

Pensamiento Novohispano **19**



NOÉ HÉCTOR ESQUIVEL ESTRADA
Coordinador

IESU
Instituto de Estudios sobre la Universidad



Pensamiento Novohispano 19

1ª edición, septiembre de 2018

D.R. © Universidad Autónoma del Estado de México
Instituto Literario núm. 100 Ote.
C.P. 50000, Toluca, México
<http://www.uaemex.mx>

ISBN: 978-607-422-972-1

ISBN versión de internet: 978-607-422-971-4

El presente libro consiguió resultados positivos
en el arbitraje externo al que fue sometido.

El contenido de esta publicación
es responsabilidad de los autores.

Imagen de portada:

CAROLVS TAPIA CAETAFIS ANNORVM XX,
imagen tomada del libro
*SANCTI GREGORII MAGNI PAPAE PRIMI
OPERUM TOMVS TERTIVS HOMILLAS IN EVANGELLA ET ALIA
COMPLECTENS ORDINE,*
propiedad del Fondo Reservado Bibliográfico de la Dirección General
de Patrimonio y Servicios Culturales de la Secretaría de Cultura
del Gobierno del Estado de México.

En cumplimiento de la normatividad sobre el acceso abierto de la investigación científica, esta obra se pone a disposición del público en su versión electrónica en el repositorio de la UAEM (<http://ri.uaemex.mx>) para su uso en línea con fines académicos y no de lucro, por lo que se prohíbe la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de esta presentación impresa sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de lo así previsto por la Ley Federal del Derecho de Autor y, en su caso, por los tratados internacionales aplicables.

Libro financiado con recursos de la Secretaría
de Investigación y Estudios Avanzados.

Impreso y hecho en México

CONTENIDO

Presentación	9
SIGLO XVI	
Algunos puntos de filosofía novohispana <i>Mauricio Beuchot</i>	13
Las ideas lascasianas como antecedentes del derecho y los derechos humanos <i>Napoleón Conde Gaxiola</i>	23
El <i>éthos</i> en fray Bartolomé de las Casas en la dignificación de los pueblos de las indias <i>Emma González Carmona e Hilda Lagunas Ruiz</i>	37
Una expresión del pensamiento novohispano en el reino del Perú: el <i>Memorial</i> de las Casas y fray Domingo de Santo Tomás de 1560 <i>Jesús Antonio de la Torre Rangel</i>	49
Las fuentes epistemológicas del pensamiento novohispano. La influencia de santo Tomás de Aquino <i>Gerardo Pérez Silva</i>	59
La <i>Relación historiada de las exequias del rey Felipe II</i> y el doctor Jerónimo de Herrera <i>José Quiñones Melgoza</i>	69
Breve visión histórica de la teología novohispana <i>Noé Héctor Esquivel Estrada</i>	87
Secularización de los <i>Diezmos piadosos</i> en la Nueva España <i>Arturo E. Ramírez Trejo</i>	97
La <i>devotio moderna</i> en los misioneros franciscanos en la Nueva España <i>María Cristina Ríos Espinosa</i>	105
Vamos a ver cómo pasó... Crónica de la aparición del Cristo de Chalma <i>Rosa María Camacho Quiroz</i>	125
El pecado de avaricia en el <i>Tratado sobre los siete pecados mortales</i> , de fray Andrés de Olmos <i>Salvador Vera Ponce</i>	139

SIGLO XVII

- Góngora y sus huellas poéticas en la Nueva España: análisis de “Por una negra señora” y “Negro se te vuelva el día” 155
Ma. de Lourdes Ortiz Sánchez

SIGLO XVIII

- La representación de las apariciones sobrenaturales en el discurso eclesiástico. Dos casos de ilusas novohispanas en el siglo XVIII 177
Annia González Torres y Adolfo Yunuen Reyes Rodríguez

- El cabildo de la Catedral Metropolitana del siglo XVIII ante el cambio del paradigma musical implementado por el maestro Jerusalem y Stella 191
Anna Jurek-Nathan

- El insurgente franciscano fray Luis Gonzaga Oronoz 201
Virginia Trejo Pinedo

- Fuentes para el estudio de la medicina virreinal en el Archivo Histórico de la Facultad de Medicina 213
Martha Eugenia Rodríguez

HOMENAJES

- Sit tibi terra levis*. Homenaje a Luciano Barp Fontana, traductor de fray Alonso de la Vera Cruz 225
Elisa Salinas Rojas y María Alejandra Valdés García



**IGLO
XVII**

GÓNGORA Y SUS HUELLAS POÉTICAS EN LA NUEVA ESPAÑA: ANÁLISIS DE “POR UNA NEGRA SEÑORA” Y “NEGRO SE TE VUELVA EL DÍA”



Ma. de Lourdes Ortiz Sánchez
Universidad Autónoma de Zacatecas
orsalm@hotmail.com

El barroco en América

El barroco como corriente artística ha sido definido desde diversas posturas, se manifestó por dos siglos, y resulta sorprendente su larga vida en las colonias americanas. En esa época el arte tenía un sentido eminentemente aristocrático. Además, “[...] la nueva sociedad americana encontraba especial adecuación en rasgos del arte barroco”.¹ El arte era una expresión cultural creada por el sector blanco de la población para su consumo. En el caso de la literatura escrita en español, la influencia de las escuelas y modelos peninsulares será evidente. En ese sentido, puede afirmarse “[...] que las condiciones político-sociales del Nuevo Mundo eran las más apropiadas para favorecer el desarrollo y expansión de las formas barrocas”.² La sociedad novohispana del siglo XVII fue resultado no sólo de un mestizaje racial sino cultural, que adoptó las formas de la cultura europea, en su versión hispánica y clásica, por lo cual su influencia será notoria durante la colonia y la etapa independiente. El arte en general se verá determinado por el sincretismo.

El barroco, tanto el hispánico como el colonial, puede considerarse como una época contradictoria y complicada, que retoma y desarrolla ciertas formas del pasado medieval, no obstante, fue también un periodo de extrema vitalidad, determinada por la represión espiritual ejercida por las instituciones, tales como el Tribunal de la Inquisición, esto por la actitud contrarreformista española. Es también “[...] esa voluntad de enrevesamiento, de vitalismo en extrema tensión y, al mismo tiempo, de fuga de lo concreto, de audacísima modernidad en la forma y de extrema vejez en el contenido”.³ El arte se caracteriza por el horror al vacío, la actitud religiosa determina las acciones humanas y su visión del mundo y de la vida, proliferan los concursos literarios en los que muchos medirán sus esfuerzos poéticos para intentar forjarse un nombre y un rostro en la sociedad. Para Picón-Salas, desde 1627 Góngora fue una influencia determinante para la literatura

¹ Carilla, Emilio, “Literatura barroca y ámbito colonial”, p. 420.

