

PREFACIO

Este volumen reúne trabajos publicados a lo largo de más de 30 años. He dedicado más de la mitad de mi vida al estudio de la poesía novohispana. Mi interés inicial, en los primeros años de los noventas, fue sor Juana, por esto toda la segunda parte del libro está dedicada a ella, y por eso empiezo presentando esa sección. Algunos años después de la publicación del libro de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (México, 1982), sor Juana, tristemente, se puso de moda; andaba como dicen en mi pueblo «en manos de infieles»: pulularon los sorjuanistas de última hora, improvisados, y más ocupados en hacer de la monja portavoz de sus propias preocupaciones (sexuales, estéticas, religiosas, sociales) que por descubrir la voz de tan singular poetisa (de esta «moda» de «fantasear» con sor Juana habla el capítulo 4 de este volumen, escrito en colaboración con Antonio Alatorre). Los artículos sobre sor Juana aquí reunidos dan cuenta de que estudié su poesía de manera estrictamente literaria, evadiendo deliberadamente los pantanosos terrenos de la especulación en torno a su vida. Abro la parte dedicada a la monja con un repaso general de su vida y su obra, como una ventana para entrar al análisis de su poesía. Comienzo con un análisis del tópico del retrato femenino en su lírica, análisis que muestra la manera tan original en la que sor Juana se inserta en la tradición poética de su tiempo. En el tercer capítulo propongo una lectura «diferente» del romance 56 (normalmente considerado «místico») y ligo esta lectura con uno de los aspectos más discutidos de la vida de la monja: su final.

Como se sabe, el núcleo de la poesía barroca es la *imitatio*, de ahí la importancia de estudiar los modelos de sor Juana, no sólo el gran modelo que fue Góngora (al influjo gongorino dedico el último capítulo de esta sección), importa estudiar la manera como la monja de apropiación de los que he llamado sus «modelos menores»: Agustín de Salazar y Torres fue fundamental en su

vocación para la experimentación métrica; León Marchante, en la confección de sus villancicos; finalmente, un romance de Pérez de Montoro le permitió mostrar, en otro romance, su capacidad de argüir y redargüir.

Sin embargo, como ya dije, el regreso de sor Juana a la palestra, la moda sorjuanina, fue apabullante y pudo más que yo. Dejé a la monja en manos de sus modernísimos «hermeneutas», y, desde más o menos 2003, dediqué mis esfuerzos a rescatar del olvido la otra poesía novohispana, la que no es sor Juana. Esta primera sección, abre como la segunda, con una revisión general de la lírica en Nueva España en relación con su contexto social (muestra curiosísima de esta relación es el capítulo 4, sobre el desastroso certamen a la Virgen, organizado por el poderoso gremio de los plateros; también el capítulo 5 sobre la proliferación y la importancia de los villancicos).

Un capítulo curioso es el dedicado a la *Suma del arte de poesía*, de Eugenio de Salazar, una poética escrita en la Nueva España, entre 1567 y 1591, por lo que resulta anterior, incluso, a la *Poética* de Rengifo.

En el ámbito de la poesía novohispana, mi gran pasión es la poesía barroca del siglo xvii. Esa poesía artificiosa, erudita, hecha para las grandes circunstancias (religiosas o civiles) y para los poderosos (virreyes, reyes o arzobispos); en opinión de muchos, tan seductoramente adornada que llega a comprometer la verdad y la lógica. Aquí encontrará el lector capítulos sobre algunos certámenes poéticos novohispanos, sobre los curiosos «centones» gongorinos, sobre un excéntrico autor, José López Avilés, poeta y escolista de su propia obra, sobre el fértil influjo de la poesía gongorina en los vates novohispanos. En ningún momento me ha interesado ver la lírica de Nueva España como algo aparte de la gran tradición hispánica: los poetas novohispanos se sentirían traicionados si pretendiera aislarlos encontrando, muy artificialmente, singularidades «mexicanas» en su obra, pues ellos siempre se consideraron parte de la lírica peninsular, dentro de la cual querían ser contados. En estos estudios el lector no encontrará reivindicaciones nacionalistas, aunque sí reivindicaciones estéticas.

Un aporte importante de este libro son los cinco capítulos dedicados al estudio de la poesía del siglo xviii, tan poco estudiada. Góngora sigue siendo el modelo principal, pero la lírica que inspira no es igual a la del xvii; los poetas del xviii, y luego los de principios del xix, lo entienden de otra manera. A este particular fenómeno están dedicados los capítulos 12, 13, 15 y 16. Finalmente, el capítulo 13 estudia las novedades en la poesía de fiesta y de certámenes, novedades debidas a la entrada del Neoclasicismo y de algunas ideas de la Ilustración.

