando tienen que proponer un ejercicio de conceptuosa imitación en algún certamen u otra ocasión solemne de lucimiento. Los versos de Góngora profetizaban que la flota que iba a trasladar a América al marqués de Ayamonte haría vecino el apartado occidente, y que en los tiempos de su virreinato: «cerrado el templo a Jano, coronada la paz, / verá la gente multiplicarse imperios, nacer mundos». ¡Qué mejor augurio para México que estos versos y qué mejor aliado que el Píndaro andaluz para su emergente conciencia a la vez nacional e imperial!

Quintiliano afirmó que entender a fondo en qué consiste la superioridad de Cicerón es la prueba de que uno está ya bastante adelantado en el arte de la elocuencia (*Institutio oratoria*, X, I, 112). Así sor Juana y don Carlos, citando oportunamente a Góngora, pasan el examen: muestran que lo han asimilado y, por saber apreciarlo y manejarlo con destreza y oportunidad, están cualificados para entrar en la competición.

No me detendré en reproducir el crecido número de textos mexicanos que certifican el reconocimiento de Góngora como príncipe: un ramillete suficiente fue recogido por Martha Lilio Tenorio (1613: 80): «el hijo primogénito de Apolo», el «Apolo andaluz», el «Apolo cordobés», el «nunca bastante alabado oráculo de las mejores musas de España», «el Píndaro más lírico», «el príncipe castellano», el «príncipe de los líricos de España». Todo eso no significaría mucho si a las palabras, propensas a la exageración en ese siglo, no se añadieran actos que denotan un honor especial. Como privilegio singular hay que considerar el que sea citado Góngora en textos solemnes y oficiales donde solo caben poetas latinos, autoridades de primer rango, como se observa en los dos arcos triunfales de 1680. El mismo Carlos de Sigüenza añade el nombre de Góngora a su apellido paterno, sin más fundamento que el lejano parentesco de su madre andaluza, doña Dionisia Suárez de Figueroa y Góngora, con el poeta, y lo luce con ostentación: «el hijo primogénito de Apolo y pariente mío» (Sigüenza, 1680b: 25).

La historia, muy conocida, de la erección de los dos arcos para el virrey, en el que están implicadas dos cumbres literarias del México virreinal, ofrece un ejemplo ilustrativo de la creación poética de entonces. Esta creación, que no es solo poética en el sentido en que entendemos el término, sino también discurso moral y político y fábrica de ficciones y de símbolos,

tiene algo de deporte y de combate (como lo tenía, por cierto, en la Grecia arcaica), donde se trata de superar al otro por la cultura y el talento; en esta situación, para decirlo con Gracián, hay que tener «bríos a lo cuerdo», «elegir idea heroica», y «discurrir tal vez a lo singular y fuera de lo común»; en suma, practicar el arte de ingenio y el pensamiento sublime con la guía del mejor modelo posible : definitivamente, Góngora. En México, pero lo mismo sucede en Madrid, y tal vez en Lima y en Lisboa, se admite el principado de un andaluz, dejando a los ingenios locales la competición por el segundo puesto. Españoles y mexicanos resuelven el problema acarreado por esta posición de segundones, encontrando una emperatriz de la poesía, sor Juana, que no quita el cetro al príncipe, pero que ocupa dignamente el trono, haciendo pareja con Góngora, sin sustituirlo y sin subordinarse a él. En un ámbito muy distinto, y en términos de mito sacro-histórico, o sacro-político, los criollos de la Nueva España contrabalancearon el patrimonio sacro del Viejo Mundo donde Cristo se había encarnado en una Virgen, con un patrimonio autóctono, el milagro de Guadalupe, por el que la Virgen inmaculada y fecunda se había encarnado en flores, y dejado su verdadero retrato y su huella impresa en un manto de tosca lana india.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Antonio, *Sor Juana a través de los siglos. Tomo I (1668-1852)*, México, El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Alatorre, Antonio (ed.), Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas I. Lírica personal*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Blanco, Mercedes, «Sales y donaires. En torno a la *minutio* en la lírica juvenil de Góngora», *Rivista di Filologia e Letterature ispaniche*, XX (2017), pp. 293-330.
- Blanco, Mercedes, « Sor Juana Inés et le programme Phoebus : tester sur le gongorisme un logiciel d'exploration de l'intertextualité », *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 29 (2018), accesible en línea <<https://journals.openedition.org/e-spania/27677>> consultado el 4 de septiembre 2018.
- Blanco, Mercedes & Marguerita Mulas, *Cartas sobre la poesía nueva de don Luis de Góngora*, Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2019. Accesible en línea <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/1634_cartas-cascales> consultado el 9 de enero de 2019.

