

Reminiscencias de *El sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz en la *Vida de Santa Rosa* de Luis Antonio de Oviedo y Herrera y algunas conexiones con Luis de Góngora

Reminiscences of *El sueño* by Sor Juana Inés de la Cruz in *Vida de Santa Rosa* by Luis Antonio de Oviedo y Herrera and some connections with Luis de Góngora

ROSALÍA SANDOVAL CABALLERO

Universidad de Oviedo

<https://orcid.org/0000-0003-1911-983X>

CESXVIII, núm. 31 (2021), págs. 71-97

DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.31.2021.71-97>

ISSN: 1131-9879

ISSNe: 2697-0643



RESUMEN

Este artículo analiza la huella que *Primero sueño* o *El sueño* (1692) de Sor Juana Inés de la Cruz dejó en la *Vida de Santa Rosa* (1711) de Luis Antonio de Oviedo y Herrera, el Conde de la Granja, uno de sus mayores admiradores en el Virreinato del Perú. Estudiar esas reminiscencias nos permitirá observar la naturaleza de la presencia poética de la décima musa en un poema épico religioso que exalta el mundo americano y contiene claros ecos gongorinos; se señalan algunos de ellos con el propósito de advertir la fuerza del influjo de la estética de Luis de Góngora en el diálogo implícito que se establece entre estos poetas.

PALABRAS CLAVE

Sor Juana Inés de la Cruz, *Primero sueño* o *El sueño*, Luis Antonio de Oviedo y Herrera, *Vida de Santa Rosa*, Luis de Góngora.

ABSTRACT

This article analyzes the imprint that *Primero sueño* or *El sueño* (1692) by Sor Juana Inés de la Cruz left in *Vida de Santa Rosa* (1711) by Luis Antonio de Oviedo y Herrera, the Count of la Granja, who was one of her greatest admirers in the Viceroyalty of Peru. Studying these reminiscences will allow us to ponder the nature of the poetic presence of the tenth muse in a religious epic poem that exalts the American world and contains clear Gongorian echoes. Some of them are included with the purpose of noticing the strength of the influence of Luis de Góngora's aesthetics in the implicit dialogue established between these poets.

KEY WORDS

Sor Juana Inés de la Cruz, *Primero sueño* or *El sueño*, Luis Antonio de Oviedo y Herrera, *Vida de Santa Rosa*, Luis de Góngora.

Recibido: 27/1/2021. *Aceptado:* 21/3/2021.

Los estudios sobre la *Vida de S[anta] Rosa de Santa María, natural de Lima y patrona del Perú. Poema heroyco (1711)*¹ de Luis Antonio de Oviedo y Herrera, el Conde de la Granja (1636-1717), se han centrado en sus detalles históricos, políticos y socioculturales. Asimismo, este largo poema de 11.224 versos ha sido considerado ejemplo del discurso criollo² y al combinar el género épico³ con el hagiográfico⁴, las aproximaciones a los elementos intertextuales de su composición⁵ se han dirigido en ese sentido sin que se haya profundizado en otras de sus características poéticas, tales como las evocaciones a Sor Juana Inés de la Cruz y la relación que estas tienen con las explícitas alusiones a Luis de Góngora en algunas de sus partes.

El relato de la biografía de la santa limeña consta de doce cantos y alterna con la narración de sucesos históricos, por ejemplo, la conquista de los incas, con referencias a personajes del mundo prehispánico: Huáscar, Atahualpa, Vilcaoma y Yupanguí, representados como enemigos, al igual que los piratas ingleses: Francis Drake (el Draque) y Richard Hawkins (Aquines), que amenazan con invadir las costas americanas⁶. Las escenificaciones de la lucha de Rosa contra el demonio se combinan con esas otras batallas de dominación y defensa del territorio conquistado.

Más allá del trasfondo sociológico y político del poema del Conde de la

¹ Luis Antonio de OVIEDO Y HERRERA, *Vida de S[anta] Rosa de Santa María, natural de Lima y patrona del Perú. Poema heroyco*, Madrid, Juan García Infanzón, 1711. Disponible en <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/3027> [Consulta: 5/9/2020]. A la fecha, no se cuenta con una edición crítica de esta obra.

² José Antonio MAZZOTTI, «Solo la proporción es la que canta: poética de la nación y épica criolla en la Lima del XVIII», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 22, 43/44 (1996), págs. 59-75.

³ Elio VÉLEZ MARQUINA, *Rosa de Indias: discursividad criolla y representación simbólica de la comunidad de Lima en Vida de Santa Rosa de Santa María del Conde de la Granja (1711)*, Tesis, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2010. Disponible en <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/462> [Consulta: 5/10/2020].

⁴ Elio VÉLEZ MARQUINA, «Épica y hagiografía. La *Vida de Santa Rosa de Santa María* y la legitimación de la identidad criolla», *Patio de Letras*, 1 (2003), págs. 121-136.

⁵ Elio VÉLEZ MARQUINA, «Transformaciones americanas de la épica culta: hagiografía y posicionamiento criollo en *Vida de Santa Rosa*», en Mariela Insúa y Jesús Menéndez Peláez (eds.), *Viajeros, crónicas de Indias y épica colonial*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares, 2017, págs. 141-194.

⁶ Véase Javier de NAVASCUÉS, «Finales épicos para un nuevo enemigo: la piratería en Oña, Miramontes, Luis Antonio de Oviedo», *Hipogrifo*, 6, 1 (2018), en línea. Disponible en <https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/369> [Consulta: 20/12/2020].

Granja, el análisis intertextual propuesto puede agregar información acerca de su factura poética, en específico, sobre su imitación de Sor Juana Inés de la Cruz y Luis de Góngora, lo cual también resulta atractivo en el estudio de la recepción de estos poetas, al observar la manera en la que son relacionados, pues sus evocaciones dan verdadero brillo a una obra que de suyo no posee mucho lustre poético.

La admiración de Luis Antonio de Oviedo y Herrera por la poeta novohispana quedó manifiesta en el romance que inicia «A vos mexicana Musa»⁷. Las alusiones a su obra maestra *Primero sueño* o *El sueño* (1692) en su poema *Vida de Santa Rosa* permiten precisar el conocimiento que Oviedo y Herrera tenía de la «archipoetisa» (v. 173), como él la llama, y adentrarnos en las particularidades de esas reminiscencias, así como servir de acercamiento a su vínculo con el influjo del modelo gongorino que tuvo varios seguidores en el Virreinato del Perú⁸.

Para un estudio exhaustivo de la influencia sorjuanina en el poeta español afincado en Perú habría que considerar las posibles referencias a otras composiciones de la monja jerónima, como los villancicos, los sonetos, los autos sacramentales, el *Neptuno alegórico*, etc., por razones de brevedad, queda esto pendiente para futuros trabajos. En este análisis, nos concentramos en tres alusiones significativas a *El sueño*, que tienen lugar en una de las descripciones de la rosa al inicio del poema de Oviedo y Herrera, en el relato de la llegada del amanecer del canto IX y en el final de la representación del sueño de Isabel I del canto X.

La fama de la poeta de Nepantla se extendió con rapidez por el mundo hispánico de entonces, luego de la publicación madrileña del primer volumen de sus obras, *Inundación castálida* (1689)⁹; ya en las sucesivas ediciones de su producción literaria aparecen varias pruebas del reconocimiento que había adquirido, una demostración de ello son los romances epistolares de sus admiradores peruanos, entre los que se encuentra el poema que el Conde de la Granja le envió.

⁷ Sor Juana Inés de la Cruz, *Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana*, Sor Juana Inés de la Cruz, Madrid, Ruiz de Murga, 1700, págs. 142-150. Disponible en <https://archive.org/details/famayobrasposthu00juan> [Consulta: 5/10/2020].

⁸ Véanse Julia SABENA, «Algunas observaciones en torno al gongorismo peruano: el *Santuario* de Fernando de Valverde», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 33 (2016), págs. 61-79; Julia SABENA, «“Con voz heroica y épicos alientos”: sobre el género y las filiaciones del *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* en Perú (1641) de Fernando de Valverde», *Zama*, 6, 6 (2014), págs. 115-127. Disponible en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/1532> [Consulta: 7/11/2020].

⁹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación castálida*, Madrid, Juan García Infanzón, 1689. Disponible en <https://archive.org/details/A086A273/page/n3/mode/2up?q=> [Consulta: 5/10/2020].