No ordené los textos según su fecha de publicación, sino según los temas y su cronología. Decidí dejarlos tal cual aparecieron la primera vez, corrigiendo solo los dislates más gordos. Señalo en nota al pie algunas de mis metidas de pata, anotando claramente que se trata de un añadido de 2026. También en nota, agrego referencias bibliográficas actuales.

En estas páginas se repiten varios juicios y varias composiciones. Es de alguna manera inevitable: demasiados años trabajando los mismos temas. Aunque me avergüenzan, decidí dejar las repeticiones para que cada apartado conserve su forma original. Dudo mucho que haya quien lea el libro de corrido: quien se acerque leerá el capítulo que le interese, por lo que hay que presentarlo completo.

El lector se dará cuenta de que el propósito del trabajo de todos estos años, en relación con sor Juana, es, con las armas que nos da la vieja y denostada filología, estudiar su obra como materia poética y dejarnos de «fantaseos» y especulaciones. Con estas mismas armas, el propósito, en relación con el resto de la poesía novohispana, es ensanchar el panorama y su conocimiento: someter a revisión este período de la historia poética de mi país, para que dejen de repetirse los mismos juicios, que pasan de un crítico a otro, sin siquiera una mirada a los textos enjuiciados. Este volumen no es una apología de la poesía novohispana, sino una invitación a entenderla.

PROCEDENCIA DE LOS TEXTOS

I. SOBRE POESÍA Y POETAS EN NUEVA ESPAÑA

1. «La función social de la lengua poética en el virreinato», en Rebeca Barriga Villanueva y Pedro Martín Butragueño (eds.), *Historia sociolingüística de México*, t. 1: *México prehispánico y colonial*. México: El Colegio de México, 2010, pp. 347-402.
2. «La Carta de Bartolomé Canseco: ¿cuestión poética o teológica?», en Martha Elena Venier (ed.), *Varia lingüística y literaria. 50 años del CELL*. México: El Colegio de México, 1997, t. 2, pp. 203-212.
3. «La *Suma del Arte de poesía* de Eugenio de Salazar: ¿una poética novohispana?», en José Pascual Buxó (ed.), *Teorías poéticas en la literatura colonial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, pp. 53-66.
4. «El infortunado certamen de los plateros». Inédito
5. «El villancico novohispano», en Sara Poot Herrera (ed.), *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 1995, pp. 449-501.
6. «La “Canción famosa”: fama y fortuna», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40, 1992, pp. 523-541.
7. «Sobre la justa del *Festivo aparato*», en Luis Fernando Lara, Reynaldo Yunen Ortega, Martha Lilia Tenorio (eds.), *De amicitia et doctrina. Homenaje a Martha Elena Venier*. México: El Colegio de México, 2007, pp. 363-384.
8. «Una curiosidad novohispana: el *Debido recuerdo* de José López Avilés y sus escolios», *Criticón*, 93, 2005, pp. 5-24.
9. «“A Góngora hacer pedazos, / dejándolo tan entero”. Centones gongorinos en Nueva España», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 59, 2021, pp. 143-198.

10. «La poesía novohispana a principios del siglo XVIII: el manuscrito *Poemas varios* de fray Juan Antonio de Segura», *Criticón*, 103-104, 2008, pp. 233-247.
11. «*Apologético en favor de...*: hacia una revaloración del gongorismo novohispano», en Joaquín Roses (ed.), *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2014, pp. 495-529.
12. «Tres gongorinos novohispanos del siglo XVIII», *Acta Poética*, 32-1, 2011, pp. 119-150.
13. «Poesía de fiesta y certamen en el siglo XVIII» en Miguel Zugasti y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), *Espectáculo y fiesta en el mundo panhispánico. México, Madrid, Manila: concepciones barrocas y proyecciones actuales*. Madrid: La Casa de Velázquez, 2026, pp. 21-35.
14. «La presencia de Góngora en el *Arte poética* de Mr. Boileau de Francisco Javier Alegre», en Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras (coords.), *Hilaré tu memoria entre las gentes. Estudios de literatura áurea. Homenaje a Antonio Carreira*. Zaragoza: Université de Poitiers/ Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 341-350.
15. «Un neoclásico gongorino: el padre Alegre y su traducción del *Beatus ille* horaciano». Inédito
16. «El gongorismo en Nueva España. Apostillas de los primeros años del siglo XIX» (de próxima publicación).

II. SOR JUANA Y SUS MODELOS MENORES

1. «Para leer a sor Juana», en sor Juana Inés de la Cruz, *Ecos de mi pluma. Antología en prosa y verso*. Martha Lilia Tenorio (ed.), México: Penguin Random House, 2018, pp. 9-38.
2. «“Copia divina”. La tradición del retrato femenino en la lírica de sor Juana», *Literatura Mexicana*, 5, 1994, pp. 5-29.
3. «Algo sobre el romance 56», en Sara Poot Herrera (ed.), «*Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*». *Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. México: El Colegio de México, 1993, pp. 201-208.
4. «Una enfermedad contagiosa: los fantaseos sobre sor Juana», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 46, 1998, pp. 105-121. (En coautoría con Antonio Alatorre).
5. «Agustín de Salazar y Torres: discípulo de Góngora, maestro de sor Juana», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 58, 2010, pp. 159-189.