- Carreira, Antonio (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols.
- Carreira, Antonio, «La especificidad del lenguaje gongorino», *Bulletin hispanique*, 112/1 (2010), pp. 89-112.
- Culler, Jonathan, *Theory of the Lyric*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2015.
- Cruz, Sor Juana Inés de la, *Neptuno alegórico*, Vincent Martin y Electa Arenal (eds.), Madrid, Cátedra, 2009.
- Fasquel, Samuel & Schwartz, Lia (eds.), Francisco de Quevedo, *Prólogo a las obras de Fray Luis de León*, Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2017. Accesible en línea <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/1631_obras-quevedo>, consultado el 12 de septiembre 2018.
- Festivo homenaje con que la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús celebró en esta Imperial Corte de la América Septentrional, los immarcesibles lauros de S. Francisco de Borja...*, México Juan Ruiz, 1672.
- Góngora, Luis de, *Todas las obras... en varios poemas escogidos por don Gonzalo de Hoces y Córdoba [...]*, Madrid, Imprenta Real, 1633.
- Gracián, Baltasar, *Obras completas, II. El Héroe. El Político. El Discreto. Oráculo manual y arte de prudencia. Agudeza y arte de ingenio. El Comulgatorio. Escritos Menores*, Madrid, Biblioteca Castro, 1993.
- Jackson, Virginia, *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading*, Princeton University Press, 2005.
- Jackson, Virginia y Yopie Prins (eds.), *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014.
- Jammes, Robert (ed.), Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994.
- Lafaye, Jacques, *Quetzalcoatl et Guadalupe. La formation de la conscience nationale au Mexique*, Paris, Gallimard, 1974 (tr. española, México, Fondo de Cultura Económica, 2015).
- Moll, Jaime, «Las ediciones de Góngora en el siglo XVII», *Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1 (1984), pp. 921-963.
- Pascual Buxó, José, *Góngora en la poesía novohispana*, México, Imprenta Universitaria, 1960.
- Pezzini, Sara (ed.), Luis de Góngora, *Décimas*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.
- Ponce Cárdenas, Jesús, «El ciclo a los marqueses de Ayamonte: *laus naturae* y panegírico nobiliario en la poesía de Góngora», en Enrique R. Arroyo Berrones (ed.), *XII Jornadas de historia de Ayamonte*, Ayamonte, Ayuntamiento, 2008, pp. 107-132.
- Ponce Cárdenas, Jesús, «Góngora y el conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo», *Criticón*, 106 (2009), pp. 99-146.

- Rico García, José Manuel (ed.), Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las "Soledades"*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- Ruiz, Héctor, «Leer a Góngora *sin corazón de misterio alguno*. Juan de Espinosa Medrano y la definición de la poesía en su polémica con Manuel de Faria y Sousa», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 83 (2016), pp. 37-59 .
- Sabena, Julia y Tadeo P. Stein (eds.), «Gongorismo americano», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 83 (2016), pp. 9-142.
- Sabena, Julia, «Algunas observaciones en torno al gongorismo peruano: el *Santuario* de Fernando de Valverde», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 83 (2016), pp. 61-79.
- Sánchez Robayna, Andrés, *Nuevas cuestiones gongorinas (Góngora y el gongorismo)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2018.
- Schwartz, Lía y Samuel Fasquel (eds.), Prólogo de Quevedo a las obras de Luis de León, Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2017.
- Sigüenza y Góngora, Carlos, *Glorias de Queretaro en la nueva congregación eclesiástica de María Santísima de Guadalupe*, México, Viuda de Bernardo Calderón, 1680a.
- Sigüenza y Góngora, Carlos, *Theatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe*, México, Viuda de Bernardo Calderón, 1680b.
- Sigüenza y Góngora, Carlos, *Triumpho parthénico que de glorias de María, inmaculadamente concebida, celebró la Pontificia, Imperial y Regia academia mexicana*, México, Juan de Ribera, 1683.
- Stein Arroyo Tadeo P, *Épica y gongorismo en la poesía guadalupana: «La octava maravilla y sin segundo milagro» (c. 1680) de Francisco de Castro*, México, UNAM, Doctorado de Letras, 2013. Accesible en línea <<http://132.248.9.195/ptd2013/noviembre/0705721/Index.html>> [consultado el 12 de septiembre 2018].
- Stein Arroyo Tadeo P. (ed.), *Primavera indiana de Carlos Sigüenza y Góngora*, Rosario, Serapis, 2015.
- Tenorio, Martha Lilia (ed.), *Poesía novohispana. Antología*, México, El Colegio de México, 2013.
- Tenorio, Martha Lilia, *El gongorismo en Nueva España. Ensayo de restitución*, México, El Colegio de México, 2013.