

TEXTOS Y JOYAS DE LA CULTURA ESCRITA EN MÉXICO

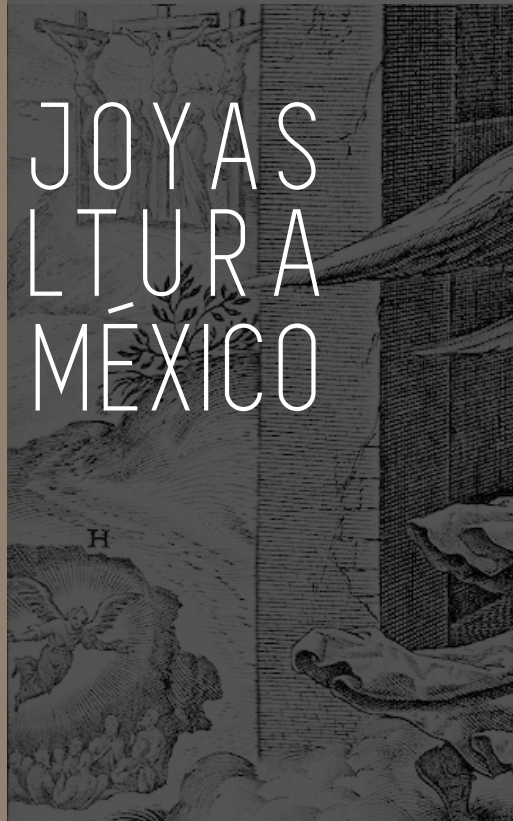


***El Panegiris in laudem sanctissimae Virginis in festivitate Anunciationis* o el programa de una poesía religiosa culta**

Estudio, descripción bibliográfica y edición de un poema
de procedencia jesuita (Nueva España, 1590)

Tadeo Pablo Stein

TEXTOS Y JOYAS
DE LA CULTURA
ESCRITA EN MÉXICO





*El Panegiris in laudem sanctissimae Virginis
in festivitate Anunciationis*
o el programa de una poesía religiosa culta

Estudio, descripción bibliográfica y edición de un poema
de procedencia jesuita (Nueva España, 1590)

Tadeo Pablo Stein

El *Panegiris in laudem sanctissimae Virginis in festivitate Anunciationis*
o el programa de una poesía religiosa culta.

Estudio, descripción bibliográfica y edición
de un poema de procedencia jesuita (Nueva España, 1590)

Tadeo Pablo Stein



Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad de México, 2023

Stein, Tadeo Pablo, autor.

El Panegiris in laudem sanctissimae Virginis in festiuitate Anunciacionis o, el programa de una poesía religiosa culta : estudio, descripción bibliográfica y edición de un poema de procedencia jesuita : Nueva España, 1590 / Tadeo Pablo Stein. -- Primera edición. -- Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2021.

240 páginas : ilustraciones ; 23 cm. -- (Textos y joyas de la cultura escrita en México ; 1)

Bibliografía: páginas 223-238.

ISBN volumen (impreso): 978-607-30-4064-8

Versión digital (PDF): 978-607-30-7817-7

ISBN obra completa (impreso): 978-607-30-4061-7

Versión digital (PDF): 978-607-30-7816-0

1. María, Bendita Virgen, Santa--Anunciación--Poesía. 2. Poesía religiosa mexicana Siglo XVI--Historia y crítica. 3. Jesuitas--México--Historia--Siglo XVI. I. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Bibliográficas, editor.

Diseño de colección: Yael Coronel Navarro

Imagen de primera de forros: Grabado *Annunciatio* de Jerónimo Wierix para las *Evangelicae historiae imagines* de Jerónimo de Nadal (Antuerpia: Martinus Nutius, 1593). Ejemplar de la Biblioteca Nacional de México. Crédito de foto: Sidharta Yair Manzano y Ariadna Ponce.

Imagen de cuarta de forros: Grabado de la Anunciación de la Virgen. Portada del *Poeticarum institutionum liber* de Bernardino de Llanos (Mexici: Henricum Martinez, 1605). Ejemplar de la Biblioteca Nacional de México. Crédito de foto: Sidharta Yair Manzano y Ariadna Ponce.

Primera edición impresa: 2021

Primera edición digital: 2023

D.R. © 2023 Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Bibliográficas
Biblioteca Nacional / Hemeroteca Nacional
Centro Cultural Universitario, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,
C.P. 04510, Ciudad de México
Tel. (55) 5622 6811
www.iib.unam.mx

ISBN volumen (impreso): 978-607-30-4064-8

Versión digital (PDF): 978-607-30-7817-7

ISBN obra completa (impreso): 978-607-30-4061-7

Versión digital (PDF): 978-607-30-7816-0

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la autorización previa por escrito del titular de los derechos patrimoniales.



El Panegiris in laudem sanctissimae Virginis in festiuitate Anunciacionis o, el programa de una poesía religiosa culta : estudio, descripción bibliográfica y edición de un poema de procedencia jesuita : Nueva España, 1590 por Universidad Nacional Autónoma de México se distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.

Basada en una obra en <http://www.iib.unam.mx>.

Hecho en México / *Made in Mexico*

DOMINVS TECVM. LUC. I

EVANGELII GRATIA PLENA



Índice

Introducción	15
El autor y su obra	23
La obra en su contexto	55
Descripción bibliográfica	125
La obra hoy	155
<i>Panegiris in laudem sanctissimae Virginis in festivitate Anunciationis. Criterios de edición</i>	163
Apéndices	187
Bibliografía	223

No estaremos errados al concluir que la idea
de adjudicar un objeto a la vida humana
no puede existir sino en función
de un sistema religioso.

Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*

Agradecimientos

Este libro es el resultado de un proyecto de investigación desarrollado en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas, donde el intercambio y discusión con diferentes colegas enriqueció notablemente las perspectivas metodológicas para abordar tanto la poesía novohispana como el complejo entramado de la bibliografía mexicana. En este orden, Alicia Flores Ramos, Dalia Hernández, José Pascual Buxó (†) y Dalmacio Rodríguez compartieron su vasto y erudito conocimiento durante las reuniones semanales del Seminario de Cultura Literaria Novohispana. Marina Garone, Alberto Partida, Martha Romero, Silvia Salgado e Hilda Julieta Valdés me ayudaron a despejar numerosas interrogantes en torno a la materialidad e historia del manuscrito 1600. César Manrique y Manuel Suárez aportaron valiosa información sobre las bibliotecas jesuitas de Nueva España y una rica bibliografía sobre el comercio del libro. Laurette Godinas, por su parte, siguió paso a paso este proyecto y su apoyo emocional e institucional no podría ponerse en palabras. A todas y todos, mi más profundo y sincero agradecimiento.

Por otra parte, quisiera recordar especialmente a Anastasia Krutitskaya por haber orientado las ideas que aquí se desarrollan, a Rodrigo Cacho Casal, quien leyó la primera versión de este estudio, y a Antonio Río-Torres Murciano, que tradujo todos los textos latinos. Finalmente, agradezco al Departamento Editorial del IIB por haber hecho real este libro, y al personal del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México por su constante y paciente atención.

A José Pascual Buxó y a Sonia Contardi,
in memoriam



Introducción

Este libro revisita, estudia y edita el *Panegiris in laudem sanctissimae Virginis in festivitate Anunciationis*, poema de procedencia jesuita compuesto en Nueva España a finales del siglo xvi y conservado en el manuscrito 1600 de la Biblioteca Nacional de México. El poema está escrito en español y no debería ser desconocido: en 1942, Alfonso Méndez Plancarte publicó algunos fragmentos en el primer tomo de *Poetas novohispanos* y lo renombró “Panegírico de la Anunciación”; en 1979, Ignacio Osorio lo reprodujo casi completo en *Colegios y profesores que enseñaron latín en la Nueva España*. Por tanto, acaso la lectora o el lector se pregunten por qué retomar este poema y no otro, por qué entre tantas obras inéditas elegir una editada, o bien por qué prestarle atención a un poema dedicado a la Virgen María. Las razones son diversas y espero que a lo largo de las páginas subsiguientes queden manifiestas, o al menos sugeridas. Con todo, hay un motivo particular que quisiera exponer a continuación, toda vez que implica determinadas formas de entender la poesía del periodo colonial y su proyección histórica. Como no es mi intención extenderme demasiado, seré sumamente conciso.

En la presentación de su curso sobre los jesuitas en la España del siglo xvi, Marcel Bataillon recordaba las polémicas lecciones sobre Ignacio de Loyola impartidas por Edgar Quinet, en el Collège de France, y observaba lo siguiente: “No se ha considerado necesario reabrir el viejo debate de 1845 para determinar si las instituciones de los pueblos ibéricos, y más

en particular sus instituciones religiosas, están implicadas en la historia de su literatura. Ni los *Ejercicios espirituales* ni las *Constituciones* de la Compañía son libros de escaso peso”.¹

Al margen de la historiografía peninsular, diría que en el caso novohispano o americano pudiera resultar muy productivo reabrir el “debate”, puesto que la literatura que hoy estudiamos fue promovida básicamente por las instituciones civiles y religiosas, desde el cabildo catedralicio, el ayuntamiento y la universidad hasta las propias órdenes y cofradías. Además, como ha sido varias veces señalado, una parte significativa de la poesía escrita en América durante el periodo colonial “hacía circular valores religiosos, políticos bajo la forma de valores estéticos”, al decir de Antonio Cândido.² La manera de entender esta problemática implica a su vez elucidar la relación que la literatura colonial establece con las literaturas nacionales y con la idea misma de Nación que sustentan y debaten las élites letradas a partir del segundo tercio del siglo XIX. En un primer momento, las creaciones literarias del periodo colonial se desestiman y desprecian, en parte por razones estéticas —el “mal gusto”—, en parte porque no se consideran propiamente americanas sino reflejo del dominio español. Hacia 1850, por ejemplo, José Antonio de Plaza exclamaba: “La historia literaria de este país hasta 1800 no presenta un solo rasgo característico nacional, ni un sabio de quien gloriarnos”.³ Algunos años antes, sin embargo, Juan Bautista Alberdi había criticado la “metáfora proverbial” que databa el origen de la literatura americana en 1810 y proponía “emprender seriamente el examen de los antecedentes literarios, legislativos y administrativos de nuestros tres siglos coloniales, que han dado a luz la sociedad presente”.⁴

¹ Marcel Bataillon, *Los jesuitas en la España del siglo XVI*, trad. de Marciano Villanueva Salas (México: FCE, 2014), 63.

² Intervención citada por Ana Pizarro *et al.*, *La literatura latinoamericana como proceso* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985), 31. Véase al respecto José Pascual Buxó, *La literatura novohispana: entre el dogma y la liberación* (México: Academia Mexicana de la Lengua, 2015).

³ José Antonio de Plaza, *Memorias para la historia de la Nueva Granada, desde su descubrimiento hasta el 20 de julio de 1810* (Bogotá: Imprenta del Neogranadino, 1850), 11.

⁴ Juan Bautista Alberdi, *Certamen poético*, en *Obras completas II* (Buenos Aires: Imprenta de la Tribuna Nacional, 1886), 55.

La propuesta de Alberdi fue atendida de forma gradual por una constelación de historiadores y bibliógrafos americanos, quienes hacia la segunda mitad del siglo XIX comenzaron a recuperar y sistematizar un vasto conjunto de fuentes documentales; destaca, por cierto, la reedición de algunos textos poéticos.⁵ A la negación siguió entonces una primera valoración más o menos crítica que buscó solucionar el dilema de origen desde perspectivas diferentes. En sus *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sud-americanos anteriores al siglo XIX* (1865), Juan María Gutiérrez, por ejemplo, relaciona la poesía con el contexto social y observa que “los siglos en que imperó el mal gusto en España lo fueron también allí de lamentables miserias sociales, de fanatismo religioso, de relajación de costumbres, de lujo, de pereza y sed de oro entre los nobles y cortesanos”. El pueblo, añade, “gemía bajo la esclavitud política, conducido como rebaño por los frailes”; la corte, por su parte, “fue la primera causa del mal”.⁶ Pero si bien Gutiérrez apunta la sujeción colonial y el arbitrario poder de las instituciones, no por ello reniega necesariamente de las producciones poéticas del momento. Muchas poesías de sor Juana Inés de la Cruz, de hecho, merecen ser conocidas porque conservan “el instinto de lo verdaderamente bello, natural y sentido que en ningún tiempo se acaba”.⁷ Gutiérrez establece así una tensión entre el contexto social y el talento individual —romántico— del “genio” americano. De este modo, la poesía colonial se entiende como parte sustancial de “nuestra” literatura, ya como origen, ya como antecedente.

En el polo opuesto se sitúa José Antonio Vergara, quien escribe la *Historia de la literatura de la Nueva Granada* para demostrar que durante los

⁵ Pedro de Angelis y Juan María Gutiérrez en Argentina; Diego Barros Arana y Domingo Arteaga Alemparte en Chile; José María Vergara y José María Quintana Otero en Colombia; Joaquín García Icazbalceta, Fortino Hipólito Vera y José Fernando Ramírez en México, etc. Recuérdense asimismo las distintas series documentales que se publican a lo largo y ancho del continente, y las reimpressiones del *Arauco domado* de Pedro de Oña (Valparaíso: Imprenta Europea, 1848) o de los *Coloquios espirituales* de Fernán González de Eslava (México: Imp. de Francisco Díaz de León, 1877).

⁶ Juan María Gutiérrez, “Fray Juan de Ayllon y el gongorismo”, en *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sud-americanos anteriores al siglo XIX* (Buenos Aires: Imprenta del Siglo, 1865), 10, 11, 16.

⁷ Gutiérrez, “Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sud-americanos anteriores al siglo XIX* (Buenos Aires: Imprenta del Siglo, 1865), 194.

llamados “siglos de ignorancia” también existió “un movimiento literario digno de mención y aplauso”. Pero donde Gutiérrez veía una tensión, Vergara veía una concentración, y desde las primeras páginas afirma que su historia “no viene a ser sino un largo himno cantado a la Iglesia”, puesto que en su seno se desarrolló y transcurrió la literatura neogranadina, la cual, además, se conserva gracias a los ricos acervos conventuales, donde la “ciencia profana ha tenido que doblar su cabeza erguida en busca de sus ricas librerías, so pena de no saber nada de nuestra historia”. En este sentido, el redescubrimiento de la producción colonial no implica americanismo alguno, porque esa literatura es tributaria del “gran trabajo cultural” hecho en América por la monarquía española. Es más, para Vergara toda la literatura colonial pertenece a España y es parte de su historia literaria.⁸

Años más tarde, en su *Antología de poetas hispano-americanos* (1893), Marcelino Menéndez y Pelayo abundará en la misma tesis de la superioridad española y en la concepción de las instituciones europeas (Universidad, Santa Inquisición) como proveedoras desinteresadas de civilidad y cultura. Según el crítico, Hispanoamérica, en vez de “cegar” en el antiespañolismo de un Gutiérrez, debería agradecerle a España por haber civilizado a “gentes bárbaras o degeneradas” de “misteriosas e incoherentes tradiciones”. No sólo eso: también deberíamos agradecerle su *Antología*, donde, según sus propias palabras, se recogen “las más selectas inspiraciones de la poesía castellana del otro lado de los mares, dándole (digámoslo así) entrada oficial en el tesoro de la literatura española, al cual hace mucho tiempo que debieran estar incorporadas”.⁹ Si en *Horacio en España* había afirmado que los poetas novohispanos “más bien pertenecen a la historia general de nuestra literatura que a la particular de México”, ahora da un paso más incorporando a esa “historia general” toda la poesía hispanoamericana.¹⁰ Dicho de otro modo, “nuestra” literatura sólo existe en tanto es autoriza-

⁸ José Antonio Vergara, *Historia de la literatura de la Nueva Granada* (Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos, 1867), xvi, xxii, 143, 197.

⁹ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas hispano-americanos* (Madrid: Sucesores de Rivadeneira, 1893), I, v. Ideas similares sobre la “civilidad española” recorren, por ejemplo, la *Historia de la Iglesia en México* de Mariano Cuevas.

¹⁰ Menéndez y Pelayo, *Horacio en España* (Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1885), II: 247.

da e historiada desde Europa y en tanto es un apéndice, cuando no un endeble reflejo, de la literatura española.

Entre 1942 y 1944, Alfonso Méndez Plancarte publica los tres tomos de *Poetas novohispanos*, fruto de un largo trabajo de recopilación donde no se discute tanto el lugar de la poesía novohispana cuanto la necesidad de entender su valor intrínseco y las corrientes literarias que la recorren, reposicionándola desde el punto de vista estético.¹¹ Si por un lado *Poetas novohispanos* desarticula así las perdurables opiniones de Menéndez y Pelayo, por otro aparece cuando se estaba discutiendo el carácter y la identidad de la literatura mexicana en el contexto más amplio del proyecto nacionalista impulsado por Lázaro Cárdenas. Esto explica el optimismo con que Méndez Plancarte juzga la poesía colonial, juicio que “suele ocultar piadosamente los defectos y ponderar muy amistosamente las cualidades”.¹² Por lo demás, la antología ilustra de modo ejemplar la importancia que tienen las instituciones religiosas de Nueva España en la configuración de la historia literaria.

La trascendencia que tuvo —y tiene— *Poetas novohispanos* es incalculable. Para ceñirme al objeto de estas líneas, sólo apuntaré que el “nacionalismo” de Méndez Plancarte repercutirá en el desarrollo ulterior de las teorías criollistas, enfoques sin duda renovadores pero que por momentos parecieran interpretar el fenómeno literario colonial desde un punto de vista teleológico. Como sea, este ligero repaso sugiere que la problemática de origen de la literatura colonial, esto es, su relación directa con las instituciones que administran el poder, se ha intentado resolver mediante diferentes estrategias legitimadoras: o es una manifestación de la “civilidad y cultura” europeas o bien la salva el “genio” romántico o cierto criollismo que erosiona y cuestiona las estructuras de poder. Por tanto, tal vez no sea inútil indagar cómo fue que las instituciones religiosas organizaron y dirigieron con determinados fines la producción poética de Nueva España. El “instituto” en este caso es la Compañía de Jesús, orden que llegó en la década de 1570 y que a nivel local estaba consolidando sus colegios y misiones. A nivel global, y más allá de eventuales fric-

¹¹ Recuérdese que en 1942 también se publicó el libro señero de Pedro Henríquez Ureña: *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (México: FCE, 1949).

¹² José Pascual Buxó, *Góngora en la poesía novohispana* (México: Imprenta Universitaria, 1960), 21.

ciones, apoyaba el programa político tridentino, cuyo ejecutor principal era la Corona española, sobre todo a partir del reinado de Felipe II. Además, para desarrollar efectivamente su apostolado, la Compañía había comenzado a reunir distintas experiencias pedagógicas para dar cuerpo a la *Ratio studiorum*, sistema que educará durante varios lustros a las élites criollas del subcontinente. Dicho de otra manera, a finales del siglo xvi los intereses de la Compañía son muy diversos de los que pudo tener al momento de su expulsión y posterior extinción. Interpretar la historia de las provincias americanas a la luz de lo que pasará en la segunda mitad de siglo xviii, a la luz de Alegre, Abad o Clavijero, sería anacrónico.

Por último, dos palabras sobre el método. Como el punto de partida es una pieza única —no conocemos a la fecha otro poema formal y temáticamente similar—, tuve que decantarme por un estudio microhistórico donde se conjugan la bibliografía y la filología. En este orden, reconstruyo hipotéticamente ciertas prácticas de lectura y de escritura fomentadas por los jesuitas novohispanos, y a partir de ahí relaciono el poema con un contexto mucho más amplio y con la tradición poética que inaugura Garcilaso. Dicho llanamente, intento seguir las huellas que están inscritas en el poema y que develan tanto sus motivaciones de escritura cuanto los modelos que circulan en Nueva España en un periodo dado. Estas huellas, por lo demás, nunca las hubiera visto sin la ayuda de Méndez Plancarte; en última instancia, me limito a profundizar lo que él mismo señalara hace 70 años. Finalmente, como corolario, presento una edición moderna del *Panegiris* donde apunto variantes textuales con respecto a las ediciones de Méndez Plancarte y de Osorio Romero. No he considerado oportuno añadir notas explicativas porque el lector o la lectora encontrará en las próximas páginas los elementos necesarios para la comprensión del poema, tales como su contenido y estructura, sus aspectos formales y estilísticos, sus fuentes y modelos principales. Asimismo, al paso que se analiza el poema se explican aquellos lugares que pueden resultar más o menos complicados desde el punto de vista semántico. Espero que este trabajo alumbrase siquiera de forma parcial algunas zonas apenas exploradas de la poesía novohispana.



El autor y su obra



El *Panegiris in laudem sanctissimae Virginis in festivitate Anunciationis* es un poema polimétrico escrito en español que recrea durante poco más de 500 versos la Anunciación de María. De autor desconocido, se conserva en el manuscrito 1600 de la Biblioteca Nacional de México, que reúne un grupo de cuadernillos en prosa y en verso que circularon en los colegios novohispanos de la Compañía de Jesús entre 1590 y 1750, aproximadamente. El manuscrito se conoce sobre todo porque transmite obras importantes de Francisco Xavier Alegre y Luis de Sandoval Zapata. Si bien en los folios donde se copia el *Panegiris* no se consigna ninguna fecha, Alfonso Méndez Plancarte señaló hace tiempo que “la paleografía”, las “formas arcaicas” y “todo su estilo” indican el “último tercio del siglo xvi”.¹ En efecto, tanto la lengua como los recursos métricos se corresponden con la poesía petrarco-garcilasista del quinientos; así, por ejemplo, las declinaciones verbales (“decilde”, “terná”, “recebildo”, “verná”, etc.), las fuertes y reiteradas sinéresis en -ía, -ío (“María”, “navio”, etc.) o el empleo de la rima encadenada. Asimismo, son recurrentes el políptoton y el polisíndeton, figuras encomiadas por Fernando de Herrera en sus anotaciones a Garcilaso.² Como iremos viendo, el estudio filológico y bibliográfico permite puntualizar que el poema se escribió en la última década del siglo xvi, acaso en torno a 1590.

Ignacio Osorio, por su parte, pensaba lo siguiente:

¹ Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos (1521-1621)* (México: Imprenta Universitaria, 1942), xxvii.

² La paleografía, en cambio, no es determinante (véase el capítulo titulado Descripción bibliográfica).

sin duda fue alguna de las “declamaciones en prosa y en verso” que escribían los alumnos o los profesores para representarlas los días dedicados a la Virgen; en este caso el 25 de marzo, día de la Anunciación. Pudo ser presentado este año de 1599 y a él aludir la *Annua* que hemos citado anteriormente o, si no, en años anteriores [...]. Ignoramos quién haya sido su autor, pero en esta época sobresalían en el colegio Bernardino de Llanos, Diego Díaz de Pangua y Pedro de Flores como aventajados animadores de estos actos. A cualquiera de ellos puede deberse el poema.³

La autoría no puede adjudicarse sin más a los “animadores” mencionados porque no conocemos poemas suyos escritos en español que nos puedan servir de referencia. En todo caso, entiendo que la relación entre el poema y la pedagogía jesuita merece analizarse más detenidamente porque puede aportar al conocimiento de ciertas prácticas de lectura y de escritura vigentes en el periodo colonial. En este sentido, a lo largo del presente capítulo intentaré responder en qué medida se proyectan en el *Panegiris* las poéticas que circulaban por esas fechas entre alumnos y profesores. Para ello, organizo la exposición en tres apartados. El primero está dedicado a la congregación mariana de la Anunciata, la cual funcionaba al interior de los colegios jesuitas y regulaba el progreso intelectual y moral de un grupo más o menos selecto de estudiantes. Será preciso recordar aquí al padre Bernardino de Llanos, quien a partir de 1585 comienza a ordenar los estudios de retórica y gramática y elabora tres libros de estudio que se imprimen entre 1604 y 1605, gracias al patrocinio de la Anunciata. De esos libros, interesa de modo particular el *Poeticarum institutionum liber*, cuya posible relación con el *Panegiris* examina el segundo apartado. El tercero y último explora un tema apenas atendido: la presencia del *Arte poética española* (1592) de Juan Díaz Rengifo en los colegios jesuitas de Nueva España, libro fundamental para aprender métrica española y poética petrarquista.

³ Ignacio Osorio Romero, *Colegios y profesores jesuitas que enseñaron latín en Nueva España (1572-1767)* (México: UNAM, 1979), 100.

La devoción a la Virgen María promovida por los jesuitas durante los siglos xvi y xvii responde a una serie compleja y dinámica de motivos históricos, religiosos y eventualmente políticos. Por lo pronto, señalaré dos cuestiones elementales. La primera nos retrotrae al Concilio de Trento, en concreto al capítulo dedicado a las imágenes sacras, donde se conmina a “tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios y de otros santos”, a las cuales “se les debe dar el correspondiente honor y veneración”.⁴ La segunda se relaciona con la vida misma que se nos ha transmitido de Ignacio de Loyola, donde la Virgen va pautando los distintos momentos que deciden y configuran la vocación del santo después del cerco de Pamplona. Vale la pena recordar sucintamente estos episodios a partir de la *Vida del padre Ignacio de Loyola* de Pedro de Ribadeneira, biografía escrita a instancias de Francisco de Borja y que su sucesor Claudio Acquaviva promoverá en detrimento de otros testimonios cuando asuma el generalato de la orden en 1581.⁵ El primer episodio tiene lugar en la casa paterna, cuando Ignacio, durante su convalecencia, se levanta una noche de la cama y “puesto de rodillas delante de una imagen de nuestra Señora” se ofrece “con humilde y fervorosa confianza, por medio de la gloriosa Madre, al piadoso y amoroso Hijo por siervo y soldado”. A continuación, Ribadeneira recuerda la aparición de la Virgen, momento clave porque afirma la decisión de Loyola de abandonar los deleites mundanos y ponerse al servicio de Dios. Dice así:

Estando en este estado, quiso el Rey del cielo y Señor que le llamaba abrir los senos de su misericordia para con él y confortarle y animarle con una nueva luz y visitación celestial. Y fue así: que estando él velando una noche, le apareció la esclarecida y soberana Reina de los ángeles, que traía en bra-

⁴ *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, trad. de Ignacio López de Ayala (Madrid: Ramón Ruiz, 1794), 357.

⁵ Pedro de Ribadeneira, *Vida del padre Ignacio de Loyola, fundador de la religión de la Compañía de Jesús* (Madrid: Pedro Madrigal, 1594). El texto se publicó en latín en 1572 y en español en 1583. Sobre la importancia que tiene esta *Vida*, véase Francisco Javier Gómez Díez, “Espiritualidad ignaciana y primera historiografía jesuita: Pedro de Ribadeneira”, *Cauriensia* 11 (2016): 567-590.

zos a su preciosísimo Hijo, y con el resplandor de su claridad le alumbraba y con la suavidad de su presencia le recreaba y gozaba. Y duró buen espacio de tiempo esta visión, la cual causó en él gran aborrecimiento de su vida pasada y especialmente de todo torpe y deshonesto deleite [...]. Y bien se vio que no fue sueño, sino verdadera y provechosa esta visitación divina, pues desde aquel punto hasta el último de su vida guardó limpieza y castidad sin mancilla, con grande entereza y puridad de ánima.⁶

Por último, están los acontecimientos de Monserrate, “lugar de grandísima devoción dedicado a la Madre de Dios y celebrado en toda la cristiandad”. El primero que siempre se menciona es el memorable encuentro entre Loyola y el moro, quienes platican durante el camino sobre la virginidad de María antes, durante y después del parto. La plática se desarrolla de un modo cordial hasta que el moro niega la virginidad postparto, empezando así una discusión que finaliza cuando cada uno sigue un itinerario diferente. Pero Loyola, “hombre acostumbrado a las armas y a mirar en puntillos de honra”, determina vengar la afrenta del moro si su caballo lo vuelve a topar, cosa que no sucede. Una vez en el monasterio, Loyola se confiesa durante tres días y luego cuelga la cabalgadura, la daga y la espada delante del altar de la Virgen para ponerse bajo su amparo y protección. Finalmente, muda el lujoso traje por un humilde saco y cual antiguo caballero pasa toda la noche velando sus “nuevas y al parecer flacas armas” delante de la imagen de Nuestra Señora. De aquí partirá a Manresa, donde sobrevendrán las diversas experiencias ascético-espirituales y escribirá los *Ejercicios*; luego comenzará su peregrinaje a tierra santa. Dicho de otra manera, en Monserrate inicia la vida nueva de Loyola que confluirá en la creación de la Compañía de Jesús.

Como puede apreciarse, en la hagiografía ignaciana María aparece en su reconocido papel de protectora y mediadora, es decir, como el eslabón que une y reconcilia con Dios toda vez que en ella encarnó Jesucristo,

⁶ Ribadeneira, *Vida del padre Ignacio de Loyola*, 7. En las citas que proceden directamente de las ediciones antiguas, se moderniza puntuación y ortografía. Cuando se citan ediciones modernas de textos antiguos, se respetan los criterios empleados por el respectivo editor (tal es el caso, por ejemplo, de las *Anotaciones* de Herrera).

el “salvador”.⁷ Importa recalcar este aspecto porque la estratégica imagen de Loyola entregándose a la Virgen para que lo guíe y ampare fue largamente reelaborada por la literatura jesuita y replicada por los primeros socios de la Compañía, quienes en los incipientes colegios se juntaban en pequeños cenáculos a rezar el oficio de la Virgen. Al parecer, estas reuniones son el antecedente de las congregaciones marianas, las cuales fomentarán de modo sistemático el culto a la Virgen.⁸ Como señala Émile Villaret, la primera de todas se instituyó en el Colegio Romano y tuvo su origen en 1563, cuando el padre y profesor belga Juan Leunis “al terminar la clase reunía a los mayores discípulos de quinto año en torno de un modestísimo altar de la santísima Virgen”.⁹ Un año más tarde, debido a la afluencia de cofrades, comenzaron a reunirse “en la capilla de un antiguo convento de la Anunciación” y decidieron ponerse “solemnemente bajo la protección de María”, llamándose en adelante “Congregación de la Anunciación de la santísima Virgen”, más conocida como la Anunciata.¹⁰ El piadoso ejemplo pronto se extendió a otros colegios y en 1584 la bula *Omnipotentis Dei* reconoció oficialmente las congregaciones marianas declarando a la del Colegio Romano como la madre y cabeza de todas las demás (la Prima primaria).

¿Cuál era el objetivo inmediato de estas congregaciones? En las “Reglas universales que deben guardar todos los de la congregación de nuestra Señora”, publicadas en México en 1602, leemos lo siguiente:

El fin principal que los sumos pontífices tuvieron en la fundación de esta santa congregación fue ayudar y acrecentar los estudios de la Compañía de Jesús en letras y virtud cristiana con verdadera devoción y ejercicio de obras de piedad. Para lo cual la pusieron debajo del nombre y protección de la santísima Virgen María nuestra Señora, obligándose con tal glorioso título a los estudiantes, y a los demás fieles que con ellos fueren admitidos,

⁷ Sobre este papel de María, véase Francisco Xavier Dornn, *Letanía lauretana de la Virgen santísima* (Valencia: Viuda de Joseph de Orga, 1768).

⁸ Véase Émile Villaret, S. J., *Les Congrégations mariales. I. Des origines à la suppression de la Compagnie de Jésus (1540-1773)* (París: Beau Chesne, 1947), 25-36. Sobre Loyola y María en la literatura jesuita, véase el Apéndice III.

⁹ Émile Villaret, S. J., *Manual de los directores*, trad. de José de Tiedra, S. J. (Bilbao: El Mensajero del Corazón de Jesús, 1936), 11.

¹⁰ *Ibid.*, 13.

a que en sus costumbres y modo de proceder se muestren dignos hijos de tan santa Madre.¹¹

Francisco Javier Martínez, por su parte, recuerda un pasaje de *El congregante práctico* (1762) que dice básicamente lo mismo:

Las congregaciones de estudiantes de María santísima en los colegios de la Compañía de Jesús, como lo dice ya su nombre, son unas devotas juntas que en honra de María santísima, y con profesión voluntaria que hacen sus individuos o congregantes de reconocerla especialmente por Madre, están establecidas a mayor gloria de Dios en aquellos colegios para la mejor educación en virtud y letras y para la perseverancia y adelantamiento en el camino de la perfección de los que son o han sido estudiantes.¹²

Si bien los congregantes decidían su profesión voluntariamente, en 1570 Juan de Polanco refiere que en el Colegio Romano sólo se recibían “personas muy bien conocidas, y quienes antes mostraron o sigan mostrando signos de la buena voluntad”.¹³ Más adelante, las “Reglas Comunes de las Congregaciones”, promulgadas por Acquaviva en 1587, establecieron que los aspirantes debían ser instruidos por los asistentes de la congregación durante un período de tres meses antes de ser aceptados.¹⁴ A fin de cuentas, las congregaciones fueron pensadas para constituir grupos selectos al interior de las escuelas, reproduciendo así el carácter letrado o erudito que

¹¹ “Reglas universales que deben guardar todos los de la congregación de nuestra Señora”, en *Dudas acerca de las ceremonias santas de la misa resueltas por los clérigos de la congregación de nuestra Señora* (México: Henrico Martínez, 1602), 207r-209v. Agradezco la noticia de estas “Reglas” a Cecilia Cortés.

¹² Francisco Javier Martínez, “Aproximaciones al estudio de las congregaciones de estudiantes en los colegios de la Compañía durante la Edad Moderna”, *Revista de Historia Moderna* 20 (2002): 10; [Joseph de Ferrusola], *El congregante práctico* (Barcelona: Juan Nadal, 1762), 5-6.

¹³ En original: “persone molto ben cognosciute, et ch’un tempo habbino continuato o dan mostra della bona voluntà”, Joannes Alphonsus de Polanco, *Polanci complementa. Epistolae et commentaria II* (Madrid: Gabrielis López del Horno, 1917), 87, núm. 150. Véase asimismo Villaret, *Manual de los directores*, 103-110. Agradezco las traducciones de Polanco a Sabina Longhitano.

¹⁴ Véase Claudio Acquaviva, “Reglas Comunes de las Congregaciones”, en Elder Mullan, *La congregación mariana estudiada en los documentos* (Barcelona: Tipografía Católica, 1912), 29-30.

Loyola hábilmente procuró imprimirle a la orden.¹⁵ En cuanto al quehacer cotidiano de los congregantes, resume Polanco en la mencionada carta:

Están obligados a confesarse y comunicarse cuando menos una vez al mes y en las fiestas de la Virgen; pero la mayoría lo hace cada domingo o cada 15 días. La congregación se hace en las fiestas en un oratorio establecido para esto, en el coro del colegio, donde por dos horas tratan de cosas que los pueden ayudar espiritualmente con la presencia de su prefecto; después escuchan todos juntos la misa, y después de la comida cantan vísperas en música, luego alguno de nuestros colegiales hace un discurso por media hora, y con eso se van a tomar un poco de recreo.¹⁶

Entre las principales actividades de los cofrades estaba la visita a los hospitales y la práctica de la caridad. También organizaban distintos actos académicos al interior de la congregación y participaban en los generales de la Compañía. Polanco observa que la congregación del Colegio Romano administraba dos academias, una de filosofía y teología, otra de retórica y humanidades, "las cuales el día de recreo, a la mañana, hacen sus disputas, ejercicios literarios, estando presente alguien de los nuestros"; además, todos los integrantes de la primera academia componían versos los días festivos para alabar a su respectivo protector.¹⁷ Ferrusola, a su vez, destaca la singular formación que tenían los cofrades y da a entender que eran los más aventajados a la hora de los actos públicos:

¹⁵ Véase Villaret, *Les Congrégations mariales*, 23. Bataillon, por su parte, recuerda que Loyola fue a reclutar la segunda camada de discípulos a la Universidad de París, donde conoció a Juan de Polanco y Jerónimo de Nadal, los dos grandes "intelectuales" de la orden.

¹⁶ "Sono obligati a confessarsi e comunicarsi almeno una volta il mese e le feste della Madonna; ma la maggior parte lo fa ogni domenica o ogni 15 giorni. La congregazione si fa le feste la mattina in un'oratorio deputato per questo, appreso il choro del collegio, dove per due hore trattano di cose che possono aiutarli in spirito in presentia del suo prefetto; dipoi ascoltano tutti insieme la messa, e dopo pranso cantano vespro in musica, il qual finito, alcun' de nosti collegiali fa loro un ragionamento per mezz'hora, e con questo se ne vanno a pigliar un poco di recreatione", Polanco, *Polanci complementa*, 87.

¹⁷ En original: "le quali il giorno di recreatione la mattina fanno le sue dispute, essercitti litterari, essendovi presidente alcuno de' nostri", *ibid.*, 87-88.

aplíquense con seriedad y constancia a la facultad que profesan, no por vanidad, que así se les llevaría el demonio su estudio, sino para obedecer a Dios [...] y en agradecimiento al Señor, de que a más de los otros beneficios, les ha dado una ocupación tan honrosa como lo es la de las letras. Y por todas estas razones procuren aventajarse en cuanto pudieren en la misma facultad según su talento, con el cual deben estar muy contentos, sin soberbia, abatimiento ni envidia.