6. «Sor Juana y León Marchante», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50, 2002, pp. 543- 561.
7. «Sor Juana y Pérez de Montoro: el caso del romance de los celos», en Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (coords.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. New York: New York University, 2004, pp. 665-675.
8. «Sor Juana y Góngora (una vez más)», en Joaquín Roses (ed.), *La recepción de Góngora en la literatura hispanoamericana. De la época colonial al siglo XXI*. Berlín: Peter Lang, 2022, pp. 39-60.

SOBRE POESÍA Y POETAS
EN NUEVA ESPAÑA

I. LA FUNCIÓN SOCIAL DE LA LENGUA POÉTICA EN EL VIRREINATO

«Fueron los habitantes de la Nueva España los que ofrecieron la expresión más vital de la complejidad barroca de su tiempo y su espacio» (Leonard 1959: 65). Evidentemente esta complejidad tuvo una representación lingüística. Es verdad de perogrullo explicar esta diversidad lingüística con el hecho histórico de la existencia de varias lenguas indígenas y varios registros del mismo español: españoles recién llegados, españoles con años de residencia en la Nueva España, criollos, mestizos (con dos lenguas «maternas»: el español y alguna indígena); la variante del español «creada» por los negros (la lengua de negros empleada, principalmente, en los villancicos no debió de ser solo una convención poética, es probable que tuviera referentes etnolingüísticos reales). Pero no es esta diversidad lingüística la única existente durante el virreinato. Hay otra, no tan evidente pero igualmente importante, que se manifiesta en la lengua escrita. El sector de la población educado y culto era muy minoritario, apenas una pequeña parte de la clase dominante (básicamente eclesiásticos), pero estos pocos hombres eran letrados de una gran curiosidad intelectual y una sólida formación humanística, con el amplio espectro cultural que ello implica.

Según Leonard, «los blancos, dominantes allí [en la sociedad novohispana], luchaban con un profundo sentimiento de inferioridad que redujo su expresión artística a servil imitación de los modelos de la madre patria» (1959: 89). Yo lo veo de otra manera: hacerse de la lengua literaria de la Península, dominarla e incluso superarla en sus alardes, era la manera de apropiarse de una tradición, insertarse en ella y dar al virreinato la dignidad de metrópoli cultural. Pero, al ser un grupo tan minoritario, no es exagerado pensar que se produjo una enorme grieta entre la lengua de esos cenáculos de letrados (lengua fundamentalmente escrita) y la del resto de la población. Es evidente que este fenómeno no es exclusivo de la Nueva España, pero sí su agudización,

debida a su abigarrada composición social, y quizá también a su condición de virreinato. Por estas mismas razones, el barroco literario novohispano asumió un carácter particularmente oficialista y ornamental, en el que se enfatizó la tensión entre contención y alarde de la que ha hablado Carilla (1965) como característica del barroco hispánico en general.

Los cauces naturales (y podría decirse que casi únicos, si el poeta quería ver su obra publicada y aplaudida) de esa lengua poética fueron los certámenes, túmulos y relaciones de fiesta, junto con la prolífica producción de villancicos (textos que, por su carácter público y de celebración, llegaban con menos dificultad a las prensas). La limitación temática salta a la vista: llegadas de virreyes, consagraciones de templos, fiestas religiosas, etc.; no había, pues, en cuanto a temas, lugar para la inventiva (es la contención señalada por Carilla). El poeta novohispano encontró, entonces, en la lengua poética, su espacio de trabajo, el lugar para el «alarde», donde el ingenio podía hacer uso de todas sus noticias, de todos sus conocimientos literarios, de su pericia lingüística, de su dominio del latín, etc., con lo que la lengua escrita quedó indeleblemente marcada como lengua culta, para unos cuantos iniciados, casi críptica, pero con una función sociocultural fundamental: ser el vínculo con la vida cultural y la literatura de la Península y, por lo tanto, hacer de las letras del virreinato parte de la gran tradición áurea. ¿Qué son entonces las letras virreinales?

En una conferencia de 1990, Jaques Lafaye se preguntaba: ¿existen las letras coloniales?: «como muchos conceptos admitidos sin discusión por la crítica literaria, el de “letras coloniales” no deja de plantear problemas y tapar ambigüedades. ¿Qué criterios vamos a adoptar para definir las mal llamadas “letras coloniales”?» (1994: 641). Aunque, según Lafaye, hablando con precisión, las Indias occidentales nunca fueron, jurídicamente, «colonias», sino virreinos de la corona española, la mayor parte de su población era de origen no español y estaba dominada por una minoría española o criolla, por lo que sí había una situación «colonial», en el sentido moderno.