² *Ibidem*, p. 421.

³ Picón-Salas, Mariano, *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, p. 121.

americana, ya en México, en Perú y en el virreinato del río de la Plata y no se restringió al siglo XVII, sino que se prolongó hasta avanzado el siglo XVIII.

Existen numerosos textos en los que se ha estudiado la presencia del poeta cordobés en diversos autores novohispanos. Ha habido quienes han expresado una serie de prejuicios donde se señala que lo escrito en las colonias americanas no es otra cosa que un “muladar culterano”. Para ciertos críticos, por ejemplo, los temas en la poesía eran forzados o condicionados, y por eso la poesía no era sentida, apegada en exceso a Góngora, además, el tribunal de la fe imprimió a la poesía un sentido conventual.⁴ Al hacer una revisión del estado de la cuestión, respecto a la poesía de esa época, se percibe una actitud desdeñosa y por eso hay quienes no quieren invertir tiempo y esfuerzo en su estudio. Méndez Plancarte declara: “Y hoy todavía, cuando una pléyade eximia de críticos eminentes ha reivindicado al barroco literario de España, esa nueva justicia no alcanza al nuestro, salvo algún retoque en la alusión a Góngora, sino que todo queda arreglado y ‘puesto al día’ con declarar bastardo nuestro gongorismo [...]”.⁵

Pedro Enríquez Ureña retoma la discusión sobre el barroco y la presencia poética de Góngora en el siglo XVII novohispano, aclara que en general han pesado los prejuicios en los críticos de la literatura y afirma:

Cierto 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, poemas retrógrados [...] Pero cargarle todo esto a Góngora es una aberración de críticos posteriores y mal informados, pues el nunca prohibió tan extraños monstruos. Lo que sí hizo fué [sic] estimular esa búsqueda de relieve y color en las imágenes, esa novedad en la combinación de las palabras [...].⁶

Los géneros poéticos renacentistas y barrocos, sometidos a los modelos clásicos italianos, constituyen un artificio verbal cuyo principio poético es el de la imitación de los modelos planteados por los autores grecolatinos. En el contexto americano, la poesía se supedita a los acontecimientos de la vida social, artística y al ceremonial regio, es decir, el verso se pone al servicio del culto civil o religioso, por ese motivo se realizan de manera frecuente los certámenes poéticos.

El objetivo en el presente texto es hacer los análisis de un poema de Luis de Góngora, titulado “Por una negra señora” y “Negro se te ponga el día”, de un autor novohispano,

⁴ Méndez, Alfonso, *Introducción a poetas novohispanos (segundo siglo)*, pp. V-VII.

⁵ *Ibidem*, p. IX.

⁶ Henríquez, Pedro, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, p. 87.

donde los elementos en común son evidentes a simple vista. Se hará un estudio de la métrica, la interpretación, las referencias culturales e identificación de las figuras retóricas. Se tomará como marco teórico las propuestas de Antonio Quillis en *Métrica española*, Rafael Lapesa en *Introducción a los estudios literarios*, además, se seguirá la propuesta de Antonio Hernández Guerrero para hacer crítica de textos líricos y de acuerdo con los caracteres que plantea: el decorativo, el sentimental y el lúdico.

Culteranismo y gongorismo

Cuando se habla de literatura española o colonial en el siglo XVII se piensa en el barroco y en las dos tendencias que determinaron la poesía: culteranismo y conceptismo, vienen a la mente los nombres de los representantes de ambas escuelas, por un lado, Luis de Góngora y, por el otro, Francisco de Quevedo; no obstante, se trata de una visión superficial que no refleja en realidad la postura estética e ideológica en los autores mencionados. Debe considerarse que la poesía en esa época conllevaba honor, prestigio, trabajo para quienes se dedicaban a la reelaboración de un lenguaje heroico, su construcción implicaba esfuerzo y un alto grado de dificultad porque iba destinado a la comprensión de cierto sector de la sociedad: la aristocracia, personas con cierto nivel intelectual o con un dominio de lenguas como el latín y el griego.

En ese sentido, puede afirmarse que el gongorismo representa la dificultad formal, rebuscada, vista como una cualidad estética que embellecía y complicaba la lectura y comprensión del poema de manera intencionada. Así, “el español vulgar [...] es visto como un lenguaje que tiene que ser instrumentalizado porque en su estado natural carece de la ‘perfección y alteza de la latina’, no es digno de su sujeto. El trabajo del poeta es haber extendido y sublimado su capacidad significativa”.⁷ Góngora en sus obras utilizó constantemente el recurso lingüístico ingenioso, para imponer un gusto poético en su época, tanto en España como en las colonias americanas. La poesía del cordobés fue una propuesta estética de ingenio, aristocrática, que por su dificultad iba dirigido a un sector culto que se concentraba en las tertulias, en la corte, y que tenía la capacidad de apropiarse de ese discurso.

De tal manera se constituye una ideología correspondiente a un grupo reducido de letrados, con una conciencia de élite cultural, porque tuvieron la capacidad de manejar un instrumento complejo, que entrañaba no sólo elaboración semántica y sintáctica, sino una serie de referencias culturales como la mitología grecolatina. El mismo Góngora, al parecer, aseguraba que su poesía iba destinada al consumo de unos cuantos privilegiados y no para el vulgo, porque su lectura requería un trabajo específico en la creación, en la

⁷ Beverley, John, “Sobre Góngora y el gongorismo colonial”, p. 36.

lectura y en la interpretación. Por ello, “lo que transmite el gongorismo no sólo es signo de ascendencia social sino también una técnica de poder social, un instrumento de legitimación y dominación”.⁸

El discurso gongorino no se reduce sólo a lo estético, también representa una forma de colonización a través de la literatura, se trata de un arte barroco que oculta, enmascara y reprime; conlleva pues un mensaje ideológico que aproxima la realidad española a una realidad colonial. Además, “es una técnica, un arte de ingenio, un ejercicio que puede servir como forma de adoctrinamiento en las nuevas prácticas ideológicas elaboradas por y dentro del aparato burocrático de los Virreinos para mantener la hegemonía española en América”.⁹

Luis de Góngora impuso una norma de buen gusto en la sociedad letrada, tanto en España como en sus colonias, que no se redujo sólo a la poesía, sino que llegó a otros ámbitos como la oratoria, el sermón, y determinó los certámenes poéticos, en general se prescribía que los participantes se ajustaran a las creaciones de Góngora, pues era el poeta que más aparecía en las antologías que circulaban en América. En ciertos casos “[...] no se trataba de acoplar, unir o cohesionar versos, sino de ‘subrogarlos’ en el nuevo poema; es decir, del reemplazo, transferencia o sustitución de las obligaciones contractuales de un tribunal por parte de otro”.¹⁰ En varios casos la condición era que los autores americanos partieran de un verso o un fragmento de un poema de Góngora para poder desarrollar su creación, de tal manera se constituían como una ley expresa.