Los romances epistolares de los admiradores peruanos de Sor Juana Inés de la Cruz

El intercambio epistolar entre Sor Juana Inés de la Cruz y sus correspondientes peruanos¹⁰ es una muestra relevante del conocimiento que se tenía de la insigne poeta fuera de la Nueva España, al tiempo que es una valiosa prueba de los vínculos literarios que existieron entre el Virreinato de la Nueva España y el Virreinato del Perú. El primer registro de esa correspondencia se encuentra en el segundo volumen de sus obras (1692), en el romance que tiene como epígrafe *Respondiendo a un caballero del Perú, que le envió unos barros diciéndole que se volviese hombre*¹¹. Sin embargo, Sor Juana solo dio a la imprenta su respuesta, que rebosa de perspicacia, modernidad e ingenio: «[...] sólo sé que mi cuerpo, / sin que a uno u otro se incline, / es neutro, o abstracto, cuanto / sólo el alma deposita» (vv. 105-108)¹², y no publicó el texto de aquel caballero¹³. Por el contrario, del nexo que pudiese haber existido entre Sor Juana y el poeta Juan del Valle y Caviedes (1645-1698), únicamente se tiene noticias del romance que Caviedes le compuso: *Carta que escribió el autor a la monja de México, habiéndole ésta enviado a pedir algunos de sus versos; siendo ella en esto y en todo el mayor ingenio de estos siglos*¹⁴. Además de lo que indica el epígrafe, en su poema, Caviedes hace referencia a la enorme fama de la poeta y a la admiración por sus obras, agrega también un par de datos biográficos sobre su origen español y su condición de

¹⁰ Asunto que ha sido estudiado de manera pormenorizada por Enrique BALLÓN AGUIRRE, «Los correspondientes peruanos de Sor Juana», *Lexis*, 21, 2 (1997), págs. 273-325.

¹¹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Segundo volumen de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz*, Sevilla, Tomás López de Haro, 1692, págs. 336-338. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/segundo-volumen-de-las-obras-de-sor-juana-ines-de-la-cruz--0/html/> [Consulta: 10/11/2020]. Hemos actualizado la ortografía de todas las citas provenientes de ediciones antiguas.

¹² Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, tomo I: Lírica personal*, ed. de Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, pág. 195. Véase el comentario sobre este romance de Emil VOLEK, *La mujer que quiso ser amada por Dios: Sor Juana Inés en la cruz de la crítica*, Madrid, Verbum, 2016, págs. 113-119.

¹³ Algunos críticos han indicado que el apellido del caballero peruano se encuentra mencionado en el poema, siendo este Navarrete (v. 44); Antonio Alatorre indica que el autor del romance es Sebastián Navarrete. Cruz, *Obras completas*, pág. 192. Al respecto, puede consultarse BALLÓN AGUIRRE, «Los correspondientes», págs. 320-325; Emil VOLEK, *La mujer que quiso ser amada por Dios*, págs. 109-113. Para más señas, Sor Juana menciona en sus versos que dicho caballero fue desterrado del Perú (vv. 133-136).

¹⁴ Juan del Valle y Caviedes, *Obras de Don Juan del Valle y Caviedes*, ed. de Rubén Vargas Ugarte, Lima, Tipografía Peruana, 1947, págs. 32-36. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-obras-de-don-juan-del-valle-caviedes/> [Consulta: 23/10/2020]. Sobre Sor Juana y Caviedes puede consultarse Giuseppe BELLINI, «Caviedes y Sor Juana» [1997], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, en línea. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp7j3> [Consulta: 23/10/2020]; Giuseppe BELLINI, «Actualidad de Juan del Valle y Caviedes», en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-brésilien*, 7 (1966), págs. 153-165. Disponible en <https://doi.org/10.3406/carav.1966.1151> [Consulta: 25/10/2020].

autodidacta, rasgo que comparte con su destinataria. En los versos «que hay cosas donde es más ciencia / que saberlas, ignorarlas»¹⁵, se trasluce una lectura del romance que inicia «Finjamos que soy feliz, / triste pensamiento, un rato»¹⁶ y en la afirmación «que no hay varones en los / mayorazgos de las almas»¹⁷ resuena la respuesta al desconocido peruano anterior. Estas dos referencias permiten suponer que Caviedes, probablemente, leyó *Inundación castálida* (1689) y el *Segundo volumen de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz* (1692).

Entre estos poemas epistolares, suele comentarse el *Romance que un caballero recién venido a la Nueva España escribió a la madre Juana*¹⁸, aunque en realidad no se tiene certeza de la procedencia de este anónimo caballero¹⁹ y la respuesta de Sor Juana tampoco desvela este enigma²⁰; el único indicio que permite suponer un lazo con Perú es la referencia a la famosa Monja Alférez, Catalina de Erauso, «Vive Apolo, que será / un lego quien alabare / desde hoy a la Monja Alférez, / sino la Monja Almirante»²¹, personaje que Caviedes también menciona en su poema «Como hubo Monja Alférez / para lustre de las armas, / para las letras, en vos / hay la Monja Capitana»²². No obstante, vale la pena apuntar que lo más interesante de este romance es que fue impreso en el mismo volumen que el *Primero sueño*²³, pero el autor ya lo cita: «Descansando aquella noche, / que llegué a aqueste paraje, / tu *Sueño* me despertó / de mi letargo ignorante»²⁴. De esto se infiere que la obra maestra de Sor Juana, posiblemente, circuló de forma manuscrita antes de 1692, dato que también puede estar relacionado con la manera que Sor Juana emplea en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691) para referirse a su silva «no me acuerdo haber escrito por mi gusto,

¹⁵ CAVIEDES, *Obras*, pág. 34.

¹⁶ CRUZ, *Inundación castálida*, págs. 47-49.

¹⁷ CAVIEDES, *Obras*, pág. 35.

¹⁸ CRUZ, *Segundo volumen*, págs. 318-320.

¹⁹ Alfonso Méndez Plancarte coloca este poema y la respectiva respuesta de Sor Juana junto a los otros romances de explícita procedencia peruana en su edición de las obras de la poeta; este conjunto de poemas corresponde a los números 48-50, según el orden asignado por Méndez Plancarte. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, tomo I: Lírica personal*, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, págs. 136-158. Antonio Alatorre también optará por esta numeración en su edición del primer tomo de las obras completas de la monja jerónima. CRUZ, *Obras completas*, ed. de Alatorre, págs. 190-217. Martha Lilia Tenorio agrupa estos romances en ese mismo orden, pero con una numeración diferente (11-13) en su antología: Sor Juana Inés de la Cruz, *Ecós de mi pluma. Antología en prosa y verso*, ed. de Martha Lilia Tenorio, México, Penguin-UNAM, 2018, págs. 117-147. Sobre este poema, Tenorio apunta lo siguiente «El romance es de un autor, seguramente español, que llegó a vivir a Nueva España; decidió quedarse anónimo» pág. 123.

²⁰ CRUZ, *Segundo volumen*, págs. 320-323.

²¹ CRUZ, *Obras completas*, ed. de Alatorre, pág. 201.

²² CAVIEDES, *Obras*, pág. 35.

²³ CRUZ, *Segundo volumen*, págs. 247-276.

²⁴ CRUZ, *Segundo volumen*, pág. 319.

sino es un papelillo, que llaman el *Sueño*»²⁵, que además es el mismo título que varios de sus comentadores de la época utilizan²⁶, incluso el Conde de la Granja.

Por su parte, la correspondencia con Luis Antonio de Oviedo y Herrera se caracteriza por contar con su plena identificación en la respuesta misma de la poeta. Ambos romances fueron publicados en el tercer tomo de sus obras, *Fama y obras póstumas* (1700)²⁷. El epígrafe que acompaña al poema del Conde de la Granja manifiesta su carácter adulatorio: *Romance de un caballero del Perú en elogio de la poetisa; remítesele, suplicándola su rendimiento fuese mérito a la dignación de su respuesta*²⁸; mientras que en el de Sor Juana se destaca el desciframiento del nombre de su admirador: *Romance en que responde la poetisa con la discreción que acostumbra, y expresa el nombre del caballero peruano que la aplaude*²⁹. Guillermo Schmidhuber de la Mora describió el funcionamiento del laberinto literario contenido en la respuesta de Sor Juana, en la cual aparece encriptado diez veces «Granja»³⁰, esto permite comprender la alusión al acertijo anagramático referido en sus últimos versos.

Pues si la combinatoria,
en que a veces kirkerizo,
en el cálculo no engaña
y no yerra en el guarismo,
uno de los anagramas
que salen con más sentido,
de su volumosa suma
que ocupara muchos libros,
dice... ¿Dirélo? Mas temo
que os enojaréis conmigo,
si del título os descubro
la fe, como del bautismo.

²⁵ CRUZ, *Fama y obras póstumas*, pág. 54.

²⁶ Véase Rosalía SANDOVAL CABALLERO, *La visualidad en «El sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2019, págs. 15-16. La reciente edición de Emil Volek también ilustra esta cuestión: Sor Juana Inés de la Cruz, *El sueño (1690)*, ed. de Emil Volek, Madrid, Visor, 2019.

²⁷ Antonio ALATORRE realizó un minucioso estudio sobre esta obra en su artículo «Para leer la *Fama y obras póstumas* de Sor Juana Inés de la Cruz», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29, 2 (1980), págs. 428-508.