Siempre, pero principalmente en las funciones públicas, préciense más de la modestia que del saber.¹⁸

Al igual que la instituida en el Colegio Romano, las primeras congregaciones marianas debían estar dedicadas al misterio de la Anunciación y así lo estipularía más tarde la referida bula de 1584. Al respecto, observa Martínez:

el hecho de que estas comunidades se consagrasen al misterio de la Anunciación contenía un significado teológico que inspiraba la espiritualidad apostólica de las congregaciones marianas: la Virgen de la Anunciación, al aceptar ser la madre del Salvador en un acto de plena disponibilidad a Dios, hacía posible la redención de los hombres y del mundo, por tanto, los congregantes encontraban en ella el modelo de su misión específica, a saber, ponerse al servicio de Dios con el fin último de santificarse a sí mismos y al mundo que los rodeaba.¹⁹

Podría agregarse que la Anunciación es uno de los pocos misterios marianos que se basa en una fuente canónica (Lucas 1) y ocupa un lugar relevante en la tradición de la Iglesia romana porque su propio centro es la Encarnación de Cristo y el cumplimiento de las profecías mesiánicas.²⁰ Siendo así, fue el misterio que permitió legitimar los distintos atributos marianos a lo largo del tiempo, en particular el de *Mater Dei*, del cual deriva a su vez el de mediadora u abogada de los mortales. En este sentido, el "significado teológico" ya lo sugería la misma vida de Ignacio: no neces-

¹⁸ Ferrusola, *El congregante práctico*, 123 y 125, respectivamente.

¹⁹ Francisco Javier Martínez, "Ad Iesum per Mariam: devoción mariana y espiritualidad en las congregaciones jesuíticas (ss. XVI-XVII)", *Via Spiritus* 11 (2004): 200-201. Una bula de 1587 permitió elegir otras advocaciones.

²⁰ Véase el Apéndice I, donde se reproduce el relato de san Lucas.

riamente por un prurito histórico los biógrafos habían fechado los sucesos de Monserrate en “la víspera de aquel alegre y gloriosísimo día que fue principio de nuestro bien, en el cual el Verbo se vistió de nuestra carne en las entrañas de su santísima Madre”.²¹ La Anunciación y Loyola quedaban así indisoluble e intencionalmente unidos: si en la redención del hombre María había sido una pieza sustancial, ahora, en plena disputa religiosa y expansión ultramarina, lo sería Loyola y la poco modesta Compañía de Jesús. Así, por ejemplo, en el *Panegiris de nuestro santo Padre Ignacio*, Alejo Cossío imagina que Luzbel, ante la imposibilidad de vencer a la Iglesia romana, decide atacar sus cimientos y empieza a poblar el “orbe” de sombras e infortunios o, lo que es lo mismo, de “herejes luteranos”. Mientras el orbe se lamenta, un ángel desciende y le “anuncia” que pronto Loyola devolverá la luz al mundo:

Va de tinieblas su escuadrón formando
y con ellas afeando todo el orbe,
y al paso que va sombras respirando
va apartando la luz porque no estorbe.
Incauto el mundo ciego va quedando,
en aparente luz la noche exorbe,
y es que infernales lides por noruegas
no podían emprenderse sino a ciegas.

[...]

Cuando alado garzón, jazmín de pluma,
pasando luces cuando el paso mueve,
alivió el peso que gigante abrumba
bogando en nave de argentada nieve.
Gozos da el orbe, que a momentos suma,
perlas su boca por corales llueve,
aliviando el bochorno de los suelos,
nube de pluma a llover consuelos.

²¹ Ribadeneira, *Vida del padre Ignacio de Loyola*, 12.

“Tu luz —le dijo al orbe— se rastrea:
será Loyola, cuya hermosa lumbre
ya de estrellas y luz se taracea
aun rayando en celajes de vislumbre;
huirá este rayo que entre sombra humea
cuando seas tú farol de tanta lumbre,
y luego que su luz se desabroche
huirá asombrada tan confusa noche”.²²

Luego de esta introducción general, es hora de concentrarnos en Nueva España y averiguar cuándo se instituyó la congregación de la Anunciata. Dice Alegre:

En nuestro colegio máximo de México, cuasi con los primeros estudios de gramática que allí se establecieron, había también florecido esta piadosa congregación. Tomó un nuevo lustre y formalidad, después que juntamente con las sagradas reliquias se colocó en nuestra iglesia la bellísima imagen de Nuestra Señora, de que arriba hablamos, y a cuyo altar quedaron vinculados sus devotos ejercicios.²³

Como los estudios de gramática se establecieron en 1574, Gerard Decorme infiere que la congregación se instituyó a finales de ese mismo año; fecha que se ha venido repitiendo y que es preciso cuestionar a partir de otros datos y documentos.²⁴ Por un lado, la “bellísima imagen de Nuestra Señora” que menciona Alegre llegó a Nueva España en 1576 y era una de las cuatro copias del famoso retrato de la Virgen María conservado en la iglesia de Santa María la Mayor (Basilica di Santa Maria Maggiore) y atribuido nada menos que a san Lucas. Según Francisco de Florencia, una de esas imágenes fue efectivamente al Colegio Máximo y al poco tiempo se “instituyó [...] la congregación de nuestros estudios a la sombra y patrocinio de la Virgen de la Anunciata en el Altar de esta Santa Imagen [...]”. *Y fue la*

²² Alejo Cossío, *Panegiris de nuestro santo Padre Ignacio*, BNM, FR, MS. 1600, 12r.

²³ Francisco Javier Alegre, *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, ed. de Ernest J. Burrus y Félix Zubillaga (Roma: Institutum Historicum S. J., 1956), 1: 333.

²⁴ Gerard Decorme, *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial. 1572-1767* (México: Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1941), 1: 299.

primera congregación que se fundó en la Nueva España”.²⁵ Por otro lado, nadie ha reparado hasta ahora en la carta anua de 1577, donde aparece la referencia más temprana sobre la existencia de una congregación mariana. Dada la preciosa información que se transmite, conviene citar *in extenso*:

Por lo demás, para que la probidad de costumbres en ellos no sólo se constituya de la mejor manera, sino que pueda crecer más y más con los días, se han instituido este año dos cofradías de escolares del mismo modo y con el mismo orden que las del colegio germánico y el seminario romano. Una de las cofradías contiene en su censo más de cincuenta escolares de edad avanzada; la otra ha acogido a otros tantos de edad media. En consecuencia, a estos cofrades se han dedicado dos oratorios separados en los cuales se trata de cosas espirituales y del progreso en las virtudes. Cada cofradía tiene también sus asistentes, prefecto, sacristán, lector y portero. Cada sábado a la hora de vísperas, terminadas las disputaciones en las propias escuelas, concurren a la capilla de la Virgen Madre de Dios erigida en nuestro templo para saludarla piadosamente, y se sirven para esto de sus instrumentos de música y cantores.

Las seis principales festividades anuales de la Virgen —a saber, la de la Concepción, la de la Natividad, la de la Purificación, la de la Encarnación, la de la Visitación y la de la Asunción— las celebran así: por la mañana, mientras se lleva a cabo una gran función en nuestro templo, se acercan todos con suma religión, llevando velas encendidas, a recibir la Eucaristía ante la sagrada imagen de la Bienaventurada Virgen. Sigue un sermón en alabanza de la Bienaventurada Virgen. Después de la comida, antes de que sean cantadas las preces por los cofrades cantores con acompañamiento musical, se pronuncia una oración latina por un cofrade orador, y se recita por un cofrade poeta un panegírico en agradabilísimo verso con máxima recreación de todos. Se cuida de que los escolares observen estas prácticas y otras a estas semejantes que en Roma con suma alabanza suelen hacerse. Pues todos ellos tienen en el ánimo y han consensuado con una sola voz seguir

²⁵ Francisco de Florencia, *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de la Nueva España* (México: Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1694), 353, cursivas mías. Una copia del retrato de la Virgen del Populo se conserva actualmente en la pinacoteca de La Profesa en Ciudad de México; por lo que dice Florencia, debe ser una copia de la copia.

perpetuamente en el futuro los preceptos y consejos de la cofradía romana de escolares de la Compañía, y que con todo gusto enviarán letras anuales mediante las cuales los cofrades romanos sean informados acerca de las cosas de las Indias.²⁶

Sobra repetir que “este año” es justamente el de 1576 referido por Florencia, y si bien la anua no lo dice explícitamente, sugiere que esas dos cofradías estaban bajo el patrocinio de la Anunciación, puesto que seguían el orden de sus antecesoras en Roma. Además, ambas eran, a fin de cuentas, una sola que se había dividido en dos conforme a las edades de los congregantes, replicando así la estructura de su par del Colegio Romano, donde existía una congregación *maggiore* (de 18 años en adelante) y una *minore* (de 12 a 17 años).²⁷ Por tanto, lo más probable es que la Anunciata se haya instituido en 1576, y no en 1574. Sus primeros años

²⁶ “Praetera ut haec morum probitas in ipsis non modo optime constituatur, sed in dies magis magisque crescere possit, duae hoc anno scholasticorum confraternitates sunt institutae, eodem ferme modo et ordine, quo et illae in collegio germanico, ac seminario romano, a nostri haberi solent. Et altera quidem confraternitas quinquaginta et eo amplius aetate proventus scholasticos suo cathalogo continet; altera vero totidem etiam mediocris aetatis adolescentes sibi ascivit. Unde confratribus eisdem duo sunt dicata oratoria eaque ad invicem separata, in quibus de rebus spiritualibus virtutumque progressu agitur. Suos etiam lectorem, ac ianitorem, singulis quoque sabbatinis diebus vesperi disputationibus in scholis propriis absolutis, ad Deiparae Virginis sacellum in templo nostro erectum, eam pie salutandi gratia concurrunt; suis etiam ea de re et musicis instrumentis et cantoribus utuntur. // Sex etiam eiusdem Virginis in toto anno occurrentes primariae festivitates, nimirum, Conceptionis, Nativitatis, Purificationis, Incarnationis, Visitationis et Assumptionis ita concelebrant: mane quidem, dum sacrum aede nostra magnum peragitur, facem omnes ceream accensam portantes ad sumendam Eucharistiam ante sacram beatae Virginis imaginem, summ cum religione accedunt. Inde concio de beatae Virginis laudibus sequitur. A prandio vero anteaquam preces a confratribus cantoribus, musicis instrumentis decantetur, ab altero quidem confratre oratore latina habentur oratio; ab altero vero poeta confratre venustissimo versu maxima omnium recreatione, panegyrica recitatur oratio. Haec et alia his similia ab ipsis observari curatur, quae Romae egregia cum laude fieri solent. Nam ii omnes id in animo habent, unoque ore consenserunt se romanae scholasticorum Societatis confraternitati iussis atque consiliis perpetuo esse in posterum obtemperaturos, literasque annuas, quibus us romani confratres de rebus indicus certiores fiant se libentissime missuros”. “Litterae Annuae Provinciae Novae Hispaniae. Mexico, 1 ianuarii 1577”, en *Monumenta mexicana*, vol. 1, ed. de Félix Zubillaga (Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956), 260, núm. 105. Agradezco la traducción a Antonio Río Torres-Murciano.

²⁷ Polanco, *Polanci complementa*, 87.

de vida tampoco debieron ser tan venturosos como los pinta la anua y más tarde Andrés Pérez de Ribas o Florencia. En 1583, el provincial Juan de la Plaza, al paso que resume la crisis que atraviesa el Colegio Máximo, le comenta al general Claudio Acquaviva:

La congregación o cofradía de la Anunciata de los estudiantes se ha venido a resumir en que cada sábado cantan con el rosario unos sonetos o chanzonetas; y aun la letanía no la cantan, diciendo que es cosa prolija. En lo demás, como si no hubiese congregación; antes, en la consulta pasada, dijeron que los estudiantes que menos se confesaban eran los de la congregación; y diciendo yo que se procurase de ayudarles, me respondieron que eran flojos estos estudiantes, y no hay quien levante las manos a ayudarles.²⁸

Esta contradictoria situación no tardó en revertirse: en 1590, los cofrades recitaron durante la fiesta de la Asunción, y ante la nobleza mexicana, oraciones latinas y versos en español; en 1592, daban "mucha edificación en el pueblo" con su "grande virtud y recogimiento"; en 1594, pronunciaron dos oraciones donde "resplandeció la piedad y devoción junto con la gracia y artificio"; en 1596, eran los que más frecuentaban "las cárceles y hospitales, y los que generalmente en letras y virtud se aventajan".²⁹ Un año más tarde resume la anua:

Destos ejercicios de letras, y principalmente de los de virtud y devoción, la maior parte cabe de ordinario a los alumnos de la santíssima Virgen que, en su congregación, la sirven con particular afecto de hijos, procurando siempre crecer con el servicio de su santa Madre, para lo cual no sólo se juntan,

²⁸ Juan de la Plaza, "El padre Juan de la Plaza, Prov., al padre Claudio Acquaviva, Gral. México, 20 de octubre 1583", en *Monumenta mexicana*, vol. 2, ed. de Félix Zubillaga (Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1959), 174, núm. 58.

²⁹ Véase, respectivamente, "Carta anua de la Provincia Mexicana 1590-1591", en *Monumenta mexicana*, vol. 3 (Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1968), 498, doc. 199; "Anua de la provincia de la Nueva España de la Compañía de IHS. del año de 1593", en *Monumenta mexicana*, vol. 5 (Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1973), 57, doc. 20; "IHS. Anua de la Provincia de la Nueva España de la Compañía de Jesús de el año de 1595", en *Monumenta mexicana*, vol. 6 (Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1976), 21, doc. 1; "Carta Anua de la Provincia de México. 1 de marzo de 1597", en *Monumenta mexicana*, vol. 6 (Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1976), 191, doc. 57.

los domingos, a sus ejercicios devotos; y los sábados, a cantar con solemnidad la salve o letanía; pero cada día, después de la última lección, acuden a su capilla donde se lee u cuenta brevemente alguna cosa de edificación.³⁰

El nuevo orden que se verifica en la Anunciata hacia 1590 se corresponde con la promulgación de las “Reglas” de 1587 y con el arribo a México del celeberrimo padre Bernardino de Llanos, quien llegó en 1584 y cuya labor educativa es bastante conocida. Sólo repetiré entonces que fue el responsable de reorganizar los alicaídos estudios de gramática y retórica, empresa que sus propios compañeros no tardaron en destacar. Pérez de Ribas, por ejemplo, nos cuenta un tanto hiperbólicamente que empleó todo su “fervor y caridad en la ayuda e institución y letras de la lucidísima juventud española mexicana”, y que fue “de los segundos que fundaron y promovieron nuestros estudios de latinidad en México”. A renglón seguido, añade:

Dedicose todo a esta ocupación como dada de la mano de Dios, con todo el esfuerzo de su espíritu, y tanto con mayores veras cuanto veía que depende de ella el aumento y mejoras de la república cristiana, y a la dirección y crianza de tiernas plantas que, crecidas, lleven frutos de vida eterna [...]. Y no será fácil de explicar los admirables, multiplicados y provechosos frutos que por dilatados y continuados años este insigne varón cogió, repartió y comunicó ocupado en este santo ministerio.³¹

La reconocida labor de Llanos se relaciona a su vez con el plan pedagógico que por esos años estaba elaborando la Compañía y que tiene su primera experimentación en 1586, cuando Acquaviva remite a todas las provincias una versión liminar de la *Ratio studiorum* para que “vieran las dificultades que podría suscitar y propusieran mejores soluciones”. Sistematisados los comentarios, “en 1591 se llegó a una primera redacción unificada

³⁰“Carta anua de la Provincia de México (México, 30 de marzo de 1598)”, en *Monumenta mexicana*, vol. 6 (Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1976), 369-370, doc. 109.

³¹Andrés Pérez de Ribas, *Crónica y historia religiosa de la Provincia de la Compañía de Jesús de México en Nueva España* (México: Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús, 1896), 1: 141; Osorio Romero, *Floresta de gramática, poética y retórica en Nueva España (1521-1767)* (México: UNAM, 1980), 98. Sobre Llanos, véase Francisco Zambrano, *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, vol. 9 (México: Jus, 1969), 29-62.

de la *Ratio studiorum* que se editó de forma aún no oficial". Acquaviva repitió el procedimiento enviando el nuevo texto para "una última experimentación y verificación". Una vez recibidas y asimiladas las opiniones, mandó a las prensas el texto final del documento en 1598, promulgándola en enero del año siguiente. De este modo, la conocida *Ratio studiorum* de 1599 fue "el primer documento pedagógico oficialmente aprobado y promulgado por un Superior General de la Compañía de Jesús, según lo había expresado unos cuarenta años atrás el propio Ignacio de Loyola".³² En todo este largo proceso, el padre Llanos debió tener activa competencia y acaso sus comentarios fueron de los tantos que llegaron a Roma; la citada anua de 1593 ya comenta que el "nuevo orden de estudios" está dando resultados y "va mostrando la experiencia haber de ser muy crecido el aprovechamiento en los estudiantes".³³ En este contexto, las prensas de Enrico Martínez publicaron entre 1604 y 1605 tres libros de estudio organizados por Llanos y patrocinados por la mismísima congregación de la Anunciata, los cuales, entiendo, son el resultado de las experiencias pedagógicas que acompañaron el proceso formativo de la *Ratio*. Son los siguientes:

1. *Illustrium autorum collectanea ad usum studiosae iuventutis facta. Per Congregationem beatae Marie Virginis Annuntiate, auctoritate apostolica institutam in latinitatis, rethoricaeque gymnasiis Collegii Mexicani Societatis Iesu [...]* (1604);
2. *Solutae orationis fragmenta ad usum studiosae iuventutis. Per Congregationem B. M. V. Annuntiate auctoritate apostolica institutam in latinitatis & rethoricae gymnasiis Collegii Mexicani Societatis Iesu [...]* (1604);
3. *Poeticarum institutionum liber, variis ethnicorum christianorumque exemplis illustratus ad usum studiosae iuventutis. Per Congregationem B. M. V. Annuntiate in Societate Iesus Collegii Mexicani Gymnasiis auctoritate apostolica institutam [...]* (1605).³⁴

³² Carmena Labrador, "El sistema educativo de la Compañía de Jesús", en *La pedagogía de los jesuitas ayer y hoy*, ed. de Eusebio Gil (Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2002), 41-43.

³³ "Anua de la provincia de la Nueva España de la Compañía de IHS. del año de 1593", 57.

³⁴ Para una descripción bibliográfica de los tres impresos, véase Osorio, *Floresta*, 145-179, núms. 9, 10 y 11, respectivamente.

Por lo pronto, nos interesa el *Poeticarum institutionum liber*, considerado por Osorio "el mejor tratado de teoría literaria de la Nueva España".³⁵ Pariente de los milenarios *progymnasmata* y de las poéticas que se revitalizan durante el renacimiento, el *liber* tiene un doble objetivo: enseñar los principios teóricos y utilitarios del arte poética y ofrecer un repertorio de modelos y motivos para que el estudiante pueda desarrollar su escritura.³⁶ Siendo así, se divide en tres amplias secciones. La primera reflexiona de modo general, entre otras cosas, sobre los fines, las necesidades, los modos, la materia y la imitación de la poesía (pp. 1-31). La segunda define los géneros poéticos en orden descendente y, para ejemplificar los temas y motivos propios de cada uno, reproduce poemas parciales o completos de Virgilio, Ovidio, Claudiano, Silio Itálico, Séneca, Terencio, Horacio, Marcial, etc. (pp. 32-373). La tercera se denomina "Christiana poesis" y presenta distintos pasajes modélicos de autores cristiano-latinos tales como Jacopo Sannazaro, Jacopo Pontano, Julio Capilupi y otros menos conocidos (pp. 374-510).

Con respecto a los autores paganos, los textos preliminares aclaran que fueron seleccionados con sumo cuidado y sólo aparecen aquellos fragmentos "que por erudición o estilo necesariamente deben ser leídos [...] y explicados", alterando además lo que parecía conveniente "para el buen avío y enseñanza de la juventud".³⁷ En el mismo orden, el "De libri usu ad lectorem" señala que los poetas de la antigüedad responden a las reglas establecidas en la *Ratio studiorum* para los profesores de retórica, humanidades y gramática. ¿Estas insistentes aclaraciones responden a algún motivo en particular? Más allá de lo que sucedía en la práctica y de los sucesivos expurgos ordenados por la *Ratio*, y antes por Nadal, la enseñanza de autores paganos no dejaba de ser un tema problemático. Sin ir más lejos, durante la Primera Congregación Provincial de la Nueva España, celebrada en

³⁵ Véase el Apéndice II, donde se reproduce la portada de este impreso.

³⁶ Los alumnos debían manejar "con soltura la lengua latina, en que se les enseñaba a componer, recitar e improvisar, exigiéndoles igual maestría en el uso del verso que de la prosa", José Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial de Madrid* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Estudios Madrileños, 1952), 21.

³⁷ Antonio Rubio, "[Dedicatoria]", en *Poeticarum institutionum liber* (México: Henricum Martínez, 1605), s. f.; Juan de Mendoza y Luna, "Licencia", en *Poeticarum institutionum liber*, s. f., respectivamente. Retomo la traducción de Rubio que realizó José Quiñones Melgoza en el artículo "Poemas neolatinos novohispanos en el *Poeticarum institutionum liber* de Bernardino de Llanos", en *Pensamiento novohispano*, comp. de Noé Esquivel Estrada (Toluca: UAEM, 2002), 67.

octubre de 1577, el provincial Pedro Sánchez preguntó “si convenía pedir a nuestro padre general declaración y respuesta a algunas dudas” que sobre “el ministerio y proceder de la Compañía se han ofrecido”. La duda número 15 decía así: “Que no se lean en nuestras escuelas libros profanos, sino de cristianos y de santos que edifiquen”; a lo que el general respondió: “no conviene mudar lo que se usa en todas las escuelas de la Compañía”.³⁸

La “duda” seguramente la suscitó el maestro Vicente Lanuchi, quien por lo menos desde abril de 1577 “intentó que no se leyesen a la juventud los autores profanos”.³⁹ El 20 de febrero de 1578, el general Mercuriano, respondiendo a dos cartas hoy perdidas, le pedía a Lanuchi que no dejara “de leer los libros gentiles, siendo de buenos autores” y que “los inconvenientes que V. R. significa, los maestros los podrán quitar del todo, con el cuidado que tendrán en las ocasiones que se ofrecieren”.⁴⁰ No queda claro cómo reaccionó Lanuchi, pero su postura repercutió en el progreso de los

³⁸ IHS. Congregación Provincial de la Compañía de Jesús de la Nueva España para Roma. 15 de octubre de 1577”, en *Monumenta mexicana*, vol. 1 (Roma: Monumenta Historica Societati Iesu, 1956), 330 y 334, núm. 112.

³⁹ Alegre, *Historia de la Provincia*, 2: 254.

⁴⁰ Everardo Mercuriano, “Pater Everardus Mercurianus, Gen., patri Vicentio Lenoci”, en *Monumenta mexicana*, vol. 1 (Roma: Monumenta Historica Societati Iesu, 1956), 358, núm. 126. Véase asimismo Alegre, *Historia de la Provincia*, 1: 254. Por esta respuesta, sabemos que las cartas de Lanuchi eran de marzo y abril de 1577. Podemos imaginar los “inconvenientes” si recordamos al padre Alonso Sánchez, nombrado rector del Colegio Máximo en 1579. Sánchez Baquero escribe lo siguiente: “Luego que entró en esta Provincia, se dio con grande extremo al recogimiento, oración y penitencia, y procuró pegar este espíritu en los demás, no tanto con las palabras como con el ejemplo; y como estaba la materia bien dispuesta, fácilmente halló quién le siguiese, y se llevó tras sí las cabezas con algunos otros. Para hacer estos ejercicios más a solas y sin nota, le puso el padre provincial por rector del colegio de los estudiantes de san Pedro [...]. Ayudaban los superiores este espíritu singular, y estrechaban la comida de la comunidad más de lo ordinario, y todo se llevaba bien, aunque lo primero en que se conoció disminución y quiebra fue en los estudios, a que forzosamente se había de acudir con menos fervor del que la Compañía profesa, y en las penitencias, que no todos los sujetos eran tan robustos como el Padre para tanta carga; y en todo desdecía algo este modo de vida al de la Compañía de donde nacieron algunas diferencias en la Provincia con la novedad dicha”, Juan Sánchez Baquero, *Fundación de la Compañía de Jesús en Nueva España, 1571-1580* (México: Editorial Patria, 1945), 147-148. Y Alegre, que algo sabía, asienta que la “revolución” propiciada por Alonso Sánchez contó con el apoyo de Lanuchi, “hombre amigo de novedades y demasadamente pagado de su espíritu”, *Historia de la Provincia*, 1: 254. En efecto, Lanuchi también estaba muy preocupado por perfeccionar sus virtudes cristianas y solicitó permiso para recluírse en el monasterio sevillano de la cartuja. Resumiendo, el padre maestro pensaría que los autores paganos eran nocivos y alejaban a los estudiantes del camino virtuoso propiciado por Alonso Sánchez.

estudios en San Pedro y San Pablo, que pronto empezarían a decaer.⁴¹ Me pregunto asimismo si la disensión de Lanuchi no afectó la continuidad del programa editorial pautado con el impresor Antonio Ricardo, donde se consideraba la publicación de varios autores paganos (Cicerón, Ovidio, Marcial, Virgilio) y una misteriosa *Flores poetarum*.⁴² En cierta manera, este programa es el que se reanuda en 1604, cuando la *Ratio studiorum* había entrado en vigencia y cuando Llanos comandaba los estudios. ¿Sería excesivo entonces suponer que las aclaraciones eran una manera de evitar objeciones tanto internas como externas?⁴³ Como fuere, la yuxtaposición de modelos paganos y cristianos tiene en el *Poeticarum institutionum liber* una intensión inmediata: orientar los ensayos poéticos de los colegiales hacia los temas devotos y honestos. Así, mientras en una parte se presentaba al poeta latino modélico, en la otra estaba su asimilación en materia cristiana; de modo que el control patrimonial sobre lo que se puede y debe leer se complementa con un control sobre lo que se puede y debe escribir. Quiñones Melgoza recuerda en este sentido los “29 dísticos elegíacos del jesuita Víctor Giselino” que abren la sección “Christiana poesis”, puestos allí “con el fin de que los estudiantes desprecien los cantos lascivi-

⁴¹ La Primera Congregación ya advertía que los estudiantes no se aplicaban al estudio de la gramática. Sobre el estado de los estudios hacia 1583, véase Plaza, “El padre Juan de la Plaza, Prov., al padre Claudio Acquaviva...”, 172 y ss.

⁴² Los autores incluidos en este programa aparecen enlistados en los preliminares de Aristóteles, *Introductio in dialecticam Aristotelis* (México: Antonium Ricardum, 1578). De esa lista, se imprimieron solamente tres libros: *Omnia Domini Andreae Alciati Emblemata* (1577), *P. Ovidii Nasonis tam De tristibus quam De Ponto. Una cum elegantissimis quibusdam carminibus divi Gregorii Nazianzeni* (1577) y *De constructione octo partium orationis. P. Emmanuelis Alvari lusitani e Societate Iesu* (1579). Ricardo, que tenía su taller en el Colegio Máximo, se trasladó a Nueva Castilla en 1580, pero su partida no explica necesariamente por qué se interrumpió el programa. Véase José Toribio Medina, *La imprenta en México*, t. 1 (Santiago de Chile: Impreso en casa del autor, 1909), xciii-xcvii; “Litterae Annuae Provinciae Novae Hispaniae...”, 269, núm. 105, donde se corrobora que la imprenta de Ricardo estaba en el Colegio. En cuanto a la edición de Ovidio, Osorio piensa que fue “elaborada” por Lanuchi y “prueba” que “no se suspendió la enseñanza de los clásicos paganos”, *Colegios y profesores*, 30-31. Sin embargo, disponer para la imprenta lo que se pretende evitar me parece un tanto contradictorio. Menéndez y Pelayo supone que fue una edición conciliadora y por eso se añadieron al final del volumen “algunos versos de Sedulio y otros de San Gregorio Nacienceno, traducidos del griego”, *Antología*, xix, nota 1.

⁴³ La anua de 1604 insiste: “los tres libros [...] que el padre maestro de retórica saca a luz [...] fuera de ser muy acomodados para la lectura de nuestros estudios, conforme al libro de *ratione studiorum*, han sido generalmente bien recibidos de la gente erudita y docta”. *Carta citada por Osorio, Colegios y profesores*, 114.

vos de los autores paganos de la antigüedad junto con los dioses por ellos cantados” y “se prefiera a Cristo y se canten sus glorias”.⁴⁴ En la versión de Quiñones, los dísticos dicen así:

¡Ah!, váyanse al fin los cantos lascivos de antiguos poetas.
Baste lo que al teatro y a la poesía dieron.
¿Por qué hasta hoy con vano estrépito y torpe erotismo de voces,
perversa inteligencia hace de Dios mil dioses
y engaña con versos, que el Deseo con amor envenena,
ya sea el tuyo, Catulo; ya sea, Tibulo, el tuyo?...
Guerras de Marte, lechos de Venus, feas orgías de Baco
plazcan a aquel a quien Cristo placer no puede...
Diré, pues, de nuevo, silenciemos a los dioses absurdos
y a cuanto puede estorbar las costumbres castas,
y antes que a éstos, al Supremo Hacedor compongamos canciones.⁴⁵

Si en el *Poeticarum institutionum liber* el padre Llanos ofrecía entonces un manual eficaz para enseñar poesía y encaminar la escritura hacia los temas religiosos, en su labor cotidiana se encargó de regular de cerca el programa trazado y de predicar con el ejemplo: por un lado, él mismo escribía poemas en latín y en español para las distintas festividades; por otro, según Pérez de Ribas, fue un devoto ejemplar de la Virgen y exhortaba a “los más aventajados poetas” a componerle “epigramas, elegías y panegíricos [...] en especial sus días más festivos, para que consagrasen las primeras flores de sus gracias, a la que en su gracia les aseguraba sazonados frutos”.⁴⁶ Ejemplos de poesía religiosa compuesta en latín por

⁴⁴ Quiñones Melgoza, “Poemas neolatinos novohispanos...”, 68.

⁴⁵ *Ibid.* En original: “Ah valeant tandem vatium lasciva priorum / carmina: sat scenae, sat numerisque datum. / Nam quid adhuc vano strepitu et tentigine vocum / mens abducta, Deum numina mille facit? / Decipiturque modis, quos inficit igne Cupido, / sive Catulle tuus, sive Tibulle tuus?... / Martis bella, tori Veneris, foeda orgia Bacchi / huic placeant, Christus cui placuisse nequit... / Ergo Deos, iterum dicam, sileamus ineptos, / moribus et castis quidquid obesse potest. / Proque his Artifici summo meditemur honores...”; Bernardino de Llanos, *Poeticarum institutionum liber* (México: Henricum Martínez, 1605), 374-375.

⁴⁶ Pérez de Ribas, *Crónica y historia*, 149. El control sobre la escritura también inquietará al general Acquaviva, quien en 1612 le ordenó a Gaspar de Vegas, entonces provincial de Castilla, “que ninguno de los nuestros componga poesías a certámenes públicos poniendo en ellas

alumnos y profesores figuran por cierto en el *Poeticarum institutionum liber* y en otros documentos más tempranos, como el manuscrito 1631 de la Biblioteca Nacional de México. De allí, por ejemplo, Osorio rescató los poemas para la fiesta de la Asunción de María de 1592, entre ellos, dos epigramas de Llanos.⁴⁷ En este contexto ideológico y programático se inscribe el *Panegiris in laudem sanctissimae Virginis in festivitate Anunciacionis*, pero con una peculiaridad: es un testimonio único escrito en español y se recitó nada menos que el día de la Anunciación. Por tanto, no parece exagerado suponer que fue uno de esos "agradabilísimos panegíricos en verso" que recitaban los cofrades de la Anunciata para celebrar a su patrona, "aventajados poetas" que el padre Llanos habría formado y dirigido y que asimilarían mejor que el resto los modelos reunidos un poco más tarde en el *Poeticarum institutionum liber*.⁴⁸

2

En las reglas para los profesores de retórica, humanidades y gramática, la *Ratio studiorum* se refiere de modo insistente a los lugares comunes (*loci*) que el estudiante debe conocer, puesto que ellos le proporcionan una indispensable variedad de tópicos, argumentos y figuras para poder escri-

su nombre". Véase Ángel Pérez Pascual, "El verdadero autor del *Arte poética española* (Salamanca, 1592) de Juan Díaz Rengifo y el uso de seudónimos en los escritores jesuitas del Siglo de Oro", en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. 2, ed. de María Cruz García y Alicia Cerdón Mesa (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998), 1233.

⁴⁷ Véase Osorio, *Colegios y profesores*, 77-86.

⁴⁸ Decorme asegura que Llanos fue "prefecto" de la congregación de menores durante 40 años porque era un "cargo anexo al maestro de infima de gramática", *La obra de los jesuitas*, I: 306. Si bien es cierto que Llanos dedicó más de cuatro décadas al ministerio educativo, durante todo ese tiempo impartió diferentes cursos y no siempre los de gramática. Por lo demás, el capítulo 3 de las "Reglas" de 1587 prescribe con toda claridad cómo debían elegirse los directores y nada aparece ahí sobre ese "cargo anexo". Dicho rápidamente, cada congregación tenía un "gobernador" y un "prefecto". El primero era un padre de la Compañía elegido directamente por el superior del respectivo colegio, el prefecto era un miembro de la congregación y lo elegían los propios congregantes tres o cuatro veces al año y sólo podía renovarse una vez en el cargo. El prefecto estaba propiamente a cargo de la congregación, pero estaba subordinado al gobernador. Si nos atenemos a la semblanza de Pérez de Ribas, el padre Llanos reunía todos los requisitos para ocupar tales cargos: ejemplar, virtuoso, dedicado, humilde, devoto; por tanto, es lógico suponer que participaría activamente en la organización de la Anunciata: ahí están, por caso, los tres libros que le patrocinaron. Infelizmente, carecemos de mayor documentación.

bir un poema o defender cualquier tesis.⁴⁹ Así, a quien quiera describir un naufragio o una tempestad, el *Poeticarum institutionum liber* le recomienda seguir la *Eneida* (III, vv. 191 y ss., p. 48) o las *Metamorfosis* (XI, vv. 590 y ss., pp. 75 y ss.); para figurar un concilio divino, nada mejor que imitar a Claudiano (*Rufino* I, vv. 1 y ss., pp. 76 y ss.; *Rapto de Proserpina* III, vv. 1 y ss., p. 85); el envío del mensajero celeste bien puede inspirarse en la *Eneida* (IV, vv. 222 y ss., pp. 49 y ss.) y la écfrasis de objetos en el carro del sol (*Metamorfosis* II, vv. 105 y ss., p. 70). Con una ostentación que recuerda a Bernardo de Balbuena, los cuatro motivos recién mencionados aparecen en el *Panegiris*; todos, por supuesto, en su versión sacra. De este modo, el poeta invoca a la Virgen para que guíe su nave en la calma que sobreviene a la tormenta (vv. 1-13), Dios reúne a su cohorte para anunciar la inminente encarnación de Jesucristo (vv. 182-189), el poeta describe el paraíso junto con los cuadros que lo adornan (vv. 118-181) y el ángel Gabriel es, por defecto, el mensajero celeste que desciende y se transforma cual Mercurio (vv. 240-268).

Sobra repetir que estos cuatro motivos que desarrolla el *Panegiris* no aparecen en el texto original de san Lucas y fueron sobrepuestos al relato de la Anunciación por las sucesivas elucubraciones de los santos padres. De ahí pasaron a nutrir la poesía y las vidas de María. Uno de los poetas que retoma estos motivos con gran acierto es Sannazaro en *De partu Virginis* (1526), poema latino muy celebrado que el autor del *Panegiris* imita en determinados pasajes.⁵⁰ Veamos algunos ejemplos. Luego de una larga invocación a la Virgen, la narración del *Panegiris* empieza con la siguiente octava:

Mirando el Padre eterno a su criatura,
y viendo estar su imagen abollada,
determina volverla a la hermosura
conque del primer molde fue sacada
y su divino talle y su figura

⁴⁹ Véase, por ejemplo, la regla 1 de las "Regulae professoris de Humanitatis", que se presentan en la *Ratio studiorum*.

⁵⁰ Sobre la fama del *De partu Virginis*, véase Roland Béhar, "Virgilio, san Agustín y el problema del poema heroico cristiano", *Criticón* 107 (2009): 57-92; Hortensio Félix Paravicino, "Aprobación" a Sannazaro español. *Los tres libros del parto de la Virgen nuestra Señora*, de Francisco Herrera Maldonado (Madrid: Fernando Correa de Montenegro, 1620), s. f. El poema fue traducido al español a mediados del siglo XVI por Gregorio Hernández de Velasco —el mismísimo traductor de Virgilio— y comentado sucesivamente por Lázaro Cardona y Valentino Odoricio.

dejar con color nuevo matizada,
para poner después sobre lo hecho
la firma con la sangre de su pecho.⁵¹

Tal como anota el comentador Odoricio, la *narratio* en *De partu Virginis* comienza con los siguientes hexámetros: “Viderat aetherea superum Regnator ab arce, / undique collectas vectari in Tartara praedas”.⁵² En su versión del poema publicada por primera vez en Toledo en 1554 como *El parto de la Virgen*, Gregorio Hernández de Velasco los traduce así:

Gran tiempo había mirado el Padre eterno,
de encima de su alcázar sacrosanto,
enriquecerse el codicioso infierno
con los despojos del linaje humano.⁵³

Ambos poemas desarrollan así una pregunta frecuente en los relatos o sermones sobre la Anunciación: ¿por qué Dios había enviado al ángel Gabriel en ese momento y no antes? La respuesta, como puede leerse, era bastante simplona: el Diablo reinaba a sus anchas en el mundo y el linaje humano estaba completamente arruinado. Viéndolo, Dios se compadece y decide redimirlo enviando a su Hijo. Podría objetarse entonces que la relación entre los poemas obedece a un sustrato común diversamente difundido. Sin embargo, no parece fortuito que la *narratio* de ambos comience con la misma imagen y que el verbo *videatur* y el gerundio “mirando” ocupen la posición inicial del verso; por no mencionar la llamativa similitud entre “Mirando el Padre eterno a su criatura” y “Gran tiempo había mirado el Padre eterno”.