La discusión sobre el culteranismo y el gongorismo, según Marta Lilia Tenorio, ha provocado confusiones, porque no se han establecido los límites entre lo que significa uno y otro. Los críticos han caído en el error de manejar ambos términos como si fueran lo mismo. Incluso, se cargan de prejuicios y en lo general desdennan la producción colonial que imitó los parámetros de Góngora. Digno de recordarse es que así como había condicionamientos estéticos en las colonias, también los había en España. Asimismo, la literatura novohispana se inserta en la tradición hispánica y responde a un momento concreto. Un aspecto más es que en los certámenes se condicionaba la imitación del vate cordobés, por tanto, los participantes deberían conocer perfectamente toda su obra, lo cual indica que en esa época el autor tenía el estatus de clásico.

Observar la presencia de Góngora en las colonias americanas es un terreno amplio en el que muchos críticos han trabajado, y aun así no lo han agotado. Desde el siglo XVII has-

⁸ *Ibidem*, p. 38.

⁹ *Ibidem*, p. 43.

¹⁰ Pueyo, Víctor, “Gongorismo y criptogongorismo en América: la norma virreinal del siglo XVII”, p. 96.



ta el XVIII casi no hubo poeta en lengua española que no lo imitara. Sánchez Robayna dice: “la obra de don Luis [...] fue la referencia más alta, y más admirable en sus logros, que podía tener un poeta de aquel periodo, en la medida en que la escritura de Góngora era la expresión más refinada y sutil de las transformaciones experimentadas por la revolución italianista iniciada por Garcilaso y Boscán”.¹¹ Ni Lope de Vega, ni Quevedo despertaron tanta euforia literaria como el cordobés, cierto es que los autores mencionados suscitaron la admiración en algunos poetas, como fue el caso de Amarilis, quien dedicó una epístola a Lope o Juan del Valle, quien por el uso de la sátira se le vincula con Quevedo. Sánchez Robayna también utiliza el término *imitación* para referirse a los múltiples autores coloniales que no hicieron otra cosa que abusar y copiar los recursos usados por Góngora, hasta robarles el sentido y convertirlos en lo que él designa como “simples estereotipos retóricos”.¹²

Es interesante observar la fecundidad del legado de Góngora o la influencia ejercida en su época y en la posteridad. “El legado o el influjo gongorino puede ser visto desde dos perspectivas distintas, pero complementarias. Si, por una parte, ese legado enriqueció a no pocas voces coetáneas y posteriores, por otra suscitó una legión de imitaciones inanes”.¹³ Para Martha Lilia Tenorio también resulta crucial distinguir la influencia de la imitación e inicia aclarando lo siguiente: “[...] 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”.¹⁴ La influencia de Góngora además se manifiesta en los autores coloniales cuando malean la lengua en la expresión poética, en el uso de los hipérbatos, los neologismos, las referencias culturales, etc. Esto con el fin de dotar a la lengua poética de fuerza expresiva, según la autora “es este, 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”.¹⁵

Los culteranos, pues, serían aquellos que utilizaron de manera mecánica ciertos recursos, se movieron por inercia en la corriente del barroco, y por moda siguieron los preceptos poéticos, de manera casi automática. Los gongorinos eran conscientes de la grandeza de la lengua que utilizaba Góngora, pretendían conquistar su altura, era su aspiración,

¹¹ Sánchez, Andrés, “La recepción de Góngora en Europa y su estela en América”, p. 172.

¹² *Cfr. Ibidem*, p. 188.

¹³ *Ibidem*, p. 189.

¹⁴ Tenorio, Martha Lilia, *El gongorismo en Nueva España. Ensayo de restitución*, p. 23.

¹⁵ *Ibidem*, p. 24.

vivían en la búsqueda de los hallazgos artísticos y las intuiciones estéticas. “Pocos poetas importantes y muchos, muchísimos poetas de ocasión, todos coincidieron en su vocación gongorina; aspiraron a lengua poética más alta: la de Góngora; en ella encontraron el ejemplo más noble de suficiencia técnica y estética”.¹⁶

Resulta indudable la estatura de Luis de Góngora en las colonias ultramarinas, más allá de los prejuicios de algunos críticos, revisar el estado de la cuestión permite dimensionar la importancia y trascendencia del autor español y que no debe generalizarse respecto al valor de la poesía novohispana y el talento de los escritores de los virreinos. Buxó señala “[...] los poetas novohispanos habían sido despreciados como un tumulto de infames versificadores, ahora, entendido Góngora como un estupendo poeta, un renovador de la poesía castellana y hasta como precursor de la poesía pura, los novohispanos son presentados como torpes o despistados imitadores del gran cordobés”.¹⁷

Análisis comparativo de los poemas

La vida en las colonias estuvo marcada por la desigualdad, se trataba de una sociedad llena de contrastes, por un lado, el lujo y la etiqueta urbana que prevaleció en el sector blanco, y que desdeñaba el trabajo manual destinado a las castas, los indios y los negros, quienes, por el otro, vivían en una condición servil. En el siglo XVII, la sociedad aristocrática acentúa la separación y prejuicios de castas, existió una política racial recelosa, así como leyes que determinaban los vestidos y adornos que podían usarse y estaban prohibidos para las castas, mismas que eran designadas de manera despectiva e indicaban el grado de mestizaje y connotaban humillación racial.¹⁸ Asimismo, se exigía por lo regular demostrar la pureza de sangre, no sólo para ascender en la sociedad, sino para ocupar los puestos burocráticos o ingresar en la Universidad.

Una forma de obtener prestigio y reconocimiento social lo constituía la escritura, la creación poética era un ejercicio valorado, y por eso cuando se emitía una convocatoria para participar en los torneos literarios, muchos, con talento y sin él, participaban porque representaba la oportunidad de destacar en un entorno hostil para los mestizos y las castas. No obstante, debe considerarse lo absurdo de esta actitud, ya que los mismos españoles vivieron una ocupación árabe durante varios siglos y ni ellos podían demostrar ‘pureza de sangre’. Leonard Irving habla de los certámenes como un pasatiempo aristocrático, que contaba siempre con la figura de un mecenas quien sufragaba los gastos. Los eventos, por lo regular, se celebraban en espacios como la Universidad y era tal

¹⁶ *Ibidem*, p. 29.