²⁸ CRUZ, *Fama y obras póstumas*, págs. 142-150.

²⁹ CRUZ, *Fama y obras póstumas*, págs. 150-157.

³⁰ Guillermo SCHMIDHUBER DE LA MORA, «Desciframiento de un criptograma de Sor Juana Inés de la Cruz: “Romance 50”», *eHumanista*, vol. 31 (2015), págs. 728-738. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5457105> [Consulta: 2/10/2020].

Mas ¿cómo podré callarlo,
si ya he empezado a decirlo,
y un secreto ya revuelto
puede dar un tabardillo?

Y así, para no tenerle,
diré lo que dice, y digo
que es el *Conde de la Granja*.
Laus Deo. Lo dicho, dicho (vv. 181-200)³¹.

Los romances mencionados tratan aspectos que han caracterizado buena parte de las apreciaciones en torno a Sor Juana Inés de la Cruz³², su excelencia poética e intelectual causó enorme asombro, expresado desde el título de *Inundación castálida*, en cuya portada ya era celebrada como «única poetisa, musa décima». En particular, el romance de Luis Antonio de Oviedo y Herrera sobresale entre ellos porque agrega más información acerca del conocimiento que en el Virreinato del Perú se tenía de su obra³³; por ejemplo, la referencia a su *Sueño* (v. 133) y a los dos tomos de sus obras³⁴ son muy reveladoras, además ha sido una de las pistas fundamentales del concienzudo estudio realizado por José Antonio Rodríguez Garrido a raíz del hallazgo de dos documentos inéditos³⁵ en la Biblioteca Nacional del Perú, referentes a la polémica desatada por la publicación de la *Carta atenagórica* (1690)³⁶. Averiguar cómo llegaron esos documentos a Lima, llevó a Rodríguez Garrido a encontrar al posible remitente de dichos manuscritos, quien también sería el mediador que entregó a Sor Juana

³¹ CRUZ, *Obras completas*, ed. de Alatorre, pág. 223.

³² Véase Antonio ALATORRE, *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*, 2 vols., México, El Colegio de México-El Colegio Nacional-UNAM, 2007.

³³ Otra prueba de la presencia poética de Sor Juana Inés de la Cruz en el Virreinato del Perú, se encuentra en las actas de la academia literaria impulsada por el virrey Manuel de Sentmenat-Oms de Santa Pau, marqués de Castellodorsús, tal como señala Virginia GIL AMATE en su artículo «La poesía de Pedro José Bermúdez de la Torre en la academia de “repentinos gongorinos” del marqués de Castellodorsús», *La recepción de Góngora en la literatura hispanoamericana. De la época colonial al siglo XXI*, ed. de Joaquín Roses, Berlín, Peter Lang (en prensa). Gracias a la generosidad de la autora, hemos podido consultar este trabajo.

³⁴ «Y volviendo al maremágnum / de vuestros profundos libros, / donde hay en su mapamundi / metros de climas distintos, / que a dos tomos se estrechasen / tantos poemas, admiro» (vv. 101-106). CRUZ, *Obras completas*, ed. de Alatorre, págs. 212-213.

³⁵ *Defensa del Sermón del Mandato del Padre Antonio Vieira de Pedro Muñoz de Castro y Discurso apologético en respuesta a la Fe de erratas que sacó un soldado sobre la Carta Atenagórica de la Madre Juana Inés de la Cruz*. José Antonio RODRÍGUEZ GARRIDO, *La «Carta atenagórica» de Sor Juana: Textos inéditos de una polémica*, México, UNAM, 2004. Además de la edición de estos manuscritos, el libro incluye su reproducción digital en un disco compacto.

³⁶ Al respecto, también puede consultarse el análisis de Antonio Alatorre a propósito del libro de Rodríguez Garrido: Antonio ALATORRE, «Una “Defensa” del padre Vieira y un “Discurso” en defensa de sor Juana», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 53, 1 (2005), págs. 67-96.

el romance del Conde de la Granja. Se trata del jesuita Juan Antonio de Oviedo (1670-1757), sobrino del Conde³⁷, probable responsable de la reimpresión novohispana de la *Vida de Santa Rosa* (1729)³⁸ y autor de la *Vida* o biografía del también jesuita Antonio Núñez de Miranda³⁹, confesor de Sor Juana hasta 1682, cuando ella le envió una carta para «despedirlo»⁴⁰.

En la *Vida* de Juan Antonio de Oviedo escrita por Francisco Xavier Lazcano se citan tres composiciones dedicadas a la poeta mexicana tras su fallecimiento.

Entre los folios en borrón del Padre Oviedo [...] Ya se registra una tierna y dulcísima elegía, en que llora el parnaso la muerte de aquella mexicana Musa, celebrada en toda España, Sor Juana Inés de la Cruz [...] Sigue después elegante epigrama en nombre de la misma Sor Juana [...] Y valiéndose también del metro lírico se lee una famosísima oda, tejida de oportunos afectos y sentencias, deducidas del sentido tránsito de la misma Sor Juana Inés de la Cruz⁴¹.

De manera que la participación de Juan Antonio de Oviedo para establecer el contacto epistolar entre el Conde de la Granja y la monja jerónima es bastante plausible, así como la hipótesis de Rodríguez Garrido relativa a que fue el «interés de Luis Antonio de Oviedo, Conde de la Granja, por la obra y figura de Sor Juana Inés de la Cruz»⁴² lo que explica la existencia de dichos manuscritos en Perú.

En el romance dirigido a la poeta mexicana, Oviedo y Herrera llega a ponderar su *Sueño* por encima de las *Soledades* de Góngora: «Lo enfático a vuestro *Sueño* / cedió Góngora; y, corrido, / se ocultó, en las *Soledades*, / de los que quieren seguirlo» (vv. 133-136), estimación, quizá, motivada por el deseo de exaltar a un ingenio americano tan eminente o, tal vez, estuvo más provocada

³⁷ Juan Antonio de Oviedo y Rivas, padre de Juan Antonio de Oviedo, fue primo hermano del Conde de la Granja. Francisco Xavier LAZCANO, *Vida exemplar y virtudes heroicas del venerable padre Juan Antonio de Oviedo de la Compañía de Jesús*, México, Imprenta del Real y más antiguo Colegio de S. Ildefonso, 1760, pág. 3. Disponible en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000078562&page=1> [Consulta: 27/11/2020].

³⁸ Véase ALATORRE, «Una “Defensa”», págs. 88-89.

³⁹ Juan de OVIEDO, *Vida exemplar, heroicos apostólicos ministerios de el V. P. Antonio Núñez de Miranda de la Compañía de Jesús*, México, por los Herederos de la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio..., 1702. Disponible en <http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/i18n/consulta/registro.cmd?id=777> [Consulta: 25/11/2020].

⁴⁰ Véase la edición de esta carta de Aureliano TAPIA MÉNDEZ, *Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confesor. Autodefensa espiritual*, Monterrey, Impresora de Monterrey, 1986. También puede consultarse Antonio ALATORRE, «La “Carta” de sor Juana al P. Núñez (1682)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35, 2 (1987), págs. 591-673.

⁴¹ LAZCANO, *Vida exemplar y virtudes heroicas*, pág. 42.

⁴² RODRÍGUEZ GARRIDO, *La «Carta atenagórica» de Sor Juana*, pág. 113.

por la retórica hiperbólica de su misiva romanceada. Las alusiones a estos dos poetas en la *Vida de Santa Rosa* pueden arrojar cierta luz al respecto.

Las descripciones de la rosa⁴³, la llegada del amanecer y el final del sueño que tiene Isabel I en la *Vida de Santa Rosa* recuerdan mucho a una serie de imágenes de *El sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz. Asimismo, es importante advertir que la mayoría de esas resonancias están estrechamente ligadas a los abundantes ecos gongorinos presentes en el poema del Conde de la Granja. Por lo general, dichas resonancias son reelaboraciones de versos o escenas en las que es posible identificar el intertexto evocado debido al empleo de palabras y referentes comunes para aludir a un objeto o fenómeno también común. Por supuesto, las alusiones más evidentes son las que comprenden un calco o cita que forma parte de la descripción de un mismo referente, como en el siguiente ejemplo.

La descripción de la rosa

En la tercera octava del primer canto de la *Vida de Santa Rosa*, encontramos una clara reminiscencia a la perfrasis de la rosa de *El sueño*:

Si la flor, que es segundo sol del prado,
o estrella de carmín, que luz florece,
candor del alba en púrpura bañado,
cuna de nácar, que a la aurora mece,
Fénix, que en llama de rubí abrasado,
su aromático ser rejuvenece:
la rosa *digo*, a cuyo imperio vano
naturaleza dio culto profano⁴⁴.

