

BIBLIOTECA NOVOHISPANA

Estudios

2

Comisión Editorial
María Águeda Méndez
Antonio Rubial García
Martha Lilia Tenorio
Martha Elena Venier



CÁTEDRA
JAIME
TORRES
BODET

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

MARTHA LILIA TENORIO

EL GONGORISMO EN NUEVA ESPAÑA.
ENSAYO DE RESTITUCIÓN



EL COLEGIO DE MÉXICO

AL LECTOR

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

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

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

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

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

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

INTRODUCCIÓN*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ *Ibid.*, p. 84.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵ *Op. cit.*, p. 68.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²¹ *Ibid.*, p. 21.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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