¹⁷ Buxó, José Pascual, “La vuelta a Góngora”, p. 74.

¹⁸ *Cfr.* Picón-Salas, Mariano, *op. cit.*

su importancia que acudían las autoridades, la intelectualidad criolla, estudiantes y público en general. También se realizaba una ceremonia previa en la que se introducía el torneo, se expresaban las reglas, el metro, la forma y el tema para que los participantes se ajustaran a ellos con rigurosidad. Irving afirma: “*La Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades*, ayudó a rendir culto a la ‘nueva poesía’, que se caracterizó por la artificiosidad excesiva, las metáforas complejas y forzadas, por un vocabulario inventado, e involuciones sintácticas que en poco tiempo llegaron a ocultar su significado a todos, menos a los selectos”.¹⁹

Entre los recursos estilísticos y retóricos más utilizados en la época y de acuerdo con los parámetros del barroco, están la glosa, el acróstico, los centones, los versos retrógrados, en eco sencillo, doble y triple, las paronomasias, versos terminados con letras, los hipérbatos, los neologismos, las referencias a la tradición clásica, etc. Las formas más cultivadas son el soneto, los tercetos, la octava real, el romance, las redondillas, la silva, la lira, entre otras.

“Por una negra señora” de Luis de Góngora se ubica como un romance, por la distribución de los versos en grupos de cuatro, y por la asonancia en la mayoría de las estrofas, que le confiere cierta unidad. Asimismo, el romance es la forma de versificación más común en la literatura española. Antonio Quillis define el romance como una serie ilimitada de octosílabos, en los que sólo los pares tiene rima asonante o parcial; además, señala “parece ser que los romances octosilábicos tal como son escritos y los conocemos desde el siglo XV, proceden de los cantares de gesta, esto es, de la partición de los dos hemistiquios de un verso compuesto, en dos versos simples”.²⁰ Quillis asegura que durante el siglo del barroco español se escribieron romances de orientación culta y popular, por autores como Góngora, Lope y Quevedo. Un aporte fue que los versos se agruparon en cuartetas, con preferencia de rima asonante, a veces se intercalaba un estribillo, y se combinaban dos metros distintos: el octosílabo y el heptasílabo. En el caso del texto de Góngora, carece de estribillo, pero presenta otros elementos que lo ubican como un romance:

Por una negra señora
un negro galán doliente
negras lágrimas derrama
de un negro pecho que tiene.
Hablóla una negra noche,
y tan negra, que parece
que de su negra pasión
el negro luto le viene.

¹⁹ Leonard, A. Irving, *La época barroca en el México colonial*, p. 214.

²⁰ Quillis, Antonio, *Métrica española*, p. 146.

Lleva una negra guitarra,
negras las cuerdas que tiene,
negras también las clavijas,
pues negro es el que las tuerce.

—“Negras pascuas me dé Dios,
si más negros no me tienen
los negros amores tuyos
que el negro color de allende.

Un negro favor te pido,
si negros favores vendes,
y si con negros favores
un negro pagarse debe”.

La negra señora entonces,
entafada del negrete,
con estas negras razones
al galán negro entristece:

—“Vaya muy en hora negra
el negro que tal pretende,
que para galanes negros
se hicieron negros desdenes”.

El negro señor entonces,
no queriendo ennegrecerse
más de lo negro, quitóse
el negro sombrero y fuese.²¹

La interpretación del texto lleva a la consideración de una voz poética que habla de dos sujetos líricos, a saber, una fémica a la que se dirige de manera cortés al ubicarla como “señora”, cuya peculiaridad es el color de su piel “negra”, quien es pretendida de manera amorosa por un hombre que también es de ese color. El texto se enmarca en el tópico del amor infortunado o no correspondido que diversos autores de los siglos XVI y XVII trabajaron con frecuencia en la poesía, y al que Góngora no se sustrajo en este romance.

²¹ Góngora y Argote, Luis de, “Por una negra señora”.

El texto representa una muestra de la poesía barroca que se distingue por la abundancia de elementos contrastantes. En la estructura resaltan las estrofas cuarta y quinta que constituyen el eje en torno al cual giran las demás, pues se trata la posibilidad de recibir de Dios negras pascuas. El color negro lleva como carga semántica el dolor, el sufrimiento, la tristeza, la muerte y el luto, tal como se da a entender en la cuarta estrofa “Negras pascuas me dé Dios / si más negros no me tienen / los negros amores tuyos / que el negro color de allende”.²² Sin embargo, también tiene un significado espiritual y moral, pues hay una pugna entre el negro de la pascua y el de los negros amores por la mujer negra. El negro pascual comporta la esperanza, en tanto que el negro de los amores femeninos lleva desesperanza, tristeza y fracaso. En el fondo se halla el contraste entre el amor divino y el amor humano, pues si llega a triunfar el negro amor de la mujer, entonces, está la posibilidad de que a causa de ello el varón negro caiga en la desesperación.

Por lo tanto, una pascua es negra para quien padece en comunión con Cristo paciente, y espera tener la gracia de participar de su gloria de resucitado. En el poema se busca expresar la vida del hombre mediante una cueva oscura que no se construye con base en conceptismos, sino a partir del amor humano caracterizado por la inconsistencia y la superficialidad, y puede verse como una mercancía que se paga con la misma moneda. Por eso, el poeta enfatiza en la quinta estrofa: “Un negro favor te pido, / si negros favores vendes, / y si con negros favores / un negro pagarse debe”.²³ Las negras pascuas que Dios puede dar están referidas a Cristo, aunque no conste su nombre por escrito, ya que es a la Tercera Persona Divina a quien se atribuye la misión redentora.²⁴ El contraste entre el amor divino que Cristo manifiesta en la Cruz y los amores humanos es total.