En *El sueño*, la rosa es uno de los ejemplos que Sor Juana utiliza, al igual que el de la fuente (vv. 712-729), para expresar la incapacidad del alma para

⁴³ Elio Vélez Marquina hizo un breve apunte sobre la posible influencia de Sor Juana en el poema de Oviedo y Herrera, relativo al tópico de la rosa; dicho estudioso también esbozó la hipótesis de la correlación entre Sor Juana y Santa Rosa a partir de los epítetos de Musa y Fénix empleados por el Conde de la Granja en su poema. VÉLEZ MARQUINA, «Épica y hagiografía», págs. 127 y 134. En un trabajo posterior, Vélez Marquina señaló que «con la elección del nombre *Fabio* para designar al supuesto pretendiente de Rosa, Luis Antonio de Oviedo y Herrera sigue de cerca la tradición lírica. Así, manteniéndonos en la senda de la lírica hispánica, un texto como *La epístola moral a Fabio* resuena en nuestra memoria sin mayor dificultad junto con el de la poesía de sor Juana Inés de la Cruz». VÉLEZ MARQUINA, *Rosa de Indias: discursividad criolla*, pág. 165.

⁴⁴ OVIEDO Y HERRERA, *Vida*, pág. 2. Las cursivas son más.

entender incluso las cosas más sencillas, luego de quedar deslumbrada en su intento de ver y comprender «todo lo creado» en un solo golpe de vista (vv. 435-508)⁴⁵.

Quien de la breve flor aun no sabía
por qué ebúrnea figura
circunscribe su frágil hermosura:
mixtos, por qué, colores
—confundiendo la grana en los albores—
fragante le son gala:
ámbares por qué exhala,
y el leve, si más bello
ropaje al viento explica,
que en una y otra fresca multiplica
hija, formando pompa escarolada
de dorados perfiles cairelada,
que —roto del capillo el blanco sello—
de dulce herida de la Cipria Diosa
los despojos ostenta jactanciosa,
si ya el que la colora
candor al alba, púrpura al aurora
no le usurpó y, mezclado,
purpúreo es ampo, rosicler nevado:
tornasol que concita
los que del prado aplausos solicita,
preceptor quizá vano
—si no ejemplo profano—
de industria femenil que el más activo
veneno, hace dos veces ser nocivo
en el velo aparente
de la que finge tez resplandeciente (vv. 730- 756)⁴⁶.

El verso de Sor Juana «*candor al alba, púrpura al aurora*» es casi por completo reproducido en la descripción del Conde de la Granja «*candor del alba en púrpura bañado*», el cual puede considerarse un caso de concepto por

⁴⁵ Para un análisis pormenorizado del poema a partir de sus referencias ópticas, véase SANDOVAL CABALLERO, *La visualidad en «El sueño»*.

⁴⁶ Sor Juana Inés de la CRUZ, *El sueño*, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, México, UNAM, 2009, págs. 52-54. Las cursivas son mías.

acomodación de verso antiguo, a partir de la exposición del discurso XXXIV de Gracián⁴⁷, este tiene una función evocativa a modo de cita, aquí es una forma de invocar a una autoridad poética reciente, pero consolidada; recurso muy frecuente para aludir a Góngora y empleado varias veces por el Conde de la Granja con esa intención en su poema⁴⁸, al igual que por Sor Juana; pues tal como indica Martha Lilia Tenorio, refiriéndose al contexto novohispano, «La lengua de Góngora, y sobre todo la del Góngora del *Polifemo* y de las *Soledades*, se consideró la dicción poética por excelencia, la manifestación más elevada de la cultura»⁴⁹. También no hay que olvidar que su influencia no solo se limita a esas obras mayores, puesto que, como precisa Mercedes Blanco, «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*»⁵⁰. Asimismo, desde una perspectiva más amplia, que comprende la recepción del cordobés en Europa al igual que en América, Andrés Sánchez Robayna subraya los enormes alcances de una obra que fue una «referencia poética ineludible»⁵¹ durante un considerable periodo, que va desde finales del siglo XVI hasta varias décadas del XVIII. Incluso sus detractores más acérrimos no quedaron exentos a ese influjo⁵².

Por todo ello, también es importante apreciar el lazo de la descripción de Oviedo y Herrera con Góngora. Conviene tener presente que a propósito de la hipálage «purpúreo es ampo, rosicler nevado» (vv. 748), Alfonso Méndez Plancarte apuntó en su edición de *El sueño* su filiación con el verso «o púrpura

⁴⁷ Baltasar GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, t. II, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 2001, págs. 62-69.

⁴⁸ Elio Vélez Marquina señaló un par de evocaciones a las *Soledades* y a la *Fábula de Polifemo y Galatea*: «En I, 45e se encuentra una clara mención a las *Soledades* I, 6: “entre la verde Grama Estrellas pacen...” En II, 5a - b se puede trazar un vínculo intertextual nuevamente con *Soledades* I, 1 - 2: “La Primavera de su edad corriendo / iba la ROSA en su estación dorada...”. No puedo descartar un vínculo, acaso más sutil, con la *Fábula de Polifemo y Galatea*, el cual, lejos de imitar el argumento lo hace sí con respecto de la prosodia y de algunos versos tomados como modelos. Por ejemplo, I, 53a - b muestra dicho influjo desde lo metafórico: “Bomitan sus Riquezas por la Boca / las Minas, que mordió diente avariento...”. VÉLEZ MARQUINA, «Épica y hagiografía», pág. 126-127.

⁴⁹ Martha Lilia TENORIO, *El gongorismo en Nueva España, ensayo de restitución*, México, El Colegio de México, 2013, pág. 66.

⁵⁰ Mercedes BLANCO, «Para una definición del gongorismo. El caso de Nueva España», en Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne y Almudena Vidorreta (eds.), *Docta y Sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2019, págs. 69-90; pág. 71. Disponible en <https://doi.org/10.17979/spudc.9788497497046.069> [Consulta: 2/12/2020].

⁵¹ Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, «La recepción de Góngora en Europa y su estela en América», en Joaquín Roses (coord.), *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, Sociedad Estatal de Acción Cultural, Madrid, 2012, págs. 171-189; pág. 172.

⁵² Véase Mercedes BLANCO, «La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)», *Lectura y Signo*, 5 (2010), págs. 31-68.

nevada o nieve roja»⁵³ del *Polifemo*, octava 14⁵⁴. A este verso también parece referirse Oviedo y Herrera «En tierno lecho de *nevada grana* / brotó esta flor [...]»⁵⁵ I, oct. 5 (las cursivas son más). De manera que la relación de Sor Juana y el Conde de la Granja con Góngora es explícita.

Ahora bien, para ahondar en el tipo de referencias que une al Conde de la Granja con Sor Juana y Góngora no solo debemos referirnos al uso de recursos típicos de la poesía gongorina: metáforas insólitas, hipérbatos, hipálages, alusiones mitológicas, perífrasis, cultismos, quiasmos, el empleo del *si* y el *no*, incluir un *digo* o un *pues*⁵⁶, entre otros, también es necesario aludir a una comprensión más sutil de la poética de Góngora que tiene mucho que ver con saber apreciar y, en especial, escribir la belleza de las cosas sencillas⁵⁷ para que emerjan con viveza y esplendor en la imaginación⁵⁸, cuyo trasfondo es un genuino asombro⁵⁹, que en las *Soledades* se transmite como el «amor a lo humilde, expresado en conceptos complejos, lo que constituye una intencionalidad a la vez ética y estética única en su tiempo»⁶⁰ y en esto radica buena parte de su carácter re-

⁵³ CRUZ, *El sueño*, pág. 117.

⁵⁴ «Purpúreas rosas sobre Galatea / la Alba entre liliis cándidos deshoja: / duda el Amor cuál más su color sea, / o *púrpura nevada* o *nieve roja*. / De su frente, la perla es, eritrea, / émula vana; el ciego dios se enoja / y, condenado su esplendor, la deja / pender en oro al nácar de su oreja» (Las cursivas son más). Luis de GÓNGORA, *Poesía*, ed. de Antonio Carreira, Sorbonne Université: LABEX OBVIL, 2016, en línea. Disponible en http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica [Consulta: 29/11/2020].

⁵⁵ OVIEDO Y HERRERA, *Vida*, pág. 3.