Pasemos al próximo ejemplo. Según una longeva tradición apócrifa, al momento de la Anunciación la Virgen estaba leyendo su propio destino en el libro de Isaías, concretamente aquel pasaje donde se anuncia el na-

⁵¹ *Panegiris in laudem sanctissimae Virginis in festivitate Anunciationis*, BNM, FR, MS. 1600, vv. 62-69.

⁵² Jacopo Sannazaro, *Opera omnia latine scripta, et in tres De partu Virginis libros Valentini Odoricii Utinensis commentaria* (Venecia: Franciscum de Franciscis Senensem, 1593), I, vv. 33 y 55, 7r. En adelante, al citar esta obra sólo referiré: *De partu Virginis*, nombre abreviado más conocido, y los versos.

⁵³ Sannazaro, *El parto de la Virgen*, trad. de Gregorio Hernández Velasco (Zaragoza: Lorenzo y Diego de Robles Hermanos, 1583), 9r.

cimiento de Emanuel (7: 14). El *Panegiris* imagina entonces lo que estaría pensando María antes de la embajada de Gabriel, en estos términos:

En Nazaret vivía sin recelo
y llena de consuelo una pastora
cuando llegó la hora señalada,
y estando descuidada en su retrete
leyendo atentamente en aquel paso
de aquel extraño caso que Isaías
dijo en aquellos días que una virgen
había de ser origen de alegría.
Espantábase María de este hecho
y revolvió en su pecho atentamente
quién fuese entre la gente tan dichosa
que viese tan gran cosa, a quién le cuadre
siendo virgen ser madre y qué doncella
se hallaría tan bella que pudiese,
con gracia que tuviese, ser bastante
rendir al elefante tan furioso
y aquel león brioso y escondido
mostrarle tan rendido en su regazo.⁵⁴

La metáfora “elefante furioso” (v. 220) que emplea el *Panegiris* para referirse al demonio resulta un tanto extraña y en principio pareciera estar en función de la rima encadenada, en este caso, “bastante”. Pero sólo en principio: en el libro III de *De partu Virginis*, el río Jordán recuerda una profecía de Proteo, quien le había dicho que la venida de Cristo curaría un sinnúmero de enfermedades, entre ellas la lepra, llamada en el poema *lacers elephas* (v. 348). Hernández de Velasco traduce así:

De hoy más la elefántica dolencia,
por los podridos miembros derramada,
huirá de su santísima presencia
y atajará su podre ensangrentada.

⁵⁴ *Panegiris*, vv. 205-222.

La secuencia es bastante clara: en Sannazaro, la “elefántica dolencia” es el pecado (una y otro corrompen el cuerpo), por tanto, el demonio bien puede ser metonímicamente un “elefante”, toda vez que él trajo la corrupción, la enfermedad, el pecado al mundo.⁵⁵ Además, el término “elefante” (Diablo) al oponerse al término “león” (Cristo), le permite al autor desarrollar una acertada correlación semántica en metáfora de animal.

En *El parto de la Virgen*, el motivo de Isaías se vierte así:

Con ojos bajos y alto pensamiento
suspira, y la divina madre adora
que espera, y de su santo nacimiento
dichoso llama el tiempo, el punto y hora.
Dice que sobrehumano entendimiento
será el ser desta celestial señora.
Esto está en su memoria revolviendo,
su dignidad vecina aún no entendiendo.

Los dos poemas nuevamente emplean un léxico afín: “dichosa gente”, “dichoso tiempo”; “revolver la memoria”, “revolver el pecho”. Es hora entonces de apuntar que la traducción de Hernández de Velasco circuló ampliamente en el orbe hispánico: a la edición toledana siguieron las de Madrid (1569), Sevilla (1580) y Zaragoza (1583).⁵⁶ Y sabemos que en 1584 un ejemplar se embarcó en la flota de Indias.⁵⁷ Además, Hernández de Velasco introdujo una serie de modificaciones estructurales que afectaron el poema original; como señalara Juan José Sedano, la invocación a las musas fue sustituida por una “más propia” a los ángeles y a la Virgen, don-

⁵⁵ La “elefancia”, de hecho, era un tipo de lepra. Según Covarrubias, “va cundiendo en el cuerpo y royéndole; diéronle este nombre por ser enfermedad familiar a los elefantes”, véase la acepción en *Tesoro de la lengua española o castellana* (Madrid: Luis Sánchez, 1611).

⁵⁶ Para la edición de Madrid, véase Cristóbal Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña. Siglo XVI* (Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1906), 17, núm. 39. La edición de Sevilla está digitalizada y puede consultarse en el portal de la Biblioteca Nacional de Portugal; lo mismo la de Zaragoza, disponible en Google Books.

⁵⁷ Véase Carlos A. González Sánchez, *Los mundos del libro. Medios de difusión de la cultura occidental en las Indias de los siglos XVI y XVII* (Sevilla: Universidad de Sevilla / Diputación de Sevilla, 1999), 222.

de el poeta le ruega a los primeros que le den “luz con que el *nubloso velo / rompa*, y las puertas do mi afecto llama” (l, 3).⁵⁸ La invocación del *Panegiris* termina así: “*rompe aqueste nublado, quita el velo, / para que mire un rato / tu hermoso retrato, luz del cielo*” (vv. 24-26).

Si los ejemplos anteriores resultan válidos, diría entonces que el autor del *Panegiris* tiene presente el original latino porque era uno de los textos seleccionados para el curso de humanidades o retórica, tal como enseña el *Poeticarum institutionum liber*, que reproduce completo el libro primero, donde se desarrolla precisamente el misterio de la Anunciación.⁵⁹ Al mismo tiempo, conoce la versión de Hernández de Velasco, la cual auxiliaría en la comprensión y estudio del poema; de este modo, el alumno aprehendería los pasajes difíciles y los recursos de la lengua latina tanto como las posibilidades expresivas y poéticas de la lengua materna. En el *Laurel de Apolo*, por ejemplo, Lope de Vega recuerda en primer lugar a Hernández de Velasco, “Títero español” a quien Virgilio y Sannazaro le deben “hablar con elegancia y no con vana / pompa la lengua castellana”.⁶⁰ Años más tarde, Sedano observará que *El parto de la Virgen* es una de las traducciones “más arregladas que tenemos por lo que mira a la sustancia” y que su “estilo [...] la acredita por uno de los buenos textos de la lengua castellana” y “por el mayor ejemplo del poder y facultad de este idioma”.⁶¹ El *Panegiris* refracta, por tanto, una premisa ampliamente recomendada en la *Ratio studiorum*: la traducción como práctica indispensable para asimilar los matices de la lengua. Asimismo, da cuenta del proceso de asimilación de un poema latino, que sin duda se estudiaba en clase, tanto como de la actualización de una serie de motivos que el estudiante debía tener en cuenta para ejercitar su potencial vena poética. Lo enseñado en lengua latina se proyecta así, en principio, sobre un poema escrito en lengua vulgar.

⁵⁸ Juan José Sedano, *Parnaso español*, t. 5 (Madrid: Joaquín Ibarra, 1771), x. *De partu Virginiis: monstrate viam, qua nubila vincam, / et mecum immensi portas recludite caeli* (vv. 13-14).

⁵⁹ Véase Llanos, *Poeticarum institutionum liber*, 401-414 y ss., y el Apéndice III. Sobre la imitación del *De partu Virginis* en el ámbito jesuita español por estas mismas fechas, véase Julio Alonso Asenjo, *La Égloga de Virgine Deipara. Estudio y edición* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2018), 36-37.

⁶⁰ Félix Lope de Vega Carpio, *Laurel de Apolo* (Madrid: Juan González, 1630), 7r (“Silva primera”).

⁶¹ Sedano, *Parnaso español*, x-xi.

El cultivo del verso español entre los estudiantes jesuitas de Nueva España no siempre fue bien visto por parte de los superiores, quienes en las últimas décadas del siglo xvi reprobaron más de una vez los repetidos festejos que se organizaban en los colegios y la tendencia a representar comedias donde predominaba el español sobre el latín, cuando se ordenaba justamente lo contrario.⁶² El regaño, sin embargo, resulta un tanto paradójico porque la poesía española también se enseñaba en clase y, según los testimonios, es evidente que también se fomentaba su escritura. Si bien no contamos con un posible repertorio de poetas modelos como en el caso del latín, sabemos que en los colegios jesuitas de la península se implementó durante varios años el *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo, impresa en Salamanca en 1592. La preferencia por este manual no es en absoluto fortuita: Díaz Rengifo era el padre jesuita Diego García, quien habría ocultado su verdadero nombre para no comprometer a la Compañía, toda vez que el *Arte* recuerda a cada paso dos poetas considerados lascivos y venenosos; me refiero, claro está, a Petrarca y Garcilaso.⁶³ El *Poeticarum institutionum liber* viene de nuevo a cuento porque permite corroborar lo previsible: que en Nueva España también se implementó el *Arte*, puesto que la página 510 lo cita textualmente y reproduce un soneto hispano-latino que allí figura.⁶⁴ El padre Llanos, al parecer, estaba al pendiente de todas las novedades y seguramente encontró en el *Arte* el complemento perfecto de lo que pronto sería el *Poeticarum institutionum liber*, toda vez que en ambos libros percibimos la misma orientación pedagógica, esto es, la necesaria relación entre la reflexión teórica y la aplicación práctica. De hecho, Díaz Rengifo presentaba el *Arte* como un libro muy útil para aprender a componer versos, y no cualquier verso, sino versos sacros. ¿Seleccionaría el padre Llanos los poemas espa-

⁶² Véase, por ejemplo, Plaza, "El padre Juan de la Plaza...", 172-173.

⁶³ Véase Pérez Pascual, "El verdadero autor...", 1223-1235.

⁶⁴ Ignoro cuándo comenzó a implementarse el *Arte*, pero no hay que olvidar que el libro está dedicado al conde de Monterrey, en ese momento Gaspar de Zúñiga, futuro virrey de Nueva España (1595-1603) y quien asistió, como su antecesor, al "inicio general de los estudios" del año 1596. En dicha oportunidad, se recitó un coloquio escrito por el padre Llanos. Véase "Carta anua de la Provincia de México. 1 de marzo de 1597", 189, doc. 57.

ñoles que debían leer y asimilar sus alumnos teniendo como referencia el *Arte*? Por lo pronto, veamos si la poética de Díaz Rengifo se proyecta directa o indirectamente en la composición del *Panegiris*.

En el capítulo 54, Díaz Rengifo explica para qué sirve y cómo se estructura la octava rima; para no abundar en ejemplos, recomienda “todas las partes del ilustre poeta don Alonso de Ercilla”, esto es, “todas las partes” de *La Araucana*, poema central en el transcurrir de la épica hispana.⁶⁵ Si bien los episodios amorosos y alguno que otro verso podían resultar nocivos para los estudiantes, el poeta canta las heroicas hazañas de los defensores de la fe en América, pero también en Lepanto y en San Quintín. Canta, en sentido lato y a reserva de nuestra lectura contemporánea, los hechos ilustres de la cristiandad o, si se quiere, la expansión y fortaleza de la monarquía de los Habsburgo. Díaz Rengifo lo dice con todas las letras:

Según esto, no sirven más a la república los que están en el campo cargados de acero, con la pica en el hombro arriscando las vidas, que los que les están escribiendo sus hechos y eternizando sus nombres fuera de aquellos peligros [...]. Bien pudiera yo tender las velas de la elocuencia en alabar las ilustres y elegantes obras de los poetas latinos y españoles, por las cuales *viven y vivirán hasta el fin del mundo los conquistadores de Arauco*, el esfuerzo y valentía de los numantinos, *la inmortal victoria naval de Lepanto*, la reprimida rebelión de Granada, las virtudes y milagros de muchos santos, si la envidia destes tiempos no me lo estorbara.⁶⁶

En 1942, Alfonso Méndez Plancarte señaló el “clima” ercillano del *Panegiris* y anotó que el verso “Mas en el bajo estilo que ahora llevo” (v. 237) es un calco literal de aquel de *La Araucana* que dice: “Mas en el bajo tono que ahora llevo” (canto XXIII).⁶⁷ Por mi parte, añadiré otros ejemplos.⁶⁸ Los sintagmas “áncoras aferradas” y “vientos contrastadas” aparecen en los dos

⁶⁵ Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española* (Salamanca: Miguel Serrano de Vargas, 1592), 59.

⁶⁶ *Ibid.*, 7 y 8; las cursivas son mías.

⁶⁷ Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, xxvii y 72.

⁶⁸ Citaré la siguiente edición del poema de Ercilla: *Primera, segunda y tercera partes de La araucana* (Madrid: Pedro Madrigal, 1590). Para una edición moderna, véase la dispuesta por Isaías Lerner (Madrid: Cátedra, 2009).

poemas referidos al motivo del naufragio;⁶⁹ el endecasílabo “Aquí dio fin al razonar, haciendo...”, que culmina el parlamento de Millalauco enviado al campo español (XVII, 215v), lo repite el *Panegiris* para dar por concluida la misión del mensajero Gabriel: “Aquí dio fin a su embajada el grave...” (v. 413). El autor del *Panegiris* emplea una perífrasis astronómica para referirse a la llegada de la primavera: el sol entra en Aries, el carnero, quien aleja con su cuerno a la constelación de Piscis. Dice así:

El tiempo era venido cuando el Pece
se esconde y no parece y con el cuerno
despide el duro invierno muy ufano
Aries, y otro verano de consuelo
envía a nuestro suelo; cuando Flora...⁷⁰

Cambiando el signo porque está en otro hemisferio, había escrito Ercilla:

Y aunque era en esta tierra el tiempo cuando
Virgo alarga a prisa el corto día...
las variables horas restaurando
que usurpadas la noche le tenía...⁷¹

En la descripción de la cueva del mago Fitón, leemos:

me metió de la mano a otro aposento
y luego en una cámara hermosa
que su fábrica extraña y ornamento
era de tal labor y tan costosa
que no sé lengua que contarle pueda,
no habrá imaginación a que no exceda...⁷²

⁶⁹ *La Araucana*: “Con un alegre alarde y apariencia / las aferradas áncoras alzamos” (XV, f. 193r); “La nao del mar y viento contrastada” (XV, 195r); *Panegiris*: “y el áncora aforrada en el arena” (v. 5); “Bien como cuando en alta mar turbada / la pobre navecilla combatida, / y de furia de vientos contrastada” (vv. 277-279).

⁷⁰ *Panegiris*, vv. 196-200.

⁷¹ Ercilla, *Primera, segunda y tercera*, XVII, 23.

⁷² *Ibid.*, XXIII, 65.

Del inefable palacio donde vive Dios, dice el *Panegiris*:

De un edificio grave, hermoso y rico
formad en vuestro pecho un modo nuevo
y quedará para el efecto chico
que cuanto imagináredes lo apruebo...

No considero necesario ahondar en estos paralelismos; mejor señalar que los ejemplos se encuentran en tres cantos precisos de *La Araucana*: el XVI, el XVII y el XXIII. En el canto XVI, Ercilla desarrolla el legendario motivo de la tempestad épica que el *Poeticarum institutionum liber* ilustra con pasajes de Virgilio y de Ovidio. El canto XVII refiere la embajada de Millalauco, la traición de los araucanos y la batalla que se desata. Sobre el final, el poeta es llevado en sueños a un paraje ameno para contemplar la batalla de San Quintín, y se dedican varias octavas a alabar la prudencia y ortodoxia de Carlos V y Felipe II. El XXIII, por su parte, preludia la batalla de Lepanto que el poeta verá en la bola mágica de Fitón, cuya cueva y antesala bosqueja minuciosamente, descripción que recuerda el tenebroso mundo que imagina Claudiano al inicio de *Rufino I*, pasaje que, como señalara, reproduce el *Poeticarum institutionum liber*. Dicho de una vez, el estudiante hallaría en estos cantos de Ercilla muy buenos ejemplos para desarrollar los “lugares comunes” recomendados por la *Ratio studiorum*: huertos, templos, tempestades, que aparecen en el *Panegiris*, como ya adelantara.⁷³

Esto, por un lado; por otro, entre los poemas que Díaz Rengifo reproduce en el *Arte* y los versos del *Panegiris* se verifican varias coincidencias léxicas y/o sintácticas. Se dirá con razón que ello responde a la coyuntura poética del momento, esto es, la asimilación gradual de la lengua y de los recursos propios de la poesía petrarco-garcilasista; sin duda, pero en ciertos casos, las afinidades no parecen accidentales. Véase, por ejemplo, cómo refieren la imposibilidad de describir detalladamente el paraíso terrenal el “Estímulo del divino amor” y el *Panegiris*.

⁷³ Véase la regla 5 de las “Regulae professoris Rethoricae”, regla citada por el *Poeticarum institutionum liber* en “De libri usu ad lectorem”.

"Estímulo del divino amor":
Mas ¿quién habrá que *se atreva*
a ponderar dignamente
el artificio excelente
que por sí cada cosa lleva?⁷⁴

Panegiris:
¿Quién pintara el lugar en que se puso
la junta y consistorio allá en el cielo,
y quién en describir tiene tal uso
*que se atreva a subir tan alto el vuelo?*⁷⁵

Por último, importa recordar el aspecto más conocido, pero no menos importante: si bien es cierto que el *Arte* nombra a Garcilaso y a Petrarca constantemente, Díaz Rengifo también procuró ejemplificar todas las formas métricas cultas con poemas honestos, algunos de su propia cosecha, abundando a lo largo del libro la materia religiosa. De Garcilaso puede reproducir el *Beatus ille* de la égloga segunda libremente (¿un elogio campestre es censurable?), pero cuando cita la canción primera se ve forzado a "mudarla" a lo divino, porque los pastores Salicio y Nemoroso deben cantarle al amor divino y no al amor mundano. Ya desde el prólogo "Al prudente y cristiano lector", Díaz Rengifo afirmaba que las preceptivas en lengua vulgar eran pocas y contenían "más de lo que convenía a un poeta cristiano".⁷⁶ Y en la introducción al "Estímulo del divino amor", asienta:

Servirte ha de dos fines, que en esta obra yo he pretendido: de enseñarte a componer cosas altas y divinas, y de aficionarte a ellas. Léele con atención, y si sintieres que va obrando en tu alma afectos de amor de Dios y que se va encendiendo en tu corazón este dulce y sabroso fuego, no le dejes apagar y morir presto; mas torna una y muchas veces a calentarte en él; de cuyo ardor nacerá la perfección y alteza de tus versos y el verdadero espíritu poético.⁷⁷

En conclusión, el autor del *Panegiris* escribe un poema a lo divino acorde con las reglas del arte y con el plan de una poesía cristiana edificante que los jesuitas de Nueva España se encargaron de promover entre sus alumnos a partir de manuales como el *Poeticarum institutionum liber* y el *Arte poética española*.

⁷⁴ Díaz Rengifo, *Arte poética española*, 115.

⁷⁵ *Panegiris*, vv. 118-121. Las cursivas son mías.

⁷⁶ Díaz Rengifo, *Arte poética española*, s. f.

⁷⁷ *Ibid.*, 101-102.



La obra en su contexto



La poesía española en metros italianos que inauguran Boscán y Garcilaso significó, entre tantas cosas, recuperar la tradición clásica desde la perspectiva promulgada por el humanismo. En este proceso, el principio de la imitación poética ocupó un lugar central, si bien no todos los tratadistas y poetas estaban de acuerdo en sus postulados teóricos. Por lo pronto, importa recordar que los modelos creaban una cadena que ligaba a los poetas “modernos” con los poetas “antiguos”, transformando y continuando así una tradición literaria y afianzando una serie de autores canónicos. A raíz de las objeciones suscitadas por las anotaciones y enmiendas a la obra de Garcilaso publicadas en 1574, declaraba Francisco Sánchez de las Brozas:

Muchos años ha que por tener yo afición al excelente poeta Garcilaso de la Vega hice sobre él algunas anotaciones y enmiendas, y comunicándolas con algunos amigos míos, que también en ello pusieron sus diligencias, determiné que por vía de impresión fuesen comunicadas a los que del ingenio de Garcilaso son aficionados. Apenas se divulgó este mi intento, cuando luego sobre ello se levantaron diversas y contrarias opiniones. Pero una de las que más cuenta se hace, es decir, que con estas anotaciones más afrenta se hace al poeta que honra, pues por ellas se descubren y manifiestan los hurtos que antes estaban encubiertos. Opinión por cierto indigna de respuesta, si hablásemos con los muy doctos; mas por satisfacer a los que tanto no lo son, digo y afirmo que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos. Y si me preguntan por qué entre tantos millares de poetas como nuestra España tiene tan pocos se pueden contar dignos deste nombre,

digo que no hay otra razón sino porque les faltan las ciencias, lenguas y doctrinas para saber imitar.¹

Para el desarrollo de una poesía religiosa latina, los modelos antiguos fueron un problema constante y ya hemos visto cómo los propios jesuitas expurgaban los textos, e incluso las objeciones que podía suscitar su enseñanza. Erasmo, a su vez, había censurado a Sannazaro por usar un vocabulario que imitaba el latín clásico y por recurrir a la mitología pagana en su poema dedicado a la Virgen.² La situación no fue muy diferente a la hora de configurar una poesía religiosa culta en lengua vulgar: los dos grandes modelos, Petrarca y Garcilaso, habían escrito una poesía eminentemente profana y, salvo las excepciones, otro tanto podríamos decir de sus numerosos seguidores. Es célebre el prólogo del *Libro de la conversión de la Magdalena* (1588) donde Malón de Chaide lamenta el estrago que producen las “Dianas”, los Boscanes y los Garcilasos en los “mal avisados mozos y las buenas costumbres”. Por otra parte, la ideología que iba imponiendo la monarquía española mientras transcurría el Concilio de Trento pronto abortó el desarrollo de una poesía religiosa culta, cuando el índice de Valdés prohibió las “obras de George de Montemayor en lo que toca a devoción y cosas cristianas”, debido a su filiación con Erasmo y Savonarola.³ Como ha sido varias veces señalado, en las dos décadas que siguen a Trento prácticamente no se imprimieron libros en español de poesía religiosa, pero en 1575 se imprimió uno insoslayable: *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristinas y religiosas*, de Sebastián de Córdoba. Allí, en los preliminares, el canónigo Herrera encomiaba al autor porque había logrado *reducir y trasladar* “todas las dichas obras por las mismas estancias y consonantes en sentencia muy devota y espiritual, y tan buena que pluguiese a Dios esta empresa tomasen todos los poetas e historiadores para que en la iglesia no hubiese libro profano de mentiras

¹ Francisco Sánchez de las Brozas, *Obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega con anotaciones y enmiendas* (Salamanca: Lucas de Junta, 1581), “Al lector”, s. f.

² Véase Roland Béhar, “Virgilio, san Agustín y el problema del poema heroico cristiano”, *Criticón* 107 (2009): 67-68, nota 46; Marcel Bataillon, “La estela del erasmismo en la literatura espiritual”, en *Erasmo y España*, trad. de Antonio Alatorre (México: FCE, 2013), 608.

³ Véase Bataillon, “La estela del erasmismo...”, 549-608.

y vanidades y amores torpes".⁴ Como si fuera un eco, a partir de 1580 comienzan a publicarse distintas colecciones poéticas como el *Vergel de flores divinas* (1582) de Juan López de Úbeda, el *Jardín espiritual* (1585) de Pedro de Padilla, el *Vergel de plantas divinas* (1594) de fray Arcángel de Alarcón y los *Versos espirituales* (1597) de fray Pedro de Enzinas, libros donde destaca la poesía en metros cultos que, al parecer, reclamaban las personas vinculadas con la Iglesia.⁵ Al menos así lo sugiere Enzinas:

Muchos hombres de espíritu y de suma erudición han deseado ver una Poética Teología que con estilo grande y todas las poéticas riquezas satisficiese juntamente a la hermosura de las musas y a la verdad del Evangelio, para que tan noble ciencia, como la poesía, que tanto tiempo ha tienen con invenciones obscenas y fábulas vanas los poetas desfigurada, fuese en su antiguo esplendor restituida. Con la cual la juventud cristiana pudiese no sólo deprender virtud, piedad, religión y el verdadero culto que a Dios se debe, mas también la pura y verdadera lengua, o griega o latina o española, y el arte de poetar dignamente.

[...]

En lengua castellana y versos sáficos [...] hasta ahora no he visto cosa grande compuesta a lo divino que con milagro se lea. Yo [...] comienzo en nombre de Dios, no una Poética Teología, de tantos con justo celo deseada, que aunque algunos de los referidos en lengua latina nos la hayan dado, de lo cual no quiero ser juez, en la española es cierto que no la hay; comienzo, digo, a abrir una senda por el Helicón cristiano arriba, mientras que Dios nuestro Señor levanta alguno en cuya boca, como en la de Estesícoro, cante el ruiseñor, y que con la suavidad de su verso venza a todos los poetas presentes y pasados, y abra fácil y ancho camino a las moradas de las divinas musas.⁶

⁴ Fernando de Herrera, "Epístola" a *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristinas y religiosas* de Sebastián de Córdoba (Granada: René Rabut, 1575), s. f.

⁵ Un panorama bastante completo puede consultarse en Valentín Núñez, "La poesía religiosa del Siglo de Oro. Historia, transmisión y canon", en *En torno al canon*, ed. de Begoña López Bueno (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005), 333-370. Sobre los procesos de divinización en la poesía, remito al clásico libro de Bruce Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental* (Madrid: Revista de Occidente, 1958).

⁶ Pedro de Enzinas, "Al cristiano lector", en *Versos espirituales* (Cuenca: Miguel Serrano de Vargas, 1597), s. f. Sobre el prólogo de Enzinas, véase Valentín Núñez, "Por la dignificación

En el capítulo anterior vimos que los colegios jesuitas de Nueva España contribuyeron decididamente a orientar la poesía culta hacia el campo religioso, tanto elaborando sus propias crestomatías como instrumentando el *Arte poética española* de Díaz Rengifo. Teniendo en cuenta lo apuntado por Enzinas, en las próximas páginas examinaré la relación que el *Panegiris* establece con la poesía culta, en concreto con la tradición bucólica y con la égloga de estirpe garcilasiana. Para ello, en primer lugar, haré una revisión sistemática de la égloga polimétrica escrita durante el siglo xvi, para precisar en qué medida tales experiencias repercuten o no en la *dispositio* del *Panegiris*. En un segundo momento analizaré aspectos temáticos, genéricos y estilísticos que religan asimismo el poema con la tradición bucólica. Por último, voy a detenerme en algunos motivos que retoma el *Panegiris* para sugerir cómo se reelaboran en clave mariana o, dicho de otro modo, cómo las "poéticas riquezas" que ofrece la lengua culta se adaptan a un tema religioso. El objetivo no es sólo situar la obra en un contexto literario e ideológico más amplio, sino también ahondar en el conocimiento de los modelos en lengua vulgar que circulan en Nueva España en el tránsito del siglo xvi al xvii.

1

El *Panegiris* es un poema polimétrico que alterna en su transcurrir canciones, octavas, rimas encadenadas, tercetos y un villancico. En sus notas al *Panegiris*, Méndez Plancarte observó que la combinación de distintas formas métricas a lo largo de un mismo poema estaba autorizada, "fuera del teatro", por "la Égloga II del toledano".⁷ Rápidamente, se recordará que dicha égloga tiene una extensión inaudita (1885 versos) y una oscilante estructura; además, en su transcurrir, Garcilaso concentra distintos géneros mayores y menores al paso que superpone diferentes estilos. Al respecto, comentaba Fernando de Herrera en sus anotaciones:

de la poesía religiosa del Siglo de Oro. Deslindes y modelos en un prólogo de Pedro de Enzinas (1595)", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 11 (2008): 129-151.

⁷ Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos (1521-1621)* (México: Imprenta Universitaria, 1942), xxvii.

Esta égloga es poema dramático, que también se dice ativo, en que no habla el poeta, sino las personas introducidas [...] Tiene mucha parte de principios medianos, de comedia, de tragedia, fábula, coro i elegía; también ai de todos estilos: frases llanas traídas del vulgo, *gentil cabeça, yo podré poco, callar que callarás*, i alto más que conviene a bucólica, *convocaré el infierno*, i variación de versos como en las tragedias. En fin, puede dezirse d' ella: *Quinctia formosa est multis, mihi candida, longa, / recta est; haec ego sic singula confiteor. / Totum illud, formosa, negó*.⁸

Si bien Herrera critica la mezcla indiscriminada y el poco apego a la categoría del decoro, tampoco podía ignorar que la égloga, al menos desde Virgilio, era sumamente permeable y podía condensar en su interior una variedad de temas y géneros.⁹ De hecho, él mismo encomia "la pureza i sencillez i blandura i propiedad de lengua" de la égloga primera de Garcilaso, la cual "se compone de odas, elegías i otras partes líricas i coros de tragedia i es felicemente imitada de Virgilio".¹⁰ En verdad, a Herrera le molestaba en particular la polimetría, tal como revela en la respuesta a Prete Jacopín, donde afirma que hay contra la égloga segunda "otra razón, bastante a mi parecer, que es la variación de los metros". Y, a renglón seguido, añade: "con ello corrompió Garcilaso la simplicidad bucólica y sus preceptos, y dio ejemplo con su autoridad a muchos que lo siguen en España para usar desta licencia con demasiado atrevimiento".¹¹ Enseguida intentaré precisar quiénes fueron esos muchos y lo que hicieron; pero antes convendrá atender la polimetría de la égloga segunda, la cual ha

⁸ Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes (Madrid: Cátedra, 2001), 800. Los versos que cita son de Catulo: "Quinctia resulta hermosa a muchos. Para mí es blanca, alta, derecha. Yo admito que cada uno de sus atractivos es así. Niego que todo ello sea ser hermosa", *Poemas*, trad. de Arturo Soler Ruiz (Madrid: Gredos, 1993), 185, núm. 86.

⁹ "La poesía pastoril es un género que, por su condición secundaria, esto es, puesto que nace en un momento tardío de la literatura griega, acoge elementos diversos de los géneros ya cultivados y tradicionales, independientemente de que también el folclore haya aportado algún ingrediente o esquema básico —como el del canto amebio— para su creación", Vicente Cristóbal, "Las Églogas de Virgilio como modelo de un género", en *La égloga*, ed. de Begoña López Bueno (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002), 38.

¹⁰ Herrera, *Anotaciones*, 694.

¹¹ *Ibid.*, 800, nota 1.

sido discutida y problematizada en varias ocasiones.¹² Me limitaré a repetir lo más superficial. Los metros que allí se intercalan son tres (canciones, tercetos y rimas encadenadas) y en su estructura general se distinguen dos partes: la primera comprende la desastrosa historia de Albanio, su locura y posterior adormecimiento (vv. 1-1030); la segunda es un panegírico de la casa de Alba que reelabora ciertos motivos de la épica (vv. 1032-1885). Desde el punto de vista formal, un cambio métrico delimita estas dos partes: terminan las rimas encadenadas y empiezan los tercetos. Si bien aquí la alternancia métrica tiene una función ordenadora, no sucede lo mismo a lo largo de toda la égloga, donde se transita del terceto a la rima encadenada sin ninguna razón estructural aparente (*i. e.*, no delimitan las distintas secuencias narrativas). En todo caso, esta alternancia más o menos arbitraria se remonta a la égloga polimétrica del *quattrocento* italiano (Francesco Arzocchi) y llega hasta la *Arcadia* de Sannazaro.¹³ Tampoco queda claro si Garcilaso le asigna una función específica a cada una de estas dos formas métricas (narrativa, descriptiva, lírica o dialógica) o si entrevé en ellas una gradación estilística. Así, por ejemplo, el monólogo de Albanio en la primera parte está en tercetos (vv. 416-680), mientras que el de Nemoroso, en la segunda, está en rima encadenada (vv. 1140-1828). Y la rima encadenada se emplea tanto para figurar la dramática locura de Albanio (vv. 934-1031) como la grandeza heroica de la casa de Alba. La función de las dos canciones es aún más imprecisa; según Lapesa, son "intermedios" que aparecen cuando la acción descansa, separando así las tres acciones principales de la obra: narración de Albanio, encuentro dramático entre Albanio y Camila, y narración de Nemoroso; esta "función divisoria", añade, "se asemeja aquí a la de los cantos del coro en la tragedia griega".¹⁴ Sin embargo, como observa Inés Azar, "no hay estancias que separen el segundo y el tercer episodio"; por lo demás, mientras la primera canción es eminentemente lírica, la segunda es dialogada. Debido a estas y otras asimetrías, Azar concluye que las "formas métricas de la *Égloga*

¹² Véase Inés Azar, *Discurso retórico y mundo pastoral en la "Égloga segunda" de Garcilaso* (Ámsterdam: John Benjamins B. V., 1982), 1-33.

¹³ Véase Antonio Gargano, "La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso", en *La égloga*, ed. de Begoña López Bueno (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002), 57-65.

¹⁴ Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso* (Madrid: Revista de Occidente, 1968), 102, 112 y 113.

El no cumplen, pues, función significativa alguna y parecen por completo indiferentes al tipo de texto cuya superficie articulan”.¹⁵ No creo que sea así, diría más bien que no logran ordenar de manera completa el desarrollo del poema; como advertía Lapesa, la égloga segunda “nos muestra al poeta en posesión de todos sus recursos, aunque todavía manifiesta inexperiencia al manejarlos”.¹⁶ Dicho esto, veamos cómo perpetuaron los poetas la experiencia garcilasiana para contextualizar formalmente el *Panegiris*.¹⁷

En el *Cancionero general de obras nuevas*, impreso en Zaragoza en 1554, figuran dos églogas polimétricas: la “Égloga de tres pastores” de Juan de Coloma (“Clara y fresca ribera”) y la muy difundida de Diego Hurtado de Mendoza, que empieza “En la ribera del dorado Tajo”.¹⁸ En ambos poemas se aprecia un evidente intento por ordenar o regularizar la polimetría. Como observa Juan Montero, Coloma sigue de cerca el ejemplo de Garcilaso:

La dependencia del modelo se ve en la elección de los mismos esquemas métricos: la estancia [...] los tercetos y los endecasílabos con rima *al mezzo*, si bien es cierto que los criterios de funcionalidad no son los mismos (Coloma llega a utilizar, por ejemplo, las estancias para la narración o el diálogo).¹⁹

Habría que añadir que las alternancias métricas pautan los distintos diálogos, narraciones y cantos que se van sucediendo en el transcurrir de la égloga y que la rima encadenada sólo se usa para contar o narrar lo que les ha sucedido a los pastores. Mendoza, por su parte, reduce la polimetría a tercetos y canciones, asignándole a cada metro una función específica; al decir de Montero:

¹⁵ Azar, *Discurso retórico*, 7.

¹⁶ Lapesa, *La trayectoria poética*, 102.

¹⁷ Ha sido indispensable para el recorrido que voy a hacer el artículo de Juan Montero, “La égloga en la poesía española del siglo XVI: panorama de un género (desde 1543)”, en *La égloga*, ed. de Begoña López Bueno (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002), 183-206.

¹⁸ No he visto el impreso de 1554; consulté la edición que hiciera Alfred Morel-Fatio en *L'Espagne au XVI^e et au XVII^e siècle. Documents historiques et littéraires* (Heilbronn: Henninger Frères, 1878), 501-592. Importa aclarar que aquí sólo se reproduce el primer verso de la égloga de Hurtado. El poema completo puede consultarse en Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, ed. de José Ignacio Díez Fernández (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007), 111 y ss.

¹⁹ Montero, “La égloga en la poesía española del siglo XVI...”, 189.

Mendoza introduce, en efecto, una moderada polimetría sirviéndose de los tercetos encadenados como cauce de la voz narrativa, que se hace presente al inicio (vv. 1-18), en la parte central del poema (vv. 116-133) y en su cierre (vv. 231-240); las estancias se reservan, en cambio, para los cantos pastoriles.²⁰

Todo lo contrario sucede en las cuatro églogas polimétricas de George de Montemayor publicadas entre 1554 y 1562.²¹ La primera (“En medio de la Hesperia a mediodía”) y la tercera (“¿A quién daré las quejas amorosas”), por ejemplo, emplean hasta cinco metros diferentes: verso suelto, octavas, rima encadenada, canción y tercetos, la primera; canción, octavas, tercetos, rima encadenada y lirás, la tercera. La ampliación del espectro métrico no se corresponde con ningún criterio preciso; dicho de otra manera, los metros no ordenan el desarrollo de la égloga y se usan de manera indistinta para la narración, la descripción, el diálogo, el monólogo o el canto. Así, la canción reaparece en Montemayor como forma dialogada, llegando incluso a descomponer la secuencia uniforme de cada estancia en dos parlamentos diferentes. ¿Pensaría Herrera en églogas de esta clase cuando lamentaba el “demasiado atrevimiento” propiciado por Garcilaso?²²

Hierónimo de Lomas Cantoral, por su parte, en la égloga segunda (“Montano y Melibeo, dos pastores”) emplea el metro como principio ordenador y cada uno tiene su propia función: el verso suelto presenta a los personajes y enmarca el espacio elocutivo, los dos pastores dialogan en tercetos y entonan un canto amebeco en lirás. La égloga termina, un tanto asimétricamente, con los dos pastores platicando en verso suelto.²³

²⁰ *Ibid.*, 189.

²¹ En la primera edición del *Cancionero* figuran dos y en la edición zaragozana de 1562 se añaden dos más. Consulté la siguiente edición: *Cancionero del excelentísimo poeta George de Montemayor* (Salamanca: Juan Perier, 1579), 154v-214v. Al respecto, véase María Dolores Esteva de Llobet, “Historia y ediciones de los Cancioneros de Jorge de Montemayor”, en Jorge de Montemayor, *Segundo cancionero espiritual*. Amberes, 1588, ed. de María Dolores Esteva de Llobet (Kassel: Reichenberger, 2006), 3-26.