Estas dos estrofas como centro son una especie de vértice en las que convergen las demás a manera de capas, pues la tercera está en relación con la sexta en los conceptos “negro músico” y “negra señora”; “negra guitarra” y “negras razones”, la consecuencia es que el “galán negro entristece” ante las “razones” de su amada. Por su parte, la estrofa segunda y la séptima se tocan en lo de “negra noche” y “hora negra”; “negra pasión”

²² *Idem.*

²³ *Idem.*

²⁴ Las misiones divinas son tres y se atribuyen cada una de las personas divinas respectivamente: Creación, al Padre Celestial; Redención, a Cristo; Santificación, al Espíritu Santo. Sin embargo, “toda la economía divina es la obra común de las Tres personas divinas. Porque la Trinidad, del mismo modo que tiene una sola y misma naturaleza, así también tiene una sola y misma operación [...]. Sin embargo, cada Persona divina realiza la obra común según su propiedad personal [...] Son, sobre todo, las misiones divinas de la Encarnación del Hijo y del don del Espíritu Santo las que manifiestan las propiedades de las personas divinas”. *Catecismo de la Iglesia Católica*, núm. 258.

y “negros desdenes”. El dolor, las lágrimas y los sentimientos que embargan el “negro pecho” de la estrofa primera, alcanzan su desenlace en la octava que es la última, pues el negro galán se retira para no ennegrecerse más con tal desprecio.

En la obra se trasluce un fondo social y racial que prevaleció no sólo en las colonias americanas, sino también en España. La población era el fruto del mestizaje, y no sólo existían los blancos sino también un sector de la población que evidenciaba sus diferencias en los rasgos y en el color de la piel. En este caso, parece que el trato se da entre iguales, no obstante, el tono del poema en la respuesta de la mujer demuestra su actitud desdeñosa cuando le responde así: “Vaya muy en hora negra / el negro que tal pretende, / que para galanes negros / se hicieron negros desdenes”.²⁵ El escrito inicia aludiendo al dolor y al llanto del sujeto masculino, y se utiliza la expresión de lo negro para enfatizar su tristeza, que se originó sólo porque reveló sus sentimientos a la dama objeto de su pasión amorosa: “Por una negra señora / un negro galán doliente / negras lágrimas derrama / de un negro pecho que tiene”.²⁶

El primer nivel que propone Hernández Guerrero para analizar un texto en verso es el decorativo, porque el lenguaje en la poesía posee ciertas cualidades que lo embellecen y para ello emplea recursos expresivos como rimas y ritmos sonoros; además, en el plano del contenido utiliza los neologismos o voces exóticas. En todos los versos aparece el significante “negro”, en diferentes funciones gramaticales, en distinta posición sintáctica y retórica: “galanes negros”, “el negro señor”. Lo negro se utiliza predominantemente como epíteto: “negra guitarra” o “el negro sombrero”, también como sustantivo con un tono despectivo al referirse al “negrete”. En el romance aparece un neologismo “entafada”, que por contexto puede inferirse que significa ‘enojo, enfado, fastidio’ en el sujeto femenino al escuchar las pretensiones del enamorado.

En el ritmo poético se funda la esencia de la poesía, porque ésta se define como emoción convertida en ritmo. En palabras de Gómez Redondo “[...] una experiencia (emotiva o intelectual) trascendida a belleza por el poder articulatorio de la palabra”.²⁷ El texto debe estar dotado de un dinamismo interior y otro exterior. El ritmo recae en diversos recursos, no sólo los acentos, sino también la rima, el isosilabismo y en recursos como el encabalgamiento. En el romance de Góngora se percibe sobre todo en el uso de los acentos graves, aunque también utiliza las palabras agudas en la terminación de verso, lo cual ayuda en cuanto al isosilabismo, ya que una licencia poética indica que si la última palabra tiene acento agudo se cuenta una sílaba más, como ocurre en el tercer verso de la segunda estrofa, cuya palabra final es “pasión”.

²⁵ Góngora y Argote, Luis de, *op. cit.*

²⁶ *Idem.*

²⁷ Gómez, Fernando, *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, p. 61.

El texto de Luis de Góngora está dividido en estrofas de cuatro versos, ocho en total, de rima asonante, se identifica regularidad en el isosilabismo, esto es, de ocho sílabas u octosílabo, lo cual lo convierte en un poema de arte menor. El texto insiste en la referencia a la negritud mediante el epíteto. La primera estrofa es una cuarteta, por la extensión de los versos y por el tipo de rima, a saber: a, b, a, b. La segunda estrofa rompe con la rima mencionada, pues el primero, segundo y cuarto versos tienen un tipo de rima asonante, pero el tercero ya no sigue la norma. La tercera estrofa se ajusta a los parámetros de la primera en cuanto a la rima asonante alternada. Lo mismo ocurre con la siguiente estrofa. La quinta estrofa también rompe con el esquema de la cuarteta, en tanto la rima se observa así: a, b, b, b. La sexta estrofa tiene una rima a, b, a, b.

Otros recursos que ornamentan el texto son el hipérbaton, que se vale de la inversión en el plano de la sintaxis: “Un negro favor te pido, / si negros favores vendes, / y si con negros favores / un negro pagarse debe”.²⁸ El polisíndeton consiste en el uso de conjunciones: “Hablóla una negra noche, / y tan negra, que parece [...]”.²⁹ La anáfora definida como recurso que aparece al principio del verso: “Negras las cuerdas que tiene, / Negras también las clavijas [...]”.³⁰ La aliteración que consiste en el uso de fonemas con frecuencia superior a lo normal, en este caso se identifica la /r/, /s/, /n/, /m/, /n/. Las vocales que predominan en el romance son la *e* y la *a* lo cual hacen ver entre tenue y grave.³¹ Un recurso barroco utilizado con frecuencia es el “si” condicional y el encabalgamiento: “Negras pascuas me de Dios, / si más negros no me tienen / los negros amores tuyos / que el negro color de allende”.³² Otra figura es la similitud o rima interna que se percibe en la primera estrofa, tercer verso: “negras lágrimas” y en la tercera estrofa, segundo verso: “negras las cuerdas”,

En el nivel sentimental se alude al amor y la pasión que no son correspondidos por la parte femenina, quien se muestra desdenosa con ese “negro galán”, quien parece que no la merece. El tono del texto está acorde con el contenido, no es festivo, sino triste, negro, de amor frustrado. El enamorado menciona la Pascua aludiendo a una fecha religiosa de importancia: la resurrección de Jesús y primera aparición ante sus discípulos. Quizá fue el día del señor, el domingo, cuando él se decidió comunicar sus sentimientos a la mujer amada; no obstante, se utiliza el epíteto para enfatizar que no será un día afortunado para él, sino de Negras Pascuas, lo cual aparte funciona como una catáfora o anticipación del rechazo de ella.

²⁸ Góngora y Argote, Luis de, *op. cit.*

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Idem.*

³¹ *Cfr.* Suárez, Ramón Iván, *Poesía en acción. Lineamientos para motivar la creatividad*, p. 124.