⁵⁶ Nótese que hay una diferencia relevante en cuanto al uso que Sor Juana hace en *El sueño* del *digo* y el *pues* con respecto al de Góngora. Martha Lilia TENORIO comenta que «Tal vez este proceder se deba a que en el *Primer sueño* las digresiones e interrupciones son más frecuentes y más largas que en las *Soledades*; no son pocas las veces en que sor Juana introduce un *digo*, para retomar el hilo de lo que va narrando; [...] También recurre a la muletilla *así pues* [...]». *El gongorismo*, pág. 131. Asimismo, Tenorio apunta que «Góngora usa un *pues* que le da continuidad a la narración “Llegó *pues* el mancebo, y saludado...” (*Sol. I*, v. 90), “Agradecido *pues* el peregrino...” (*id.* v. 182), etc. En la *Sol. I* también el apóstrofe lírico puede funcionar como marca de autor: “Tú, ave peregrina...” (vv. 309-314, en que le habla el “narrador” al pavo). Los dos recursos (uno sintáctico y el otro retórico) se insertan mucho mejor en el hilo discursivo y, por tanto, llaman menos la atención que el *digo* de sor Juana, que, además, hace presente al autor, en un metro en el que predomina el tono impersonal», págs. 155-156. El *digo* que emplea el Conde de la Granja al inicio de su poema, en la octava donde describe la rosa, tiene este matiz más cercano a Sor Juana que menciona Tenorio. A esto podríamos añadir que dicha diferencia está relacionada con el tejido más dilatado de los conceptos que Sor Juana urde. Véase Rosalía SANDOVAL CABALLERO, «Diferencias de la vista en las *Soledades* y *El sueño*», *La nueva novela latinoamericana sin límites*, Lise Segas y Félix Terrones (coords.), *América sin Nombre*, 24 (2020), págs. 91-100.

⁵⁷ Véase TENORIO, *El gongorismo*, págs. 236-237.

⁵⁸ Véase Mercedes BLANCO, *Góngora heroico: Las «Soledades» y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, págs. 262-263.

⁵⁹ En palabras de SÁNCHEZ ROBAYNA se trata de «un refinamiento expresivo marcado por la extrema sensorialidad y el diseño (la *poética*, si se prefiere) del asombro». «La recepción», pág. 189.

⁶⁰ Antonio CARREIRA, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, pág. 11.

volucionario⁶¹. Una muestra muy elocuente de ese aprendizaje se encuentra en los versos de Sor Juana, donde admiramos los detalles cromáticos, aromáticos, de textura y forma de una «simple» flor que el personaje del alma contempla; lo cual pone de manifiesto el sentido profundo de aquellos recursos estilísticos, que ahí tienen como propósito dar cuenta de esa belleza y de su complejidad de manera sublime. Sin embargo, el carácter simbólico que la rosa tiene en el poema del Conde de la Granja no conserva esas importantes connotaciones sobre la asimilación del universo gongorino.

Las alusiones a la llegada del día de «El sueño» y algunos de sus nexos con la poesía de Góngora

En la descripción del paisaje peruano del primer canto (octavas 14-63) hay una conexión más acusada con Góngora, manifiesta en los recursos formales ya mencionados y algunas citas bastante legibles de las *Soledades*. Al representar la exuberante naturaleza de esas tierras —que parece estar «en igual estación siempre florida»⁶², y cuya «[...] noble arquitectura y corpulencia / cabe en la admiración, más que en la vista»⁶³—, Oviedo y Herrera emplea una extensa lista de motivos en los que se alterna la exaltación del espacio campestre y urbano: un valle, el clima, el río Rímac, el trabajo de un labrador, torres, palacios de conquistadores, casas, almenas, templos, monasterios, hospitales, jardines, estanques, frutas, montes de olivos⁶⁴, miel⁶⁵, cerros, flores, aves de presa cazan-

⁶¹ Véase el imprescindible estudio de Robert JAMMES, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, pág. 521.

⁶² OVIEDO Y HERRERA, *Vida*, pág. 7.

⁶³ OVIEDO Y HERRERA, *Vida*, pág. 9.

⁶⁴ Una metáfora relacionada con la descripción de los montes de olivos en la *Vida de Santa Rosa* guarda cierta semejanza con una del séptimo lienzo del *Neptuno alegórico* (1680). Sor Juana refiriéndose a Minerva, la Tritonia diosa, dice «apenas hiere, cuando pululante, / aunque siempre de paz, siempre triunfante, / verde produce oliva, que —adornada / de pacíficas señas y agravada / en su fruto de aquel licor precioso / que es Apolo nocturno al estudioso—» (vv. 231-236). Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas: comedias, sainetes y prosa*, t. IV, ed. de Alberto G. Salceda, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2012, pág. 408. El aceite de una lámpara «licor precioso» que alumbra en la noche «Apolo nocturno» también aparece aludido en *Vida de Santa Rosa* del siguiente modo: «las ramas con abrazos geminados, / a la abundancia, y a la paz laurean, / pendiente el grano, de la luz renuevo / de Minerva es licor, sudor de Febo». OVIEDO Y HERRERA, *Vida*, pág. 15. Sobre la notable filiación del *Neptuno alegórico* con la estética gongorina, véanse TENORIO, *El gongorismo*, págs. 119-124; así como el artículo de Mercedes BLANCO, «Para una definición», págs. 82-87.

⁶⁵ Nadie como Góngora para traer a la imaginación la miel: «Sudando néctar, lambicando olores, / senos que ignora aun la golosa cabra / corchos me guardan, más que abeja flores / liba inquieta, ingeniosa labra; / troncos me ofrecen, árboles mayores, / cuyos enjambres, / o el abril los abra / o los desate el mayo, / *ambar distilan, / y en rucas de oro rayos del sol hilan*» (las cursivas son mías) GÓNGORA, *Poesía*, en línea. Por eso no es extraña la relación de la descripción de Oviedo y Herrera con esa octava del *Polifemo* «La tierra en

do⁶⁶, mares, minerales, metales, minas, etc., además menciona lugares específicos, por ejemplo, Lima, Potosí, donde fue corregidor, y Carabaya. Después de referirse a los edificios de la ciudad, el autor caracteriza su descripción como si se tratase de una cartografía: «Hasta aquí, aunque incapaz al desempeño, / mi corta pluma a bosquejar se atreve/ de lo que Lima es, solo un diseño, / como el que cifra un mundo a mapa breve» (I, 37)⁶⁷. El modelo que subyace en este pasaje es muy reconocible y corresponde al momento en que el peregrino de las *Soledades* «imperioso mira la campaña / un escollo apacible, galería / que festivo teatro fue algún día / de cuantos pisan Faunos la montaña. / Llegó y, a vista tanta / obedeciendo la dudosa planta, / inmóvil se quedó sobre un lentisco, / verde balcón del agradable risco. / Si mucho poco mapa les despliega, /mucho es más lo que (nieblas desatando) / confunde el Sol y la distancia niega. / Muda la admiración habla callando» (I, vv.186-197)⁶⁸.

Esa admiración por el paisaje que Oviedo y Herrera quiere transmitir es uno de los aspectos más sobresalientes de la poesía gongorina que siempre invita a redescubrir el idioma y a visitar el mundo, aunque hay que señalar la poca pericia de su imitador para emplear con eficacia la técnica del maestro, empezando por la monotonía de sus descripciones. No obstante, lo que nos interesa destacar aquí es la elección del modelo de las *Soledades* para intentar «pintar» un paisaje⁶⁹ poético, asunto en el que esta obra es un ejemplo único como precisa Francisco Fernández de Córdoba (1616/1617).

otros sitios menos ruda, / cual dulce abeja, que a la flor esquila, / y lo que chupa labra, aromas suda, / tejendo en cañas hebras, que el sol hila» (las cursivas son mías) OVIEDO Y HERRERA, *Vida*, pág. 16. Referencia que se combina con la otra espléndida descripción de las *Soledades* «Lo que lloró la Aurora / (si es néctar lo que llora) / y, antes que el Sol, enjuga / la abeja que madruga / a libar flores y a chupar cristales, / en celdas de oro líquido, en panales / la orza contenía que un montañés traía» (las cursivas son mías) (I, vv. 321-328) Luis de GÓNGORA, *Soledades*, t. I, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 2001, pág. 267. Martha Lilia TENORIO ha estudiado a profundidad la imitación de este tipo de descripciones de Góngora en autores de la Nueva España, además de su libro ya citado sobre el gongorismo, también puede consultarse su artículo «Tres gongorinos novohispanos del siglo XVIII», *Acta Poética*, 32, 1 (2011), págs. 119-150. Véase también la conferencia de Aurora EGIDO, «Las mieles poéticas de Góngora» pronunciada el 17 de septiembre de 2020 en el marco del seminario *Fulgor y vigencia de los romances de Góngora: homenaje a Antonio Carreira*, Cátedra Góngora, Universidad de Córdoba, 2020, en línea. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=F5cbR6qduMM> [Consulta: 09/04/2021].

⁶⁶ Manifiesta evocación a la secuencia de cetrería de la *Soledad segunda*.

⁶⁷ OVIEDO Y HERRERA, *Vida*, pág. 13.

⁶⁸ GÓNGORA, *Soledades*, págs. 237-238.

⁶⁹ Sobre la relación entre el término paisaje y el empleado por el Abad de Rute (lienzo de Flandes), véanse Mercedes BLANCO, «Les *Solitudes* de Góngora: une poétique du paysage?», en Dominique de Courcelles (ed.), *Nature et paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Paris, École des Chartes, 2006, págs. 117-138; Emmanuelle HUARD-BAUDRY, «En torno a las *Soledades*: el abad de Rute y los lienzos de Flandes», *Criticón*, 114 (2012), págs. 139-178.