En estos términos, puede hablarse de una «cultura colonial» (concepto que abarcaría desde la conformación de la sociedad y su vida cotidiana hasta manifestaciones artísticas)¹; sin embargo, siendo precisos, me parece que el concepto «literatura colonial» entendido como una categoría diferente de «literatura

¹ «Por raro que parezca, uno de los principios que en los tiempos de la Colonia guiaba a aquella sociedad, después de la religión, era la cultura intelectual y artística. Suponía la coronación de la vida social, del mismo modo que la santidad era la coronación de la vida individual» (Henríquez Ureña 1945: 45-46). Parte fundamental de esa formación cultural

hispanica» es totalmente incorrecto. Funciona si lo que se quiere es especificar que tal autor escribió, nació o vivió en las colonias y no en España, esto es, sirve como determinante biográfico o geográfico, pero no como una categoría de análisis literario. En realidad, la literatura del virreinato no es otra que la literatura española de los Siglos de Oro. Por tanto, tampoco puede hablarse seriamente de una «lengua literaria de la colonia (o del virreinato)», aunque se puede dar cuenta de lo que la lengua poética hispánica produjo en las colonias.

Me parece, pues, fundamental evitar el punto de vista aislacionista. Nada aporta al estudio de la literatura novohispana recuperar para nuestro acervo literario ciertos autores, considerándolos *mexicanos* por haber nacido o vivido en Nueva España o por haber realizado su obra ahí o sobre las *cosas mexicanas*. Al contrario, solo viéndolos como parte de la gran tradición áurea podremos entender y valorar su obra, así como considerar la posibilidad de que la lengua literaria, aun siendo una en todo el mundo hispánico, haya desarrollado en el virreinato alguna especificidad o particularidad. No me interesa ver en esa particularidad (si es que la hay) un elemento distintivo que dé «identidad propia» (¿mexicana?) al discurso literario novohispano, sino analizar en qué reside esa especificidad y si, en efecto, tiene la importancia, la dimensión, para que la lengua literaria del virreinato sea considerada aparte de la del resto del mundo hispánico.

Más que un instrumento de análisis, ese aislacionismo es un estorbo. Por ejemplo: el bibliógrafo Eguiara y Eguren, en su *Bibliotheca mexicana* (1753), incluye como autores «mexicanos» (no españoles) a los criollos de Nueva España; esto es, también evadió el divisionismo, solo que él «mexicanizó» en lugar de «hispanizar». Tras esa homogeneización está la concepción de que toda la república literaria virreinal es una, responde a los mismos cánones y se inserta en las mismas tradiciones, sin distinción de orígenes étnicos². Pedro

era la literatura, y, dentro del discurso literario, como veremos más adelante, la manifestación reina fue la poesía.

² Es evidente que para Eguiara (y para todos los letrados de los tres siglos del virreinato) la literatura indígena no formaba parte de las «letras virreinales»: «Ni gachupina, ni india» pudo ser el lema de la literatura virreinal ya consciente de sí misma y reivindicando su identidad» (Lafaye 1994: 642). Probablemente fuera ese el sentir de la élite letrada criollo-mexicana; la realidad es que conforme más buscaban deslindarse de la literatura peninsular más mostraban su dependencia de los modelos españoles. Aclaro: no veo este fenómeno como un problema de dependencia político-económica: no me interesa esa perspectiva; yo creo que entonces la literatura española era una sola, y si había un fenómeno de dependencia era de los poetas menores respecto de los mayores. Henríquez Ureña habla de una especie

Henríquez Ureña llega incluso a considerar que toda la producción literaria de la América hispánica, aunque sus autores fueran peninsulares, pertenece a América y no a España: «Es la obra de hombres cuya nueva vida, como dice Ortega, ha hecho de ellos hombres nuevos. Algunas de sus páginas revelaron el Nuevo Mundo a la imaginación de Europa [...]. Solo en América pudo entenderse plenamente su visión directa, que para ellos era una toma de posesión imaginativa e intelectual» (1945: 55)³.

Aunque hay casos de esa seducción por parte de la naturaleza y la vida americanas en escritores españoles que residieron en Nueva España (pienso, por ejemplo, y de manera especial, en Juan de la Cueva o Eugenio de Salazar, y en sus epístolas describiendo las bondades del Nuevo Mundo), esa seducción no se tradujo en una aportación «imaginativa e intelectual» realmente original, tampoco en una innovación en la lengua poética. Pongamos como ejemplo el cancionero recolectado en Nueva España hacia 1577, *Flores de barria poesía*: qué utilidad puede haber en distinguir entre los poetas criollos (por lo demás, muy escasamente representados) y los peninsulares, si todos hacen exactamente lo mismo: poesía petrarquista en moldes métricos italianos, esto es, la poesía europea del momento⁴.

de «timidez» del pensamiento colonial «que se sentía obligado a esperar una señal de la distante metrópoli acerca de “cómo debían hacerse las cosas”» (1945: 93). Yo no veo esa «timidez», sino la plena confianza de saberse parte de una tradición de raigambre.