²² A propósito de la égloga tercera de Montemayor, comenta Montero: “el signo distintivo de esta égloga es el de la variedad, que se refleja por igual en su insistente (y no siempre acertada) polimetría, como en la diversidad de los personajes y de las situaciones amorosas que viven”, “La égloga en la poesía española del siglo XVI...”, 193.

²³ Hierónimo de Lomas Cantoral, *Las obras poéticas* (Madrid: Pierres Cosin, 1578), 118r-131r.

En 1582, en el marco del auge editorial del género, se publican las *Obras* de Juan de la Cueva, donde se reproducen, en sección aparte, tres églogas, dos de ellas polimétricas.²⁴ En la primera ("Mi musa ejercitada en las montañas") emplea octavas y canciones de un modo bastante arbitrario en la medida que no pautan el desarrollo del poema y se usan indistintamente para introducir el marco narrativo en voz del autor (octavas), para el canto (octavas o canción) y para el diálogo (canción, al estilo Montemayor, con estancia partida entre dos personajes). En la égloga tercera ("¿Adónde vas, Oltacio, triste y solo...?"), escrita en tercetos y canciones, la polimetría es totalmente diferente, toda vez que pauta el desarrollo: los tercetos abren y cierran el poema, son narrativos y contienen los diálogos pastoriles; las canciones se reservan para el canto amebico entre los dos pastores. Este mismo procedimiento se verifica en la égloga polimétrica que viene en *Varias poesías* (1591) de Hernando de Acuña. La singularidad, en este caso, reside en el metro que elige para el canto de los pastores: la sextina, forma poco frecuente en la poesía eclógica española, pero autorizada, eso sí, por la *Arcadia* de Sannazaro. En todos los casos que he reseñado, los poemas son activos o mixtos, es decir, tienen una completa o parcial dimensión dramática, aspecto indefectiblemente ligado a la égloga polimétrica y determinado por el modelo garcilasiano.²⁵

En cuanto a la novela pastoril, el primero que introduce una égloga polimétrica es Luis Gálvez de Montalvo en la cuarta parte de *El pastor de Filida* (1582), égloga que resume hasta cierto punto las experiencias anteriores. En primer lugar, el autor recurre a cinco formas métricas: rima encadenada, canción, terceto, octavas y liras. En segundo, los distintos metros organizan la égloga en la medida que cada mudanza delimita una secuencia narrativa. La égloga empieza y termina con tercetos que oscilan entre la narración y el diálogo. La canción contiene el canto que entona la pastora Liria, mientras la rima encadenada permite transitar al diálogo que sostienen Fanio y Liria. Las liras, por su parte, se reservan para la epístola que el pastor Fanio le muestra a Liria.²⁶ Interesa recalcar que Gálvez de Montalvo recupera la rima encadenada de la égloga segun-

²⁴ Juan de la Cueva, *Obras* (Sevilla: Andrea Pescioni, 1582), 95r-120r.

²⁵ No conozco ninguna égloga polimétrica que sea solamente exegemática (narrativa).

²⁶ Si bien la lira para la epístola es un tanto anómala, así la había empleado Montemayor en la *Diana*.

da, ausente en Montemayor, Mendoza, Lomas Cantoral, Cueva o Acuña, y en la de otro autor eclógico del momento como Francisco de la Torre. Además, Gálvez de Montalvo subraya el carácter dramático de la égloga polimétrica, al punto que la introduce como una auténtica representación donde los actores son los propios pastores y el escenario es el jardín del templo del semicapro Pan.

Mención aparte merecen las *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla, impresas también en 1582. En ellas destaca el empleo sistemático del verso suelto, el cual, según Herrera, si no tiene "ornamento que supla el defecto de la consonancia", no tiene "con qué agradar y satisfacer". En efecto, ya Garcilaso en la epístola a Boscán, escrita justamente en versos sueltos, declaraba que para hablar con su amigo no era "menester buscar estilo / presto, distinto, d'ornamento puro, / tal cual a culta epístola conviene".²⁷ A Padilla, el verso suelto, a par de humilde, debió parecerle incluso prosaico, en la medida que en las *Églogas pastoriles* le asignó una función análoga a la que desempeñaba la prosa en la novela pastoril, tal como explicita en el prólogo "Al lector":

He querido poner en manos de los discretos esta segunda parte de mis obras con título tan humilde como lo es su dueño. Son églogas pastoriles dedicadas a diferentes sujetos y composturas, *donde con versos sueltos, en lugar de prosa, van ligados los demás que a diversos propósitos se hicieron*.²⁸

Tenemos así un conjunto de 13 églogas polimétricas donde el verso suelto tiene una clara función narrativa, dialógica y descriptiva, mientras que los metros fijos se reservan para los respectivos cantos que a lo largo de cada égloga entonan los pastores. Además, el verso suelto va ligando las 13 églogas entre sí, de suerte que las *Églogas pastoriles* conforman una novela pastoril en verso. Esta innovación tiene una consecuencia directa sobre la polimetría de cada una de las églogas: si la novela pastoril intercala en sus respectivos capítulos poemas en metros italianos y poemas en metros tradicionales, otro tanto hará Padilla en cada una de sus églo-

²⁷ Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, est. prel. de Rafael Lapesa (Barcelona: Editorial Crítica, 1995), 121.

²⁸ Pedro de Padilla, *Églogas pastoriles* (Sevilla: Andrea Pescioni, 1582), s. f. Las cursivas son mías.

gas, donde sus pastores cantan sonetos, liras y canciones, así como coplas de arte mayor, redondillas (ambas en la égloga 1), romances de pie quebrado (égloga 2), quintillas (en la 3), etc. Esta peculiaridad polimétrica de la égloga de Padilla, mixtura de metros cultos y tradicionales, va a repercutir en *La Galatea*, donde Cervantes llega al colmo de la polimetría empleando en la égloga del tercer libro hasta ocho metros diferentes, a saber: coplas de arte mayor, canciones, octavas, tercetos, rima encadenada, liras, décimas y un soneto. Por lo demás, Cervantes también presenta su égloga como una breve pieza que representan los pastores en medio de un hermoso teatro natural.

Las *Églogas pastoriles* y la *Fílida* se embarcaron en las flotas de 1583, es decir, apenas publicadas.²⁹ Las primeras se vendían en Lima hacia 1603;³⁰ la segunda aparece hacia 1604 en una memoria de libros del poblado de Acatlán y en el inventario de libros enviados a Diego Garrido en 1619;³¹ y en 1634 todavía se podía comprar en la tienda de Simón Toro en el Empeadrado.³² Al decir de Irving Leonard, la *Fílida*, "*nouvelle à clef bien escrita*", "se leía con fruición".³³ Si bien Cervantes aparece en varias memorias o inventarios, hasta ahora no he encontrado registros de *La Galatea*. Pero el dramaturgo jesuita Juan de Cigorondo, aludiendo a los estragos que produce en la juventud la moda pastoril, escribe en su obra *Ocio* de 1586:

Este monstruo tanvién a entendimientos
buenos para divinos los profana,
empleando tan mal rricos talentos
en libros de poesía torpe y bana:
un *Phílida pastor* de pensamientos,

²⁹ Véase el catálogo de libros en la flota de 1583 elaborado por Carlos A. González Sánchez, *Los mundos del libro. Medios de difusión de la cultura occidental en las Indias de los siglos XVI y XVII* (Sevilla: Universidad de Sevilla / Diputación de Sevilla, 1999), 217 y 215.

³⁰ Véase el inventario de Pedro Durango de Espinosa en *ibid.*, 229.

³¹ Véase Edmundo O'Gorman, "Bibliotecas y librerías coloniales", *Boletín del Archivo General de la Nación* 10, núm. 4 (1939): 677, doc. I, n. 313; 700, doc. VI C, n. 46.

³² Véase *ibid.*, 710, doc. IX, n. 133. En los inventarios, el libro aparece en los tres casos como *Pastor de Fílida*. O'Gorman pensaba que podía tratarse de *El pastor Fido* de Guarini. Sin duda, es la novela de Gálvez de Montalvo, impresa en 1582, 1589, 1590, 1600 y 1613.

³³ Irving Leonard, *Los libros del conquistador*, trad. de Mario Monteforte Toledo (México: FCE, 1996), 107.

un Boscán, Galatea, una Diana,
con pluma de Ocio escritos todos ellos
y más ociosos los que len en ellos.³⁴

La octava resume de modo ejemplar la difusión de las obras de Garcilaso y de la novela pastoril entre los colegiales jesuitas hacia la década de 1580, aspecto que importa retener.³⁵ En cuanto a Montemayor, Juan de Luyando, “vecino de la villa de Guazacualco” (Veracruz), declara poseer en 1585 “un libro *Cancionero* y de sonetos”. La presencia de la *Diana*, por lo demás, ha sido muy bien documentada por Leonard y ahora sabemos que algunos de sus sonetos se cantaron en la Catedral de México junto con otros de Boscán y Garcilaso, acaso contrahechos, tal como aquél de Montemayor que figura en las *Flores de baria poesía* y que empieza “Estábase la Virgen contemplando”, por “Estábase Marfida contemplando”.³⁶ En este mismo florilegio se copian, además, poemas pastoriles de Acuña, Mendoza, Cueva y del propio Montemayor. No en vano al filo del siglo xvi, Eugenio de Salazar le escribe a Herrera desde Nueva España:

Ya por los prados y por verdes cuestras
la ruda musa dulcemente suena
a las ovejas a la sombra puestas,
y su zampoña, de malicia ajena
y del ornato de ciudad curiosa,
con cuerda sencillez su son ordena.³⁷

³⁴ Juan de Cigorondo, *Tragedia intitulada Ocio*, ed. de Julio Alonso Asenjo, en *Juan de Cigorondo y Teatro de Colegio Novohispano del siglo xvi* (México: El Colegio de México, 2006), 127, vv. 2174-2181.

³⁵ Recuérdese que “tener un *Boscán*” significaba tener las obras de Boscán y Garcilaso.

³⁶ El índice de poemas cantados en la Catedral lo dio a conocer Javier Marín López, “The Musical Inventory of Mexico Cathedral, 1589: A Lost Document Rediscovered”, *Early Music* 36, núm. 4 (2008): 575-596. Anastasia Krutistkaya, por su parte, identificó a los autores de los poemas y presentó una conferencia al respecto en el XXIX *Encuentro de Investigadores del Pensamiento Novohispano* (Universidad Autónoma de Aguascalientes, noviembre de 2016). Agradezco las referencias y observaciones a Krutistkaya.

³⁷ Eugenio de Salazar, “Epístola al insigne poeta Hernando de Herrera”, en *Poesía novohispana. Antología*, vol. 1, ed. de Martha Lilia Tenorio (México: El Colegio de México / Fundación para las Letras Mexicanas, 2010), 237.

No diré nada novedoso, por tanto, si afirmo que el auge de la égloga garcilasiana y de la tradición bucólica repercutió en Nueva España. ¿Qué conocemos de todo esto? Infelizmente, muy poco, tanto por falta de testimonios como de estudios. Me limitaré, por tanto, a señalar algunos aspectos de la polimetría en los poemas que he revisado, empezando por los del propio Salazar. En la *Silva de poesía* figuran seis églogas profanas, seis divinas y la parcialmente conocida bucólica de la laguna. De estas 13 composiciones, cinco son polimétricas y la manera de organizarlas muestra que el autor estaba al tanto de los problemas que planteaba la égloga segunda de Garcilaso.³⁸ En la sexta divina y en la bucólica de la laguna, los metros delimitan las dos partes de cada poema: mientras la primera parte introduce el espacio temporal y narrativo (sextinas u octavas), la segunda contiene el canto de los pastores, que entran en escena precisamente con el canto y no antes: los 12 apóstoles con sus liras, las canciones que intercambian Alvar y Blanca. Se distinguen así la voz del autor (la parte exegemática) y la voz de los personajes (la parte activa), esto es, el modo mixto de la égloga, tal como sucedía en las composiciones de Mendoza o de Lomas Cantoral.

La segunda manera en que Salazar organiza la polimetría recuerda las églogas de Padilla: emplea el verso suelto y formas métricas fijas, pero estas últimas son cultas, tales como el serventesio, la canción o la lira (tercera y sexta profanas; quinta divina). El verso suelto predomina y sirve para describir el paisaje, para presentar a los pastores, para graficar su estado de ánimo, para verter el diálogo pastoril, para la écfrasis de objetos, etc. El metro fijo se reserva pura y exclusivamente para el canto o lamento pastoril, introducido por una serie de versos que especifican que “ahora” los pastores van a cantar o lamentarse. Ejemplo de la quinta égloga divina:

³⁸ Son las siguientes: “Allí do va más manso el alto Duero” (tercera profana), “Junto a la antigua villa que formaron” (sexta profana), “En el distrito rico de occidente” (bucólica de la laguna), “En la provincia fértil de Judea” (quinta divina) y “Silvestre musa que el sonoro cántico” (sexta divina). La *Silva de poesía* se conserva manuscrita en la Real Academia de la Historia de Madrid (manuscrito M-RAH, 9/5477), del que cito en este estudio. No existe a la fecha una edición completa. He consultado las églogas en una copia microfilmada —gentileza de Jessica C. Locke— y en la transcripción que hiciera Jaime José Martínez Martín y que viene en el CD-ROM, *Textos clásicos de poesía virreinal*, comp. de Antonio Lorente Medina (España: Fundación Histórica Tavera, 2001).

No haya en el efecto más tardanza
que ya os escucha la silvestre musa
y vuestros cantos mucho oír desea.
Comienza, Eugonio, tú, y Ortino siga.³⁹

Una vez que los pastores terminan de cantar, el poema concluye o bien regresa al verso suelto, ya sea para clausurar la égloga o para describir otra situación que precede a un nuevo canto pastoril. Como procuro señalar, el verso suelto regula la marcha de los acontecimientos que se narran (ya sea a través de la voz narrativa del autor o a través de los propios personajes) y se diferencia con alusiones internas del *canto* en metro fijo; cumple así una función estructural y estructurante muy similar a la que desempeña la prosa en la novela pastoril. No sé si esto necesariamente sucede por influencia directa de las *Églogas pastoriles*.⁴⁰ El verso suelto para la narración ya lo empleaban Montemayor en la égloga cuarta, Lomas Cantoral en la segunda y Figueroa en su “Égloga pastoral”. Y en la traducción de la *Eneida*, Hernández de Velasco había recurrido a la octava para los diálogos o arengas y al verso suelto para la narración.⁴¹ Por lo demás, desde 1530 circulaban impresas las 14 églogas en verso suelto que Luigi Alamanni le dedicara al rey Francisco I.⁴² Es indudable que Salazar las conocía muy bien, toda vez que en la *Suma del arte de poesía* comenta:

Este verso soluto es bueno para las *églogas*, diálogos y otras obras donde hablan dos o más personas, porque como el que responde no ha de decir más versos que dijo el otro a quien responde, no se podría también hacer si hubiese consonante [...]. *En este verso hizo Luis Alamán muchas églogas*.⁴³

Y aquí tocamos un punto interesante: según Antonio Gargano, la égloga siguió en Italia “el camino del endecasílabo suelto que, a partir del

³⁹ Salazar, *Silva de poesía*, 25r.

⁴⁰ Hay, con todo, paralelismos temáticos notables entre Padilla y Salazar.

⁴¹ Agradezco la observación a Antonio Río Torres Murciano.

⁴² Luigi Alamanni, *Opere toscane di Luigi Alamanni al christianissimo rè Francesco primo* (Lugduni: Sebastianus Gryphius Excudebat, 1532).

⁴³ Eugenio de Salazar, *Suma del arte de poesía*, ed. de Martha Lilia Tenorio (México: El Colegio de México, 2010), 187-188. Las cursivas son mías.

ejemplo de Alamanni seguido inmediatamente por Trissino, acabó por imponerse en detrimento de los tercetos".⁴⁴ En la misma senda podríamos ubicar a Figueroa, Padilla, Salazar y un poco más tarde a Enzinas con sus seis églogas polimétricas a la conversión del pecador. Con todo, diría que éste no fue el camino general de la égloga hispana, a pesar de que todavía Francisco de Cascales recomendaba el verso suelto para la égloga al despuntar el siglo xvii.⁴⁵

El otro poeta del ámbito novohispano que importa recordar es Bernardo de Balbuena, autor de la novela pastoril *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, publicada en Madrid en 1608 y compuesta, quizá, en la década de 1580.⁴⁶ A diferencia de sus antecesores, Balbuena llama "Égloga" a cada uno de los 12 capítulos del libro, dando un paso decisivo en la concepción de la novela pastoril como una gran égloga, idea que estaba latente en las *Églogas pastoriles* y en *La Galatea*. En el transcurso de la novela, Balbuena intercala cinco poemas polimétricos, empleando en cada uno los siguientes metros: 1) tercetos y canción ("Dime, cabrero, ¿es tuyo aquel ganado");⁴⁷ 2) terceto, rima encadenada y canción ("Paced mis ovejuelas almagradas");⁴⁸ 3) rima encadenada y tercetos ("Oídme, bellas ninfas, tiernas diosas");⁴⁹ 4) tercetos y rima encadenada ("Dime, Serrano de placer desnudo");⁵⁰ 5) tercetos y rima encadenada ("Aun no han de todo punto enmudecido").⁵¹

En general, la polimetría es bastante ordenada: en el poema 1, los tercetos contienen el diálogo de los pastores, quienes se desafían mutuamente a cantar, *canto amabeo* que se manifiesta en estancias de canción. Finalizado el canto, el poema se clausura simétricamente con unos tercetos. En el 2, los tercetos contienen un largo monólogo donde del pastor Liranio describe los oficios pastoriles, la rima encadenada pauta

⁴⁴ Gargano, "La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso", 69.

⁴⁵ Véase Francisco de Cascales, *Tablas poéticas* (Murcia: Luis Beros, 1617), 301.

⁴⁶ Balbuena dice que es una obra de juventud, pero hay razones para pensar que no es así y que su declaración es un artilugio para identificarse con Virgilio a partir de la *Rota Virgilia*.

⁴⁷ Bernardo de Balbuena, *Siglos de oro en las selvas de Erifile* (Madrid: Alonso Martín, 1608), ff. 23v-30v.

⁴⁸ *Ibid.*, ff. 44v-49v.

⁴⁹ *Ibid.*, ff. 105v-108v.

⁵⁰ *Ibid.*, ff. 113r-117r.

⁵¹ *Ibid.*, ff. 120r-130v.

el diálogo entre Liranio y Florenio e introducen las estancias de canción, que contienen otro canto amabeo de los pastores. En el 4, los tercetos son dialogados y la rima encadenada se reserva para el relato historial del viejo Aristeo. En el 5, los tercetos van con el diálogo y el canto, mientras la rima encadenada sirve a la narración. El 3, por su parte, inicia con una invocación en rima encadenada y luego sigue una larga narración en tercetos. Como ya se habrá notado, Balbuena sólo recurre a los metros que alternara Garcilaso en la égloga segunda y también oscila narrativamente entre el terceto y la rima encadenada. Un detalle interesante: en el poema 2, Balbuena recupera la rima encadenada con acento en cuarta sílaba, tal como aparece en la *Arcadia* de Sannazaro (Garcilaso sólo la empleó en sexta y así la veremos aparecer de modo sistemático en la novela pastoril). Por tanto, me pregunto si la alternancia terceto-rima encadenada no proviene asimismo de la tradición eclógica del *Quattrocento* italiano, máxime si recordamos que la portada del *Siglo de oro* anuncia que es una “agradable y dulce imitación del estilo pastoril de Teócrito, Virgilio y Sannazaro”.

Por lo anterior, podríamos concluir que la poco ordenada polimetría de la égloga segunda de Garcilaso se va ordenando conforme avanza el siglo xvi, exceptuando el caso peculiar de *La Galatea*. En un momento, el espectro métrico se ensancha y aparecen otras formas: sextina, liras, coplas de arte mayor, versos de arte menor, verso suelto, etc. Poetas como Mendoza, Cueva o Salazar prefirieron reducir los metros a dos; los novelistas, en cambio, privilegiaron la multiplicidad, motivados acaso por la propia mixtura de la novela pastoril. Balbuena, por su parte, se mantuvo en un punto medio o, si se quiere, en el punto iniciado por Garcilaso que se enlazaba con la tradición italiana. Mientras Garcilaso empleó el terceto y la rima encadenada de forma indistinta, en sus continuadores notamos una regularización: el terceto se reservó en general para la descripción y el diálogo; la rima encadenada, para el relato.⁵² Si Herrera tenía o no razón cuando se quejaba no interesa tanto como comprobar la libertad métrica que efectivamente tenían los poetas a la hora de componer una égloga.

⁵² Descontando ciertas relaciones métrico-genéricas más o menos estables (octava-épica, canción-lírica, terceto-elegía, terceto-epístola, lira-oda), los mismos preceptistas discreparon bastante sobre la función que tenía cada metro.

Descendamos al *Panegiris*. No puede afirmarse sin más que el autor conocía todos los ejemplos anteriores, algunos, como el de Balbuena, seguramente no; otros, como veremos, por supuesto que sí, tal es el caso de la *Filida* censurada por Cigorondo. Por el momento importa señalar que el autor del *Panegiris* se decantó por un estricto criterio funcional que responde al siguiente diseño métrico-narrativo:

1. Canción (f. Ir, vv. 1-61). El poeta invoca a la Virgen y vincula sus atributos (oliva, palma, abeja) con el misterio de la Encarnación.
2. Octavas (ff. Iv-IIIr, vv. 62-189). Comienza propiamente el relato de la Anunciación. Se explican las razones que tuvo Dios para enviar al ángel Gabriel y se describe el palacio celestial. El poeta asocia, además, el misterio de la Anunciación con la llegada de la primavera.
3. Rima encadenada (f. IIv, vv. 190-236). El poeta presenta a María en un hermoso paraje y refiere lo que estaba haciendo al momento de la Anunciación.
4. Tercetos (ff. IIv-IIIr, vv. 237-263). El ángel Gabriel desciende a la tierra para llevar su mensaje.
5. Octava real (ff. IIIv-IVr, vv. 264-439). Diálogo entre Gabriel y María. El ángel saluda a la Virgen y le anuncia la maravilla que Dios ha dispuesto fecundar en su vientre; María, turbada, no sabe qué responder. El ángel le explica entonces cómo será el milagro y ella termina pronunciando el *fiat*. Gabriel se retira y se describe su ascenso por las esferas celestes.
6. Villancico (f. IVr, vv. 440-461). Los ángeles celebran en el cielo el *fiat* de María.
7. Canción (f. IVv, vv. 462-510). El autor se despide y le solicita a la Virgen protección para todo este "pobre y bajo suelo".

Como puede observarse, las canciones abren y cierran el poema y no se vinculan propiamente con el relato de la Anunciación. En el próximo apartado veremos que estas dos canciones reflejan una tradición lírica en proceso, que por distintas vías se remonta a la canción 49 de las *Rime sparse*. Concentrémonos entonces en el núcleo narrativo del poema, para intentar responder a qué se deben las mudanzas métricas y qué relación se establece con el decurso de la égloga polimétrica. Hemos visto que el

inicio de la *narratio* tiene su modelo en *De partu Virginis* de Sannazaro y en la traducción en octavas de Hernández de Velasco. La octava, no sobra repetirlo, era el metro más apropiado o más empleado para escribir un poema épico, heroico o narrativo desde los tiempos de Boccaccio y en ese mismo metro aparecerán las primeras traducciones al italiano —y luego al español— de Virgilio y de Ovidio. En este sentido, el autor del *Panegiris* considera la octava el cauce ideal para narrar los hechos y acciones de personas ilustres, en este caso, Dios y su corte. De hecho, la sección en rimas encadenadas que sigue inmediatamente a las octavas se introduce con un verso que refiere un cambio de “estilo” propiciado por un cambio de escenario:

Aquí quiero mudaros el estilo,
pues me ha cortado el hilo lo del suelo,
y daros un modelo de María
que estaba noche y día recogida
esperando la vida que del cielo
venía y el consuelo prometido.⁵³

Tal como dictaba la tradición eclógica, el *Panegiris* describe a continuación el paraje ameno donde va a suceder la acción principal y presenta a María como una “pastora”:

El tiempo era venido cuando el Pece
se esconde y no parece y con el cuerno
despide el duro invierno muy ufano
Aries, y otro verano de consuelo
envía a nuestro suelo; cuando Flora
el campo esmalta y dora con sus flores,
cuando esos ruiseñores de alegría
hacen gran melodía y el Aurora
derrama el vaso y dora con su día.

⁵³ *Panegiris in laudem sanctissimae Virginis in festivitate Anunciationis*, BNM, FR, MS. 1600, vv. 190-195.

En Nazaret vivía sin recelo
y llena de consuelo una pastora.⁵⁴

Además de situarnos en un tiempo concreto (la ritual llegada de la primavera), el poema nos ubica también en un espacio sagrado (Nazaret); dicho llanamente, el *locus* funciona como un cronotopos. Los próximos versos desarrollan el motivo ya referido de Isaías, el cual, añadido, fue divulgado por las vidas de María y se remonta al Protoevangelio de Santiago, donde la Virgen es una estudiosa del antiguo testamento. Sobre el final de esta sección, María divisa una luz que baja del cielo y el poema y ella quedan en suspenso:

y vio que hacia el oriente se mostraba
una luz que bordaba todo el suelo,
y vio venir del cielo juntamente,
con rostro refulgente una figura
que en su gran hermosura parecía
de ángel que venía a visitarla.
Turbose de mirarla y espantada
no osó decirle nada por gran rato.

El poema reanuda con un cambio de metro que alude en su primer verso, nuevamente, al estilo llano de la sección precedente:

Mas en el bajo estilo que ahora llevo,
según me siento débil y cansado,
a decir lo que resta no me atrevo.⁵⁵

Al igual que en Garcilaso, en la égloga de la *Fílida* y en los ejemplos de Balbuena, la rima encadenada alterna con el terceto y tiene una clara función narrativa, además de identificarse metapoéticamente con el estilo bajo o humilde de los pastores, diferencia significativa con respecto a Garcilaso o, si se quiere, índice de cómo se perciben diversamente los

⁵⁴ *Ibid.*, vv. 116-126.

⁵⁵ *Ibid.*, vv. 229 y ss.

metros a través del tiempo. El terceto, a su vez, se reserva en el *Panegiris* para la descripción del ángel Gabriel, quien recibe los atributos de belleza femenina propalados por el petrarquismo: manos y cuello de pétrea blancura, cabello ensortijado y rubio como el oro, ojos que son estrellas refulgentes, pies delicados calzados de bellas sandalias.⁵⁶ Concluida la descripción, y todavía con la Virgen turbada o suspendida, el poema indica con un pareado que cierra los tercetos, que el ángel comienza a hablar:

y el sol parado y sosegado todo
a decille empezó de aqueste modo:

En tanto mensajero del cielo, el ángel Gabriel debe expresarse en el lenguaje ilustre que a su condición corresponde y el poema retoma entonces las octavas. Pero, además, Gabriel no sólo lleva el mensaje, también debe convencer a la “turbada” María para que acepte la voluntad del Padre, y para lograrlo esgrime un verdadero soliloquio sobre el milagroso fruto que llevará en su vientre sin perder la virginidad.⁵⁷ Este soliloquio recuerda en cierta medida los discursos propios del héroe épico para arengar a sus escuadrones. Las octavas, por tanto, se corresponden con la dimensión celeste del ángel y con la “gravedad” que el asunto requiere. De hecho, la sección concluye con dos octavas que refieren el ascenso del “grave y numeroso arcángel” a través de las esferas celestes, nueva alusión a la teoría de los estilos. Una vez en el empíreo, Gabriel es recibido por el resto de sus compañeros, quienes a María “a coros esta letra le cantaron”:

Dichoso sí, pues con él
queda el hombre libertado,
y María ha granjeado
un tan hermoso joyel.

Gozad, Virgen, en buen hora,
de tal hijo, esposo y padre,

⁵⁶ *Ibid.* vv. 240 y ss.

⁵⁷ La turbación de María fue todo un motivo y los exégetas la explicaron de distintas maneras.

pues no hay otra a quien le cuadre
ser del cielo emperadora.

Recebí el tusón dorado
y al mismo Dios, pues con él
habéis, Virgen, granjeado,
un tan hermoso joyel.

Con estas ferias el hombre
queda rico y prosperado,
pero vos habéis ganado
de Madre de Dios renombre.

Recebildo, pues con él
queda el hombre en tal estado,
y vos habéis granjeado
un tan hermoso joyel.

Al decir de Méndez Plancarte, esta "letra" es un "cantarín villancico" con su cabeza, doble mudanza, vuelta y repetición, tal como explica Díaz Rengifo; de modo que la única parte "cantada" del *Panegiris* se corresponde con una forma poético-musical característica de la literatura española. ¿Tendría el villancico su respectiva partitura? Probablemente sí: recuérdese que en San Pedro y San Pablo había un maestro de música y que los primeros cofrades de la Anunciata cantaban chanzonetas y sonetos y saludaban todos los sábados a su Reina con "instrumentos de música y cantores". La anua de 1599, a su vez, señala que "principalmente se han celebrado todas las fiestas de nuestra Señora con mucha solemnidad de música y diálogos en alabança de la Virgen sanctísima".⁵⁸ En otro orden, la repentina introducción del villancico en un poema "culto" recuerda lejanamente la alternancia de metros italianos y tradicionales en la novela pastoril y, sobre todo, en las *Églogas pastoriles* de Padilla, en las que el villancico es por cierto bastante frecuente. Esto en cuanto al *Panegiris*

⁵⁸ "Carta anua de la Provincia de México. México, 8 de abril de 1600", en *Monumenta mexicana*, vol. 7 (Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu, 1981), 142, doc. 13.

como poema polimétrico emparentado formalmente con la égloga. En otro nivel, no sólo Padilla y la novela pastoril les ofrecían a sus potenciales lectoras y lectores un multiforme abanico métrico, también lo hacían las colecciones poéticas que circulaban impresas, en particular las religiosas. Así, mientras el *Cancionero* de Montemayor o el *Jardín espiritual* distribuyen los poemas en dos secciones, de acuerdo con el metro empleado (italiano o tradicional), en otros, como en el *Vergel de flores divinas*, los sonetos aparecen junto a las décimas y las canciones junto a los villancicos. El autor del *Panegiris*, sin ir más lejos, conocía muy bien el *Vergel de flores divinas* y toma prestado de allí el verso “de Madre de Dios renombre”,⁵⁹ por no mencionar otras reminiscencias menos puntuales. Por otra parte, a diferencia de Miguel Sánchez de Lima o Eugenio de Salazar, que habían privilegiado el modo italiano, Díaz Rengifo enseñaba a componer en ambos registros y dedica varias páginas al villancico.⁶⁰

Hasta aquí, he analizado la polimetría del poema en función de la égloga segunda de Garcilaso y su descendencia. Resta añadir que a finales del siglo xvi la polimetría era, asimismo, una práctica relativamente extendida entre los propios jesuitas y que aparece en un conjunto diverso de obras que se relacionan en mayor o menor grado con el *Panegiris*. En primer lugar, habría que mencionar la *Tragedia del triunfo de los santos*, obra montada el 10. y el 9 de noviembre de 1579 en la Ciudad de México, y que es un verdadero repertorio de formas métricas italianas en consonancia con el teatro prelopesco.⁶¹ En la misma línea orbitan la *Tragedia intitulada Ocio* y la *Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús*, de Cigorondo. Y del mismo autor también son polimétricas otras piezas dramáticas mucho más breves como la *Egloga seu pastorum lusus* o la *Égloga al nacimiento*.⁶² El sustantivo “égloga” que emplean los manuscritos para designar estas obras de Cigorondo remite en lo inmediato a Juan del Encina, quien habría llama-

⁵⁹ *Panegiris*, f. 99v.

⁶⁰ Véase Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española* (Salamanca: Miguel Serrano de Vargas, 1592), 32 y ss. Sobre el villancico en Nueva España, véase Anastasia Krutistkaya, *Los villancicos que se cantaron en la Catedral de México (1693-1729)* (México: UNAM, 2018).

⁶¹ Al parecer, el teatro prelopesco incorporó la polimetría de formas italianas siguiendo el ejemplo de la égloga segunda.

⁶² Sobre Cigorondo, véase Julio Alonso Asenjo, “Estudio introductorio a la *Tragedia intitulada Ocio*”, en *Juan de Cigorondo y Teatro de Colegio Novohispano del siglo xvi* (México: El Colegio de México, 2006), xlvi-lxvi.

do así cada uno de sus dramas pastoriles, debido a la correlación égloga activa-representación vigente desde Virgilio. Pero, además, la *Ratio studiorum* define la égloga como una pieza dramática "breve" y recomienda entrenar a los estudiantes en su escritura.⁶³

En segundo lugar, tenemos el manuscrito 18,155 de la Biblioteca Nacional de Madrid (registrado como *Églogas. Cancionero*), el cual transmite dos poemas escritos seguramente en Nueva España a finales del siglo xvi: la "Oración primera en que se defiende ser más necesarios los cánones y leyes que ninguna otra ciencia" y la "Oración segunda en alabanza de la teología".⁶⁴ Ambas oraciones guardan una notable similitud formal con el *Panegiris*: son polimétricas, rondan los 500 versos, y defienden y difunden la verdad católica. Las dos están dirigidas a un "señor" que se menciona al inicio, lo cual remite otra vez a las declamaciones públicas que en verso o en prosa hacían los estudiantes o bien los profesores. Como en el *Panegiris*, los metros pautan el desarrollo de los poemas y sobre el final ambos intercalan un villancico. También encontramos similitudes temáticas. Así, por ejemplo, la "Oración primera" y el *Panegiris* comienzan con la tópica imagen de la nave que no logra arribar al "puerto deseado"; la "Oración segunda" dedica varias octavas a la visión que san Juan nos legara del paraíso celestial, que veremos reaparecer, también en octavas, en el *Panegiris*.

Por último, Méndez Plancarte recuerda un pasaje donde Alegre refiere que en 1597, para celebrar la canonización de san Jacinto, tres alumnos del seminario de San Ildefonso recitaron en el convento de los dominicos "una pieza panegírica, repartida en tres cantos de poesía española,

⁶³ Véase la Regla 19 para los profesores de Retórica. El manuscrito 1631 de la Biblioteca Nacional de México trasmite una decena de églogas latinas compuestas por jesuitas durante el periodo que nos ocupa, tanto de estudiantes como de profesores; entre ellas, dos del padre Llanos. Han sido estudiadas y traducidas por diversos especialistas.

⁶⁴ AA. vv., *Églogas. Cancionero* (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 18,155), ff. 38r-47r y 47v-58v, respectivamente. El manuscrito consta de 74 folios y perteneció a Pascual de Gayangos, cuya colección de manuscritos fue adquirida en 1899 por la Biblioteca Nacional de Madrid. En el *Catálogo de los manuscritos que pertenecieron a D. Pascual de Gayangos existentes hoy en la Biblioteca Nacional* (Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904) aparece con el número 751 y se especifica que la letra es del siglo xvi. No he podido averiguar su procedencia, pero su relación con la literatura jesuita de Nueva España es indudable, puesto que transmite tres obras de Cigorondo: *Egloga seu pastorum lusus* (1r-11r), *Égloga al nacimiento* (14r-37v), *Juego entre cuatro niños* (62r-74v).

cuyos intervalos ocupaba la música".⁶⁵ Alegre recoge la noticia de la anua de 1598, carta que él mismo ordenó en el archivo romano. En este caso, no conocemos el poema, pero la anua nos permite imaginar al menos cómo era este tipo de declamaciones a finales del siglo xvi. Dice así:

Este día, por la tarde, en la iglesia del mismo convento, se recitó por tres colegiales de nuestro seminario de S. Ildefonso un *panegiris* repartido en tres cantos de poesía española, hecha por un padre que, al presente, era ministro del seminario, el cual dio tanto gusto, y causó tanta devoción al pueblo, así por la bondad de la poesía, como por la gracia de los que la recitaron, sentados en sillas de terciopelo carmesí, sobre un teatro acomodado, que, a juicio de muchos, fue una de las mejores fiestas de toda la octava.⁶⁶

Es importante señalar que el "padre ministro" de San Ildefonso en ese momento era el mismísimo Bernardino de Llanos;⁶⁷ su *panegiris* pondría así en práctica lo que él mismo enseñaba y sería un modelo a seguir: no por nada la anua destaca que allí el *docere* (incitar a la devoción) se daba la mano con el *delectare* (el gusto). Y considerando la íntima relación entre polimetría y representación, seguramente era un poema polimétrico. En cuanto a las tres partes que tenía el poema, también las podríamos distinguir en nuestro *Panegiris*: 1) canción inicial, 2) relato de la Anunciación, 3) canción de despedida.

Por su parte, Alegre añadió que el *panegiris* de san Jacinto tenía intervalos musicales entre canto y canto; tal vez recordaba un conjunto de poemas polimétricos jesuitas del siglo xviii divididos en tres tramos, y al final de cada uno cantaba la Música; tal como el anónimo *Panegiris en la dedicación de la santa Casa de Loreto* (1738) o *El primer triunfo de la gracia* (1764)

⁶⁵ Francisco Javier Alegre, *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de la Nueva España* (Roma: Institutum Historicum S. J., 1956-1960), II: 2; Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, xxvii.

⁶⁶ "Carta anua de la Provincia de México (México, 30 de marzo de 1598)", en *Monumenta mexicana*, vol. 6, ed. de Félix Zubillaga (Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu, 1976), 368, doc. 109. Zubillaga anota que la carta tiene la siguiente marginalia autógrafa de Alegre: "Puesta en su lugar. X. A. 40 fs. y Filipanas 20 fs."