La poesía, en general, es pintura que habla. Y si alguna en particular lo es, lo es esta, pues en ella, [...] como en un lienzo de Flandes, se ven industriosa y hermosísimamente pintados mil géneros de ejercicios rústicos, cacerías, chozas, montes, valles, prados, bosques, mares, esteros, ríos, arroyos, animales terrestres, acuáticos y aéreos⁷⁰.

Es oportuno indicar una alusión tan amplia a Góngora presente en la *Vida de Santa Rosa*, debido a que coincide con uno de los puntos capitales de su poesía, relativa a la representación poética del paisaje, donde es una referencia tan notable como imprescindible. Además, en las siguientes alusiones sobre la llegada del amanecer y su filiación con *El sueño*, se puede observar que el nexo con esa forma tan gongorina de «pintar las cosas» está latente, pues las descripciones de la noche y la llegada del día, al inicio y al final de la silva de Sor Juana, tienen una mayor semejanza con el tipo de descripciones de las *Soledades*⁷¹, al encontrarse en la periferia del «espacio» onírico narrado y no ser tan abstractas⁷².

Conviene tener en cuenta que la dificultad para comprender y, más difícil aún, emular el espíritu de la poesía del Homero español provocó un uso indiscriminado de aquellas técnicas por parte de la gran mayoría de sus seguidores⁷³, que si bien dan una apariencia gongorizante, están muy lejos de la consistencia y eficacia del modelo. Joaquín Roses señala, con nitidez, la diferente función que en Góngora tiene «complicar la expresión» que en sus imitadores:

⁷⁰ FRANCISCO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, *Examen del Antídoto o Apología por las «Soledades» de don Luis de Góngora contra el autor del «Antídoto»*, Matteo Mancinelli (ed.), Sorbonne Université: LABEX OBVIL, 2019, en línea. Disponible en https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1617_examen

[Consulta: 19/12/2020]. Para un análisis pormenorizado sobre este tema, véanse también ROBERT JAMES, «Introducción», en Luis de Góngora, *Soledades*, t. I, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 2001, págs. 125-134; Mercedes BLANCO «Lienzo de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico», María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (coords.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) celebrado en Alcalá de Henares del 22 al 27 julio de 1996*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 1998, págs. 263-274; Luis CASTELLVÍ LAUKAMP, «Ekphrasis meets teichoscopy: the panoramic landscape in Góngora's *Soledad primera*», *Hispanic Research Journal*, 17, 6 (2016), págs. 473-488; Luis CASTELLVÍ LAUKAMP, *Hispanic Baroque Ekphrasis: Góngora, Camargo, Sor Juana*, Studies in Hispanic and Lusophone Cultures, 38, Oxford, Legenda, 2020.

⁷¹ Véase SANDOVAL CABALLERO, «Diferencias de la vista», pág. 95. Esta similitud con Góngora también fue señalada por ELÍAS L. RIVERS, «Góngora y el Nuevo Mundo», *Hispania*, 75, 4 (1992), págs. 856-861.

⁷² Un detallado estado de la cuestión sobre las diversas comparaciones que se han establecido entre Góngora y Sor Juana se encuentra en el artículo de Joaquín ROSES, «Lecciones de Góngora y disidencias de sor Juana», *Edad de Oro*, 29 (2010), págs. 289-311. También puede consultarse: Joaquín ROSES, «La alhaja en el estiércol: claves geográficas y estéticas de la poesía virreinal», en *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, Las Palmas, Academia Canaria de la Historia, 2010, págs. 407-443.

⁷³ Véase SÁNCHEZ ROBAYNA, «La recepción», pág. 189.

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). 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 mismo⁷⁴.

Ese requerimiento innovador para quien quiera acercarse de veras al príncipe de los poetas fue enfatizado por Juan de Espinosa Medrano en su célebre *Apologético a favor de don Luis de Góngora* (1662):

Muchos acometieron a la imitación de Góngora y viciando sus versos, por alcanzar aquella alteza, ocasionaron a Faria a que dijese inficionaron peor que Góngora sus secuaces a España. Confesamos que aquel peregrino ingenio tan soberanamente abstraído del vulgo fue inimitable, o se deja remedar poco y con dificultad. Eso tiene lo único, eso tiene de estimable el Sol, que no admitir émulo feliz, tolerando las competencias, es la valentía de lo singular. Si os parece fácil imitar a Góngora, durará la presunción hasta la experiencia, pero estimaréis la hermosura de sus versos a costa de vuestra flaqueza y desengaño⁷⁵.

Consideraciones que también pueden ser válidas para quien quiera asimilar la poesía de Sor Juana, pues ella y Góngora comparten una risueña rebeldía y ambos son la viva muestra de esa «valentía de lo singular» de la que habla Espinosa Medrano.

En el siguiente ejemplo, se podrá advertir que las evocaciones a la poeta mexicana por parte de Oviedo y Herrera tienen más la intención de articular un texto alusivo, quizá un homenaje, que ser un decidido intento de emulación; también es significativo que en esos ecos sea tan notable el nexos con Góngora.

La descripción de la llegada del amanecer incluida en el noveno canto de la *Vida de Santa Rosa* (octavas 1-33) contiene las evocaciones al despertar del

⁷⁴ ROSES, «La alhaja», pág. 421.

⁷⁵ Juan de ESPINOSA MEDRANO, *Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faria y Sousa, caballero portugués*, ed. de Héctor Ruiz, Sorbonne Université: LABEX OBVIL, 2017, en línea. Disponible en https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1662_apologetico [Consulta: 17/10/2020]. Citado por Mercedes BLANCO, «Sor Juana Inés et le programme Phœbus: tester sur le gongorisme un logiciel d'exploration de l'intertextualité», *e-Spania*, 29 (2018), en línea. Disponible en <https://doi.org/10.4000/e-spania.27677> [Consulta: 17/10/2020].

mundo y a la llegada del día de *El sueño* (vv. 888-975). Oviedo y Herrera reelabora esas imágenes, manteniendo algunos rasgos clave que delatan su vínculo con *El sueño*, esto se puede observar, por ejemplo, en la forma de representar la noche como una huida.

Martha Lilia Tenorio, en su edición del poema, resume muy bien la forma en que la poeta novohispana describe el amanecer:

Sor Juana relata el amanecer como una guerra entre el día y la noche (por eso la Aurora llega como *amazona de luces mil vestida, contra la noche armada*), de ahí el vocabulario bélico: el ejército del sol viene *reclutando sus tropas* (de luces), las más *bisoñas* («jóvenes») para la infantería, las más experimentadas (*robustas, veteranas lumbres*) para la retaguardia⁷⁶.

Esa guerra⁷⁷ el día la ganará en uno de los hemisferios y por eso se caracteriza a la noche herida y en plena retirada:

Cuando —como tirana al fin, cobarde,
de recelos medrosos
embarazada, bien que hacer alarde
intentó de sus fuerzas, oponiendo
de su funesta capa los reparos,
breves en ella de los tajos claros
heridas recibiendo
(bien que mal satisfecho su denuedo,
pretexto mal formado fue del miedo,
su débil resistencia conociendo)—,
a la fuga ya casi cometiendo
más que a la fuerza, el miedo de salvarse,
ronca tocó bocina
a recoger los negros escuadrones
para poder en orden retirarse,
cuando la más vecina
plenitud de reflejos fue asaltada,
que la punta rayó más encumbrada
de los del Mundo erguidos torreones.

⁷⁶ CRUZ, *Ecos de mi pluma*, pág. 297.

⁷⁷ Alfonso Méndez Plancarte anota en su edición de *El sueño* (v. 899) que «la Aurora en *metáfora de guerra entre el Día y la Noche*, fue común (alegorizando a la Purísima) en los villancicos del XVII». CRUZ, *El sueño*, pág. 121.

Llegó, en efecto, el Sol cerrando el giro
que esculpió de oro sobre azul zafiro:
de mil multiplicados
mil veces puntos, flujos mil dorados
—líneas, digo, de luz clara—, salían
de su circunferencia luminosa,
pautando al Cielo la cerúlea plana,
y a la que antes funesta fue tirana
de su imperio, atropadas embestían:
que sin concierto *huyendo presurosa*
—en sus mismos horrores tropezando—
su sombra iba pisando,
y llegar al Ocaso pretendía
con el (sin orden ya) desbaratado
ejército de sombras, acosado
de la luz que el alcance le seguía.
Consiguió, al fin, la vista del Ocaso
el *fugitivo paso*,
y —en su mismo despeño recobrada
esforzando el aliento en la ruina—,
en la mitad del globo que ha dejado
el Sol desamparada,
segunda vez rebelde determina
mirarse coronada,
mientras nuestro Hemisferio la dorada
ilustraba del Sol madeja hermosa,
que con luz judiciosa
de orden distributivo, repartiendo
a las cosas visibles sus colores
iba, y restituyendo
entera a los sentidos exteriores
su operación, quedando a luz más cierta
el Mundo iluminado, y yo despierta (vv. 924-975)⁷⁸.