³ Más ponderado, Alfonso Reyes escribe: «No todos los ingenios peninsulares nos corresponden por haber vivido aquí más o menos tiempo, o por haber escrito aquí obras hoy perdidas, ni tampoco por haber enriquecido casualmente nuestra bibliografía con algunas publicaciones. Pero averiguar dónde el español se vuelve mexicano es enigma digno de Zenón, y tan escurridizo en las letras como después lo ha sido a la hora de las reclamaciones diplomáticas» (1948: 61). Con todo, no deja de mexicanizar, pues dice «nos corresponden», habla del español que «se vuelve *mexicano*» o de «*nuestra bibliografía*».

⁴ La agudeza y la pertinencia de la pregunta de Lafaye son indiscutibles; punto de partida obligatorio para cualquier reflexión en torno a las letras virreinales. Sin embargo, considero que su artículo resulta vacilante, contradictorio. Por momentos parece sostener la idea de una literatura americana colonial; por momentos habla de las letras coloniales como aportación a las españolas (esto es, ¿como parte?); al hablar de la ausencia de auténticas novelas en Nueva España dice que esta es una de las mayores diferencias «entre la literatura de los Siglos de Oro español y el Siglo de Oro, *de haberlo*, americano» (1994: 643; cursivas mías). No entiendo: ¿había un Siglo de Oro español y otro americano? No puedo dejar de mencionar, por otra parte, que el artículo contiene varias imprecisiones; la más notoria, decir que *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* de Bernardo de Balbuena está escrita a imitación «de la *Jerusalén* del Ariosto» (1994: 644); el modelo, como se sabe, fue la *Arcadia* de Sannazaro.

Con todo, quizá sea posible marcar algunas particularidades en el conjunto de la literatura de la Colonia en relación con la de la Península. Lafaye menciona, entre otras, la ausencia de verdaderas novelas y de literatura mística, o el hecho de que el teatro virreinal no haya tenido la importancia del peninsular (excepción hecha de las dos grandes figuras, Ruiz de Alarcón y sor Juana). Yo señalaría una más: que para los letrados novohispanos, aun más que para los españoles, la lengua literaria por excelencia fue la poética: durante el virreinato la poesía fue el único género que no pareció ir a la zaga de lo que pasaba en España. A lo largo de los tres siglos de la Colonia, la poesía fue —como dice Amado Alonso— «un modo de vida social» (1940: 247): «La palabra viva ejerció siempre su encanto en nuestro mundo colonial. Nuestra gente gustaba de leer versos en alta voz, de asistir a las representaciones teatrales, de escuchar los sermones y controversias escolásticas, y aun los exámenes de los colegios» (Henríquez Ureña 1945: 66).

En realidad, este «encanto» es una característica de la poesía hispánica de la época que, en efecto, se intensifica en Nueva España. No solo la lírica tradicional, sino también buena parte de la poesía culta fue, además de letra escrita (que pudiera no llegar a ningún lector), voz recitada en las reuniones de los cultos, en las academias, escuelas y universidades, durante las diversas festividades, o en los certámenes públicos que fomentaban, y premiaban, no solo la escritura de poesía, sino su lectura en voz alta y declamación.

Esta proclividad hacia la poesía explica la profusión de poetas en Nueva España. Tomando en cuenta que la clase privilegiada que tenía acceso a la educación era minoritaria, es impresionante el número de poetas. El asunto es, incluso, motivo de burla para Fernán González de Eslava: «¿Ya te haces coplero? Poco ganarás a poeta, que hay más que estiércol. Busca otro oficio; más te valdrá hacer adobes un día que cuantos sonetos hicieres en un año» (1877: 229). Hacia 1585, trescientos poetas concurren a una justa poética⁵, y casi un siglo después, en 1682, Carlos de Sigüenza y Góngora, secretario del certamen a la Inmaculada Concepción, convocado por la Real y Pontificia Universidad, dice que acudieron más de quinientos candidatos (Sigüenza y Góngora 2021: 151)⁶.

⁵ Bernardo de Balbuena se ufana de sus prontoos éxitos literarios en competencias «donde han entrado trescientos aventureros, todos en la facultad poética ingenios delicadísimos y que pudieran competir con los más floridos del mundo» (Rojas Garcidueñas 1958: 10).