⁶⁷ Véase "Cathalogus tertius Provinciae Mexicanae anni 1597. Secunda via", en *Monumenta mexicana*, vol. 6, ed. de Félix Zubillaga (Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu, 1976), 345, doc. 108.

del padre Francisco Vuzan.⁶⁸ También jesuitas, divididos en tres tramos y polimétricos son el ya mencionado *Panegiris de nuestro santo padre Ignacio* (1741) del padre Cossío, el *Panegiris de san Juan Nepomuceno* del padre Hilario Hugarte y el *Panegiris del glorioso padre san Ignacio de Loyola* (1763) del padre Cantabraría; infelizmente, no sabemos si tenían música.⁶⁹ Como fuere, Méndez Plancarte pensaba que el *Panegiris* era “una muestra temprana” de un “género” de poesía polimétrica eventualmente musicada y dividida en tres partes o cantos, apenas conocida. Diría más bien que es un testimonio singular de una práctica de escritura que entre los jesuitas perduró a lo largo del tiempo, adquiriendo distintas modalidades según los respectivos contextos histórico-literarios. ¿Sería el sustantivo *panegiris* una manera de identificar un tipo peculiar de composición? ¿Sería la práctica de la polimetría una manera de asimilar los metros y las “poéticas riquezas” de la poesía culta?

2

Sugerido el parentesco formal entre la égloga polimétrica y el *Panegiris*, parece oportuno señalar a continuación qué otros elementos de la poesía bucólica se filtran en el poema. Para ello, acudiré nuevamente a Herrera, quien define la égloga del siguiente modo:

La materia d' esta poesía es las cosas i obras de los pastores, mayormente sus amores, pero simples i sin daños, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios; competencias de rivales pero sin muerte i sangre. Los dones que dan a sus amadas tienen más estimación por la voluntad que por el precio, porque envían mançanas doradas o palomas cogidas del nido.

⁶⁸ *Panegiris en la dedicación de la santa Casa de Loreto en el Colegio de San Gregorio de México*. Año 1738, BNM, FR, MS. 852. Francisco Vuzan, *El primer triunfo de la gracia en la visita que hizo a santa Isabel la santísima Virgen, que se tuvo en el general de San Pedro y San Pablo el día 6 de julio del año 1764*, manuscrito en la miscelánea *Tratados varios*, BNM, FR, RSM 1763 M4ROM, s. f., núm. 6. Agradezco la noticia de esta miscelánea a Dalia Hernández Reyes.

⁶⁹ Alejo Cossío, *Panegiris de nuestro santo Padre Ignacio*, BNM, FR, ms. 1600, 9r-12v. Hilario Hugarte, *Panegiris de san Juan Nepomuceno*, en *Tratados varios*, BNM, FR, s. f., núm. 7. Cantabraría, *Panegiris del glorioso padre san Ignacio de Loyola año de 1763*, en *Tratados varios*, BNM, FR, s. f., núm. 8.

Las costumbres representan el siglo de oro; la dicción es simple, elegante; los sentimientos, afetuosos i suaves; las palabras saben al campo i a la rustiqueza de l' aldea, pero no sin gracia ni con profunda inorancia i vejez, porque se tiempla su rusticidad con la pureza de las voces propias al estilo [...]. Las comparaciones son traídas de lo cercano, que es de las cosas rústicas, como: "cual suele el ruiseñor con dulce canto".⁷⁰

Por el momento, importa detenerse en tres aspectos: en el tema amoroso, en la recreación del Siglo de Oro y en el estilo. Empecemos por el primero. A diferencia de los poemas sacros escritos al calor del *Cantar de los cantares*, el tema amoroso entendido como lamentación, búsqueda y reclamo no aparece en el *Panegiris*. En todo caso, el poema alude constantemente al infinito amor que existe entre Dios y la Virgen, siendo ésta una de las razones principales de la Encarnación de Cristo:

Templo del mismo Dios enriquecido,
que por su celestial divina mano
fuiste, y por ella mesma fabricado,
adonde el mismo Dios, de amor vencido,
quiso quedar unido y hermanado,
emparentando en el linaje humano...⁷¹

Un poco más adelante, el poema dice que la "suavidad" de la Virgen "trocó" al Dios "vengativo y riguroso" del Antiguo testamento en el Dios "dulce, blando y amoroso" de los cristianos. Este cambio de estado que se verifica en Dios le permite al poeta introducir un motivo recurrente en la tradición bucólica: el *macarismós*, que en este caso celebra el misterio de la Encarnación y desarrolla una alegoría a lo divino del amor mariano:

Oh feliz, oh dichoso, oh claro día,
que el cielo serenaste y esmaltada
de un verdor de esperanza y alegría
nos dejaste la tierra en sol bañada:

⁷⁰ Herrera, *Anotaciones*, 690-691.

⁷¹ *Panegiris*, vv. 14-19. Las cursivas son mías.

en ti suena la dulce melodía
de aquella ave tan linda y agraciada,
a cuyo suave canto desde el cielo
el sacre eterno abatirá su vuelo.
Dulce hierba al incurable daño,
traza sacada del divino pecho,
caso jamás oído y tan extraño,
que admira a todo el estrellado techo.
En vano ha sido el industrioso engaño
del tartáreo enemigo y cuanto ha hecho,
pues tiene contra sí tal red urdida,
que puesto en ella perderá la vida.⁷²

La primera octava traza la correspondencia que existe entre el cielo y la tierra, entre el orden cósmico y el orden mundano. De esta manera, el cielo diáfano y apacible se proyecta sobre un mundo que renace. Con el cielo sereno, el poeta alude al cambio que se verifica en el mismo Dios, quien trueca su ira en misericordia y decide enviar el consuelo “que tanto había estaba prometido”.⁷³ En otras palabras, en vez de aniquilar el mundo porque estaba corrompido por el pecado, como sucede en el Antiguo testamento, este día Dios se concilia para siempre con la humanidad gracias al amor mariano. No en vano la Virgen era desde las letanías lauretanas *Virgo clemens*, porque “rogando siempre a Dios por los hombres, de tal modo lo mueve a clemencia, que sus súplicas parece que tienen en algún modo fuerza de ley o precepto”.⁷⁴

Aplacado el cielo, la tierra entonces florece (recuérdese que la Anunciación se celebra el 25 de marzo, cuando empieza la primavera). En una lograda octava que mucho debe al amanecer mitológico, el *Panegiris* imagina que en esa tierra renacida cantan los pájaros, en particular esa “ave”

⁷² *Ibid.*, vv. 78-101.

⁷³ *Ibid.*, v. 111.

⁷⁴ Francisco Xavier Dornn, *Letanía lauretana de la Virgen santísima* (Valencia: Viuda de Joseph de Orga, 1768), 55. En *El parto de la Virgen*, por ejemplo, Dios le recuerda a su corte en el libro tercero: “cómo la justicia a la clemencia / en mi tribunal santo fue rendida, / mudando la mortífera sentencia / que mereció la gula desmedida” (“Aut etiam ut nostri longo post tempore tándem / pectoris indomitas clementia vicerit iras?”).

linda y agraciada que es María.⁷⁵ Al oír su hermoso canto, el sacre eterno se precipita desde el cielo, metáfora cetrera que dibuja nuevamente el amor del altísimo por su madre. El poeta alegoriza así un motivo señalado, entre otros, por Pedro de Valderrama:

Doctrina común es de los santos [...] que todos los días oraba la Virgen por la venida del mesías para reparo de los daños del género humano y juntamente que mereciese ver con sus ojos aquella tan bienaventurada doncella que había de merecer ser madre de tal Señor [...]. Y pues las oraciones desta señora hicieron bajar a Dios del cielo, supliquémosle también ahora.⁷⁶

Con la segunda octava, el *Panegiris* se refiere al orden cósmico, concretamente a la incesante batalla que libran Dios y el Diablo. Así, en tanto remedio del hombre, en tanto "dulce hierba al incurable daño", la Encarnación presupone una victoria sobre el enemigo, figurada en el pareado con la imagen de la red, que remite a la escena de cacería que describe Garcilaso en la égloga segunda, donde los "desatinados" pájaros caen en la "sutil red" que Albanio y Camila colocan entre dos árboles (vv. 209-232). Estos pequeños cuadros de tradición clásica que el *Panegiris* traslada a materia cristiana se prolongan en la siguiente octava, la última del *macarismós*:

Oh día a cuya luz se ha abierto el cielo
y sus trojes un grano nos ha dado
que cayendo de lo alto al bajo suelo
la tierra de María lo ha encerrado.
Oh día, pues por ti tendió su vuelo
la garza blanca y el neblí sagrado
hará ya, del amor propio vencido,
acá su albergue y apacible nido.

⁷⁵ Sobra aclarar que la identidad María-ave se origina en la salutación angélica. En el *Vergel de flores divinas* figura una décima que traza esta correspondencia de forma explícita y que el autor del *Panegiris* parece recordar: "Dionos en la tierra un ave / la majestad soberana / que por su vuelo süave / de la redención humana / trujo en el pico la llave. / La bendita ave es aquélla / a quien por su dulce canto, / enviado a la doncella, / dijo el parainfo santo / postrado delante della: / *Ave María*".

⁷⁶ Es el "Sermón segundo de la festividad de la Anunciación de nuestra Señora", Pedro de Valderrama, *Primera parte de los ejercicios espirituales para todas las festividades de los santos* (Barcelona: Jaime Cendrat, 1607), 681-682.

En la primera cuarteta María recibe, en tanto madre tierra, la semilla celeste que va a fecundar en su vientre, metáfora agrícola que remite otra vez a la primavera, cuando “es el tiempo del granar”, como apunta Valderrama.⁷⁷ La segunda cuarteta prolonga la imagen de la primera, retomando la correspondencia cinegética: la Virgen es ahora una garza blanca (inmaculada) que se remonta hasta el cielo y “rinde” al neblí sagrado (Dios-Cristo), quien, vencido, se recoge en el nido y albergue de la garza, es decir, queda preso en el vientre de María. El tema de la caza de amor donde la mujer es la garza y el hombre el sacre o neblí que la persigue tiene una larguísima trayectoria en la poesía española.⁷⁸ Las versiones a lo divino traen a la memoria a san Juan de la Cruz (“Por darle a la caza alcance”), pero resulta difícil determinar si el autor del *Panegiris* pudo conocer la poesía del santo, publicada hasta 1618. Referido a la Encarnación, el tema se localiza en el *Libro de cifra nueva* (1557) de Luis Venegas de Henestrosa, el cual debió circular entre los colegiales jesuitas, sobre todo si recordamos

⁷⁷ Parte del “Sermón primero de la festividad de la Anunciación de nuestra Señora”, Valderrama, *Primera parte de los ejercicios*, 669, col. 1. Dice Fernán González de Eslava en un villancico al santísimo sacramento: “Soy pan del cielo embiado, / que todos los males quito, / y soy el grano bendito / en tierra virgen sembrado”, *Villancicos, ensaladas y otras canciones devotas*, ed. de Margit Frenk (México: El Colegio de México, 1989), 216, núm. 83, las cursivas son mías.

⁷⁸ Méndez Plancarte consigna en su respectiva nota: “El Ave y Garza blanca es Nuestra Señora; y el Sacre o Neblí, el Verbo de Dios. Tropología (de la caza con halcones) frecuente en la poesía amorosa tradicional”, *Poetas novohispanos*, 72. Sobre el motivo, véanse Dámaso Alonso, “La caza de amor es de altanería (sobre los precedentes de una poesía de san Juan de la Cruz)”, *Boletín de la Real Academia Española* 26 (1947): 63-79; Helmut Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española* (Madrid: Editorial Gredos, 1955), 75-83; Francisco Ynduráin, “Variaciones en torno a una imagen poética: la garza”, en *Relección de clásicos* (Madrid: Editorial Prensa Española, 1969), 257-279; José Lara Garrido, “La caza cetrera de amor y su vuelta a lo divino. Génesis y sentido de unas glosas de Eugenio de Salazar”, en *Relieves poéticos del Siglo de Oro. Anejo XXVII de Analecta Malacitana* (Málaga: Universidad de Málaga, 1999), 23-48. González de Eslava, coloquio XVI: “Era Dios neblí, que andaua / entre las nieblas obscuras / de visiones y figuras, / y remontado se estaua / por cima de esas alturas. // En fuego, çarças, boscajes, / se escondía de las gentes, / y agora, si paras mientes, / está detrás los celajes / de los blancos accidentes. // Por señuelos ni seruicios, / el neblí no se mouía / a dejar su altanería, / y a carne de sacrificios / pocas vezes se abatía. // Mas, quando el tiempo llegó / de templar a su braueça, / desde el trono de su alteza / a la carne se abatió / de nuestra naturaleza. // Las entrañas Virginales / puso Dios por arañuelo, / adonde el sacre del cielo, / con las pigüelas mortales, / quedó caçado en el suelo”, “Del bosque divino, donde Dios tiene svv aves y animales”, en *Coloquios espirituales y sacramentales*, ed. de Othón Arróniz Báez (México: UNAM, 1998), 663, vv. 1083 y ss.

otra vez que desde 1574 tenían su propio maestro de música, y si confrontamos los siguientes versos con los del *Panegiris*:

Al revuelo de una garza
se abatió el neblí del cielo
y por cogella de vuelo
quedó preso en una zarza.

[...]

Por las más altas montañas
el neblí Dios descendía
a encerrarse en las entrañas
de la sagrada María.⁷⁹

Como se habrá notado, el *macarismós* del *Panegiris* se relaciona directa o indirectamente con los ritos arcaicos de renovación de la tierra. Ya mencioné que la fiesta de la Anunciación se celebra el día 25 de marzo, fecha que el relato de san Lucas nunca precisa y que fuera instituida por el calendario litúrgico. Semejante elección no es gratuita y responde al programa de sustituciones desplegado por la Iglesia desde tiempos remotos. A finales del siglo xvii, un orador comentaba que “la antigüedad profana de Roma celebraba a los 25 de este mes de marzo una fiesta pública que llamaban *hilaria*, por la alegría que causa ver que el sol, que ha estado retirado en el invierno, se nos empieza a acercar en la primavera. Así Macrobio con otros muchos”.⁸⁰ En este sentido, las octavas del *Panegiris*—como en general la poesía mariana— gravitan en torno a la oposición

⁷⁹ Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva* (Alcalá: Ioan de Brocar, 1557), 73v-74r. Eugenio de Salazar desarrolla el mismo motivo: “Habíase decretado, / por la eterna trinidad, / que el Verbo fuese encarnado / para muerte del pecado / del hombre y su libertad, / y el sacre divino fuese / el que en la Virgen viniese, / bella garza celestial, / y porque esto se cumpliese / bajó el sacre real”, *Silva de poesía*, 352v-353r.

⁸⁰ Joseph Barcia y Zambrana, “Sermón xv de la Anunciación, 1692”, en *Despertador cristiano, marial de varios sermones de María santísima* (Cádiz: Cristóbal de Requena, 1692), 152, col. l. Según Macrobio, la fiesta era en honor de Atis y celebraba su resurrección, véase *Saturnales*, ed. y trad. de Fernando Navarro Antolín (Madrid: Gredos, 2010), 240-241, n. 546.

muerte-vida (pecado-salvación) que poéticamente se figura mediante la dualidad invierno-primavera. Así, por ejemplo, dicen unas estancias del *Vergel de flores divinas*, aludiendo también a la Anunciación-Encarnación:

Después de un tiempo largo
que no se vio en la tierra
más que perpetuo, helado y duro invierno
—cual fue aquel siglo amargo
en que la antigua guerra
del tenebroso reino del infierno
nos tuvo al llanto eterno
y a muerte condenados,
sujetos a la pena
que justamente ordena
del negro yugo el peso en que, ligados,
quien menos de él llevaba,
en temeroso caos confuso estaba—,

queriendo el cielo
dar ya con mano llena
los bienes que al alma esmalta y dora,
apareció en el suelo
la dulce Filomena,
de alegre primavera anunciadora,
cantando en vos sonora:
“Levanta, Virgen pura,
invierno es ya pasado,
ya se pasó la noche y niebla oscura,
ya el brazo del muy fuerte
quiere librar al hombre de la muerte”.⁸¹

Asimismo, resulta difícil no recordar ciertos pasajes de Virgilio que festejan los dones de la primavera; pienso sobre todo en el himno vernal

⁸¹ Juan López de Úbeda, *Vergel de flores divinas* (Alcalá de Henares: Juan Iñiguez de Lequerica, 1582), 97r.

de la geórgica segunda, donde aparece precisamente la imagen del padre que desciende a fecundar la madre tierra.⁸² ¿Sería excesivo vincular además las anteriores octavas con la recepción de la égloga cuarta, donde el príncipe de los poetas latinos celebra el nacimiento de un niño que traerá de regreso a la tierra el dorado reino de Saturno? Aunque sabido, no podemos olvidar que los exégetas cristianos interpretaron esta égloga como una profecía del nacimiento de Cristo; Hernández de Velasco, por ejemplo, abona deliberadamente dicha interpretación cuando traduce el poema a mediados del siglo xvi. Véase:

Ya nos envían del cielo un nuevo infante,
por quien del Gange a Atlante ya perezca
la nación mala y crezca gente de oro.

[...]

Imperio mero mixto habrá en herencia
del padre y gran potencia, con que armado
terná en paz sojuzgado todo el suelo.

[...]

no habrá hierba engañosa que atosigue
a quien la virtud sigue.

[...]

El tiempo establecido para aquesto
verná con tu edad presto, mira atento
el mundo y su ancho asiento, que temblando
ruina está amagando del gran cargo,

⁸² "Es a las hojas de los bosques útil / el verano, y también lo es a las selvas; / las tierras en la primavera empreñan / y piden las semillas con que engendran. / El padre poderoso que es el aire / con grandes aguaceros viene abajo / en el regazo de su alegre esposa, / y el poderoso cría grandes frutos / con aquel su gran cuerpo así mezclado", Virgilio, *Las Geórgicas*, trad. de Juan de Guzmán (Salamanca: Juan Fernandez, 1586), 29r.

la tierra ancha, el mar largo, el cielo inmenso.
Ves que con gozo intenso el mundo espera
aquesta felice era y siglo santo.⁸³

Insisto: el *Panegiris* alude a una humanidad corrompida por el pecado y figura, por contraste, una tierra estéril. La Anunciación-Encarnación viene justamente a subsanar ese estado: al hombre enfermo, Dios lo cura; al prisionero del pecado, Dios lo redime; al mundo estéril, Dios lo fertiliza con su grano para que la tierra reviva. Es así, por tanto, la manera en que repercute en el *Panegiris* el motivo de la edad de oro que signa la poesía pastoril, entendida aquélla no como el tiempo de los ficticios pastores sino como un tiempo perdido y anhelado que siempre puede regresar.⁸⁴ Tampoco estará de más añadir que la égloga cuarta de Virgilio es el antecedente de la égloga "panegírica" desarrollada por Tito Calpurnio Sículo, quien celebra el advenimiento de la edad dorada en la figura de Nerón. Si en los colegios jesuitas de Nueva España se enseñaban los poemas de Calpurnio Sículo no he podido constatarlo;⁸⁵ en todo caso, la relación égloga-panegírico está presente en el *Poeticarum institutionum liber* y se conservan varias églogas latinas de procedencia jesuita donde se encomian funcionarios de alto rango (provincial, arzobispo) que vienen a restaurar la yerma naturaleza mexicana o bien a curar los males que aquejan a sus pobladores, entre ellas la égloga *Pro patris Antonii de Mendoza adventu in collegio Divi Ildephonsi* del padre Llanos.⁸⁶ Por tanto, podemos entender el título del poema también en este contexto literario, es decir, como una égloga panegírica que elogia a la Virgen María porque ella trae

⁸³ Virgilio, "Égloga cuarta", en *La Eneida*, trad. de Gregorio Hernández de Velasco (Alcalá de Henares: Juan Iñiguez de Lequerica, 1585), 9v-11v, vv. 13-15, 34-40, 48-53, 105-111.

⁸⁴ Véase Cristóbal, "Las Églogas de Virgilio como modelo de un género", 28.

⁸⁵ La Biblioteca de la Universidad de Granada conserva un ejemplar de *Calpurnii et Nemesiani poetarum bucolicum carmen* (Bolonia: Caligulam Bazalerium, 1504), <http://digibug.ugr.es/handle/10481/9667>, que perteneció al Colegio de la Compañía de Jesús de Granada.

⁸⁶ Según el *Poeticarum institutionum liber*, la égloga "Tractat vero vota, gratulationes, laudationes, obtrectationes, altercationes, cohortationes, pollicitationes, conquestiones, gaudia, pompas, cantus, bilaritates, iocos et similia", 140, las cursivas son mías. Véase asimismo Bernardino de Llanos, *Égloga por la llegada del Padre Antonio de Mendoza representada en el Colegio de San Ildefonso*, trad. de José Quiñones Melgoza (México: UNAM, 1975); Julio Alonso Asenjo, "Las cuatro églogas al Concilio Mexicano III. Estudio, edición crítica y traducción", *Taller de TeatrEsco*, núm. 2 (2026): 1-33, <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Taller>.

la renovación del mundo. La reconciliación entre Dios y la humanidad reescribe así la anhelada *pax romana*.

Revisemos a continuación el intrincado asunto del estilo. Según la difundida *rota Virgillii*, a cada uno de los poemas de Virgilio le correspondía un estilo, unos personajes, un espacio y unos instrumentos determinados. En esta jerarquía estamental y genérica, la égloga se identifica con el estilo *simple* porque sus personajes son humildes pastores, las geórgicas con el estilo *medio* porque sus personajes son agricultores, la épica con el estilo *grave* o *elevado* porque trata sobre hombres y hechos ilustres.⁸⁷ Por un lado, esta premisa aparece reelaborada en el *Poeticarum institutionum liber* ("¿quién no sabe que en la poesía heroica domina y sobresale la gravedad, en la bucólica la simplicidad [...]?"); por otro, el estilo supuestamente simple de la égloga se convirtió en un auténtico motivo literario.⁸⁸ Como los ejemplos serían innumerables, me limitaré a señalar los siguientes, empezando por la égloga segunda de Virgilio (en la traducción de fray Luis):

En fuego, Coridón pastor ardía
por el hermoso Alexi, que dulzura
era de su señor y conocía
que toda su esperanza era locura.
Solo, siempre que el sol amanecía,
entrando de unas hayas la espesura,
con los montes a solas razonaba
y en rudo verso en vano así cantaba.⁸⁹

⁸⁷ Véase Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre (México: FCE, 1998), I: 327 y ss. Sobre repetir que la división tripartita reflejaba el supuesto progreso poético de Virgilio, tal como lo insinuaban los versos finales de la geórgica cuarta y el conflictivo preproemio de la *Eneida*. En cierto sentido, la *rota* se proyecta a nivel pedagógico en la *Ratio studiorum*, donde se recomienda que los alumnos estudien primero las églogas y las geórgicas, y por último la *Eneida*.

⁸⁸ "Nam in carmine heroico quis nesciat dominari et eminere gravitatem, in bucolico simplicitatem...", Llanos, *Poeticarum institutionum liber* (México: Henricum Martínez, 1605), 246. Agradezco la traducción a Antonio Río Torres Murciano.

⁸⁹ Fray Luis de León, *Obras propias y traducciones latinas, griegas y italianas, con la paráfrasi de algunos psalmos y capítulos de Job* (Madrid: Imprenta del Reino, 1631), 53r-53v, vv. 1-8.

Garcilaso, égloga tercera:

Aplica, pues, un rato los sentidos
al bajo son de mi zampoña ruda,
indigna de llegar a tus oídos,
pues d'ornamento y gracia va desnuda...⁹⁰

Lomas Cantoral, égloga segunda (habla Montano):

Comienza pues en tono lastimero,
que al son mi musa de grosera lira
hasta el acento seguirá postrero.⁹¹

Juan de la Cueva, égloga tercera (habla Meroso):

Eres, Oltacio, un elocuente hombre:
hablas por un estilo tan retórico,
que no habrás entre rústico renombre.
Sigue el decir y proceder bucólico:
di claro y sin rodeos tu deseo,
no me tengas suspenso y melancólico.⁹²

Acuña, égloga primera (habla Fileno):

en nuestro pastoral estilo y llano
me has de contar lo que se te ofreciere
dejando el culto y ornamento vano.⁹³

El estilo simple o llano se presenta en los ejemplos anteriores como "claro", escaso de ornamentos, de rodeos y de figuras retóricas. ¿Significa esto que la égloga debía imitar el presupuesto lenguaje corriente de los pastores? Por supuesto que no: como advertía Salazar, "Garcilaso en

⁹⁰ Vega, *Obra poética*, 232, vv. 41-44.

⁹¹ Lomas Cantoral, *Las obras poéticas*, 128v.

⁹² Cueva, *Obras*, 114r.

⁹³ Hernando de Acuña, *Varias poesías* (Madrid: Pedro Madrigal, 1591), 21v.

sus églogas no dio a los pastores vocablo pastoril alguno”.⁹⁴ En el *Poeticarum institutionum liber* leemos la siguiente premisa: “la elocución” de la égloga “no debe ser ilustrada con demasiado esplendor, ornamentos ni gravedad, ni agudeza de sentencias”.⁹⁵ Dicho de otro modo, se recomienda evitar el exceso de figuras y matizar el *splendore*, término que remite a Hermógenes y que en las poéticas renacentistas se vincula con “el estilo de la grandeza, la amplitud y la dignidad”.⁹⁶ El *Poeticarum institutionum liber* opone así el estilo de la égloga al estilo grave o sublime, del cual, sin embargo, puede aprehender ciertas características siempre y cuando no se extralimite.

Herrera, por su parte, sugiere que la “dicción simple” consiste en adecuar el rudo lenguaje de los pastores a la “elegancia” y “pureza” que reclama el género en tanto poesía culta. Y no estará de más apuntar que para Hermógenes la elegancia y la pureza contribuían a la idea de “claridad” (*saphaeneia*).⁹⁷ Al decir de Salazar, tenga la égloga “gala y arte pero sin afeite”, esto es, recurra al artificio verbal, pero sin alzarse hasta el estilo sublime propio de los hombres u hechos ilustres, deseado punto medio que no siempre se cumplía. Herrera, por ejemplo, censura la égloga segunda de Garcilaso porque entromete “*frases llanas* traídas del vulgo” y porque los pastores elevan el estilo más de lo conveniente.⁹⁸ Con todo, no ignoraría que el estilo elevado y el estilo llano convivían en la égloga desde su mismo origen virgiliano. De hecho, cuando él mismo comenta la primera de Garcilaso des-

⁹⁴ Salazar, *Suma del arte de poesía*, 110.

⁹⁵ Llanos, *Poeticarum institutionum liber*, 142 (“Oratio splendore nimio et ornamentis gravitateque, et acumine sententiarum illustranda non est”. Traducción de Antonio Río Torres Murciano).

⁹⁶ Victoria Pineda, “El *resplendor* de Garcilaso (nuevos apuntes para una teoría de los estilos en las *Anotaciones* de Herrera”, *Criticón*, núms. 87-88-89 (2003): 682.

⁹⁷ Véase Luisa López Grigera, “Teorías del estilo en el Siglo de Oro”, en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, t. 2 (Madrid: Pabellón de España, 1992), 703-713. Sobre Herrera y Hermógenes en particular, véase el artículo citado de Pineda, así como Ángel Luis Luján Atienza, “El estilo afectuoso en las *Anotaciones* de Herrera”, *Revista de Literatura* 66, núm. 132 (2004): 373-388. La “claridad” no es exclusiva de la égloga ni se relaciona necesariamente con un estilo dado: es una característica deseable en toda poesía (véase lo que dice Herrera a lo largo de las *Anotaciones*).

⁹⁸ Ya decía Quintiliano que el estilo medio de la oratoria puede remontarse “sobre la misma vehemencia” o bien hacerse “inferior a la sutileza”, *Institución oratoria*, trad. de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier (México: Conaculta, 1999), 619.

taca lo “lleno i grande” de sus versos, apuntando un sinnúmero de tropos: distribución (417), hipérbole (695), alegoría (711), perífrasis (696, 735), expoliación (710), anáfora-epanáfora (718), metonimia (728), etc. Por lo demás, los poetas solían anunciar esa “elevación” en el decurso mismo de la égloga, tal como sucede en la cuarta de Virgilio y en la segunda de Garcilaso, ambas, por cierto, panegíricas (celebran hechos y hombres ilustres):

Un poco más alcemos nuestro canto,
musa, que no conviene a todo oído
decir de las humildes ramas tanto.⁹⁹

Escucha, pues, un rato, y diré cosas
estrañas y espantosas poco a poco.
Ninfas, a vos invoco; verdes faunos,
sátiros y silvanos, soltá todos
mi lengua en dulces modos y sotiles,
que ni los pastoriles ni el avena
ni la zampoña suena como quiero.¹⁰⁰

No sin razón observaba Tomás de Iriarte a finales del siglo xviii:

Para conocer la sublimidad que cabe en el estilo de la égloga basta leer en la primera de Garcilaso, reconocida por una de las mejores de nuestra lengua, aquellos versos que se ponen no en boca de poeta sino en la de un pastor como Nemoroso: *Divina Elisa, pues agora el cielo / con inmortales pies pisas y mides*, etc. Algunos dirán que este modo de explicarse no conviene a los pastores, ¿pero ha de ser lícito a los poetas ponderar cuanto gusten para pintar la vida pastoril cual ella no es y no se ha de permitir que los pastores de las églogas hablen más cultamente que en la realidad suelen hablar los rústicos? ¿Acaso la exageración es más disimulable en las cosas que en las palabras? Bien lo sabía Virgilio cuando escribió en sus églogas versos tan nobles como los pudo

⁹⁹ Virgilio, “Égloga cuarta”, vv. 1-3.

¹⁰⁰ Vega, *Obra poética*, 200-201, vv. 1154-1160.

escribir en su *Eneida*. Ya la verdad apenas se hallan en este poema otros que excedan en elevación y dignidad a aquéllos de la égloga IV: *Cura deum soboles...*¹⁰¹

En el apartado anterior vimos que el *Panegiris* mezcla y diferencia textualmente en su transcurrir dos estilos, que éstos se corresponden con metros determinados y que la alternancia está en función del decoro: si los personajes o el escenario son celestes, el estilo se presenta como “grave y numeroso” y se emplean las octavas o el terceto; si se narra la vida de la “pastora” María, se presenta como “bajo” y se recurre a la rima encadenada. Restaría indagar si los dos estilos se manifiestan asimismo en el plano de la *elocutio*, esto es, si realmente hay diferencias “estilísticas” entre las tres secciones que el propio poema identifica como elevadas (2, 4 y 5) y aquella otra que se anuncia como humilde (3).

Repetiré en principio que las octavas se emplean en el *Panegiris* para narrar un hecho ilustre (la Anunciación) donde se desarrollan además motivos propios de la épica. Las primeras 17 octavas destacan por su construcción metafórica en torno a un núcleo semántico u isotopía. La primera, por ejemplo, se construye en torno al motivo del *Deus pictor*: Dios hizo una imagen que se arruinó y decide retocarla para volverla a su hermosura primigenia, firmando la obra con su propia sangre. La segunda elabora la manida imagen del traje y la tela: Cristo se viste con el traje del hombre que le diseña su Padre, y el “humilde estilo de la aldea” queda ennoblecido gracias a esta nueva librea. En ambas octavas destaca la ilación de los periodos sintácticos por medio de la conjunción, figura que hace “más nervoso i lleno i ponderoso el verso”.¹⁰² Ya analicé la alegoría que esconde el *macarismós*, figura propia del estilo elevado. La descripción del paraíso, a su vez, abunda en referencias bíblicas, y las palabras extensas, junto con la preeminencia de las vocales *a-o*, le otorgan “solemnidad” al endecasílabo (“El consistorio junto congregado”, “Veinticuatro coronas extremadas”, “y de hermosas guirnaldas coronados”).¹⁰³

¹⁰¹ Tomás de Iriarte, *Reflexiones sobre la égloga intitulada Batilo*, Colección de Obras en Verso y Prosa, 8 (Madrid: Imprenta Real, 1805), 65-66, nota.

¹⁰² Herrera, *Anotaciones*, 895.

¹⁰³ Hermógenes: “Es dicción solemne toda la que es dilatada y da Amplitud a la boca en la pronunciación, de modo que la naturaleza de las propias palabras nos obliga a abrir mucho la boca, como suelen hacer algunos. Existen distintas palabras de esa clase, pero de

En la segunda sección en octavas (vv. 269-444), el soliloquio de Miguel también podría ser ejemplo de estilo elevado: modo imperativo ("Alzad", "mirad", "tended", "considerad", "dadnos"), continuación de la alegoría salvífica (Cristo es grano sin mancha, flor hermosa), uso de sentencias ("Es venido del cielo grano hermoso / que viene a hacer un hecho milagroso"), referencias geográfico-librescas (África, Arabia, Ofir) y palabras "graves" ("altivo", "tartáreo", "dosel", "grana", "púrpura", "hebras", "carbunco").¹⁰⁴ Como decía Quintiliano, el estilo elevado era el más adecuado para "mover" las pasiones; en este caso, convencer a María para que otorgue su consentimiento (*fiat*).¹⁰⁵ Los tercetos, por su parte, emplean un léxico suntuoso que gravita en torno a la belleza femenina ("marfil", "centellas", "rubís", "diamante"), recurren al hipébaton ("preso al aire en dos lazos el cabello") y a palabras cultas ("alabastro", "ámbar").¹⁰⁶ Finalmente, en el pasaje escrito en rima encadenada y dedicado a la vida de la pastora María, el estilo se ajusta al prescrito en el *Poeticarum institutionum liber*, toda vez que se reducen de modo notorio los ornamentos y las figuras antes señaladas.

Esto, por una parte. Por otra, el ascendente que tiene la égloga sobre el *Panegiris* no se agota en la mezcla de metros y de estilos; también se verifica en otros niveles. Antes mencioné que el poema presenta a la Virgen en un paraje ameno, espacio que indefectiblemente enmarca la plática y el lamento pastoril. También era obligado que el pastor elogie la belleza de su amada o bien que llore su infortunio, superiores ambos a cualquier objeto de la naturaleza. Garcilaso había expresado semejante singularidad en aquellos ultra imitados versos de la égloga tercera donde Flérida es más "dulce y sabrosa" que "la fruta del cercado ajeno", "más blanca que la leche y

forma especial las que contienen sobre todo la *alfa y la omega*", *Sobre las formas del estilo*, trad. de Consuelo Ruiz Mortero (Madrid: Gredos, 1993), 132-133. Véase asimismo el ejemplo que trae Pineda, "El *resplandor* de Garcilaso...", 683.

¹⁰⁴ Al comentar el verso de Garcilaso "vas con tus claras ondas discurriendo", dice Herrera: "Escogió *ondas* por *aguas* porque es dicción más sonora, llena i grave [...]. Gravedad es de peso [...], y así, la voz grave significa más vehemencia", *Anotaciones*, 508). En este sentido, "púrpura" es más grave que "rojo" y "tartáreo" que "infernál", etcétera.

¹⁰⁵ También se entrometen varias "frases llanas traídas del vulgo": "que cuanto imagináredes lo apruebo", "grano que en tus entrañas *hoy metido*", "y a *lavar* del pecado la *maraña*", etcétera.

¹⁰⁶ "Las voces antiguas i traídas de la vegez [...] traen magestad a la oración i no sin de-leite, porque tienen consigo l' autoridad de l' antigüedad i les da valor (diziéndolo así) aquella religión de su vegez", Herrera, *Anotaciones*, 585.

más hermosa / que'l prado por abril de flores lleno".¹⁰⁷ Junto con la fórmula superlativa, los poetas emplearon la comparación directa, donde un elemento queda disminuido frente a otro que es inefablemente mayor. Así en la segunda égloga de Montemayor:

Y ser la desventura
tan grande en la pastora
que el pastor no la quiera
y que ella por él muera
mostrándole sus quejas cada hora,
todo es como pintado
al vivo mal de ausencia *comparado*...¹⁰⁸

Esta estructura sintáctica, donde los objetos enfrentados se enlazan mediante el participio *comparado*, proviene de Garcilaso (de la Égloga segunda, v. 1780) y se convirtió en un verdadero estilema de la poesía del quinientos en general y de la égloga en particular. Recordaré, para no abusar, un ejemplo de Cervantes y otro de Acuña.

Égloga de la tercera parte de *La Galatea*, canción de Marsilio:

Más sorda a mi lamento,
más implacable y fiera
que a la voz del cansado marinero
el riguroso viento
que el mar turba y altera
y amenaza a la vida el fin postrero;
mármol, diamante, acero,
alpestre y dura roca,
robusta antigua encina,
roble que nunca inclina
la altiva rama al cierzo que le toca,

¹⁰⁷ Vega, *Obra poética*, 245, vv. 305 y ss.

¹⁰⁸ Montemayor, *Cancionero*, 170v.

todo es blando y süave
comparado al rigor que en tu alma cabe.¹⁰⁹

Égloga primera, de Acuña:

Bien que mi estilo pastoral no sea
—dijo Damón—, para alabar en parte
tu divina belleza, oh Galatea,
consolaráse al menos con nombrarte
un pastor a quien pudo su fortuna
quitar tan alto bien como mirarte.
Que ésta sola es ventura y, si otra alguna
tiene pastor dichoso en sus amores,
comparada con ella no es ninguna.¹¹⁰

El *Panegiris* recurre al estilema para figurar la preeminencia de Jesucristo sobre todos los elementos del mundo. Habla Gabriel con la Virgen:

El alto cielo y toda su belleza,
cuanto la tierra en sus mineros cría,
de todo el bajo suelo la riqueza
y cuanto Arabia de su seno envía,
el diamante con toda su fineza,
cuanto produce la Dalmacia fría,
es pobreza y miseria *comparado*
con lo que en vos será depositado.

El rosicler ardiente y encendido,
la esmeralda, el coral, el rubí fino,
de Ofir el oro en hebras extendido,
el girasol luciente y peregrino,

¹⁰⁹ Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. de Juan Bautista Avallé Arce (Madrid: Espasa Calpe, 1961), 209-210.