La segunda octava del noveno canto hace referencia a los primeros rayos del sol que incendian la noche antes de marcharse presurosa.

⁷⁸ Las cursivas son más.

Apenas su venida se rastrea,
rayando en los celajes la vislumbre,
cuando de sombra, y luz se taracea
la negra frente de una, y otra cumbre:
mal encendido el primer rayo humea
lo que a la escarcha bebe, cuya lumbre
prende en la *noche*; y *antes de huir cobarde*,
convertida la sombra en carbón, arde⁷⁹.

La tercera octava inicia con una evocación a un verso de las *Soledades I*, v. 89 «mariposa en cenizas desatada», que el Conde de la Granja refiere de este modo: «La tiniebla en cenizas desatada»; inmediatamente después se alude a la caída de Faetón, el mito del «auriga altivo del ardiente carro» que también aparece en *El sueño* vv. 785-810. Aunque esta referencia no forma parte de la descripción de la llegada del día en la silva de Sor Juana, se puede identificar una posible reelaboración de la imagen «cerúlea tumba a su infeliz ceniza» (v. 796).

La tiniebla en cenizas desatada,
escarmientos pisando de Faetonte,
y en fugitivas olas arrollada,
se despeña por uno, y otro monte
los lustros de su lúgubre morada,
que a trozos descolgó del horizonte,
lleva arrastrando hasta su centro mismo
a ser vano cadáver del abismo⁸⁰.

En la cuarta octava, se menciona a las aves agoreras, que a su vez personifican la partida de la noche y nos traen a la mente la cueva de *Polifemo* «caliginoso lecho, el seno oscuro / ser, de la negra noche, nos lo enseña / infame turba de nocturnas aves, / gimiendo tristes y volando graves»⁸¹, al igual que parte de la descripción de la noche de *El sueño* «sumisas sólo voces consentía / de las nocturnas aves, / tan oscuras, tan graves, / que aun el silencio no se interrumpía» (vv. 21-24), que Méndez Plancarte relacionó con esos versos de Góngora⁸², en especial, resulta muy relevante para este análisis su apunte sobre la conexión de los versos 21-64 de *El sueño* con la caterva de aves descrita por Francisco de Castro en *La*

⁷⁹ OVIEDO Y HERRERA, *Vida*, pág. 311. Las cursivas son mías.

⁸⁰ OVIEDO Y HERRERA, *Vida*, pág. 312. Las cursivas son mías.

⁸¹ GÓNGORA, *Poesía*, en línea.

⁸² CRUZ, *El sueño*, pág. 85.

octava maravilla (1680)⁸³. En años más recientes, este poema guadalupano ha sido estudiado a detalle por Tadeo Pablo Stein, quien indica lo siguiente, acerca de la transmisión de Góngora en la Nueva España: «la mediación que pudo existir en la asimilación y evocación de la estética gongorina, cuánto del arte de Góngora no proviene directamente de él sino de modelos menores, en este caso, de Francisco de Castro»⁸⁴. Referente al estudio del gongorismo en América, Joaquín Roses ya había apuntado, en un artículo de 2010, esta cuestión como una clave relevante:

Salvo en casos excepcionales, los poetas americanos no van directamente y exclusivamente a la fuente principal, sino que acuden también a distintos poetas anteriores y posteriores a Góngora y elaboran su propia síntesis. El ejemplo de sor Juana Inés de la Cruz es quizá el más relevante [...]. Similares trayectorias de intermediación pueden ser soslayadas si olvidamos que en América no sólo se leía a Góngora sino a los poetas de su órbita, algunos de ellos tan notables como Pedro Soto de Rojas o Juan de Tassis, Conde de Villamediana; otros menos conocidos como Jacinto Polo de Medina, cuya influencia en los ovillejos de sor Juana que comienzan «El pintar de Lisarda la belleza» resulta muy directa, pese haber sido considerado este poema simultáneamente como un homenaje y parodia del gongorismo⁸⁵.

Esa noción de intermediación es interesante y bastante compleja, como sugiere Joaquín Roses, sobre todo al corroborar que el imitador (Oviedo y Herrera) está familiarizado con el modelo original (Góngora) y ha leído con entusiasmo a su emuladora (Sor Juana), que no es una referencia pequeña, sino quien mejor asimiló al cordobés para crear una expresión propia y por ello vuela a su misma altura⁸⁶. Por lo tanto, en las referencias que comentamos del Conde de la Granja se tendría que hablar de una imitación compuesta⁸⁷.

⁸³ CRUZ, *El sueño*, pág. 86.

⁸⁴ Tadeo Pablo STEIN, *Épica y gongorismo en la poesía guadalupana: «La octava maravilla y sin segundo milagro» (c. 1680) de Francisco de Castro*, Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pág. 213. Disponible en <http://132.248.9.195/ptd2013/noviembre/0705721/Index.html> [Consulta: 7/10/2020]. Véase también Tadeo Pablo STEIN, «Harpadas lenguas o la primera aparición de la Virgen de Guadalupe. Sobre el gongorismo de Francisco de Castro», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 62, 1 (2014), págs. 95-123.

⁸⁵ ROSES, «La alhaja», pág. 418.

⁸⁶ Sobre esta posición privilegiada de la poesía de Sor Juana, Mercedes BLANCO señala «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». «Para una definición», pág. 87.

⁸⁷ Este es uno de los puntos que Mercedes BLANCO incluye en su definición del gongorismo en la Nueva España. «Para una definición», pág. 77.

Sigue la fuga, aunque con vuelo lento,
funesta turba de aves agoreras,
que baten a pausado movimiento
graves remos, en vez de alas ligeras:
con graznido fatal turban el viento;
con las plumas enlutan las esferas,
y en ellas tropezando el sol acaso,
duda en su oriente, si llegó al ocaso⁸⁸.

La sexta octava rememora el triunfo del día descrito por Sor Juana con la llegada del sol, cuyos rayos van «pautando al cielo la cerúlea plana» (v. 949)⁸⁹; donde también se percibe el eco de los versos 967-972: «mientras nuestro Hemisferio la dorada / iluminaba al Sol madeja hermosa, / que con luz judiciosa / de orden distributivo, repartiendo / a las cosas visibles sus colores / iba [...]».

Los caracteres que borró en la plana
del universo, la tiniebla obscura,
vuelve a sacar en limpio la mañana,
con los rasgos, que forma la luz pura:
corre el velo al país, que en sombra vana
tuvo desfigurada su pintura,
y sin color, va en tibios resplandores
barnizando el matiz de sus colores⁹⁰.

Después se describe la propagación de los rayos del sol (oct.7 y 8), el despertar de las flores (oct. 9), cómo «A medio levantar, baja dormido, / tropezando en sí mismo el arroyuelo» (oct. 10, a-b), en fin, lo más llamativo de las octavas 11-31 es el relato del despertar de varios animales (peces, aves, conejo, liebre, león, águila, venado, culebra, can y potro), pues casi todos coinciden con la descripción del dormir de los animales diurnos de *El sueño* vv. 80-129, aunque en diferente orden, (can, peces, león, venado, aves y águila). La octava 32 —que refiere el despertar de la naturaleza, de todo lo vivo y al abandono de la suspensión de los sentidos por el dormir— hace pensar en los últimos versos de *El sueño* «[...] luz judiciosa / de orden distributivo, repartiendo / a las cosas visibles sus colores / iba, y restituyendo / entera a los sentidos exteriores / su

⁸⁸ OVIEDO Y HERRERA, *Vida*, pág. 312.

⁸⁹ Verso que Méndez Plancarte asocia con «[...] el papel diáfano del cielo» de Góngora, *Soledades I*, v. 610. CRUZ, *El sueño*, pág. 121.

⁹⁰ OVIEDO Y HERRERA, *Vida*, pág. 313.

operación, quedando a luz más cierta⁹¹ / el Mundo iluminado y yo despierta» (vv. 969-975). No obstante, nótese que la alusión de Oviedo y Herrera al despertar o renacer de la naturaleza con la llegada del día, donde está incluido de forma perifrástica un humano que posee razón, al decir que esta había quedado «embargada o suspendida» no conserva la dimensión metafórica del sueño tan racional de Sor Juana.

A su primer ser restituida
naturaleza, del confuso abismo,
lo vital vuelve a recobrar la vida,
y el aliento renace de sí mismo:
la razón embargada, o, suspendida,
rompe ya la prisión del parasismo;
y todo reflorece, o, se renueva,
como si recibiese forma nueva⁹².