⁶ Dice Ángel Rama que «tales cifras no guardan relación con los potenciales consumidores» y que «de hecho, productores y consumidores debieron ser los mismos funcionando en

La producción poética novohispana fue desde fechas muy tempranas considerable. Varias inscripciones, tanto latinas como castellanas, decoraron el túmulo en honor a la muerte de Carlos V, de 1559 (Cervantes de Salazar 1560). Esta cantidad de textos poéticos es una muestra de que en Nueva España la poesía contaba ya, muy tempranamente, con entendidos cultivadores y con un público, por minoritario que fuera, formado y capacitado para apreciarla: «Lo único que importa advertir —escribe Marcelino Menéndez Pelayo— 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» (1911: 26)⁷.

La lengua poética novohispana tampoco quedó a la zaga de la revolución lingüística de Góngora. Según Alfredo A. Roggiano, «fue en México donde primero entró el gongorismo» (1977: 73), aunque no menciona obras ni autores concretos⁸. Dorothy Schons encuentra evidencias de ese temprano gongorismo en las composiciones del certamen *Relación historiada* (1633), de fray Juan de Alavés, dedicado a san Pedro Nolasco: versos contruidos a partir

un circuito doblemente cerrado...» (1998: 33). Este fenómeno de que los poetas sean sus propios lectores también ha sido señalado por Alfonso Reyes al tratar la poesía de certamen. Precisamente es eso lo que llama la atención: tantos poetas lectores en una república literaria tan minoritaria.

⁷ Hay que decir que también muy pronto se empezó a reconocer el talento de los poetas novohispanos: «De la región antártica podría / eternizar ingenios soberanos / que si 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» (Cervantes 2001: 107); se refiere a Francisco de Terrazas, de Nueva España, y a Diego Martínez de Ribera, de Perú).

⁸ [Nota de 2026: Recientemente, Alejandro Jacobo Egea encontró en un expediente inquisitorial una letrilla, compuesta entre 1581 y 1590, que podría ser el primer testimonio de la presencia de Góngora en América. La composición es una burla de una tal María de la Fuente, en la que se acusa a su padre de judío borracho y a su madre de adúltera y de alcahuetear a su propia hija. La estructura es la misma de la letrilla gongorina «Que pida a un galán Minguilla», de 1581 (según el manuscrito Chacón): «Mercader de mesilla / que se llama Roílla, / *bien puede ser*; / y que sea caballero / debajo casa real, / *no puede ser*». Según Egea, la letrilla se compuso hacia 1581 y la Inquisición la recogió en 1591 (2017: 154-155). Es muy improbable que, aunque según Margit Frenk (en González de Eslava 1989: 61), la poesía peninsular llegaba a América con relativa rapidez, en Nueva España se haya escrito esta letrilla calando otra de Góngora del mismo año. El calco es muy evidente, por lo que la letrilla debe de ser de 1581 o posterior. Aun así, es una manifestación muy temprana de Góngora en América.]

de las típicas fórmulas gongorinas: «Poco bajel a muchas ondas fía» o «En campos de zafiro que adulando / tu sol en los espejos / líquidos forman nítidos reflejos». Reflejo de la pasmosa novedad de estas expresiones es el comentario marginal (justamente a los versos antes citados) «no los entiendo», al parecer del propio fray Juan de Alavés⁹.

Sin embargo, no pasó mucho tiempo antes de que el gongorismo se aclimatare del todo y sus giros y recursos empezaran a ser moneda corriente en la lengua poética virreinal:

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.

Pues ministras con garbo sin segundo
de culto Marte, fulminante pluma;
discreta espada de valiente Apolo.
(en Tenorio 2010: 406)

⁹ Cf. Dorothy Schons (1939). En efecto, esos primeros brotes gongorinos resultan relativamente tempranos si recordamos que los dos grandes poemas de Góngora, los que provocaron toda una revolución verbal, el *Polifemo* y las *Soledades*, se compusieron hacia 1612 y 1613 (ca.) y se publicaron por primera vez en 1627 (*Obras en verso del Homero español*, por Juan López de Vicuña; edición que, por cierto, fue prohibida en Nueva España en 1630). Se conjetura que el *Polifemo* y las *Soledades* circularon en Nueva España en copias manuscritas antes de su publicación. Composiciones gongorinas, ya en textos impresos, empezaron a circular con los *Romanceros*, hacia 1600, y, más específicamente, con las *Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro de Espinosa (que, según los registros del Archivo de Indias, llegó a México en 1608). Es un hecho que para comienzos del siglo xvii Góngora ya era una autoridad para los poetas novohispanos: en su *Compendio apologético* (1604), Bernardo de Balbuena incluye al «agudísimo don Luis de Góngora» en la nómina de los grandes poetas españoles (1604: f. 135r).

El recurso empleado por la poeta María Estrada de Medinilla en el terceto final es 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 juego repetido 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)¹⁰; luego, más adelante, «Neptuno sin fatiga, / su vago pie de pluma / surcar pudiera mieses, pisar ondas» (*Soledad I*, 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» (*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—. Así, pues, el final del soneto de Estrada de Medinilla no es nada inocente: encierra, como lo hace Góngora, una complicación conceptual de consideración. El recurso gongorino está usado con gran acierto y es fruto de un trabajado procedimiento artístico, no de una imitación servil. No toda, ni siempre, fue la lengua poética en el virreinato una mala copia de Góngora.