³² Góngora y Argote, Luis de, *op. cit.*

El tercer nivel, el lúdico, es inherente al lenguaje poético, porque “la poesía sirve para distraer y para divertir. Para alejar de las ocupaciones y de las preocupaciones cotidianas”.³³ La poesía en sí es un juego, tiene cierta intención lúdica, que emplea elementos sensoriales, recrea imágenes, etc. En el caso de romance de Góngora, la imagen, de acuerdo con la presente interpretación, no es lúdica, sino triste, es la de un enamorado dispuesto a la declaración, a entonar su amor a la mujer amada, quizá por ello “Lleva una negra guitarra”; sin embargo, la respuesta de la mujer es tajante, de rechazo y por ello en la última estrofa se menciona: “El negro señor entonces, / no queriendo ennegrecerse / más de lo negro, quitóse / el negro sombrero y fuese”.³⁴ El que podría haber sido amado pasa a ser amante rechazado que se apaga y se retira.

El poema “Negro se te vuelva el día”, de autor desconocido, Baudot y Méndez lo ubican como redondilla. Esta clase de composición se define a partir de las estrofas de cuatro versos octosílabos, de arte menor, cuya rima del primer verso coincide con el cuarto y el segundo con el tercero (abba), aunque en este caso la rima no armoniza en algunas estrofas. El texto aparece incompleto, cuenta con nueve estrofas, no tiene fecha. Baudot y Méndez lo clasifican dentro del capítulo sobre “Versos de amor apasionado, lascivo o excesivo, cuando no burlesco”, mencionan a pie de página que Vicente T. Mendoza la ubica como una glosa que imita el romance de Góngora “Por una negra señora”.

En el texto también puede percibirse la décima, que se define como una forma integrada por diez octosílabos, cuya rima es abbaaccddc; en la que el primer verso rima con el cuarto y quinto, el segundo con el tercero, el sexto con el séptimo y décimo, y el octavo con el noveno.³⁵ A continuación se transcribe todo el poema:

Negro se te vuelva el día,
todas las tres pascuas llores
cuando otros cantando están,
lágrimas tengas por flores.
Negro se te vuelva el día,
negro por sus negras horas,
y negros trabajos pases,
pues de negros te enamoras.

Y con crecidos dolores,
por tu infame manía,
nunca tengas alegría,

³³ Hernández, José Antonio *et al.*, *Teoría, historia y práctica del comentario literario. Principios, criterios y pautas para la lectura crítica de la literatura*, p. 274.

³⁴ Góngora y Argote, Luis de, *op. cit.*

³⁵ Cfr. Lapesa, Rafael, *Introducción a los estudios literarios*, pp. 94 y 95.

y para mayor quebranto,
 Pues a lo negro amas tanto
 Negro se te...
 Quiera Dios que con...

Negro se te vuelva el día,
 negro por sus negras horas,
 y negros trabajos pases,
 pues de negros te enamoras.
 Con repetidos clamores
 falsa, aleve y sin fe,
 le suplico al Cielo que todas
 las tres pascuas llores.
 Y con crecidos dolores,
 por tu infame tiranía
 nunca tengas alegría,
 y para mayor quebranto,
 pues a lo negro amas tanto
negro se te vuelva el día.
 Quiera Dios que con afán
 no tengas ningunos gozos,
 y que des tiernos sollozos,
 cuando otros cantado están.
 Y pues negro es tu galán,
 y negro el amor que implora,
 ese negro es a quien tú adoras
 con voluntad tan veloz.
 Lo mires como un reloj
negro por sus negras horas.
 Nunca del floreado pan
 gustes sus blancas dulzuras,
 sino unas semillas duras,
 y por los días de San Juan
 más pobre te veas que Amán,
 y cuando a casarte traces,
 sea un negro con quien te cases,
 que de él nunca vivas harta,
 y que te traiga a la cuarta,
y negros trabajos pases.
 Cuando el verano en primores

viste el campo de alegría,
entonces con melodías,
lágrimas tengas por flores,
ansias, penas y temores
tengas por minutos y horas,
pues a lo blanco desdoras,
quiera Dios por tal apetito,
el que paras un negrito,
*pues de negros te enamoras.*³⁶

La lectura lleva a considerar que el texto está determinado por la deprecación, figura que consiste en desear un mal o daño a alguien. El tono predominante en el sujeto lírico es de resentimiento, enojo, molestia y hasta de sarcasmo porque la parte femenina lo desprecia por un negro. Desde el primer verso sentencia de manera contundente su deseo: “Negro se te vuelva el día, / todas las tres pascuas llores”. De esta manera, mientras la comunidad festeja el día de la resurrección de Cristo, quiere que ella exprese su llanto de manera prolongada. En el escrito se trata un tema mundano: el amor y su contraparte el desamor. No obstante, el contenido también se vincula con la fiesta más importante que se celebra en el calendario religioso: la Pascua. Asimismo, no es casual que se mencione el tres, número simbólico para el cristianismo, alude a la doctrina cristiana de la trinidad, también connota síntesis, reunión, resolución. Tresidder menciona: “El tres es un número que se repite muchas veces en el Nuevo Testamento: los tres Reyes Magos, las tres negaciones de Pedro, las tres cruces del Gólgota, la Resurrección después de tres días”.³⁷ Tratar un tema mundano y mencionar aspectos cristianos propició que el texto fuera prohibido por el Tribunal de la Inquisición.

Vicente T. Mendoza aclara que la décima es de una amplia tradición en España, en los siglos XV, XVI y XVII, y en las colonias americanas también tuvo buena recepción entre los escritores, “[...] donde se reprodujo y se multiplicó hasta lo increíble en las plumas de los ingenios y retóricos, en forma de glosa, extendiéndose desde Colorado y Nuevo México hasta la Argentina”.³⁸ La décima se ubica en el género lírico con intención declamatoria, que en México también desembocó en sátira político-social. En la época colonial reflejó la visión de ciertos acontecimientos de la vida social, pero también fue

[...] la palestra erudita entre los genios que vivieron en nuestro suelo desde el siglo XVI o bien como simple entretenimiento y agudeza; otras como torneo literario entre

³⁶ Baudot, George y María Águeda, *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*, pp. 149 y 150.

³⁷ Tresidder, Jack, *Diccionario de los símbolos*, p. 233.