¹¹⁰ Acuña, *Varias poesías*, 17r.

el carbunco, el marfil de Indias traído,
el ramo de oro, el blanco vellocino,
es escoria y laceria *comparado*
con lo que en vos será depositado.

El cristal rico, el carmesí de oriente,
la grana con la púrpura encendida,
el aljófara menudo y trasparente
y la amatista en África nacida,
el topacio, el granate diferente,
la perla que en su concha está escondida,
es tierra y es muy poco *comparado*
a lo que en vos será depositado.¹¹¹

Por un lado, el “Estímulo del divino amor” despliega una comparación similar entre la belleza de Cristo y los tesoros de la naturaleza: sus “hebras de oro” vencen “al oro fino de Arabia, / hilado por mano sabia / y a cualquier otro tesoro. / A su cabello divino, / cualquier otro *comparado*, / él parece lo dorado / y el cabello el oro fino”. Por otro, la repetición del verso “con lo que en vos será depositado” al final de cada octava recupera un procedimiento difundido por Garcilaso, quien en la égloga primera itera el famoso epítono “Salid sin duelo, lágrimas, corriendo”.¹¹² Por último, estas tres octavas del *Panegiris* remiten de modo directo a la quinta parte

¹¹¹ *Panegiris*, vv. 296-319. El mismo estilema en la “Oración segunda” de las mencionadas Églogas. *Cancionero*, ms. 18,155 (compara la alabanza de Dios con la esencia de Dios): “pues aquella, / con ser tan rara y bella, / con esta y su grandeza comparada / queda cual entre el claro sol hermoso / una centella, y muy más apocada”, 48r.

¹¹² Ya señalaba Herrera que la “figura epítono” aparece en la bucólica ocho de Virgilio, donde se repite el hexámetro “Incipe Maenaliis mecum, mea tibia, uersus” (“Y tu suena y conmigo el son levanta / zampoña, como en ménalo se canta”, al decir de fray Luis). Sea o no imitando el verso garcilasiano, el epítono tuvo una larguísima descendencia en la poesía pastoril: Montemayor lo emplea en una canción de la égloga cuarta (“llorad mis ojos tristes y cansados”) y en otra de la *Diana* (“ribera umbrosa, ¿qué es del mi Sireno?”); Figueroa, en las octavas de la “Égloga de Damon y Tirsis” que viene en *Flores de baria poesía* (“llorad sin descansar, ojos cansados”); Ponce, en una canción de la *Diana a lo divino* (“y goce mundo y caro de continuo”); Gálvez de Montalvo, en unas octavas de la *Filida* (“dichosa el alma que por vos suspira”); Cervantes, en otras octavas de *La Galatea* y con verso de Garcilaso (“Oh, más dura que mármol a mis quejas”).

de *El pastor de Fílida*. En primer lugar, la enumeración de objetos preciosos tanto como la cadencia de los versos recuerdan los siguientes tercetos que entona Siralvo para alabar la belleza de la propia Fílida:

El cristal de la frente, el encendido
rosicler puro o púrpura de oriente
sobre los blancos lirios esparcido,

las finas perlas, el coral ardiente,
con las dos celestiales esmeraldas
(beldad que loor humano no consienten),

aunque de preciosísimas guirnaldas
ciñen al sol y a Amor las francas sienas,
son las menores rosas de tus faldas.¹¹³

En segundo lugar, el endecasílabo “es pobreza y miseria comparado” proviene cuasi literal del siguiente soneto del pastor Mireno:

Sale la aurora de su luz vertiendo
las mismas perlas que el oriente cría;
vase llenando el cielo de alegría,
vase la tierra de beldad vistiendo;

las claras fuentes y los ríos corriendo,
las plantas esmaltándose a porfía,
las avecillas saludando al día,
con armonía la nueva luz hiriendo.

Y esta aura gentil y este adornado
mundo de los tesoros ricos, caros,
que el cielo ofrece con que al hombre admira,

¹¹³ Luis Gálvez de Montalvo, *El pastor de Fílida* (Madrid: Viuda de Alonso Gómez, 1590), 128r.

es miseria y tristeza comparado
a la belleza de tus ojos claros
cuando los alzas a mirar sin ira.¹¹⁴

En definitiva, por la polimetría, por los motivos y recursos desarrollados, por la mezcla de estilos y de géneros y por la imitación indudable de la *Filida*, el *Panegiris* guarda un estrecho parentesco con la égloga culta y con el fenómeno general del bucolismo que entonces priva en la literatura escrita en español.

3

Afirmaba Herrera en las *Anotaciones* que “después de la magestad eroica, dieron los antiguos el segundo lugar a la nobleza lírica” y que “entre los muchos géneros de versos líricos es mui ilustre éste que llaman *Melos* o *Odas*, con que se escriben y cantan las passiones i los cuidados amorosos”. Más adelante sugería que en la asimilación de los modos antiguos por parte de los poetas toscanos, la “canción vulgar” era equivalente a la oda y por tanto “la más noble parte de la poesía mélica” y “el más hermoso i venusto género de poema; así, es el más difícil”.¹¹⁵ A juzgar por Herrera, la dificultad residía en la capacidad del poeta para acomodar su pensamiento o argumento a un metro que no admitía “cosa que no sea culta” y que permitía numerosas combinaciones desde el punto de vista formal. Esta flexibilidad había sido demostrada por Petrarca, quien legó a la posteridad más de 30 formas posibles, entre ellas, una ideal a la hora de pensar una canción sacra. Me refiero por supuesto a la canción 49 “Vergine bella che di sol vestita”, el último poema del *Canzoniere* y donde el poeta externa sus preocupaciones y le pide ayuda a María en tan doloroso trance; de este modo, las pasiones amorosas que decía Herrera se corresponden

¹¹⁴ *Ibid.*, 131r-131v.

¹¹⁵ Herrera, *Anotaciones*, 477-478 y 483-484. Sin ligarla a la oda, otro tanto pensaba Eugenio de Salazar: “La canción es la más noble compostura de rima que hay”, *Suma del arte de poesía*, 172. También Cascales: “Pierio. Mucho me satisface este discurso del concepto lírico. Ése, ¿en qué género de versos se canta? CASTALIO. Aunque se dice que el poeta en cualquier género de poesía canta, en esta principalmente es cantor; la poesía en que lo es, se llama canciones”, *Tablas poéticas*, 413.

allí con los tormentos que aquejan al pecador ante la inminencia de la muerte. Sea o no por el influjo de la 49, las canciones dedicadas a la Virgen se constituirán en todo un subgénero que despunta precisamente en los florilegios religiosos que se imprimen a partir de 1580.¹¹⁶ Las manifestaciones son, por cierto, diversas; por lo pronto, observaré que el poeta tiende a establecer en la canción un diálogo personal —*mélico*— con la Virgen, invocándola como guía o amparo, ya sea para que lo salve de ese mar tempestuoso que es el mundo (recuérdese que María es *Stella maris*), ya para que lo ayude a entonar su canto porque ella es la verdadera musa (también María es *Regina angelorum*), tal como sucede en la primera canción del *Jardín espiritual*:

Del roxo Apolo las Hermanas Nueue,
a quien otros inuocuan
para mostrar al mundo sus conceptos,
yo que tan lexos voy de lo que tocan
y otro furor me mueue
digno de valedores más perfectos,
por que salgan yguales los effectos
con el alto sujeto,
que sin algùn defecto
formó en la tierra el Hazedor del cielo,
no llamaré del suelo
sino a ti, sacratíssima María,
de quien ha de cantar la mussa mía.¹¹⁷

El autor del *Panegiris* no ignora la dimensión lírica de la canción y por eso distribuye estratégicamente al inicio y al final las canciones, es decir, las reserva para expresar su estado de ánimo tanto como el carácter de-

¹¹⁶ El primer poema de las *Flores de baria poesía* es asimismo una canción del licenciado Dueñas a la Asunción de María. Julio Alonso Asenjo, por su parte, destaca las canciones marianas que aparecen en la *Égloga de Virgine Deipara. Estudio y edición*, 32-35.

¹¹⁷ Pedro de Padilla, *Jardín espiritual y Grandezas y excelencias de la Virgen nuestra Señora*, ed. de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, pról. de Aurelio Valladares (México: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2011): 61.

vocional del poema: mientras en la primera invoca a la Virgen para que lo ayude a surcar el mar de la poesía, en la segunda se despide de ella y le pide su amparo para todo este “pobre y bajo suelo”. Ambas canciones enumeran además una serie de atributos marianos que aluden al misterio de la Encarnación, inseparable del misterio de la Anunciación por ser su causa o consecuencia. En este orden, María es “templo” donde Dios decide habitar para salvar al hombre, “oliva” que da el fruto más precioso y “abeja” que sube a buscar la miel salvífica de Jesucristo. También se destaca su pureza —atributo esencial en la configuración de la *Mater Dei*— y se la identifica con el arca cerrada que guarda al Hijo (arca de la alianza) y con el grano fecundo que trae un nuevo fruto a la tierra (espiga = trigo = eucaristía).¹¹⁸ Paralelamente, se poetiza y destaca la unión hipostática de Cristo, quien desciende al vientre terreno de María para que la naturaleza humana pueda ascender hasta el cielo, igualándose así “el humilde al soberano”. Dicho de una vez, estas alusiones permiten condensar la trascendencia que tiene la Virgen en la economía de la salvación, idea central de la mariología.

¿Siguen las canciones del *Panegiris* un modelo formal específico? Antes de responder, es preciso apuntar que había al menos dos posturas con respecto a la organización métrico-rítmica de la canción. Salazar, con Herrera y Sánchez de Lima, decía que “está al arbitrio del poeta darle los pies y la correspondencia de los consonantes como le pareciere; y todas las estancias de la canción han de ir por el número y orden de la primera”.¹¹⁹ Díaz Rengifo, en cambio, recomendaba ceñirse a los modelos “italianos más insignes” porque así lo habían hecho Boscán y Garcilaso, “cuyas canciones, si bien las miramos, no discrepan cuasi nada de las del Petrarca”.¹²⁰ Fiel a este principio, en el *Arte* ofrece un repertorio de 30 formas donde predominan las del poeta aretino (27 en total). El ejemplo vigésimo se-

¹¹⁸ Este referirse a la Virgen a través de sus múltiples atributos fue realmente productivo en el transcurrir de la poesía mariana, toda vez que le facilitó a los poetas trasvasar a la Virgen distintos motivos de la tradición clásica.

¹¹⁹ Salazar, *Suma del arte de poesía*, 172-173. Herrera: “Córtase la canción en sus miembros, que se llaman estancias, cuyo número i modo de versos i rimas junto con las voces que consuenan, puede colocar el poeta como le pareciere i componer de ellos la primera estancia, siguiendo la sin variar en las siguientes y mezclando en ella, como entendiere que convienen más, los versos cortos a los endecasílabos de que consta”, *Anotaciones*, 484.

¹²⁰ Díaz Rengifo, *Arte poética española*, 64.

gundo es la canción 49, cuya primera estancia, “traducida de italiano en nuestra lengua con las mismas consonancias y sentencias”, dice así:

1. Virgen hermosa que del sol vestida,
2. de estrellas coronada así agradaste
3. al sumo sol que en ti escondió su lumbre,
4. mándame amor que en ti mi estilo gaste,
5. mas no sé comenzar sin tu venida
6. y sin el que se puso en tu alta cumbre.
7. Invócale, pues tienes por costumbre
8. responder al que llama,
9. Virgen, pues a ti clama
10. nuestra humana miseria y servidumbre,
11. y con necesidad te pido agora:
12. socórreme en la guerra,
13. aunque soy tierra, tú alta emperadora.¹²¹

El esquema formalmente es ABCBACCddCEfE y se divide en dos partes: fronte y sírma. Como diría Cascales, la fronte en este caso consta de dos “tercetos” con su vuelta y revuelta (ABC-BAC) y la sírma, “con diferentes consonantes”, comprende del verso 8 al 13. Ambas partes se unen mediante el verso 7 que funciona como un “eslabón”, “que casi siempre acuerda con el último verso de la fronte”.¹²² En este molde general descrito por Cascales, la 49 presenta una peculiaridad: el último verso rima dos veces, con el 11 en posición final (*agora / emperadora*) y con el 12 al medio y en cuarta sílaba (*guerra / tierra*).¹²³

La primera canción del *Panegiris* dice así:

1. Cual suele el afligido marinero
2. que del seguro puerto y patria amada
3. se ve alejado y puesto en tierra ajena,
4. surto en el agua y al navío ligero,

¹²¹ *Ibid.*, 78r.

¹²² Cascales, *Tablas poéticas*, 416-418.

¹²³ Petrarca recurre al mismo artificio en la canción 31 (“Qual piú diversa et nova”), diferente de la 49 en su organización formal.

5. y el áncora aforrada en el arena,
6. que la vista hacia el norte levantada,
7. con pena muy sobrada,
8. mira en el cielo atento
9. por ver si sopla el viento
10. para dar el principio a su jornada,
11. tal y a tal punto en este mar me veo,
12. sin tí, viento divino,
13. con estrecho camino a mi deseo.

El esquema formalmente es ABCACBbddCEfE, es decir, *cuasi* el mismo de la 49 porque difiere en la organización de la fronte (ABCACB por ABC-BAC), en el séptimo verso (heptasílabo por endecasílabo) y en la rima interna del último (en sexta y no en cuarta sílaba). ¿Estas diferencias fueron deliberadamente introducidas por el poeta o se deben a un descuido? No lo sé: mudar la medida de un verso determinado lo autorizaba el propio Díaz Rengifo; la rima al medio en sexta sílaba era una práctica ampliamente difundida porque así la había introducido Garcilaso en la égloga segunda. En cambio, la consonancia de la fronte resulta muy, pero muy poco sólita.¹²⁴

La segunda canción del *Panegiris* empieza con la siguiente estancia:

Cortemos, Virgen, que ya es tiempo, el hilo,
 y vos, ángel del cielo,
 sacad a luz la mal tejida tela,
 trocad mi rudo estilo,
 mudad el tosco velo
 y con favores, viento, herid la vela,
 sacadme a tierra y en seguro puerto
 ponedme con favor seguro y cierto.¹²⁵

Este modelo formal (AbcabCDD) no figura en el repertorio del *Arte* pero sí en el principio allí esbozado, en la medida que es *cuasi* el remate de

¹²⁴ En la fronte de dos tercetos, las rimas son por lo regular ABC-ABC o ABC-BAC. He revisado varios ejemplos y sólo encontré una canción de Mendoza que organiza las rimas ABC-ACB.

¹²⁵ *Panegiris*, vv. 469-476.

la tercera canción del insigne poeta Garcilaso; la diferencia reside, nuevamente, en la medida de un verso, el tercero en este caso:

Aunque en las aguas mueras,
canción, no has de quejarte,
que yo he mirado bien lo que te toca:
 menos vida tuvieras
 si hubiera de igualarte
con otras que se m'han muerto en la boca.
 Quien tiene culpa en esto
 allá lo entenderás de mí muy presto.¹²⁶

Aparte de estas identidades formales, es posible establecer otro tipo de relaciones entre las canciones del *Panegiris*, la 49 y las del propio Garcilaso. Antes que nada, es preciso señalar que la 49 tiene su propia historia y que en el periodo que estudiamos fue imitada de diversos modos: traducciones, contrahechuras a lo profano, imitaciones formales, imitaciones temáticas, imitaciones de forma y contenido. En Nueva España la imitaron formalmente tres poetas mencionados en páginas anteriores: Cigorondo (“Largas añadas, pascuas muy gloriosas”), Salazar (“Hoy es el día que celebra el cielo”, a la Asunción) y Balbuena (“Divina garza que a la blanca nieve”, “Ninfas, si oír queréis un triste llanto”, “Estanque de agua cristalina y pura”).¹²⁷ Otras dos imitaciones aparecen en libros que el autor del *Panegiris* conocía muy bien: el *Vergel de flores divinas* y *El pastor de Fílida*. En el primero, López de Úbeda selecciona una “Canción a nuestra Señora, escrita por un devoto suyo en cierta tribulación”; el devoto es fray Luis de León y el poema la bellísima imitación temática que empieza “Virgen, que el sol más pura” (fray Luis sigue otro esquema métrico).¹²⁸ En la *Fílida*, el

¹²⁶ Vega, *Obra poética*, 81.

¹²⁷ Cigorondo en una “Égloga pastoril al nacimiento del niño Jesús” que se encuentra en Cigorondo, *Cartapacio curioso*, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 17286, 169r-170v [164r-165v]; Salazar, *Silva de poesía*, 460r-460v; Balbuena, “Al doctor don Antonio de Ávila y Cadena, arcediano de la Nueva Galicia”, en *Grandeza mexicana* (México: Diego López Dávalos, 1604), 10v-13v, y *Siglo de oro*, 40r-41r y 96r-98r. Por su parte, Salazar ejemplifica la “compostura grave” de la canción con la 49, *Suma del arte de poesía*, 173 y 176.

¹²⁸ Véase López de Úbeda, *Vergel de flores divinas*, 112v-114r.

pastor Siralvo entona la canción “Fílida ilustre más que sol hermosa”, excepcional contrahechura a lo profano.¹²⁹ Por último, en la década de 1590 se imprimieron dos traducciones: la de Enrique Garcés en el contexto de la traducción completa del *Canzoniere*, y la de fray Arcángel de Alarcón en el contexto particular de su *Vergel de plantas divinas* (1594).¹³⁰ Dicho esto, regresemos a las dos canciones del *Panegiris*.¹³¹

En principio, apuntaré una característica general: tanto la 49 como la canción de fray Luis y la I del *Panegiris* están escritas en modo imperativo e invocan a María para que socorra a los respectivos poetas. En el plano individual, Méndez Plancarte notó que el verso “Virgen, que el sol más escogida y pura” (*Panegiris*, II) es básicamente el mismo que da inicio a la canción de fray Luis. Olvidó mencionar que el verso proviene en verdad del *Vergel de flores divinas*, punto que me parece importante recalcar porque religa al poema con la cultura del libro impreso y con lo que circula en Nueva España. Aunque no tan literales, añadiré otros ejemplos. En el envío de su canción, fray Luis le dice a la Virgen que el dolor anuda su lengua “y no consiente / que *publique* mi voz cuanto desea”; el *Panegiris* a su vez le pide a María: “haz que tus alabanzas de mi asiento, / con tu favor mediante, / *publique* hasta levante el manso viento”. En la segunda estancia, dice fray Luis:

Virgen en cuyo seno
halló la deidad digno reposo,
do fue el rigor en dulce amor tornado,
si blando al riguroso
volviste, bien podrás volver sereno
un corazón de nubes rodeado:
descubre el deseado
rostro que admira el cielo, el suelo adora,
las nubes huyan, lucirá el día,

¹²⁹ Gálvez de Montalvo, *El pastor de Fílida*, 105v-107r.

¹³⁰ Francisco Petrarca, *Los sonetos y canciones*, trad. de Enrique Garcés (Madrid: Guillermo Droy, 1591), 160v-163r; Arcángel de Alarcón, *Vergel de plantas divinas* (Barcelona: Jaime Cendrós, 1594), 212r-214v.

¹³¹ Para señalar a cuál de las dos canciones me estoy refiriendo, usaré los números I y II.

tu luz, alta Señora
venza esta ciega y triste noche mía.¹³²

El *Panegiris* recupera esta imagen de la Virgen intercesora en términos afines: “y a un Dios tan vengativo y *riguroso*, / la suavidad mostrando, / trocaste en *dulce, blando y amoroso*”. El motivo del amor mariano y del Cristo escondido en el vientre de María lo desarrollaba Petrarca al inicio de la 49: “Vergine bella, che di sol vestita, / coronata di stelle, al sommo Sole/ piacesti sí, che'n te Sua luce ascose”.¹³³ El *Panegiris* los reelabora en la segunda estancia de I:

Templo del mismo Dios enriquecido,
que por su celestial, divina mano
fuiste, y por ella mesma fabricado,
adonde el mismo Dios, de amor vencido,
quiso quedar unido y hermanado,
emparentando en el linaje humano,
do por modo galano
el cielo con el hombre
trocó su propio nombre
igualando el humilde al soberano,
rompe aqueste nublado, quita el velo,
para que mire un rato
tu hermoso retrato, luz del cielo.¹³⁴

Como en fray Luis, la estrofa alude primero al misterio de la Encarnación, señalando o enfatizando además la unión hipostática; sobre el final, le implora a la Virgen que disipe con la luz de su rostro las nubosas oscuridades del mundo. Antes cité unos versos de *El parto de la Virgen* que desarrollan este último motivo y que resuenan en los últimos tres de esta estancia del *Panegiris*. Agregaré ahora que en la canción de Siralvo ya

¹³² Véase López de Úbeda, *Vergel de flores divinas*, 113r.

¹³³ Francisco Petrarca, *Cancionero*, ed. bilingüe de Jacobo Cortines (Madrid: Cátedra, 2006), II: 1028-1029. “Oh Virgen bella que de sol vestida, / de estrellas coronada, al Sol supremo / gustaste hasta esconder en ti sus rayos”.

¹³⁴ *Panegiris*, vv. 14-26.

referida, Gálvez de Montalvo remite el motivo a la tradición profana, de donde procede, y lo cifra en tres versos que se parecen demasiado a los que vamos considerando:

¿Cuándo piensas romper estos nublados
y mostrarnos el día,
Fílida dulce mía?¹³⁵

En casos como éstos resulta difícil precisar cuál es exactamente el modelo; dicho de otra manera, estos ejemplos muestran cómo opera la poligénesis en el proceso creativo o, si se quiere, cómo se superponen las lecturas a la hora de la escritura. En última instancia, en todos los poemas resuena la 49:

Vergine, che belli ochi
che vider tristi la spietata stampa
ne' dolci membri al tuo caro fliglio,
volgi al mio dubbio stato,
che sconsigliato a te vèn per consiglio.¹³⁶

Una estrofa inspirada en la 49 bien puede ser la siguiente del *Panegiris I*:

Pues tienes, diosa mía,
tan industriosa mano,
que todo cuanto toca lo enriquece,
toque en aqueste día
tu dedo soberano
mi lengua, que con verte ya enmudece,
que si esto haces, viéndome tan alto

¹³⁵ Gálvez de Montalvo, *El pastor de Fílida*, 130r.

¹³⁶ Petrarca, *Cancionero*, II: 1028-1029, vv. 22-26. "Oh Virgen que miraste/ la escena despiadada con tus ojos / en los miembros queridos de tu hijo / vuélvelos a mi estado / que falto de consejo a ti me llevo".

de tu favor regido,
pienso como atrevido dar el salto.¹³⁷

Or tu donna del ciel, tu nostra dea
(se dir lice, e convensi),
Vergine d'alti sensi,
tu vedi il tutto: et quel che non potea
far altri, è nulla a la tua gran vertute,
por fine al mio dolore;
ch'a te honore, et a me fia salute.¹³⁸

Los poetas desarrollan la misma idea: si Petrarca le ruega a la Virgen que ponga fin a su dolor, el autor del *Panegiris* le pide que rija su canto. También se filtraría un recuerdo de la égloga segunda de Garcilaso con eso de "dar el salto".¹³⁹ Pero concentrémonos en la 49. Si se confronta la estrofa del *Panegiris* con las respectivas traducciones de Garcés y de Alarcón surgen otras posibles relaciones:

Garcés:

Tu pues, Reina del cielo, diosa mía
(si es bien así nombrarte)
Virgen que a toda parte
socorres, cosa que otra no podría,
y esto es a tu poder como nonada,
pon fin a mi dolor
que a ti es honor y a mí salud probada.

Alarcón:

Tú, Reina celestial, tú, nuestra diosa,
(si decirse conviene),
Virgen que el poder tiene
segundo universal en toda cosa:
ponga fin tu virtud a mis dolores,
y el valor de tu diestra
en mi salud lo muestra a tus loores.

En la traducción de Alarcón, el poder salvífico se localiza metonímicamente en la mano de la Virgen ("tu diestra"); Garcés, como en el original, nada indica al respecto. El *Panegiris* menciona la "industriosa mano, / que

¹³⁷ *Panegiris*, vv. 53-61.

¹³⁸ Petrarca, *Cancionero*, II: 1030.

¹³⁹ "Dicen qu'este mancebo dio un gran salto, / que d'amorosos bienes fue abundante, / y agora es pobre, miserable y fulto", Vega, *Obra poética*, 153, Égloga segunda, vv. 107-109.

todo cuanto toca lo enriquece". Algo similar, pero al revés, sucede con el sintagma *nostra dea*: Alarcón lo vierte literal ("diosa nuestra") y Garcés lo personaliza en "diosa mía". En el *Panegiris* así aparece, precedido incluso por la conjunción "pues". ¿Conocería el poeta ambas traducciones? ¿Se mezclarían en su mente ambas lecturas?

Por último, me detendré en el legendario motivo de la nave, tan productivo en el transcurrir de la poesía mariana y ejemplo cabal de divinización de un motivo profano. En Petrarca y en fray Luis, la nave en mar tempestuoso figura alegóricamente los embates que sufre el poeta en este mundo y que procura sortear auxiliado por la Virgen. Vimos además que María como guía y amparo era un atributo que los jesuitas resaltaron de modo un tanto obsesivo. En el *Panegiris*, el motivo de la nave tiene naturalmente este mismo sentido y es, no en vano, el que da inicio al poema. Citaré de nuevo la primera estancia:

Cual suele el afligido marinero
que del seguro puerto y patria amada
se ve alejado y puesto en tierra ajena,
surto en el agua y al navío ligero,
y el áncora aforrada en el arena,
que la vista hacia el norte levantada,
con pena muy sobrada,
mira en el cielo atento
por ver si sopla el viento
para dar el principio a su jornada,
tal y a tal punto en este mar me veo,
sin ti, viento divino,
con estrecho camino a mi deseo.¹⁴⁰

Como puede apreciarse, el motivo ordena la comparación y está transpuesto: no se trata aquí de la nave en mar tempestuoso, sino de la nave en calma.¹⁴¹ El angustiado poeta se compara a sí mismo con el marinero

¹⁴⁰ *Panegiris*, vv. 1-13.

¹⁴¹ "Calma. Vale tranquilidad del viento. Estar en calma, no poder hacer nada; como el navío que con la calma no se mueve de un lugar", Covarrubias, *Tesoro de la lengua española o castellana* (Madrid: Luis Sánchez, 1611).

porque ambos anhelan vientos propicios: éste, para abandonar el puerto donde está amarrada su nave y poder llegar así a su patria; aquél, para alabar a la Virgen, escribir su poema y alcanzar su deseo. A nivel estructural, el motivo de la nave “enlaza” las dos canciones del *Panegiris*, toda vez que en el inicio de la segunda el poeta insiste con su reclamo: “y con favores, viento, herid la vela, / sacadme a tierra y en seguro puerto / ponedme con favor seguro y cierto” (cursivas mías). En tanto *Stella maris*, la Virgen es entonces la guía del poeta y el “viento divino” que le insufla inspiración (el “furore” que decía Padilla). Pero hay más. La nave en calma no era tan recurrente como la nave en mar tempestuoso; no parece accidental, por tanto, que uno de los autores que invierta el motivo sea Gálvez de Montalvo en la *Filida*, donde leemos:

Acoge, oh mar, en tu sagrado seno
esta barquilla, que a tu golfo embiste
porque se alabe de algún día sereno.

Esos divinos nortes que escogiste
de la primera inaccesible lumbre
para alegrar al navegante triste
muéstrense en esa soberana cumbre:
hincha la vela el viento favorable
contra la calma desta pesadumbre.¹⁴²

Esto, por un lado. Por otro, la comparación inicial que despliega el *Panegiris* seguramente le recordaría al auditorio el memorable pasaje de la égloga primera, donde Nemoroso compara su pena con la del ruiseñor:

Cual suele'l ruiseñor con triste canto
quejarse, entre las hojas escondido,
del duro labrador, que cautamente
le despojó su caro y dulce nido
de los tiernos hijuelos entretanto
que del amado ramo estaba ausente,

¹⁴² Gálvez de Montalvo, *El pastor de Filida*, 130r.

y aquel dolor que siente,
con diferencia tanta
por la dulce garganta
despide, que a su canto el aire suena,
y la callada noche no refrena
su lamentable oficio y sus querellas,
trayendo de su pena
el cielo por testigo y las estrellas,
de esta manera suelto yo la rienda
a mi dolor y ansí me quejo en vano
de la dureza de la muerte airada;
ella en mi corazón metió la mano
y d'allí me llevó mi dulce prenda,
que aquél era su nido y su morada.
¡Ay, muerte arrebatada,
por ti m'estoy quejando
al cielo y enojando
con importuno llanto al mundo todo!
El desigual dolor no sufre modo;
no me podrán quitar el dolorido
sentir si ya del todo
primero no me quitan el sentido.¹⁴³

La estructura "Cual suele, cual tal cosa + de esta manera, así, tal" tuvo dilatada fortuna en la poesía española: en *La Araucana* aparece con relativa frecuencia y el propio Herrera la menciona cuando explana cómo deben ser las comparaciones pastoriles. No es fortuito, por tanto, que el *Panegiris* inicie con este mismo estilema y que en los dos poemas se lamente una ausencia: la de Elisa en el caso de Nemoroso, la de María en el caso del *Panegiris*.

Para elucidar otras prácticas de lectura y su reconfiguración religiosa, finalmente apuntaré cómo se asimilan ciertos motivos propios de la épica a lo largo del *Panegiris*. Luego de las octavas consagradas al misterio de la Encarnación y a sus consecuencias en el devenir de la historia y la cultura mediterráneas, el poema *pregunta*:

¹⁴³ Vega, *Obra poética*, 141-142, vv. 324-351.

¿Quién pintara el lugar en que se puso
la junta y consistorio allá en el cielo,
y quién en describir tiene tal uso
que se atreva a subir tan alto el vuelo?
De decirlo, por eso, lo recuso
por trazas materiales y del suelo,
y aunque el nativo estilo ajusto y templo
no me atrevo a mostraros vivo ejemplo.¹⁴⁴

La asamblea celeste que precede al envío de Gabriel era uno de los motivos sobrepuestos al relato de la Anunciación y la encontramos perfectamente representada en el grabado *Annunciatio* de Hieronymus Wierix, con el siguiente lema de Natalis (Nadal): "Asamblea de ángeles en donde Dios anuncia la Encarnación de Cristo y designa a Gabriel como embajador".¹⁴⁵ Según Pedro de la Vega, la idea le correspondería a san Agustín:

Y vino el arcángel Gabriel a la demandar para las bodas del rey celestial, trayendo mandamiento del rey soberano, que estaba asentado en un trono estrellado, el cual dijo a san Gabriel, según lo contempla san Agustín en un sermón, diciendo: "Ve Gabriel y rompe las sillas celestiales y lleva a la Virgen María nuestra mensajería que es ordenada por nuestro consejo antiguo para la salud del siglo [...]".¹⁴⁶

Al margen de quién lo maquinó con sentido mariano, el *concilio deorum* para discutir y decidir el futuro de los acontecimientos humanos era característico de la epopeya desde los tiempos de Homero.¹⁴⁷ La épica

¹⁴⁴ *Panegiris*, vv. 118-125.

¹⁴⁵ "Conuentus angelorum, ubi declarat Deus Incarnationem Christi, et designatur Gabriel legatus", Hieronymus Natalis, *Evangelicae historiae imagines* (Amberes: Martinis Nutius, 1593), 1r. Véase asimismo la explicación de cada parte del grabado en Hieronymus Natalis, *Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in sacrosancto missae sacrificio toto anno leguntur. Cum Evangeliorum concordantia historiae integritati sufficienti* (Amberes: Martinis Nutius, 1594), 378-379. Véase el Apéndice II, donde se reproduce el grabado.

¹⁴⁶ Pedro de la Vega, "Comienza la historia de la fiesta del arcángel san Gabriel", en *Flos sanctorum* (Sevilla: Fernando Díaz, 1580), segunda parte, LXIIIr, col. 1.

¹⁴⁷ Como se aprecia en *Ilíada IV, Eneida X, Tebaida I, etc.* Véase Mason Hammond, "Concilia deorum from Homer through Milton", *Studies in Philology* 30, núm. 1 (1933): 1-16.

sacra de estirpe renacentista asimiló el tópico introduciendo un cambio sustancial o, si se quiere, un desdoblamiento: por un lado, el concilio divino; por otro, el infernal.¹⁴⁸ De este modo, la suerte del mundo se resuelve en concilios ultraterrenos y es el resultado de la incesante batalla que libran Dios y el Demonio. Observemos asimismo que esta cristianización de la máquina sobrenatural despunta en *De partu Virginis* y a partir de la *Gerusalemme liberata* decidirá el rumbo de la epopeya sacro-histórica. Desde el punto de vista narrativo, el *concilia deorum* permite desarrollar otro motivo omnipresente en la tradición épica y luego en la novela pastoril: la descripción más o menos minuciosa del recinto o palacio donde se juntan los asambleístas. En el *Panegiris*, de hecho, el concilio queda en segundo plano porque la intención del autor es, justamente, "pintar" el lugar donde sucede la reunión; en este caso, el palacio celestial o la morada del Señor, tantas veces aludido en los libros sagrados (Baruc 3: 24, Salmo 84: 2, etc.). Hacia esa pintura imposible transitan las próximas octavas:

De un edificio grave, hermoso y rico
formad en vuestro pecho un modo nuevo
y quedará para el efecto chico
que cuanto imagináredes lo apruebo;
cuajad de piñas de oro y certifico
que será pobre, por eso no me atrevo,
pero con todo diré lo que allí vide,
pues la festividad hoy nos lo pide.

Solo quiero decir de la figura,
porque era circular con tal destreza
y artificio, que no hay arquitectura
que pueda comparar tan gran belleza,
y en su edificio, traza y hermosura

¹⁴⁸ Véase Olin H. Moore, "The Infernal Council", *Modern Philology* 19, núm. 1 (1921): 47-64. El concilio infernal reelabora una larga tradición donde se conjugan Claudiano y el evangelio de Nicodemo.

es cierto se esmeró naturaleza:
es casa para Dios y la morada
del justo, do le goza cara a cara.¹⁴⁹

A contramano de lo que dictaban las Sagradas Escrituras con el módelico templo de Salomón o con la ciudad santa del Apocalipsis, el *Panegiris* presenta un edificio circular y no rectangular o cuadrado. Tal forma simboliza, en este caso, la perfección y recuerda lejanamente el palacio circular del *Amadís de Gaula*, "donde mueren los amantes no verdaderos".¹⁵⁰ En segundo lugar, el *Panegiris* invierte el famoso lema ovidiano del arte y la naturaleza, que tendrá profusa repercusión en el siglo xvii: si en el palacio del Sol el arte vence a la naturaleza, en el palacio del *Panegiris* la naturaleza está al servicio de Dios y se excede a sí misma; ella es, literalmente, un "artificio", idea por cierto recurrente en la poesía pastoril. En resumen, ni la imaginación ni la arquitectura ni el arte pueden competir con ese gran "artificio" que la "naturaleza" obró para Dios, versos que remiten a *El parto de la Virgen*, donde "naturaleza artificiosa, / noches y días en labor velando, / para su Dios con mano industriosa" hiló la sacra tela de la clámide donde está representado el mundo. Tampoco sería extraño que el autor del *Panegiris* haya tenido presentes los siguientes tercetos con los que inicia la égloga polimétrica de la *Fílida*: "Floridos campos lleno de belleza / en cuya hermosura, sitio y traza / gran estudio mostró Naturaleza".¹⁵¹

Una vez en el palacio, y siguiendo un esquema largamente codificado, el poeta repara en las pinturas que lo decoran:

En un cuadro se vía al descubierto
el nacimiento de aquella gran Señora
de felices pronósticos cubierto,
luego estaba expresada aquella hora
cuando pequeña a Dios hizo concierto
y vino al templo a ser su moradora,

¹⁴⁹ *Panegiris*, vv. 126-141.

¹⁵⁰ Palacios "esféricos" u "ovados" aparecen con relativa frecuencia en *El Bernardo* de Balbuena. Agradezco la observación a Rodrigo Cacho Casal.

¹⁵¹ Gálvez de Montalvo, *El pastor de Fílida*, 88v.

y otras historias muchas que no cuento
porque no me distraiga el pensamiento.¹⁵²

Conforme a las técnicas narrativas de la epopeya, la écfrasis está aquí en función de la analepsis y, en este caso, le recuerda al lector ciertos episodios que enmarcan la vida de María: su concepción milagrosa y el traslado al templo de Jerusalén cuando tenía 3 años, donde sirve junto con otras doncellas y donde hace el voto de ser virgen para siempre. Entre esas “historias que no se cuentan” hay una que vale la pena recordar: durante su estadía en el templo, María aprende a leer y luego meditará con frecuencia las Sagradas Escrituras, lo cual establece una relación entre su infancia y el momento de la Anunciación, puntualmente figurada en el grabado *Annunciatio*. Por tanto, al mencionar y aludir estos episodios apócrifos, el *Panegiris* inserta la “elección” mariana en una perspectiva histórica, ausente, por cierto, en el Evangelio de san Lucas.¹⁵³

Las próximas octavas constituyen propiamente la “visión” del paraíso:

Había un tribunal de gran riqueza
sobre catorce gradas de diamante
donde estaba del cielo la nobleza
y sobre un trono altivo, relumbrante
cual rosicler ardiente, y su belleza
al arco de las nubes semejante,
estaba el sumo bien y la hermosura
por quien la tiene acá toda criatura.

Por medio una cortina comunica
y hace de gloria los diversos grados,
conque en menos o en más los beatifica,
y abajo doce asientos cubertados
de tapetes y seda fina y rica
para dueños ausentes preparados,

¹⁵² *Panegiris*, vv. 142-149.