Tan cargada de tradición (desde sus inicios, con los poemas italianizantes del túmulo a Carlos V), tan apegada a sus modelos, ¿cómo hablar de la lengua literaria en Nueva España? Por ejemplo, Emilio Carilla dice que al Nuevo Mundo llegan «reflejos literarios renacentistas y, al mismo tiempo, el Nuevo Mundo contribuye, a su manera, a dar elementos definidores al Renacimiento europeo» (1983: 136); más adelante añade que poco a poco esas manifestaciones literarias van «ganando perfiles, y aun perfiles propios» con la «explicable presencia inicial de autores españoles». Sin embargo, no explica cuáles son esas aportaciones, ni cuáles los «perfiles propios». En el caso particular de Nueva España, varias veces, cuando se habla (en los términos que sea) de «perfiles propios», «aportaciones», «innovaciones», etc., el único argumento para fundamentar esas «aportaciones» es que en algún momento la poesía novohispana fue autorreferencial, es decir, sus autores relataron las cosas de Nueva España; por lo tanto, esta, con su paisaje, sus ciudades, su gente, cultura, costumbres, comida..., se constituye como motivo literario que,

¹⁰ Uso la edición de Robert Jammes (Góngora 1994) para las *Soledades* y la de Dámaso Alonso (1985) para la *Fábula de Polifemo y Galatea*.

supuestamente, acarrea una nueva lengua, o por lo menos una nueva variante de la lengua poética predominante. ¿Puede, en verdad, sostenerse esto? No lo creo¹¹. El mundo novohispano no incidió en la formación de una «nueva» lengua poética; no innovó importantemente el discurso literario ya existente. En mi opinión, lo único que pasó fue que Nueva España se convirtió en un nuevo tópico literario, lo que no es una «aportación» a la tradición, sino una diferente actualización del manido tópico del *locus amoenus*, en algunos de los textos elaborado ingeniosamente gracias a la conjunción de la descripción de raigambre clásica y un pintoresco color local, un tanto exótico.

Así pues, para mostrar si hay o no alguna especificidad en la lengua poética novohispana, divido mi trabajo en dos partes: en la primera analizo la obra de tres autores que hacen de Nueva España un motivo literario, para ver en qué medida ese nuevo motivo colabora en la conformación de un discurso poético diferenciado. En la segunda, estudio lo que fue, quizá, el discurso poético más característico del virreinato: el de los certámenes. En esta sección no incluyo a los grandes poetas (sor Juana, por ejemplo) porque el valor de su aportación a la poesía hispánica es más que evidente. Trabajo con esa turba de poetas oscuros, desconocidos, casi anónimos, que pueden representar más cabalmente el estado de la lengua poética en esa efervescente segunda mitad del siglo xvii.

Tres autores peninsulares que residieron en Nueva España fueron tocados por el asombro de lo que aquí iban descubriendo, y escribieron sobre el asunto: Juan de la Cueva, quien aunque solo residió tres años, tiene algunas composiciones relacionadas con esa breve estancia; Eugenio de Salazar, quien sí vivió varios años en Nueva España, desempeñó cargos importantes y escribió aquí la mayor parte de su obra; y Bernardo de Balbuena, quien llegó niño

¹¹ Aquí es muy ilustrativo citar la célebre polémica de la «mexicanidad» de Juan Ruiz de Alarcón. Según Henríquez Ureña «Alarcón llevó al teatro español caracteres singulares que *en parte* dependen de su origen criollo. Cuatro elementos componen su mundo: uno, su personalidad, su don creador; otro, su desgracia personal, sus corcovas; otro, el pertenecer al mundo hispánico y al teatro español recién constituido; *último*, su condición de mexicano, hijo del país colonial, donde la vida es en mucho diferente de la metropolitana de Madrid» (en Reyes 1948: 71); supongo que las cursivas son de Reyes y son para marcar la muy precaria definitividad de una diferencia debida a su origen novohispano, pues antes de citar a Henríquez Ureña escribe: «El genio es, a veces, insólito. Ni en México ni en España se le hallan antecedentes a Alarcón; ni en España, ni en México, descendencia inmediata».

y, por tanto se formó como escritor dentro de la generosa república literaria novohispana.