³⁸ Mendoza, Vicente T., *Glosas y décimas de México*, p. 8.

poetas que [...] se esforzaron en pulir el verso y la forma estrófica ensayando combinaciones de su invención; otras veces escribían las décimas en forma de pasquines como sátiras contra los gobiernos o como noticias escalofriantes en que se daba cuenta de calamidades públicas haciéndolas aparecer como castigo del cielo y como ejemplos de moral.³⁹

El autor expresa que se reconocen dos ejes de creación en la décima: una culta y otra popular. La primera tiene antecedente clásico y la cultivaron los evangelizadores y los eruditos que llegaron a las colonias. La segunda surgió entre soldados y personas de pueblo. En el caso de este poema puede ubicarse en la tradición culta, porque las estrofas de diez versos se apegan a la rima determinada en las décimas o espinelas, esto es, abbaaccddc:

Nunca del floreado pan	a
gustes sus blancas dulzuras,	b
sino unas semillas duras,	b
y por los días de San Juan	a
más pobre te veas que Amán,	a
y cuando a casarte traces,	c
sea un negro con quien te cases,	c
que de él nunca vivas harta,	d
y que te traiga a la cuarta,	d
y negros trabajos pases. ⁴⁰	c

La interpretación del texto lleva a la consideración racial y social, que denota repudio por parte de la voz poética, pues desde los primeros versos sentencia que debido a la preferencia por el amor de un negro y el desdén de un blanco, le desea todos los males y sufrimientos. El poema está plagado de elementos cristianos relacionados con un sentimiento pagano, de rechazo, que el sujeto lírico califica de “infame manía”, en el verso segundo, de la tercera estrofa. En la quinta, segundo verso, designa a la receptora de su molestia como “falsa, aleve y sin fe”, lo cual implicaba en la época un tipo de ofensa de connotación fuerte, ya que la acusa de carecer de una de fe religiosa, de estar fuera de la comunidad cristiana, de traidora y desleal, por su preferencia por un negro. Él desea a ella toda la tristeza, el llanto, el trabajo arduo, la pobreza, el dolor, el sufrimiento; por lo cual afirma: “ansias, penas y temores / tengas por minutos y horas”.⁴¹ Un recurso utilizado por el autor en el

³⁹ *Ibidem*, pp. 9 y 10.

⁴⁰ Baudot, George y María Águeda, *op. cit.*, p. 150.

⁴¹ *Idem*.

poema es que retoma una cuarteta octosílaba que conforma la segunda estrofa para darle contundencia al último verso de cada estrofa “Negro se te vuelva el día, / negro por sus negras horas, / y negros trabajos pases, / pues de negros te enamoras”.⁴²

El poema tiene también ciertos rasgos de lo popular porque, por un lado, se apega a los lineamientos de la métrica tradicional por la estructuración en estrofas de cuatro y diez versos, existe regularidad en el isosilabismo, ocho sílabas, pero en la rima no se ajusta a los parámetros que exigían las formas de la poesía culta, si se considera la idea expresada por Baudot y Méndez al ubicarla como redondilla. El nivel decorativo del poema no es complejo, se insiste en el uso de la deprecación que aparece en el primer verso, de las estrofas primera, segunda y cuarta: “Negro se te vuelva el día” y se enfatiza el deseo porque ella se enamoró de un negro. Al parecer es un sujeto blanco quien se siente despechado, afirma en la última estrofa, en los versos séptimo, octavo, noveno y décimo: “pues a lo blanco desdoras, / quiera Dios por tal apetito / el que paras un negrito, / *pues de negros te enamoras*”.⁴³

La aliteración existe en los sonidos /s/, /d/, /c/, /n/, /m/. La figura del encabalgamiento en la primera estrofa: “todas las tres pascuas llores / cuando otros cantando están”, que no es sólo un recurso gramatical, sino semántico, al darle un sentido completo a los versos. En el anterior ejemplo también se percibe la antítesis o contraposición entre llanto y alegría; así como el hipérbaton que consiste en la inversión sintáctica, para darle musicalidad al poema. Una figura más es el epíteto “negro” (masculino, femenino, singular o plural) o “tiernos sollozos”, en el tercer verso de la estrofa séptima; “blancas dulzuras”. La metáfora se utiliza no sólo para embellecer el texto, sino para dotarlo de sentido como ocurre en el siguiente verso: “lágrimas tengas por flores”. La anáfora también es una constante en varios versos que inician con la expresión “negro”. El polisíndeton o el uso de conjunciones para unir varios versos: “Y con crecidos dolores, / por tu infame manía, / nunca tengas alegría, / y para mayor quebranto, / pues a lo negro amas tanto [...]”.⁴⁴ La referencia y desprecio hacia lo negro se intensifica no sólo por las anteriores figuras, sino también por el uso del epifonema o verso sentencioso final que tiene un sentido de causa-efecto cuando afirma: “*pues de negros te enamoras*”.

El sujeto lírico no sólo la condena a todos los males en su época: desprecio social, tristeza, hambre, miseria y trabajo extremo, también desea que el fruto de su pasión por los negros se refleje en sus descendientes: “quiera Dios por tal apetito, / el que paras

⁴² *Ibidem*, p. 149.

⁴³ *Ibidem*, p. 150.

⁴⁴ *Idem*.



un negrito [...]”. La antítesis también aparece en la referencia hacia lo blanco que ella desdora o rechaza y el negro al que adora. Asimismo, la tristeza, el pesar y las lágrimas que la voz poética le desea, se contraponen con lo que otros percibieran en el ambiente natural y social: “Cuando el verano en primores / viste el campo de alegría, / entonces con melodías, / lágrimas tengas por flores”.⁴⁵ El poema suscita un efecto que oscila entre la gravedad, por el uso de las vocales *a* y *o*, así como la *e* que indica ligereza.

En el nivel sentimental el tono que utiliza el sujeto lírico es importante porque refleja resentimiento, rechazo hacia el miembro de un sector de la sociedad, de manera despectiva se refiere a lo negro. Evidencia un tanto la amargura al sentirse desplazado, incluso, parece implicar una ofensa que una mujer blanca prefiera el amor de un sujeto de piel oscura. En ciertas partes del poema se siente también el sarcasmo, el encono de alguien que se expresa como parte de un grupo social con privilegios y que no comprende cómo una mujer puede amar a un “negro”. Se burla de ella a quien le vaticina todos los infortunios y todos los males sociales y económicos por el hecho de relacionarse con un negro. El carácter sentimental del poema: “reproduce un mundo real y crea un universo ideal”.⁴⁶ En este caso, la voz poética no idealiza a los sujetos femenino y masculino a quienes se dirige, sino por el contrario, a ella la escarnece y le recuerda lo que le espera y a él se refiere con desprecio. Sin duda, en el texto se expresa un sentimiento, en la poesía es un aspecto esencial, pero en este caso privan el rencor y la animadversión.