En la *Vida de Santa Rosa*, las alusiones al despertar del mundo y a la llegada o triunfo del día de *El sueño* tienen un insoslayable lazo con la estética gongorina. El Conde de la Granja marca ese vaso comunicante con Góngora de forma explícita, mediante citas y referencias intercaladas, en su larga descripción de la llegada del amanecer, en la cual se insertan ecos de otras partes de *El sueño*: las aves nocturnas, la caída de Faetón y el dormir de los animales diurnos. Esto pone de manifiesto el diálogo implícito que se establece con el modelo poético del cordobés, un auténtico punto de encuentro entre Oviedo y Herrera y Sor Juana, que ejemplifica el cruce entre la vertiente poética gongorina con su recepción y asimilación en la poesía virreinal.

Un sueño con «perspectiva»

En el canto X, la ambición es personificada por Ana Bolena, quien se aparece en sueños a su hija, Isabel I, (oct. 20) con el propósito de persuadirla para atacar las costas españolas e invadir las Indias de Occidente (oct. 27) y de este modo desangrar al Imperio Hispano (oct. 30). En la manera de representar ese sueño, se observa cierta semejanza con la novedosa metáfora de Sor Juana, que

⁹¹ A propósito de este verso, Méndez Plancarte señala el eco de los siguientes versos de la *Soledad segunda* (vv. 905-908) «restituyen el día / a un girifalte, boreal arpía, / que despreciando la mentida nube, / a luz más cierta sube». CRUZ, *El sueño*, pág. 121.

⁹² OVIEDO Y HERRERA, *Vida*, pág. 321.

involucra la comparación entre la linterna mágica y la fantasía, encargada de formar las «imágenes diversas» del sueño (v. 266), que a su vez vincula, de forma paradójica, la representación mental con la representación pictórica, mediante una composición que entraña «una alegoría con matices enigmáticos y una estructura conceptuosa»⁹³. El Conde de la Granja relaciona las imágenes engañosas de la experiencia onírica con la perspectiva (oct. 32), término que es utilizado por la poeta para describir el funcionamiento de aquel aparato (v. 879). Sobre las connotaciones de fingimiento y mentira que la pintura tiene en varios poemas de Sor Juana, baste recordar el soneto que inicia «Este, que ves, engaño colorido»⁹⁴.

[...] los ojos entreabriendo.
Y del cerebro, ya desocupado,
las fantasmas huyeron
y —como de vapor leve formadas—
en fácil humo, en viento convertidas,
su forma resolvieron.
Así linterna mágica, pintadas
representa fingidas
en la blanca pared varias figuras,
de la sombra no menos ayudadas
que de la luz: que en trémulos reflejos
los competentes lejos
guardando de la docta perspectiva,
en sus ciertas mensuras
de varias experiencias aprobadas,
la sombra fugitiva,
que en el mismo esplendor se desvanece,
cuerpo finge formado,
de todas dimensiones adornado,
cuando aun ser superficie no merece (867-886).

En la parte o momento final del sueño de Sor Juana, una vez que el cuerpo se encuentra «los ojos entreabriendo» (v. 867), se menciona la huida de «las fantasmas» del cerebro (vv. 869-870), que Oviedo y Herrera refiere con la metáfora «imagen de alabastro». Fragmento con varios hipérbatos que es

⁹³ SANDOVAL CABALLERO, *La visualidad en «El sueño»*, pág. 233.

⁹⁴ En relación con este asunto, puede consultarse el apartado «El engaño colorido y las siniestras perspectivas del retrato», incluido en mi análisis sobre *La visualidad en «El sueño»*, págs. 235-244.

necesario desatar para ver la escena de ese despertar de Isabel I, que todavía medio dormida y aún soñante, intenta perseguir a la «madre fugitiva», engañada por el simulacro onírico que se asemeja al artificio pictórico de la perspectiva. Asimismo, conviene apuntar la importancia que en *El sueño* tienen los términos *vista* y *especies* en la articulación alegórica de esta silva⁹⁵, que el Conde de la Granja también utiliza.

Por seguir a la madre fugitiva,
se incorporó en el lecho mal despierta
la reina: en él sobre una mano estriba;
con otra a abrir los párpados no acierta:
ábrelas; y cual fuese perspectiva
veloz, burlar la vista más experta,
así huyendo la imagen de alabastro,
la dejó solo en las especies rastro⁹⁶.

De las referencias comentadas, esta es la que mejor permite apreciar un mayor grado de comprensión de un aspecto característico de la poesía de Sor Juana, pues en la silva de la poeta mexicana son frecuentes los vocablos que pertenecen a diferentes disciplinas, por ejemplo, a la pintura en este caso. Rosa Perelmuter, en su estudio sobre los cultismos no gongorinos en el *Primero sueño*, rastrea el origen de términos que provienen de la escolástica, cosmografía y geometría, de la música, de la medicina, entre otros⁹⁷. A esa particularidad apuntan los siguientes versos del romance que le envió el Conde de la Granja: «después que apurasteis, siendo / de la elocuencia el archivo, / a ciencias y artes la esencia / y a la erudición el quilo» (vv. 45-48) —donde emplea uno de los términos fisiológicos (quilo) que aparecen en *El sueño* (v. 243)—, de ahí también se deriva su elogio «*El totum continens sois, / y sois (salvo el pergamino) / biblioteca racional / de los estantes del siglo*» (vv. 181-184).

Para reforzar la identificación del nexo que el uso de la palabra perspectiva tiene con *El sueño*, téngase en cuenta que en el quinto canto (oct. 15), que refiere los intentos del demonio para vencer a Rosa, aparece la palabra estimativa⁹⁸ rimada con perspectiva:

⁹⁵ SANDOVAL CABALLERO, *La visualidad en «El sueño»*.

⁹⁶ OVIEDO Y HERRERA, *Vida*, pág. 359.

⁹⁷ ROSA PERELMUTER PÉREZ, «Los cultismos no-gongorinos en el *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 31, 2 (1982), págs. 235-256.

⁹⁸ Término perteneciente a la escolástica, según el catálogo de PERELMUTER PÉREZ, «Los cultismos no-gongorinos», pág. 237.

Quisiera adormecer la estimativa:
más su gran perspicacia, y sus temores
descubren su virtud por perspectiva,
desplegando a la edad los bastidores:
bien deseará tener menos activa
la vista, por cegarse en sus errores;
pero aun envuelto en sombras del engaño,
latiendo sustos, raya el desengaño⁹⁹.

Es clara la coincidencia con el fragmento de *El sueño* donde se describe el funcionamiento de los sentidos interiores y se detalla la manera en la que se eligen, transforman, almacenan y muestran las imágenes «soñadas»: «los simulacros que la estimativa / dio a la imaginativa / y aquésta, por custodia más segura, / en forma ya más pura / entregó a la memoria que, oficiosa, / grabó tenaz y guarda cuidadosa» (vv. 258-263), pues estos versos forman parte de la descripción del inicio del sueño relatado y están en indisoluble conexión con la respectiva descripción del final de dicho momento (867-886)¹⁰⁰. De nuevo, se observa la asociación de aquella técnica pictórica con el engaño.

En aquel sueño de Isabel I, encontramos una muestra valiosa del influjo que la poeta mexicana ejerció en la forma de representar uno de los motivos más fascinantes, complejos y enigmáticos; tema en el que, sin duda, su silva es una referencia señera.

Conclusiones

Los ecos de *El sueño* en la *Vida de Santa Rosa* son una prueba interesante de la recepción que la silva de la décima Musa tuvo en el Virreinato del Perú. Sobre todo, prima en ellos una intención alusiva que reafirma su carácter de autoridad, distinción que solo puede ser concedida a una poeta consolidada y de primer orden. Pese a que el Conde de la Granja procede mediante reelaboraciones, sus imágenes se opacan ante el resplandor de sus modelos, aunque por contagio algunos de sus versos lleguen a tener algo de brillo. A su vez, esas reminiscencias permiten aproximarnos a las abundantes marcas gongorinas presentes en el poema de Oviedo y Herrera, que van desde francas citas

⁹⁹ OVIEDO Y HERRERA, *Vida*, pág. 154.

¹⁰⁰ Véase el apartado «La conexión entre el inicio y el final del sueño» en SANDOVAL CABALLERO, *La visualidad en «El sueño»*, págs. 96-101.

hasta el uso recurrente de estilemas característicos de la lengua poética del andaluz, los cuales aparecen de manera acusada en las descripciones que pretenden representar el mundo natural, por ejemplo, el paisaje peruano o el de la llegada del amanecer. En especial, es relevante que la estética de Góngora constituya el puente poético más llamativo entre el Conde de la Granja y Sor Juana, al ser la fuente común de la que aprenden; aunque, por supuesto, ese aprendizaje no es expresado con la misma eficacia ni a la misma altura. Por lo general, en esas evocaciones, el recuerdo de Sor Juana interactúa con el de Góngora y esto, de alguna forma, puede ser entendido como una reivindicación de la poesía virreinal.