Juan de la Cueva llegó a Nueva España en 1574, en compañía de su hermano Claudio; este último venía con la ilusión de hacer carrera eclesiástica en la administración colonial; Juan, con la esperanza de hacer fortuna en las Indias¹². Durante sus aproximadamente tres años de estancia en México, Juan de la Cueva continuó con la labor literaria iniciada en España. En el ya mencionado cancionero anónimo *Flores de baria poesía* aparecieron algunas de sus primeras composiciones líricas¹³. Menéndez Pelayo lo califica de «poeta fácil y despilfarrado» (1911: 33), a veces tan alejado de un lenguaje poético artificioso que cae en una «desmadejada trivialidad», aunque alaba «la gracia desenfadada y amenos colores» con que plasma sus recuerdos y vivencias de las Indias. Según Alfonso Reyes, en sus epístolas Juan de la Cueva «adelanta una primera visión de nuestro ambiente» (1948: 61). Concretamente, los estudiosos se refieren a las epístolas a Sánchez de Obregón y al maestro Diego Girón, cuyo propósito explícito es la descripción de «las cosas» de Nueva España, aunque no fueron las únicas composiciones relacionadas con su estancia. Está también, por ejemplo, el soneto a don Bernardino de Árcaga, «residiendo en la Puebla de los Ángeles, en las Indias de la Nueva España, adonde se casó»¹⁴; el soneto a don Antonio Manrique, «general de la flota de la Nueva España,

¹² En realidad, venía enfermo de amores, decepcionado, como lo dicen los siguientes versos de una oda incluida en *Flores de baria poesía*: «Con aqueste seguro / y de tu fe, que ya quebrada veo, / puse el trabajo duro / en manos del deseo / y contrasté el gran reino de Nereo» (1980: 316).

¹³ El cancionero contiene 242 poemas de 31 autores (Gutierre de Cetina, Jerónimo de Urrea, Fernando de Herrera, Baltasar del Alcázar, Hernando de Acuña, Francisco de Terrazas, Fernán González de Eslava, Diego Hurtado de Mendoza, etc.) y 117 piezas anónimas. De hecho, después de Gutierre de Cetina, el poeta representado con más composiciones es Juan de la Cueva, con un total de 32 (25 sonetos, tres madrigales, dos odas, una elegía y una sextina).

¹⁴ «Alegre y sin cuidado, en dulce canto / pasa la vida, venturoso Arceo, / gozando libremente tu deseo / sin zozobra, sin pena ni quebranto» (en Cebrián 2001: 109). Nada que aluda a su estancia en Nueva España. Se trata de una evocación de la elegía en la que Garcilaso encarece el amor conyugal de su amigo Boscán: «Tú, que en la patria entre quien bien te quiere / la deleitosa playa estás mirando, / y oyendo el son del mar que en ella hiere, / y sin impedimento contemplando / la misma a quien tú vas eterna fama, / en tus vivos escritos, procurando; / alégrate, que más hermosa llama / que aquella que el troiano encendimiento / pudo causar, el corazón te inflama. / No tienes que temer el movimiento / de la fortuna con soplar contrario, / que el puro resplandor serena el viento» (1987: 152-153).

viniendo navegando para Castilla el año de 1577» (en Tenorio 2010: 179) y otros dos sonetos, nada halagüeños para Nueva España, «En esta parte donde el sol ardiente» y «De temeroso horror y sombra oscura» (en Cebrián 2001: 132-133), en los que es evidente que la nostalgia por la patria (y la amada) abandonada, para este momento, ya prevalecía sobre el asombro provocado por el encuentro con el Nuevo Mundo.

En la «Epístola V» al licenciado Sánchez de Obregón, primer corregidor de Nueva España, «describese el asiento de la ciudad, el trato y costumbres de la tierra y condiciones de los naturales de ella» (en Tenorio 2010: 162-172). La epístola consta de 649 versos, de los cuales solo 90 están dedicados a la descripción de la Ciudad de México. En la primera parte hace una revisión de lo que debe ser el trabajo de un legislador (debido al puesto que ocupaba Sánchez Obregón); esta parte termina con un afortunado pasaje, en que dice al destinatario (gloso) que ‘eso de las leyes es su trabajo, a él le toca otra cosa’, y aquí viene una hermosa descripción de la tarea del poeta, en la que nadie ha reparado por detenerse en la parte «etnográfica»:

No toca a mí que enmiende bandoleros;
a vos que sois corregidor sí obliga
a corregir sus libres desafueros.

De mí es ajena esa legal fatiga,
que Apolo no da leyes de gobierno
y así me impide que esos pasos siga.

Cantar de Amor la saña, el odio eterno,
del duro Marte la crüel fiera,
describir una gloria o un infierno;

pintar a mi modelo una maleza,
un prado matizar mejor que Flora
en medio del invierno y su aspereza;

una fuente en la Libia, fría y sonora,
un río de cristal y arenas de oro,
un día oscuro y una blanca aurora;
un amante impaciente hecho un moro,
una dama encendida y cautelosa,
una risa fingida, un falso lloro.

Hacer a quien quisieres ninfa o diosa,
aunque venda carbón o sea placera,
con una mano de cristal lustrosa.

Esto hace el que sigue la bandera