En cuanto al carácter lúdico, si bien es cierto que la poesía y la literatura en general surgen como una expresión profunda que da cuenta del ser de los hombres, que los desvía de sus preocupaciones cotidianas e incide en los aspectos sensoriales del lenguaje, sin duda existe una relación dialéctica entre el signo y el mundo. Este aspecto, incluso, se nutre de ciertos recursos retóricos, como paralelismos, hipérbolos, chistes, contrastes, paradojas, etc. En el caso de “Negro se te vuelva el día”, se acude a la hipérbole para referirse a la relación que ella tiene con un negro, de tal forma se incide en las consecuencias de ese hecho que su preferencia racial la llevará a padecer constantemente en lo individual y en lo social. No sólo le desea sufrimiento, sino “crecidos dolores”, por eso la voz poética define como “infame manía”; confía que ella sufra todo tipo pesares y su preferencia por un negro la priven de una vida de abundancia, incluso, “[...] lágrimas tengas por flores, / ansias, penas y temores / tengas por minutos y horas [...]”.⁴⁷ Se insiste que si el clima es grato, si otros viven en la felicidad y en el bienestar, ella padezca de forma incesante, lo cual implica el uso de la contra-

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ Hernández, José Antonio *et al.*, *op. cit.*, p. 272.

⁴⁷ Baudot, George y María Águeda, *op. cit.*, p. 150.

posición o retruécano. El sujeto lírico la sentencia porque negro es el galán, negro el amor, negros los días, negra la suerte y negro el trabajo.

A manera de conclusión

La presencia e importancia de la poesía de Góngora permite una serie de reflexiones sobre la función social y cultural del arte y la literatura en todas las épocas. No fue casual, pues que el poeta cordobés tuviera tanto impacto en la poesía y marcara un precedente, conllevaba una serie de significados dentro de un aparato político que controlaba y enviaba ciertos mensajes a sus súbditos. La huella de Góngora se plasmó no sólo en los autores profesionales, concedores de la tradición literaria, sino también en los que buscaban ser reconocidos como poetas sin tener el talento ni el capital cultural. En los textos analizados, como pudo observarse, la temática se centra en el tratamiento de lo negro. En el romance de Góngora, la voz poética habla de él y ella, ambos negros. En el otro texto, ubicado en el referente novohispano, se emplea el yo en el sujeto lírico para hablar de ella y su relación con un negro. El poema de Góngora se infiere que circuló en los sectores cultos de la población y sin problemas, en cambio, “Negro se te vuelva el día” puede estudiarse hoy en día porque se conserva en el fondo Inquisición del AGN. El tópico en los textos es el amor no correspondido. Las referencias a la tradición religiosa están presentes en los poemas, con clara alusión a la Pascua y la Trinidad, es decir, acontecimientos importantes para quienes llevaban una vida cristiana. Góngora fue un poeta leído y sus huellas poéticas no sólo son claras en autores como sor Juana, sino también en los que por la represión no se atrevieron a poner su nombre en las creaciones literarias.

Fuentes de consulta

Bibliografía

- Baudot, George y María Águeda Méndez, *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*, Siglo XXI Editores, México, 1997.
- Buxó, José Pascual, “La vuelta a Góngora”, en *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Crítica, Barcelona, 1988.
- Catecismo de la Iglesia Católica*, Asociación de Editores del Catecismo, España, 1992.
- Fernández, Teodosio, “Góngora en la literatura colonial”, en Joaquín Roses (ed.), *Góngora hoy IV-V*, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2004.
- Gómez Redondo, Fernando, *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Edaf, Madrid, 2006.

- Henríquez Ureña, Pedro, *Historia de la cultura en la América hispánica*, FCE, México, 1973.
- _____, *Las corrientes literarias en la América hispana*, FCE, México, 1994.
- Hernández Guerrero, José Antonio *et al.*, *Teoría, historia y práctica del comentario literario. Principios, criterios y pautas para la lectura crítica de la literatura*, Ariel, Barcelona, 2005.
- Lapesa Melgar, Rafael, *Introducción a los estudios literarios*, Cátedra, Madrid, 2008.
- Leonard, A. Irving, *La época barroca en el México colonial*, FCE, México, 1996.
- Méndez Plancarte, Alfonso, *Introducción a poetas novohispanos (segundo siglo)*, UNAM, México, 1995.
- Mendoza, Vicente T., *Glosas y décimas de México*, FCE, México, 1992.
- Pascual Buxó, José, “La vuelta a Góngora”, en Cedomil Goic (coord.), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana I. Época colonial*, Crítica, Barcelona, 1988.
- Picón-Salas, Mariano, *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, FCE, México, 1994.
- Poetas novohispanos. Segundo siglo. (1621-1721)* [estudio, selección y notas de Alfonso Méndez Plancarte], UNAM, México, 1995.
- Quillis, Antonio, *Métrica española*, Alcalá, Madrid, 1999.
- Rojas Garcidueñas, José, *Temas literarios del virreinato*, Porrúa, México, 1981.
- Sánchez Robayna, Andrés, “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.
- Suárez Caamal, Ramón Iván, *Poesía en acción. Lineamientos para motivar la creatividad*, Alfabeta, México, 2007.
- Tenorio, Martha Lilia, *El gongorismo en Nueva España. Ensayo de restitución*, Colmex/CELL, México, 2013.
- Tresidder, Jack, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Tomo, México, 2003.

Hemerografía

- Beverly, John, “Sobre Góngora y el gongorismo colonial”, *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, núm. 114-115, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburg, 1981.

Ma. de Lourdes Ortíz Sánchez

Carilla, Emilio, “Literatura barroca y ámbito colonial”, *Revista Thesaurus*, vol. XXIV, núm. 3, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1969.

Pueyo Zoco, Víctor, “Gongorismo y criptogongorismo en América: la norma virreinal del siglo XVII”, *Calíope*, vol. 18, núm. 2, Temple University, Estados Unidos, 2013.

Mesografía

Góngora y Argote, Luis de, “Por una negra señora”, en *Romances*. Disponible en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/158119.pdf> [14 de enero 2018].

Gonzalbo, Pilar, “Del bueno y del mal amor en el siglo XVIII novohispano”, *Cervantes virtual*. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-bueno-y-del-mal-amor-en-el-siglo-xviii-novohispano-0/html/0021d584-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html#I_0_ [26 de enero 2018].