¹⁵³ La concepción milagrosa de Ana y el traslado al templo parten del protoevangelio de Santiago (I-VII). Para lo demás, véase Ribadeneira, “La vida de la gloriosa Virgen nuestra Señora”, en *Flos sanctorum* (Madrid: Luis Sánchez, 1616), 72r-82r.

y en lo alto dos grandes se mostraban
que en sus divisas bien diferenciaban.

Allí se vía Miguel, el cual tendido
tenía el estandarte victorioso
con que el consorte antiguo fue vencido.
Estaba bajo de un dosel precioso,
en la mano un estoque muy lucido,
el arcángel Gabriel, que muy gozoso
en su vista y donaire parecía
mostrar el alegría de este día.

Veinticuatro coronas extremadas
de veinticuatro grandes se veían
ante el supremo trono derribadas,
luego por sus asientos se seguían
las personas de cuenta y señaladas
que por cada blasón se conocían.
Todos con ropas ricas adornados
y de hermosas guirnaldas coronados.¹⁵⁴

La descripción remite básicamente a las visiones de san Juan en el libro del Apocalipsis. En este orden, el trono resplandeciente cual rosicler y bello como el iris remeda el trono relampagueante de "jaspe y ágata", rodeado "por un arco iris que tenía el aspecto de la esmeralda" (Ap 4:2,5); los doce asientos reservados en la parte inferior son los doce cimientos que sostienen la muralla de la Jerusalén celeste y que se corresponden con "el nombre de uno de los doce Apóstoles del Cordero" (Ap 21:14); las veinticuatro coronas derribadas ante el supremo trono son los veinticuatro ancianos que están sentados alrededor del Señor (Ap 4:4) y que se postran en reiteradas ocasiones para adorarlo (Ap 4:10, 5:14, 7:11, 11:16, 19:14); los atuendos y las coronas de los bienaventurados recuerdan las túnicas blancas y las coronas de oro de estos mismos ancianos (Ap 4:4). La visión del ángel Miguel con el estandarte que venció al antiguo consorte

¹⁵⁴ *Panegiris*, vv. 150-181.

—amén de su inspiración iconográfica— resume la batalla que hubo en el cielo entre las huestes comandadas por Miguel y las comandadas por el dragón, “la antigua Serpiente, llamada Diablo o Satanás” (Ap 12:7).

Mientras la imaginería anterior procede del Apocalipsis, las “catorce gradas” donde está distribuida la nobleza del cielo y la “cortina” que comunica y hace los diversos grados de la gloria no son tan fáciles de identificar. El catorce puede relacionarse con los catorce profetas del Antiguo Testamento, con las catorce epístolas de san Pablo o, lo más seguro, con los catorce artículos del “símbolo de la fe”.¹⁵⁵ Así sucede, por ejemplo, en el “Discurso primero” del *Templo militante* al describir la *civitate Dei*:

En catorce columnas, que en el ámbito
se ven de aquestas fuentes anagógicas,
penden catorce escudos apostólicos
do están, con letras de oro, los artículos
que se contienen en el sacro símbolo,
obra de los del número duodécimo.¹⁵⁶

En cuanto a la “cortina”, según mi lectura se refiere al “dosel” que adorna el trono divino y bien puede hallar su correlato en los cortinados que recubren el tabernáculo (Ex 36:8-12), en la tela que circunda al Señor en el grabado *Annunciatio* o en la industriosa clámide que menciona Sannazaro al paso que describe el trono divino.¹⁵⁷ Esto último parece lo más seguro: así como en la clámide están escritos los decretos infalibles que Dios tiene preordinados desde el principio de los tiempos, la cortina “comunica” los diversos grados de la gloria, como si allí estuvieran escritos los lugares que deben ocupar los bienaventurados en el

¹⁵⁵ El “símbolo de la fe” es el Credo de la liturgia católica. Según la leyenda, fue estatuido o formulado por los doce apóstoles en una suerte de concilio. Los teólogos no se ponían de acuerdo en cuanto al número de artículos: para algunos eran doce (cada apóstol habría pronunciado uno); para otros, con santo Tomás a la cabeza, eran catorce. Véase santo Tomás de Aquino, *Suma de teología*, <http://hcg.com.ar/sumat/>, II-II, q. 1, a. 8.

¹⁵⁶ Bartolomé Cairasco de Figueroa, *Templo militante. Triunfos de virtudes, festividades y vidas de santos* (Valladolid: Luis Sánchez, 1603), 19.

¹⁵⁷ “Cortina. En la etiqueta y ceremonial de la capilla real se entiende por el dosel en que está la silla o sitial del rey”, *Diccionario de Autoridades*.

empíreo.¹⁵⁸ Esta graduación según los méritos de cada individuo era una especulación teológica bastante admitida y se remonta, por lo menos, hasta san Agustín;¹⁵⁹ Sannazaro la explicita en *El parto de la Virgen* (canto III) y Tasso la condensa en *La Gerusalemme liberata* (canto IX):

Porque es fama y verdad que cuando dio
el rey del cielo y tierra, y mar y infierno
justas y estables leyes, y colgó
el alto y bajo mundo en eje eterno,
en diversos albergos colocó,
con orden cierta el escuadrón superno,
más lejos o más cerca aposentándolos
en mérito y valor diferenciándolos.¹⁶⁰

[El trono de Dios]
d'intorno hà innumerabili immortalì
disegualmente in lor letitia equali.¹⁶¹

Aunque Gabriel tampoco aparece en las revelaciones del Apocalipsis, el *Panegiris* lo sitúa al lado de Miguel porque es el actor principal del misterio; además, los dos ángeles suelen ir juntos en las representaciones plásticas. Reunida, entonces, la cohorte celestial, Dios manifiesta su intención y Gabriel, cual un Mercurio cristiano, "a Nazaret camina alegremente". Antes apunté que la descripción del ángel responde a los cánones de belleza promulgados y difundidos por la poética petrarquista,

¹⁵⁸ "Comunicar. Vale también hacer partícipe a otro de alguna cosa que no tiene ni goza, dándole parte de ella y, en cierta manera, confiriéndosela, para que pueda usar y gozar de las preeminencias, facultades y regalías que le corresponde", Diccionario de *Autoridades*.

¹⁵⁹ Véase San Agustín, *La ciudad de Dios*, ed. preparada por fray José Morán, O. S. A. (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1958), 1718, cap. XXX.

¹⁶⁰ En original: "namque ferunt olim, leges cum conderet aequas / Rex superum, et valido mundum suspenderet axe, / diversas statuisset domos, diversaque divis / hospitia, et dignos meritis tribuisset penates, / ordine cuique suos", Sannazaro, *El parto de la Virgen*, trad. de Gregorio Hernández Velasco (Zaragoza: Lorenzo y Diego de Robles hermano, 1583), vv. 8-12.

¹⁶¹ Torquato Tasso, *La Gerusalemme liberata* (Venecia: Sarzina, 1625), 104.

que hacia 1580 se recarga de elementos preciosistas. Cuando el *Panegiris* pinta los flamantes cabellos de Gabriel o las finas piedras orientales que adornan su sandalia, tendría presente a la pastora Andria, cuyos “cabellos, cogidos en ellos mismos, despreciaban al sol y al oro” y su “boca y dientes excedían al rubí y a las finas perlas orientales”.¹⁶² Asimismo, la “sandalia blanca de rubís cercada” evoca “el pie calzado en lazos d’oro” de Himeneo.¹⁶³ Pero no parece necesario ahondar en estos paralelismos. Sin salirnos de la materia épica citaré, para concluir, las octavas de *La Gerusalemme liberata* que siguen a la descripción del trono divino y que refieren el descenso del arcángel Miguel:

Quì tache, e'l duce de' guerrieri alati
s'inchinò riverente al divin piede;
indi spiega al gran volo i vanni aurati,
rapido sì, ch'anco il pensiero eccede.
Passa il foco e la luce ove i beati
hanno lor gloriosa immobil sede;
poscia il puro christallo e'l cerchio mira
che di stelle gemmato incontra gira.

Quinci d'opre diversi e di sembianti
da finistra rotar Saturno e Giove,
e gli altri, i quali esser non ponno erranti
s'angelica virtù gli informa e move.
Vien poi da' campi lieti e fiammeggianti
d'eterno di là, donde tuona e piove:
ove se stesso il mondo strugge e pasce
e ne le guerre sue more e rinasce.

Venia scotendo con l'eterne piume
la caligine densa e i cupi horrori;
s'indorava la notte al divin lume
che spargea scintillando il volto fuori.

¹⁶² Gálvez de Montalvo, *El pastor de Filida*, 109v.

¹⁶³ Vega, *Obra poética*, 210, Égloga segunda, v. 1402.

Tale il sol ne le nubi hà per costume
spiegar dopo la pioggia i bei colori,
tal suol sedendo il liquido sereno
stella cader de la gran madre in seno.¹⁶⁴

La influencia de Tasso en el *Panegiris* se localiza justamente en estas octavas que tienen como protagonista al ángel mensajero que envía Dios para decidir el curso de la guerra y de la cristiandad. En primer lugar, el *Panegiris* introduce a Gabriel con la misma imagen del ángel iluminando la oscuridad, como el sol cuando rasga las nubes:

Cual suele el sol que en nubarrón dorado,
entre la nieve, con su luz bordada,
esparce el ámbar fino enmarañado,
salía la figura así adornada,
que más ángel que humano parecía...¹⁶⁵

Más adelante, una vez finalizada la embajada, el *Panegiris* imagina el ascenso de Gabriel por las esferas celestes:

Aquesto hecho, el ángel, vuelta dando,
rasgando el aire con gallardo vuelo,
por la región del fuego atravesando,
en pie se puso sobre el primer cielo,
y al de Mercurio y Venus arribando
a Febo obscureció su blanco velo.
Marte quedó en miralle obscurecido
y Júpiter en velle enmudecido.

De allí luego, corriendo, en un instante
pasó a Saturno, y desde aquella esfera
vio de las Ursas el gentil semblante
y de los signos la veloz carrera;

¹⁶⁴ Tasso, *La Gerusalemme liberata*, 105 (Canto IX, octs. 60, 61 y 62).

¹⁶⁵ *Panegiris*, vv. 240-244.

de allí el octavo cielo relumbrante,
puesto en miralle la mayor lumbrera,
y el cristalino Atlas viendo primero,
en el impíreo se metió ligero.¹⁶⁶

Los poemas empelan un léxico afín, aluden al empíreo como la región del fuego, mencionan la acción del vuelo y la de rasgar-romper; además, hay coincidencias formales nada fortuitas: las rimas en -anti/-ante, repitiéndose en ambos casos semblante (*sembianti*).¹⁶⁷ La diferencia fundamental, creo, reside en la enumeración nominal que hace el *Panegiris* de cada uno de los círculos concéntricos que atraviesa el ángel y que estructuran el universo ptolemaico, aceptado y refinado durante siglos por los teólogos cristianos.¹⁶⁸

¹⁶⁶ *Ibid.*, vv. 421-436.

¹⁶⁷ También la traducción de Juan Sedeño presenta ciertas similitudes con este pasaje del *Panegiris*. Con todo, creo que en este caso el autor tiene presente la versión original. Igual, véase: "Aquí calló, y el ángel parte luego / con reverencia santa y apacible: / a las doradas alas da el sosiego / que suele el pensamiento incomprendible, / y pasa aquel impíreo eterno fuego / do está la gloria altísima infalible, / después pasa el cristal y al cerco llega, / el cual con sus estrellas no sosiega. // De aquí diversas obras y semblantes / Saturno guía y Jove las remueve, / y aquellas que no pueden ser errantes / que angélica virtud las forma y mueve; / después llega a los campos radiantes / de eterno día, donde truena y llueve, / donde el mundo se adorna y desadorna / y muriendo en su guerra en vida torna. // Con las eternas alas por la cumbre / rompe la escuridad y sus horrores, / y dórase la noche con su lumbrer, / diurnos rutilando mil ardores, / cual tiene entre las nubes por costumbre / mostrar el sol sus rayos y colores / o como por el líquido sereno / caer la estrella en el materno seno", Torquato Tasso, *Jerusalem libertada*, trad. de Juan Sedeño (Madrid: Pedro Madrugal, 1587), 144r-144v.

¹⁶⁸ Véase Aquino, *Suma de teología*, I, q. 66, a. 3; II-II, q. 175, a. 3. Por su parte, explica el jesuita Pérez de Ribas: "Los filósofos y antiguos astrólogos que examinaron la naturaleza y propiedades de los cielos que a nuestra vista se descubren, nunca pudieron penetrar ni conocer la naturaleza y ser de otro cielo más superior y más noble, que Dios había criado para fines e intentos más altos y soberanos que los que los hombres, con sola la luz natural, podían alcanzar. A los cielos inferiores, astros y planetas que en ellos están, los crió Dios porque influyesen en este mundo inferior y sirviesen a criaturas mortales y de la tierra, y por los efectos que en ella causaban, vinieron esos filósofos en algún conocimiento de la naturaleza y propiedades de los astros. Mas el impíreo, como tan superior y levantado y fabricado de Dios para tan altos fines y soberanos secretos [...] pasenles por alto, y ni lo pudieron ver con sus ojos, como a estos otros cielos, ni con sola la lumbrer natural conocerlo", "Aprecio de la gloria eterna de los bienaventurados", BNM, FR, MS. 476, 154v. La afirmación del sistema ptolemaico, ¿no refracta la posición ideológica defendida por la Iglesia ante los cuestionamientos suscitados por *De revolutionibus orbium coelestium* de Nicolás Copérnico?

En otro orden, las anteriores octavas de la *Liberata* también fueron reelaboradas por fray Diego de Hojeda en el canto segundo de *La Cristiada*, donde el personaje que asciende es la Oración de Jesucristo. Si en el *Panegiris* el ángel Miguel tiene “sandalia blanca de rubís cercada, / de aquellas finas que el oriente cría”, el ángel de Hojeda “lleva el rojo cabello ensortijado / del oro fino que el oriente cría”;¹⁶⁹ si en el *Panegiris* el ángel resplandece como el sol entre las nubes opacas del invierno, en *La Cristiada* tiene el aspecto de un legado triste “que hace su hermosura más notable, / cual invernizo sol en parda nube / opuesta, al tiempo que al oriente sube”.¹⁷⁰ Estos paralelismos, ¿son accidentales o estamos ante una deliberada imitación? Diría que lo primero: las finas perlas criadas en oriente aparecen por todos lados en la literatura española del momento y otro tanto podríamos decir de la belleza femenina y angélica que alumbraba y contrasta la oscuridad. En última instancia, ambos poemas dan cuenta de la recepción gradual de la *Liberata* en la poesía culta y sacra que las órdenes religiosas promueven en sus respectivos emplazamientos americanos.¹⁷¹ En el caso del *Panegiris*, devela la contaminación de motivos épicos en un poema que estructural y formalmente se relaciona con el desarrollo de la égloga polimétrica. Por lo demás, el propio Sannazaro en su heroico poema a la Virgen María había intercalado sobre el final una hermosa escena pastoril que describe el establo donde nace Jesús. Podríamos decir entonces que las fronteras entre los géneros eran desde el mismo Renacimiento mucho más oscilantes de lo que prescribía Fernando Herrera.

¹⁶⁹ Diego de Hojeda, *La Cristiada* (Sevilla: Diego Pérez, 1611), 56r.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Sobre Tasso y Hojeda, véase Elena Calderón de Cuervo, “Poética y apologética en *La Cristiada* de Diego de Hojeda” (tesis de doctorado, Universidad Nacional de Cuyo, 1997): 81-237. Sobre Tasso y la épica de Indias, véase Antonio Río Torres Murciano, “La configuración de la maquinaria sobrenatural en la poesía épica de Gabriel Lobo Lasso de la Vega”, *Revista de Filología Española* 98, núm. 2 (2018): 423-458.



Descripción bibliográfica



Anónimo, *Panegiris in laudem sanctissimae Virginis in festivitate Anunciationis*, Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, manuscrito 1600. Poema polimétrico de 517 versos sobre la Anunciación de la Virgen María. 4 ff., 15 cm (dos bifolios encartados de 30 cm). La filigrana está muy gastada y no ha sido posible identificarla completamente; alcanza a verse una esfera con detalles en su interior acompañada de unas letras por fuera y en la parte inferior. Se aproxima a ciertos motivos que reproduce Charles Briquet y que aparecen en papeles de finales del siglo xvi. Los folios están escritos a dos columnas y por la misma mano, numerados progresivamente con tinta ferrogálica del 1 al 8 en los márgenes superiores. En los márgenes inferiores de los ff. 2r, 3r y 4r se sobrepuso una numeración romana que empieza en II y termina en IV, que he tomado como referencia para ubicar el poema en el conjunto del manuscrito 1600. A los márgenes interiores se les puso una cinta transparente para evitar que se rompan los respectivos pliegos del papel, lo cual dificulta en parte su lectura. Los bifolios están deteriorados sobre todo en los cantos de frente, donde algunas palabras están cortadas. Según Millares Carlo y Gómez de Orozco, la paleografía indicaría el último tercio del siglo xvi; empero, las especialistas consultadas me han dado distintas opiniones.¹ En todo caso, los trazos de ciertas letras remiten a la gótica (d y t) y a la cancilleresca italiana (c). Las razones textuales esgrimidas en este trabajo inducen a fecharlo entre 1590 y 1600; según mi hipótesis, lo que se conserva es una copia en limpio que se sacó para memorizar y representar el poema.

¹ Marina Garone, Laurette Godinas y Silvia Salgado.

El *Panegiris* está en la Biblioteca Nacional de México al menos desde 1889, fecha en que lo menciona por primera vez Joaquín García Icazbalceta. En 1942, Méndez Plancarte lo redescubre y lo bautiza “Panegírico de la Anunciación”, propiciando así una confusión sobre el verdadero título del poema. Como he citado sus observaciones de modo disperso, ahora las reproduzco íntegras:

En este filo del Quinientos, para no ser demasiado ambiciosos, situemos el anónimo “Panegírico de la Anunciación”, inédito hasta ahora (Bibl. Nac., MS. XIII-2-6), cuya paleografía —según Millares Carlo y Gómez de Orozco— indica el “último tercio del siglo xvi”, lo mismo la abundancia de sus formas arcaicas (“verná, recibí, imagináredes, decilde”) y que todo su estilo —clima de Garcilaso, Eslava, Ercilla y Fray Luis...—. Ya en 1594 —fiestas de San Jacinto—, los alumnos de los jesuitas presentaron “una Pieza Panegírica, en tres cantos de poesía española, cuyos intervalos ocupaba la música” (P. Alegre); y de este género —floreciente en el siglo xviii con los Jesuitas Abad y Alejo Cossío y los Franciscanos Navarrete y José Antonio Plancarte— aquí tenemos una muestra temprana, sin su estructura tripartita, pero con sus demás caracteres, aun la polimetría que se autorizaba, fuera del Teatro, con la Égloga II del Toledano. Y de tal *Panegírico* desprendemos, con unas finas Octavas y un cantarín Villancico, esa Canción que recuerda la de Fray Luis “A Nuestra Señora”, y los Tercetos de San Gabriel, de dulce y luminosa gracia, como de Garcilaso o Fra Angélico.²

En 1972, Luis Rublúo, en un artículo sobre el villancico en Nueva España publicado en *Artes de México*, repara en el *Panegiris* y dice lo siguiente:

En la Biblioteca Nacional de México, precisamente en el Departamento de Manuscritos y Libros Raros y Curiosos, hay algunos papeles con versos manuscritos de varios autores en espera de exégetas. Al parecer, no valen mucho literariamente, pero nada podemos decir hasta no comprobar su importancia; si no estética, tal vez ética o simplemente informativa. Pero ahí se encuentra un manuscrito bajo el título de *Panegírico de la Anunciación*, que

² Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos (1521-1621)* (México: Imprenta Universitaria, 1942), xxvii-xxviii.

contiene varios villancicos anónimos sobre el tema, estudiados por Alfonso Méndez Plancarte. La versión paleográfica de este documento la debemos a Federico Gómez de Orozco y Agustín Millares Carlo, quienes auxiliaron a Plancarte en su labor.

En el manuscrito —data del último tercio del siglo xvi— hay un precioso ejemplo novohispano: el villancico *Letra que cantaron los ángeles*, título barroco no obstante ser demasiado anterior al florecimiento de los *tocotines*.³

A continuación, se reproduce el citado villancico. El comentario de Rublúo merece varias aclaraciones. En primer lugar, el *Panegiris* ni tiene “varios villancicos” ni el villancico al que se refiere se intitula “Letra que cantaron los ángeles”: tal “título” lo añadió Méndez Plancarte entre paréntesis para contextualizar el desarrollo del poema, toda vez que no lo reproduce completo; por lo demás, nada tiene de barroco. Tampoco existe una versión paleográfica del *Panegiris* debida a Gómez de Orozco y Millares Carlo. Estas fantasías bibliográficas se originan en una desafortunada lectura de Méndez Plancarte y en un desconocimiento absoluto del manuscrito. Desde el punto de vista bibliográfico, lo único interesante del artículo de Rublúo es que la misma revista lo ofrece también en inglés y en francés; por tanto, el villancico cuenta con traducciones en ambas lenguas.⁴ Por ser una digna curiosidad bibliográfica, copiaré aquí las dos versiones:

Fortunate yes, because with Him
Man is freed
And Mary has won
So precious Jewel.
Enjoy, Oh Virgin,
Such a Son, Husband and Father
For there is no other who can be
Empress of Heaven.

Heureux oui, car avec lui
l'homme est libéré
et Marie a acquis
un si beau Joyel
Jouissez, Vierge, à la bonne heure
d'un tel fils, Epoux el Père,
car personne n'est votre égal
pour être dans l'attente du Ciel.

³ Luis Rublúo, “La navidad mexicana en el siglo xvi. Letra que cantaron los ángeles”, *Artes de México* 19, núm. 157 (1972): 33.

⁴ El artículo de Rublúo, en la misma revista, la sección en inglés, “The Celebration of Christmas in Sixteenth Century. The Song the Angel Songs”, ocupa las páginas 89-98; y en francés, “La Nativité mexicaine au xvi siècle. Paroles chantées per les Anges”, de la 105 a la 113.

I received the Golden Fleece
From God Himself, for through Him,
Oh Virgin, you have won
So precious a Jewel.
With these festivals
Man has become rich and prosperous
But you have won
Renown as the Mother of God.
Receive Him, then, for with Him
Man has gained a great state
But you have won
So precious a Jewel.
Fortunate yes, because with Him
Man is freed.⁶

J'ai reçu la Toison dorée⁵
et Dieu lui-même car avec lui
vous avez, Vierge, acquis
un si beau Joyel.
Avec ces fêtes l'homme
devient riche et prospère
mais Vous avez gagné le nom
de Mère de Dieu.
Recevez-le car avec lui
l'homme reste en tel état
et Vous avez acquis
un si beau Joyel.
Heureux oui, car avec lui
l'homme est libéré.⁷

En 1979, Osorio Romero revisita el poema, aclara su verdadero título y lo publica prácticamente completo por primera vez (omite una octava):

En el manuscrito 1600 de la Biblioteca Nacional de México existe, en hojas ya muy deterioradas, un poema titulado *Panegiris in laudem Sanctissimae Virginis in festivitate Anunciationis* al que Alfonso Méndez Plancarte llamó, en forma más sencilla, "Panegírico de la Anunciación". Hasta ahora permanece inédito [...]; sin duda fue alguna de las "declaraciones en prosa y en verso" que escribían o los alumnos o los profesores para representarlas los días dedicados a la Virgen; en este caso el 25 de marzo, día dedicado a la Anunciación. Pudo ser representado en este año de 1599 [...] o, si no, en años anteriores; pero ciertamente el poema fue escrito y representado en el último cuarto del siglo xvi en el colegio de la Compañía [...].

⁵ Hay un ligero error en la traducción de este verso y del siguiente, tanto en inglés como en francés. En español dice "Recebí el tusón dorado / y al mismo Dios, pues con él", esto es, "recibí vos, Virgen, el tusón dorado y recibí también al mismo Dios", segunda persona del singular, modo imperativo (hoy diríamos "recibe tú...". Los traductores leen "recebí" como primera persona del singular y alteran así el sentido de ambos versos.

⁶ Rublío, "La navidad mexicana...", 96-97.

⁷ *Ibid.*, 111.

A pesar de no estar escrito en latín lo reproduzco aquí. Dos razones me mueven: la primera, que el poema es hasta ahora desconocido en su totalidad y lo deteriorado de sus hojas amenaza con su pérdida; la segunda, que aunque en lengua española escrito, sin embargo, es testimonio de los ejercicios y del nivel académico de los cursos de poesía y retórica.⁸

En 1991, Andrés Estrada Jasso publica el villancico a partir de Méndez Plancarte y se lo adjudica sin ninguna explicación a Fernando de Córdoba y Bocanegra.⁹ Por último, recordaré a José Pascual Buxó, quien en 1962 observaba que “la sensual y morosa descripción del lujo y de las riquezas mundanas” del *Panegiris* parece “anunciar las descripciones eminentemente plásticas de la *Grandeza mexicana*”.¹⁰

2

Manuscrito 1600. Miscelánea de distintos autores de la Compañía de Jesús o vinculados con ella, contiene 44 obras en total que proceden de diferentes puntos geográficos: México, Puebla y Guadalajara. 180 ff. (152 escritos, 28 en blanco). 29 ff. arrancados. 15 cm. En 4^o. Libro en blanco encuadernado en pergamino flojo de la segunda mitad del siglo XVIII.¹¹ Portada: “P. Francisco Xavier Alegre y... autores. Años 152[?]-1750” (muy borroso); más abajo, casi ilegible, “Poesías del... y o...”. Arriba a la izquierda, la signatura XIII-2-6 y al centro la indicación “N 44”. En el verso del penúltimo folio, la siguiente nota: “Se contaron 142 fojas escritas y las demás en blanco”. Cada uno de los cuadernillos y/u obras que se compilan tiene su propia numeración independiente; la misma aparece en los folios rectos y en los folios vueltos y está escrita con tinta ferrogálica y por diversas manos. El único

⁸ Ignacio Osorio Romero, *Colegios y profesores jesuitas que enseñaron latín en Nueva España (1572-1767)* (México: UNAM, 1979), 100.

⁹ Andrés Estrada Jasso, *El villancico virreinal mexicano* (San Luis Potosí: Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1991), I: 107.

¹⁰ José Pascual Buxó, “En torno a la muerte y al desengaño en la poesía novohispana”, *Anuario de Filología* 1 (1962): 37, n. 8.

¹¹ Sobre la encuadernación en pergamino flojo de libros en blanco, particularmente jesuitas, véase Martha Romero e Hilda Valdés, “Cuadernos de apuntes escolares jesuíticos sobre cultura latina de la Biblioteca Nacional de México. Un acercamiento bibliofilológico”, *Progressus. Rivista di Storia Scrittura e Società* 2, núm. 2 (2016): 60-86.

documento o cuadernillo que no viene con dicha numeración es el titulado "Razón dada en 27 de febrero de 1745 del tesoro hallado en 19 de octubre de el año próximo pasado de 1744 en el colegio de la Compañía de Jesús de la ciudad de Guadalajara". Una segunda numeración enlaza de forma continua y progresiva casi todo el manuscrito, aparece sólo en los folios rectos y empieza con el número 2 en el f. 2r de la "Razón dada" (segunda obra del manuscrito) y termina con el número 140 en el f. 9r del "Sermón de la Pasión" (última obra del manuscrito). Esta numeración está escrita por una misma mano en tinta azul y fue sobrepuesta el siglo pasado; no considera los folios que transmiten el *Panegiris* ni aquellos otros que sólo consignan un título sin la obra (porque se arrancó o porque no llegó a copiarse). El antepenúltimo y el penúltimo folio recto se numeraron en lápiz como el 141 y el 142.

El manuscrito se encuadernó en dos ocasiones; en la segunda se añadieron el *Panegiris* y la "Razón dada". Al parecer, antes de reencuadernar el manuscrito se agregó la nota que especificaba que eran 142 fojas, cantidad que coincide con los folios que actualmente transmiten textos, si descontamos el *Panegiris* (son 140 en verdad, pero el manuscrito está mutilado en varios lugares). Durante el proceso de encuadernación se decidió incorporar de último momento el *Panegiris*, cuyo primer bifolio está claramente pegado al último folio de la "Razón dada". Ahora bien, ésta no se añadió de modo fortuito: allí se lamenta la muerte del padre Alejo Cossío mientras estaba en Guadalajara, y este padre Cossío es el autor del *Panegiris de nuestro santo padre Ignacio*, poema que en el manuscrito sigue inmediatamente a la "Razón dada". Tampoco parece fortuita la inclusión del *Panegiris* si consideramos que el manuscrito transmite sobre todo composiciones en verso (70 % del total). Por tanto, es válido suponer que a la hora de reunir estos testimonios literarios se procedió con cierto método y con cierto conocimiento.

Si bien predominan las obras escritas entre 1740 y 1750, el arco temporal que cubre el manuscrito 1600 comprende de 1526 a 1765. Estos límites están determinados por la reproducción de tres cartas que aparecen en los preliminares de las distintas ediciones del poema de Sannazaro *De partu Virginis*, impreso por primera vez en 1526, y por una carta al arzobispo Manuel Rubio, quien ocupó el cargo entre 1748 y 1765. Las primeras tres

cartas, con todo, fueron copiadas durante el siglo XVIII, tal como sugieren las respectivas filigranas de los papeles. El manuscrito no tiene marca de propiedad, pero es indudable que proviene de un acervo jesuita, seguramente de la Ciudad de México, adonde llegarían las copias de los otros lugares para informar los respectivos acontecimientos, repitiendo así la relación centro-periferia que caracteriza, por cierto, a la Compañía.¹² La indicación "N 44" que aparece en la portada bien puede ser el número asignado al manuscrito durante el proceso administrativo que siguió a la incautación, es decir, el que se le sobrepuso mientras los bienes jesuitas estaban en la Junta Superior de Temporalidades.¹³ De aquí, el manuscrito debió pasar a la Biblioteca de la Real y Pontificia Universidad, para finalmente llegar a la Biblioteca Nacional. La signatura XIII-2-6 es del siglo pasado y remite a la ubicación que tenía el manuscrito cuando los acervos de la Nacional estaban en el Antiguo Templo de San Agustín.

La primera referencia bibliográfica del actual manuscrito 1600 se remonta a 1889. Ese año, Joaquín García Icazbalceta publica los *Opúsculos latinos y castellanos de Francisco Xavier Alegre*, que halló en un "Códice antiguo en 4º, que se conserva en la Biblioteca Nacional". Luego de enlistar las 10 obras de Alegre que allí se transmiten, añade:

Contiene además el Códice las piezas siguientes, de que doy noticia, por si alguna vez sirviere de algo:

Panegyris de N. S. P. Ignacio (su autor el P. Alejo Cossío, supliendo la cátedra en Puebla).

Otras poesías. [Parecen del mismo.]

Poesías de D. Luis Zapata [entre ellas, un soneto al día de Corpus en México.]

A un Cura que tenía en una mampara la pintura de una mujer dormida, con una flecha [4 décimas.]

Prolusio de prima Grammaticae Schola. Auctore Antonio Galiano, S. J. Mexici.

Poema [latino] con que se celebró el segundo Siglo de la Compañía de Jesús en el Colegio de S. Pedro y S. Pablo de México, a 27 de septiembre de 1740.

Por el P. Josef Iturriaga.

¹² Recuérdese que las misiones, colegios y seminarios jesuitas asentados en Puebla, Oaxaca, Guadalajara, etc., reportaban sus actividades a la sede provincial situada en la Ciudad de México. Aquí se elaboraban los informes o cartas anuas que luego se enviaban a Roma.

¹³ Agradezco la observación a Alberto Partida.

Certamen 1º [Clavijero.]

Expresivo Símbolo de la Increada Luz y Verbo Eterno del Padre en el cielo de Betlén, bajo las claras sombras y misteriosos disfraces de la Nube. [P. Coba.]

Panegyris in laudem SSmae. Virginis in festivitate Anuntiationis. [En octavas castellanias: anónimas.]

Unos romances.¹⁴

García Icazbalceta no consigna todas las obras del manuscrito 1600; además, menciona unos romances que no hallo en ninguna parte: pueden ser las redondillas del poema de Cossío o bien las coplas finales del *Panegyris*, las cuales confundió con un poema aparte, del mismo modo que pensó que el *Panegyris* estaba escrito en octavas. Como no menciona ninguna signatura, es lógico suponer que el códice no había sido aún catalogado.

Olvidado por mucho tiempo, el códice será redescubierto por Méndez Plancarte, quien en 1937 publica en *Ábside* un artículo sobre la poesía de Sandoval Zapata, donde apunta lo siguiente:

Nunca había hallado mención bibliográfica de versos no guadalupanos debidos a la pluma de Sandoval Zapata. Y he aquí que de pronto, casualmente, me encontré no sólo un rastro cualquiera sino el yacimiento mismo: el "códice antiguo en 4º" que aprovechó Icazbalceta para sus "Opúsculos inéditos del P. Alegre" y se guarda entre los Manuscritos de la Biblioteca Nacional (XIII-2-6).

Trátase de un grueso cuaderno empastado en pergamino, donde varias manos iban copiando curiosidades literarias, sermones, lindos romances y canciones populares, discursos ya serios ya jocosos, graves poemas latinos o castellanos, y hoy lleva el rubro general de "Poemas del P. Alegre y de otros": cosa de estudiantes enamorados de letras y primores de ingenio y que aún hoy merece estudio por lo que todavía tiene de inédito y quizá de valioso.¹⁵

En primer lugar, Méndez Plancarte menciona la signatura XIII-2-6 que figura en la portada del manuscrito, lo cual certifica que el códice

¹⁴ Joaquín García Icazbalceta, *Opúsculos inéditos latinos y castellanos del padre Francisco Xavier Alegre (veracruzano) de la Compañía de Jesús* (México: Imprenta de Francisco Díaz de León, 1889), viii-ix.

¹⁵ Méndez Plancarte, "Don Luis de Sandoval Zapata (Siglo xvii)", *Ábside* 1 (1937): 41.

antiguo en 4º y el 1600 son los mismos, que a García Icazbalceta se le olvidaron varias obras en la descripción del contenido y que ésa era la signatura que el manuscrito tenía en el Antiguo Templo de San Agustín. En segundo lugar, la “descripción” de Méndez Plancarte es sumamente vaga o, si se quiere, demasiado general. Vuelve a mencionar los romances y añade unas “canciones populares”; éstas pueden identificarse con el villancico del *Panegiris*, con unas endechas de Antonio de Solís (véase *infra* núm. 16) o con las canciones aliradas de un poema titulado “Alegacía” (véase *infra* núm. 5). Menos el villancico, y esto con reservas, nada merece el adjetivo de “popular”. Los romances siguen siendo un misterio, acaso sean también las redondillas del poema de Cossío. Por “discursos serios” entiendo que se refiere a las proluções latinas de Alegre y a otra de un tal Antonio Galiano (véanse núms. 28 y 29); por “discursos jocosos”, a unas décimas y sonetos, a una sátira de Juan Barclay y, tal vez, a la versión latina de la *Batracomiomachia* de Alegre (véase *infra* núms. 9, 10, 11, 12, 25 y 40). Los sermones son, sin duda, las dos últimas obras del manuscrito (véanse núms. 43 y 44).

En mayo de 1937, Méndez Plancarte presenta en la misma *Ábside* a otro de los autores y poemas reunidos en el ms. 1600.¹⁶ En esta ocasión, nada dice sobre el contenido, pero reproduce en copia fotostática dos folios de la “Razón dada”, lo cual permite constatar que la numeración corrida 2-140 no había sido aún sobrepuesta. Si bien en 1942 exhuma el *Panegiris* y en 1945 publica más sonetos de Sandoval Zapata, nada dice sobre el manuscrito y sólo se limita a consignar su ubicación (Biblioteca Nacional) y signatura (XIII-2-6). En 1944, Gabriel Méndez Plancarte menciona entre los humanistas mexicanos a José María de Iturriaga, autor de un poema “todavía manuscrito [...] sobre la conquista espiritual de la California por el célebre misionero Juan María de Salvatierra”. En la nota 90 proporciona el título completo del poema (véanse *infra* núms. 30 y 30bis) y su localización:

Biblioteca Nacional de México, Depto. de Manuscritos, MS 13-2-6. Es un códice misceláneo que parece haber pertenecido a un estudiante jesuita;

¹⁶ Méndez Plancarte, “El P. Alejo Cossío. Poeta inédito del siglo XVIII”, *Ábside* 5 (1937): 31-45.

en él nuestro poema ocupa 24 págs., con numeración independiente de lo demás. Consta el poema de 804 hexámetros y un epílogo en tres dísticos.¹⁷

No queda nada claro qué significa “con numeración independiente de lo demás”. ¿Será que en 1944 ya se había sobrepuesto la numeración corrida? Como fuere, esta referencia bibliográfica repercute años más tarde en Ignacio Osorio, quien, en 1969, en un discurso titulado “Las Humanidades y la Biblioteca Nacional”, observa:

El manuscrito 1600 de la sección de manuscritos contiene un extenso poema, más de 800 hexámetros, del padre José Iturriaga. El poema se presentó en la solemne ceremonia con que el 27 de septiembre de 1740 el Colegio de San Pedro y San Pablo de México celebró el segundo centenario de la fundación de la Compañía de Jesús. En él, como dice la breve explicación latina que le antecede, se refieren las hazañas de los varones insignes de la compañía, pero principalmente del padre Juan María de Salvatierra que realizó la conquista espiritual de la “Isla California”. En el mismo manuscrito, que ya había sido utilizado por don Joaquín García Icazbalceta cuando publicó en 1889 los *Opúsculos inéditos latinos y castellanos del padre Francisco Javier Alegre*, además de existir poemas y trabajos de otros autores, existen los de Alegre ya utilizados por Icazbalceta; pero lo que no publica ni nota Icazbalceta es que se encuentra una copia manuscrita del *Alexandriados, sive de obsidione Tyri ab Alexandro Macedone libri tres* con variantes muy importantes respecto a la publicada en Forlì en 1775.¹⁸

Por un lado, aquí encuentro consignada por primera vez la signatura actual del manuscrito. Por otro, Osorio da a entender que llegó al poema a través de García Icazbalceta, pero un bibliógrafo de su talla no podía desconocer el artículo-conferencia de Gabriel Méndez Plancarte, sobre todo porque tratan del mismo tema. Por lo demás, García Icazbalceta sí menciona la “copia manuscrita” de la *Alejandriada* y también “nota” que es

¹⁷ Gabriel Méndez Plancarte, *Índice del Humanismo mexicano* (México: Bajo el Signo de Ábside, 1944), 21 y 41, respectivamente.

¹⁸ Ignacio Osorio Romero, “Las Humanidades y la Biblioteca Nacional”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* 1, núm. 2 (1969): 151.

“muy diverso del impreso en 4 libros”.¹⁹ No lo publica porque no es “inédito” en sentido estricto. La edición de Forli, por cierto, es de 1773 (véase *infra* núm. 31, nota).

En 1975, Jesús Yhmoﬀ describe sólo el contenido latino del manuscrito.²⁰ Mientras tanto, Osorio seguía indagando y entre 1977 y 1979 publica gran parte de su contenido, lo cual, a mi entender, fue decisivo en el conocimiento y divulgación del ms. 1600.²¹ Entre los estudiosos posteriores que atendieron las obras latinas allí reunidas se encuentran, entre otros, Alfonso Castro Pallares, Julio Pimentel, María Elvira Buelna Serrano y Edward Bush Malabehar; infelizmente, las referencias bibliográficas que aportan no siempre son fidedignas y en algunos casos no queda claro si consultaron el manuscrito. Las obras en español, en cambio, han sido poco o nada examinadas, exceptuando, claro está, el caso de Sandoval Zapata.

A continuación, presento el contenido completo del manuscrito 1600 y consigno unas breves notas bibliográficas sobre cada una de las obras:²²

- 1) (Ir-IVv). Panegiris in laudem sanctissimae Virginis in festivitate Anunciati... | “Qual suele el afligido marinero / q del seguro puerto y Patria amada” (canción, Ir) | “Mirando el pº Eterno A su Criatura” (octavas, Iv-IIr) | “Aqui quiero mudaros el estilo” (rima encadenada, IIv) | “Mas en el vajo estilo q ahora llevo” (tercetos, IIv-IIIr) | “Dios te salve le dise gran señora” (octavas, IIIr-IVr) | “Dichoso si, pues con el” (IVr, villancico) | “Cortemos Virgen q ya es tpo el hilo” (canción, IVv).

1889. GARCÍA ICAZBALCETA, *Opúsculos*, ix. Referencia.

1942. MÉNDEZ PLANCARTE, *Poetas novohispanos*, 67-72. Referencia y edición parcial.

1972. LUIS RUBLÚO, “La navidad mexicana en el siglo xvi. Letra que cantaron los ángeles”, *Artes de México* 19, núm. 157 (1972): 33 y 35.

¹⁹ García Icazbalceta, *Opúsculos inéditos latinos y castellanos*, viii.

²⁰ Jesús Yhmoﬀ Cabrera, *Catálogo de obras manuscritas en latín de la Biblioteca Nacional de México* (México: UNAM, 1975), 255-256.

²¹ Primero en *Tópicos sobre Cicerón en México* (México: UNAM, 1977) y luego en *Colegios y profesores*.

²² Consigno los folios con la numeración corrida que le fue sobrepuesta y conservo la ortografía. Todas las referencias bibliográficas las he dejado abreviadas, para una lectura expedita.

1979. Osorio Romero, *Colegios y profesores*, 100-110. Referencia y edición.
- 2) (1r-8v). D. P. J. M. | Razon dada en 27 de Febrero de 1745 del thesoro hallado en 19 de octubre de el año proximo pasado de 1744 en el colegio de la Compañía de Jesús de la ciudad De Guadalaxara. | "Si se conpone de alhajas un thesoro, thesoro es un curso...".
Folio en blanco, r y v.
Folio r con el título "Pintura Philosophica"; v en blanco.
Folio en blanco, r y v.
1937. MÉNDEZ PLANCARTE, "El P. Alejo Cossío", 32. Referencia, copia de un fragmento, reproducción fotográfica del folio 1v.
- 3) (9r-16v). Panegyris de N. S. P. Ignacio, Su Autor el P. Alexo Cossio, supliendo la Cath.^a en Puebla. | "No Adalid canto â Ignacio en la campaña," (24 octavas, ff. 9r-12v) | Segundo Tramo. "Ut lucis signum coelesti Mundus ab arce" (28 hexámetros, ff. 12v-13r) | Tercero Tramo. "En un ameno valle" (12 liras, ff. 13r-14r) | "Transmonta Ignacio diafano Hemispherio" (57 versos, ovilletes, ff. 14v-15r) | "Quexarme, Cielos, pretendo," (7 décimas, ff. 15r-v) | "De esta suerte Luzbel entristecia" (6 versos endecasílabos, f. 15v) | "Sombra, que gritas, ya voi" (5 redondillas, ff. 15v-16r) | "Pues calla, fiero Tyrano," (1 décima, f. 16r) | "Oye, y saliva de alquitran bebiendo" (20 versos, ovilletes, f. 16r) | "Viva, y cesse mi numen destemplado," (1 octava, f. 16v).
1889. García Icazbalceta, *Opúsculos*, viii. Referencia.
1891. BACKER y SOMMERVOGEL, *Bibliothèque*, II: 1501, col. 1. Referencia. El dato proviene de los *Opúsculos*, pero Sommervogel consigna además el número exacto de páginas del cuadernillo: 16. Como se explica en el prólogo de la *Bibliothèque*, García Icazbalceta fue uno de sus colaboradores y debió ser él quien proporcionó el dato de las páginas.
1937. MÉNDEZ PLANCARTE, "El P. Alejo Cossío", 31-45. Referencia, edición parcial y reproducción fotográfica de la portada del poema (f. 9r).
1979. Osorio Romero, *Colegios y profesores*, 243-253. Referencia y edición completa.
- 4) (16v). Soneto al S.^{or} D.ⁿ Pedro de Castro, Duque de la Conquista, Virrey de la nueva España | "Ilustre Duque, si apurando anales".
1937. MÉNDEZ PLANCARTE, "El P. Alejo Cossío", 31. Referencia.

- 5) (16v-18r). Alegacia | "En un pensil ameno" [18 liras].
- 6) (18r-18v). Al SS.^{mo} SSacra.^{to} Octava | "En esse Alcazar de Zaphir bruñido".
1889. GARCÍA ICAZBALCETA, *Opúsculos*, viii. Se refiere a 4, 5 y 6 con el genérico "Otras poesías" y piensa que deben ser de Cossío (núm. 3).
- 7) (18v-25v). Sonetos de D.ⁿ Luis de Zapata | 1. Un belon, que era candil, y relox. "Invisibles cadaveres de viento" (18v) | 2. al mismo assunto. "Demosthenes de luz, que mudo clama," (18v-19r) | 3. Al mismo. "Immobil luce, quando alada vuela" (19r) | 4. A la materia 1.^a "Materia, q de vida te informaste," (19v) | 5. Dia de corpus en Mexico. "Hurtò â la selva Mexico pensiles," (19v) | 6. â una hermosura difunta. "No viva el sol seguro en su carrera," (19v-20r) | 7. Una dama se vio en una calabera de christal. "En calabera de christal se veia," (20r) | 8. A una comica difunta. "Aqui yace la purpura dormida" (20r-v) | 9. Â un Paxarillo. "Pimpollo sensitivo delos vientos," (20v) | 10. â una Garza remontada. "Tu que rompiste essa ciudad del viento" (20v-21r) | 11. Al mismo assunto. "Ave, que te llevò tu phantasia" (21r) | 12. Amor â un impossible grande. "Nace la Aurora con renglon de flores," (21r-v) | 13. Belleza â un balcon del ocaso. "Iluminando al occidente estaba," (21v) | 14. Clori dormida junto â un arroyo. "Clori â un arroyo dela selva choro" (21v-22r) | 15. Daba Lysida de beber â un Paxaro. "A chupar un coral vivo se atreve" (22r) | 16. Riesgo grande de un Galan, en methaphora de Mariposa. "Vidrio animado, q en la lumbre atinas" (22r-v) | 17. En la muerte del Principe D. Balthasar Carlos. "De tantos ascendientes coronado," (22v) | 1. Desengaños â la vida en la brevedad de una Rosa. "Essa Rosa, que en verde movimiento" (22v) | 2. "Flor, del Ambar purpureo desteñida" (23r) | 3. "Flor, â quien el Favonio blande bate;" (23r) | 4. "De la mano del Sol bien desatada" (23r-v) | 5. "En noche verde candido lucero," (23v) | 6. "Con verguenza se asoman al oriente" (23v-24r) | 7. "A presidir las flores, que enamora" (24r) | 8. "Que duracion un atomo presuma," (24r-24v) | 9. "Vees essa flor, vees essa pompa breve," (24v) | 10. "En camarines del Abril Doncella," (24v-25r) | 11. "Girasol, que al pimpollo desunido," (25r) | 12. Blanca Azucena, que alumbraste el prado," (25r-v).
1889. GARCÍA ICAZBALCETA, *Opúsculos*, viii. Referencia.
1937. MÉNDEZ PLANCARTE, "Don Luis de Sandoval Zapata", 39-54. Referencia, edición de 4 sonetos, índice de primeros versos de todos los sonetos.

1945. MÉNDEZ PLANCARTE, *Poetas novohispanos (1621-1721)*, I: 134-135. Selección de 5 sonetos del manuscrito.

1986. SANDOVAL ZAPATA, *Obras*, 80-118. Edición y estudio de José Pascual Buxó.

2012. Tenorio, *Poesía novohispana. Antología*, 469-472.

- 8) (26r-27v). Alegacia baxo la Alegoria de la Mañana | "Una alegre mañana," (40 versos, ovillejo) | "Porq en nueva admiración" (8 décimas, 26r-26v) | "Que el aplauso, que agravio" (22 versos, ovillejo, 26v-27r) | Octava. "Mucho vale, Señor, quien siempre os ama," (27r).
- 9) (27r-27v). Soneto | "Murio de hambre mi Padre, el q en copiosa".
- 10) (27v). Soneto | "Con los suspiros, q â millares doi".
- 11) (27v-28r). Decimas | "Viste una Rosa, q ufana" (5 décimas numeradas).
- 12) (28r-28v). Otras Decimas | "Arbol, q en tus verdes años" (6 décimas numeradas).
- 13) (28v-29r). Otras | "Que mal sus tristezas dora" (5 décimas numeradas).
- 14) (29r-29v). Otras de Calderon. al sueño | "Descanso del sueño hace" (5 décimas numeradas).
- 15) (29v-30r). Del mismo octavas: hablan la Gentilidad, y el ingenio | "Gent. Que quiere ser, que el cielo obscurecido" (6 octavas numeradas).
- 16) (30v-31r). Endechas de D.^o Antonio Solís, que explican el desengaño de S.^o Borja â vista del cadaver de la Emperatriz | "Parece, que se escuchan" (21 endechas).²³
- 17) (31v). A un Cura, q tenia en la mampara la pintura de una Dama dormida con una flecha | "No te embona, amigo Cura" (4 décimas).
Folio en blanco, r y v.
Folio r con el título "Poesías Castellanas varias"; v en blanco.
8 folios arrancados.
Folio en blanco, r y v.
1889. GARCÍA ICAZBALCETA, *Opúsculos*, viii. Referencia.
- 18) (32r-39r). Oratio habita in funere R. P. Claudij Francisci Milliet Dechales. S. Jesu â R. P. Francisco Ferrerio in colegio Farinensi, ejusdem Soc. die 28 Martij. 1678 | "Siquis vestaum ê N. N. qui paucis ante mensibus sapientissimem...".

²³ Antonio de Solís, *Varias poesías sagradas y profanas* (Madrid: Antonio Román, 1692), 132-133.

- 19) (40r-41v). Ad. D. D. Emmanuelen Rubium, Archiepiscopium Mexic. | "Et si fatcor, Ill^{me} Princeps, ab equissimis eruditissimisque huius...".
- 20) (42r-42v). Dilect. Fil. Actio Syncero Sannaz. Leo Papa X | "Dilecte Filī, salutem, et Apostolicam benedictionem. Cum forte...".²⁴
- 21) (43r-44r). Aegidius tit. S. Matthaei S. R. E. Presbyter Cardinalis Actio Sync. Sann. Sal. | "Divinum De Partu Virgnis poema mihi tuo nomine redditum...".²⁵
- 22) (45r-45v). Dil. Fil. Actio Sync. Sannaz. Clemens Papa VII | "Dilecte Fili, salutem, et Apostolicam benedictionem. Accepimus...".²⁶
- 23) (46r-46v). Epitaphium Julij Mazarini Card. | "Hic jacet Julius Mazarinus...". Folio en blanco.
- 24) (47r-54v). Oratio Pro exepitu Ventris Habita ad PP. Crepitantes ab E. M. E. A. D. | "Cum semper crepitum ventris ab urbe exulantem...".
- 25) (55v). Descriptio Tabaci ex Barc. Satyr | "Interim exonerabantur mensae, dapesq remorebantur;".
- 26) (56r). Cadem poëtice regla | "Postquam epulis laetus finem jrira dedisset,".
- 27) (56r-56v). Invectivum carmen in eundem tabacum | "Planta nocens, o laethifero planta horrida succo".
7 folios arrancados.
Folio en blanco, r y v.
- 28) (57r-63v). Prolusio Grammatica De Syntaxi habita ab Auctore Francisco Xav. Alegre, Soc. J. Mexici ano 1750 | "Gratias âme repetere juremerito Mexicani istius coeli clementissima...".
Folio en blanco, r y v.
5 folios arrancados.
Folio en blanco, r y v.
1889. GARCÍA ICAZBALCETA, *Opúsculos*, 197-205. Referencia y edición.
1890. BACKER Y SOMMERVOGEL, *Bibliothèque*, I: 155, col. 1. Referencia.
1976. OSORIO ROMERO, *Tópicos*, 134, 143-150. Referencia y edición.
- 29) (64r-69r). Prolusio de primâ Grammaticae scholâ. Auctore Antonio Galiano Soc. Jesu. Mexici 1749, 1750 | "Siquis vestrum erit, P. P. literatissimi, qui insuetum me...".

²⁴ Preliminares del libro de Sannazaro *De partu Virginis. Lamentatio de Morte Christi. Pictoria*. La primera edición se imprimió en Roma, en 1526.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

1889. GARCÍA ICAZBALCETA, *Opúsculos*, ix. Referencia.
1976. OSORIO ROMERO, *Tópicos*, 135-141. Referencia y edición.
- 30) Poema, con que se celebrò el 2.^o Siglo de la Comp.^a de Jhs. en el Col.^o de S.ⁿ P.^o y S.ⁿ Pablo de Mex.^o a 27 de Septiembre de 1740. Por el P.^e Joseph Iturriaga (folio r sin numerar con el v en blanco).
- 30bis) (70r-81v). Poëma pro expleto 2.^o saeculo societatis Jesu, carptim he-roum hac aetate praestantium insignioribus gestis refertum; praecipuem tamen nomine Patris + Mariae Salvatierra in gloriosa barbarorum rituum ab insulâ Californiâ expugnaõe Duci, fortissimoque Debellatori consecratum | "Jesuadem modolor, raptus qui ad tecta tonantis" (81o hexámetros).
- Folio en blanco, r y v.
1889. GARCÍA ICAZBALCETA, *Opúsculos*, ix. Referencia. Sólo consigna el título en español (núm. 30).
1890. BACKER y SOMMERVOGEL, *Bibliothèque*, IV: 693, col. 1. Se consigna el título en español (núm. 30) y el título en latín (núm. 30bis).
1944. MÉNDEZ PLANCARTE, G., *Índice*, 41, n. 90. Referencia. "Espero publicarlo pronto, en su texto original, y acompañado de la versión castellana que de él he hecho". No se conoce tal edición.
1979. OSORIO ROMERO, *Colegios y profesores*, 170-188. Referencia y edición.
1979. Iturriaga, *La californiada*. Transcripción paleográfica, introducción, versión y notas de Alfonso Castro Pallares. No se menciona de dónde se "paleografió" el poema y se afirma que se transmitió sin el nombre del autor, cuando el número 30 dice claramente que es obra de José Mariano de Iturriaga. Castro Pallares parece no conocer el manuscrito; por lo demás, dice que heredó los papeles de Gabriel Méndez Plancarte.
- 31) (82r-104v). Alexandriados, seu de obsidione Tyri ab Alexandro Macedone. Lib. tres. Authore Francisco Xaverio Alegre, Soc. Jesu.²⁷ | Argumentum libri primi. Alexander Macedo primo Persico bello absoluto... (82r) | Liber primus. "Bella, Ducemque cano, superum; qui esanguine Disum" (568

²⁷ Ediciones antiguas, que sólo menciono aquí para su referencia: Francisco Javier Alegre, *Pontiani Tugnonii civis mexicani Alexandriados, sive de expugnatione Tyri ab Alexandro Macedone, libri quatuor* (Forolivi: Ex Typographia Acchillis Marozzi et Joseph Sale, 1773); *Francisci Xaverii Alegrii americani veracruzensis Homeri Ilias latino carmine expressa, cui accedit ejusdem Alexandris, sive de expugnatione Tyri ab Alexandro Macedone, libri quatuor* (Bononiae: Typopgraphia Ferdinandi Pissarri, 1776).

hexámetros, ff. 82r-91r) | Argumentum Libri secundi. Neptunus audax Alexandri facimus indignatus... (91r-v) | Liber secundus. "Ecce autem liquidis bellum indignatus ab antris" (56o hexámetros, 91v-100r). | Argumentum 3j Libri. Pythagoras ab Cypro insulâ, Cleander a Peloponesso... (100r-v) | "Et jam Phoebus equos, piceâ prope nocte perastâ" (25o hexámetros, 100v-104v).

Folio en blanco, r y v.

Folio r con un título tachado; v en blanco.

Folio r con el título "De exepitu ventris oratio"; v en blanco.

Folio r con el título "De verborum delectu Prolusio Habit. ann. 1750"; v en blanco.

16 folios seguidos en blanco.

Folio r en blanco; v con el título "Carmina Satina".

1889. GARCÍA ICAZBALCETA, *Opúsculos*, viii. Referencia. Nota: "Muy diverso del impreso en 4 libros".

1990. BUELNA SERRANO, "La Alexandriada". Edita y traduce el poema a partir de la edición boloñesa de 1776 (101-167); en el apéndice, transcribe la versión del poema que transmite el manuscrito 1600 (220-247). Sobre el manuscrito, dice un tanto apresuradamente "que contiene una serie de obras de diversos jesuitas preparadas para su publicación" (74) y que "se encuentra en la Biblioteca Nacional, Fondo La Fragua" (100), referencia esta última totalmente incorrecta: el manuscrito no está en la Colección Lafragua y tampoco fue de los documentos donados por Lafragua. Sobre la versión impresa y la versión manuscrita, observa lo siguiente: "Gran parte del manuscrito es idéntico o similar a la obra impresa, a veces con alteraciones de palabras o de estructuras. Sin embargo, hay diferencias notables entre uno y otra. En primer lugar, la obra publicada consta de cuatro libros en tanto que la manuscrita sólo tiene tres. El libro primero de ambos textos es similar, aunque la versión impresa añade algunos acontecimientos no tratados en el manuscrito, pero este último no corta la continuidad temática como el impreso, pues después de enumerar las huestes y los jefes que comandaba el rey, continúa con el discurso de éste y el relato de la construcción del puente, mientras en la obra publicada, el libro primero termina antes de que Alejandro inicie su discurso. El libro segundo

del manuscrito unifica lo que en el impreso son el tercero y el cuarto, pues no contiene la visita de Jerusalén y la entrevista de Alejandro con el sumo sacerdote judío. El tercero y último libro del manuscrito se inicia con la mención de la armada chipriota y la del Peloponeso que llegan a reforzar al rey de Macedonia, mientras el impreso lo incluye al final del libro tercero. El manuscrito queda trunco en el verso 250 del libro tercero, sin narrar los acontecimientos mencionados en el argumento, mientras el texto publicado sí trata en el libro cuarto dichos acontecimientos. Esto nos aclara una cosa: Alegre reelaboró su obra para publicarla [...]. Así pues, *La Alexandriada* es tanto una obra de juventud como de madurez” (74-75).

- 32) (105r-106r). In obitu adolescentis epicedium, operâ ejusdum Xaverij | “Huc Thimbrae chelym, seu te, Patarea morantur;” (97 hexámetros).
1889. GARCÍA ICAZBALCETA, *Opúsculos*, 189-191. Referencia y edición.
1990. PIMENTEL, *Francisco Javier Alegre*, 11-13. Edición y traducción.
- 33) (106r-106v). Horti dedicatio Dianae ad imit. Barclajj | “Alma parens nemorum, quae nunc per Maenala cursum” (34 hexámetros).
1889. GARCÍA ICAZBALCETA, *Opúsculos*, 191-192. Referencia y edición.
1990. PIMENTEL, *Francisco Javier Alegre*, 20-21. Edición y traducción.
- 34) (106v-107v). Eccloga Nisus | “Hos Niso, mea Nympha modos concede roganti” (56 hexámetros).
1889. GARCÍA ICAZBALCETA, *Opúsculos*, 192-194. Referencia y edición.
1990. PIMENTEL, *Francisco Javier Alegre*, 22-23. Edición y traducción.
- 35) (107v-108v). In obitum Francisci Plata adolescentis satis immaturum | “Phoebe Pater, si fata virûm te tristia tangunt;” (72 hexámetros).
1889. GARCÍA ICAZBALCETA, *Opúsculos*, 194-196. Referencia y edición.
1990. PIMENTEL, *Francisco Javier Alegre*, 14-16. Edición y traducción.
- 36) (108v). In obitum ejusdem | O Fatum! Ah! nostrae cecidisti gemma corone;” (2 hexámetros).
1889. GARCÍA ICAZBALCETA, *Opúsculos*, 196. Referencia y edición.
1990. PIMENTEL, *Francisco Javier Alegre*, 17. Edición y traducción.
- Los números 32, 35 y 36 conforman un grupo de tres elegías a la muerte de Francisco Plata. La primera noticia bibliográfica sobre unas elegías a Plata aparece en la vida de Alegre escrita por Fabri e intitulada “De auctoris vita commentarius”, la cual se imprimió al frente del pri-

mer tomo de las *Institutionum theologicarum libri XVIII* (Venecia: Typis Antonii Zattae et filiorum, 1789). Allí, en la página xiii, entre otras obras escritas por Alegre en Nueva España, se mencionan unas “Elegiae in obitum Francisci Platae, amabilissimi Adolescentis, immaturo fato musis erepti” (“elegías en la muerte de Francisco Plata, joven amabilísimo, arrebatado a las letras por temprana muerte”, según traduce García Icazbalceta, xxiv). Beristáin consiga entre las obras de Alegre el siguiente manuscrito: “Epicedium in obitu Francisci Platae, bona spei adolescentis, immaturo fato e vivis erepti. Elegiae 3. MS.". Bien pueden ser las elegías 32, 35 y 36, pero el manuscrito que cita Beristáin no se corresponde con el 1600 y no queda claro si realmente lo vio. El título se acerca al apuntado por Fabri.

- 37) (108v). Ad Joann. Berchmans Iconem | “Ecce datur casti juvenis placidâ ora tueri:” (2 hexámetros).
 1889. GARCÍA ICAZBALCETA, *Opúsculos*, 196. Referencia y edición.
 1990. PIMENTEL, *Francisco Javier Alegre*, 18. Edición y traducción.
- 38) (109r). Ad B. Aloysij, et Koskae Jconem | “Nascitur hic dum Koska jacet; nam fata, diemq” (4 hexámetros).
 1889. GARCÍA ICAZBALCETA, *Opúsculos*, 196. Referencia y edición.
 1990. PIMENTEL, *Francisco Javier Alegre*, 19. Edición y traducción.
- 39) (109r). Natalia munera | Si pronus Superum, Terane, donis” (22 versos).
 1889. GARCÍA ICAZBALCETA, *Opúsculos*, 196-197. Referencia y edición.
 1990. PIMENTEL, *Francisco Javier Alegre*, 24. Edición y traducción.
- 40) (109r-118r). Homeri Batrachomyomachia latinis carminibus expressa, nonnullis additis. Liber singularis. Authore eodum Xaverio | “Eja age, Castalidum modulis, Regina, sororum” (268 hexámetros) | Authoris espistola de hoc opusculo. Marian. Loyszag. Ant.º suo. “Habes Homericam Batrachomyomachiam diu â me...” (116v-117r) | Jndex Graecorum nominum priorum, quae in Homeri Batrachomyomachia continentur (117v) | Lectori. “Hanc ipsam Homeri Batrachomyomachiae...” (118r).
 1889. GARCÍA ICAZBALCETA, *Opúsculos*, 174-186. Referencia y edición.
 1890. BACKER Y SOMMERVOGEL, I: 155, col. 1. Referencia.
 2010. BUSH MALABEHAR, “La *Batrachomyomachia*”, 1-20. Edición y traducción. Bush Malabehar sostiene que el ms. 1600 o la *Batrachomyomachia* —no queda claro a qué se refiere—, debió estar probablemente

en Tepetzotlán ("Codex admodum probabiliter in Collegio Societatis Iesu Tepetzotlano inter annos MDCCL et MDCCLXII) y llega al colmo de llamarlo "manuscrito tepetzotlano". Por un lado, no aporta ninguna explicación bibliográfica para sostener tan audaz conjetura; por otro, según Fabri, Alegre terminó de traducir la *Batracomiomachia* cuando estaba en México: "postremo Homeri *Batracomiomachia* latinis versibus exposita, quam eo tempore inceptam sequenti anno Mexici absolvit" ("y en fin, la traducción de la *Batrachomyomachia*, de Homero, en versos latinos, comenzada entonces y acabada en México al año siguiente", según traduce García Icazbalceta, *Opúsculos*, xxiv). Beristáin consigna entre las obras de Alegre el siguiente manuscrito: "*Homeri Batrachomyomachia latinis carminibus*. MS. en la Biblioteca de la Universidad de México. Comienza así: *Eja age Castalidum modulis Regina sororum*". Entiendo que se trata de otro manuscrito: sería muy raro que Beristáin hubiera conocido el ms. 1600 y no hubiera mencionado las restantes obras de Alegre. En el primer tomo de sus *Noticias bibliográficas de alumnos distinguidos del Colegio de San Pedro y San Pablo y San Idefonso de México*, Félix Osoreo repite la misma información de Beristáin, pero cita los dos primeros versos del poema.

- 41) (119r-120r). H. Clavijero | Certamen 1.^o "El Pan, que se ofrece à la humana Naturaleza en..." (119r) | Certamen 2.^o "Es Maria Santissima la purissima arteza..." (119r-v) | Certamen 3.^o "Los tres Santos Reyes, aunque no fueron de los primeros..." (120r).

1979. OSORIO ROMERO, *Colegios y profesores*, 200-201. Referencia y edición. Según Osorio, el certamen fue para la noche de navidad de 1753 y lo reproduce con el siguiente título: "Certamen poético para la noche de Navidad de 1753, presentando al Niño Jesús bajo la alegoría del Pan". Tal título no figura en el manuscrito, figura en Beristáin, quien entre las obras de Clavijero enlista un "*Certamen poético para la Noche de Navidad del año 1753, presentando al Niño Jesús bajo la alegoría de Pan*. Se halla en la biblioteca de la universidad de México". Entiendo que se trata de otro manuscrito por las mismas razones que señalo en el núm. 40. La noticia de Beristáin la repiten, entre otros, Backer y Sommervogel, *Bibliothèque*, II: 1212, col. 2; y, más tarde, Luis González Obregón, *Cronistas e historiadores*, 114, núm. 10.

2005. SARANYANA y ALEJOS GRAU, "De la escolástica barroca", 237. Referencia y edición. "Esta obrita se halla dentro del volumen manuscrito 1600 de la Biblioteca Nacional de México, en el que aparecen diversos escritores jesuitas (Francisco Javier Alegre, Mariano José Iturrriaga) de los varios colegios de Nueva España: Guadalajara, Puebla, México, etc. El códice está encuadernado en 4^o...". Clavijero menciona en el primer certamen a la "jesuana musa" y Saranyana y Alejos Grau anotan que se trata de sor Juana Inés de la Cruz, afirmación sin duda equivocada: la "jesuana musa" es la musa que va a inspirar a los hermanos jesuitas que participen en el certamen.

- 42) (121r-122v). Expressivo symbolo de la increada Luz, y Verbo eterno del Padre aparecido en el Cielo de Bethlen bajo las claras sombras y misteriosos disfraces de la Nube. P.^o Coba | Certamen 1.^o "Descendiò el Divino Verbo del seno de su Padre â ocultarse bajo..." (121r-v) | Certamen 2.^o "Naciò de Nube Maria un supuesto de dos naturalezas..." (121v-122r) | Certamen 3.^o "Con razon han llamado a la Nube Mar de los Philosophos por..." (122v).

1889. GARCÍA ICAZBALCETA, *Opúsculos*, ix. Referencia.

1891. BACKER y SOMMERVOGEL, *Bibliothèque*, II: 1252, col. 2. Referencia.

1979. OSORIO ROMERO, *Colegios y profesores*, 192-195. Referencia y edición. Según Osorio, el certamen fue para la navidad de 1746.

- 43) (123r-130r). D. P. V. M. Liber generationis Matth. C. 1.^o | "Despues de haverse quebrado las columnas del universal..." (sermón).

- 44) (131r-140r). D. P. V. M. Sermón de la Passio. Casa Professa. Año de 1722 | Passio Domini Nri. Jesu Xsti. secundum quatuor Evangelistas. "Rehorico el sentimiento ha de ser el orador de...".

Folio r con el título "Poetici lusus cujusdam e societate"; v en blanco.

9 folios arrancados.

Folio r en blanco; en v la siguiente nota: "Se contaron 142 fox^s escritas y las demas en Blanco".

Folio en blanco, r y v.

1937. MÉNDEZ PLANCARTE, "Don Luis de Sandoval Zapata", 41. Se refiere a 43 y 44 cuando menciona genéricamente unos "sermones".

Visto en conjunto, el manuscrito 1600 permite reconstruir y validar varias prácticas jesuitas relacionadas con la lectura y la escritura, algunas apuntadas en el curso del presente estudio. Tal es el caso, en particular, de la polimetría, que estructura además otros dos poemas: el mencionado de Cossío (núm. 3) y la “Alegacía bajo la alegoría de la mañana” (núm. 8). Entre el *Panegiris* de Cossío y nuestro *Panegiris* podrían apuntarse, además del título, similitudes temáticas. Por ejemplo, Cossío invoca a María para que le inspire su canto y alude al furor poético (“y pues se hace mi voz ya de tu aliento, / dale aliento a la voz de mi instrumento”), en el decurso del poema aparece un ángel que sube al cielo luego de dar su anuncio (“Apenas dijo, estrella plumeriza, / batiendo espuma en alas de azucena, / la ráfaga región violento riza / bruñendo rayos que entre luz serena) y también se describe el hermoso paraje donde descansa Ignacio (“En un florido valle”). El tercer tramo del poema reelabora a su vez el motivo de la caza, sólo que ahora no es la caza de amor sino una verdadera caza cetrera contrahecha a lo divino, donde Ignacio es el águila que desciende del cielo para atrapar a Lutero:

Tramonta Ignacio diáfano hemisferio,
del Dios eoliano vagaroso imperio,
por fabricar su nido
en el alcázar de zafir bruñido.
De las ciencias amante mariposa,
giraba aquella rueda luminosa
de inagotables sabios resplandores,
bebe águila fulgores
con tales preeminencias
que en un punto adquirió todas las ciencias.
Y sin fatigas que causó el desvelo
se borló de astros por doctor del cielo.
Lleno de luz, del cielo se desprende
y a la tierra desciende
causando con sus rayos
muerte en los brillos y en el sol desmayos.

Bajó con ligereza
águila remontada a hacer la presa
en aquella rapaz ave calvina
que empañó de la fe la luz divina.
Bajó no exhalación, más que lucero,
a desterrar las sombras de Lutero.²⁸

Otro tanto sucede con el poema de Iturriaga (núm. 30), escrito enteramente en latín y donde se desarrollan motivos de raigambre épica, tales como la tempestad, el concilio divino y la descripción del paraíso celestial a partir del libro del Apocalipsis. Por lo demás, en el curso del concilio, la Virgen "intercede" a favor de la Compañía para que sus socios lleven adelante la conquista de California y ella misma desciende para llevarle la noticia al padre Salvatierra. Por su parte, la "Eccloga Nisus" de Alegre (núm. 33) ratifica la centralidad que tuvo la égloga latina en la formación jesuita y, en este caso, destaca la descripción de huertos recomendada por la *Ratio studiorum*, motivo que reelabora ampliamente la "Alegacía bajo la alegoría de la mañana" (núm. 8). Además, la égloga lamenta la muerte de un ser querido y este carácter elegíaco se corresponde con los poemas 31, 34 y 35 del propio Alegre; de modo que los cuatro poemas son un testimonio significativo de la práctica de la elegía latina.

La relación entre lo que se lee y lo que se escribe es otro aspecto importante, porque nos permite pensar la vigencia o el desplazamiento de los modelos a lo largo del tiempo. Así, el poema número 25 es una sátira latina de Juan Barclay y Alegre imita al propio Barclay en el 32. Del mismo modo, los números 14 y 15 reproducen fragmentos de Calderón y el célebre monólogo de Segismundo es deliberadamente imitado por Lucifer en el poema de Cossío:

Apurar, cielos, pretendo
ya que me tratáis así,
¿qué delito cometí
contra vosotros naciendo?

Quejarme, cielos pretendo
ya que me tratáis así;
¿qué delito cometí,
como otros muchos, venciendo?

²⁸ Alejo Cossío, *Panegiris de nuestro santo Padre Ignacio*, BNM, FR, MS. 1600, 14v.

Aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido.
Bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor;
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.

En estas sombras gimiendo
estoy yo, habiendo yo sido
el que en el mundo ha tenido
la fortuna de lucir,
y ahora me siento oprimir
con la luz obscurecido.²⁹

Esta imitación directa de Calderón confirma, en primer lugar, algo bastante sabido: su perduración como modelo ya avanzado el siglo xviii. Pero, además, podría ayudar a repensar la transmisión, asimilación y reelaboración de la poética gongorina durante el siglo xviii novohispano, punto que señalara hace años Méndez Plancarte:

Tenemos en él, desde luego, lo que podemos llamar evolución calderoniana del gongorismo: el gongorismo que en las manos potentes de Calderón contiene su desenfreno latinista, en gracia de la claridad tan exigida por obras que han de gozarse al vuelo de a declamación teatral, pero que retiene y magnifica sus restantes valores. Porque si Calderón fue envuelto por los “restauradores del gusto” en la misma cerrada condenación de Góngora [...] se debió en no pequeña parte a su conceptista discreto sutil, a su agudeza y arte de ingenio, a su relampagueante y vertiginosa magnificencia imaginativa y verbal. Y este Padre Alejo Cossío, sin ser ni muchísimo menos un Calderón, sí es por momento un calderoniano feliz —sobre todo en pasajes que algo recuerden, aunque de muy lejos, la técnica dramática.

Otras veces, en cambio, es directamente Góngora quien domina, si bien apaciguado en su ímpetu neológico, y de él notamos huella frecuente, y más en el primer “tramo” del poema.³⁰

Los preliminares al *De partu Virginis* corroboran la ininterrumpida vigencia de Sannazaro entre los jesuitas. De hecho, en esas tres cartas se encomia la excelencia del poeta, quien supo tratar de manera admirable un tema religioso como lo hicieran los latinos con temas profanos, marcando así el rumbo de los futuros poetas cristianos. No sería extraño

²⁹ Cossío, *Panegiris*, 15r.

³⁰ Méndez Plancarte, “El P. Alejo Cossío...”, 33.

incluso que la descripción de la clámide que figura en la *Alexandriada* (l: 136) de Alegre esté inspirada en la clámide que recubre a Dios en el poema de Sannazaro, más si pensamos que en la edición de 1773 Alegre reconoce al napolitano como uno de sus modelos. En la librería de San Pedro y San Pablo, además, había un ejemplar del *De partu Virginis* en 16^a "sin principio ni fin", lo cual sugiere una consulta reiterada.³¹

Entre los poemas "ajenos" que reproduce el manuscrito 1600 figuran unas "endechas" de Antonio de Solís, seguramente porque podrían servir de inspiración para tratar un tema tan obsesivo como la muerte y el desengaño a partir de lo que habría imaginado nada menos que san Francisco de Borja.³² Nada sabemos, hasta ahora, de la imitación de Solís en Nueva España; también había ediciones de su obra en la biblioteca de San Pedro y San Pablo.³³ Tampoco sabemos mucho sobre la lectura e influencia de Homero en la poesía novohispana, punto crucial para entender los ejercicios juveniles de Alegre (*Alejandríada* y *Batracomiomaquia*) que prefiguran en más de un sentido su versión latina de *La Ilíada*. Si dejamos de lado los autores y nos desplazamos hacia los metros, también surgen relaciones interesantes. Es el caso, pienso, de los ovillejos, empleados en los dos poemas polimétricos del siglo XVIII: el *Panegiris* de Cossío y la "Alegacía en alegoría de la mañana". Me pregunto si sor Juana no influyó en la difusión y asimilación de esta forma métrica que pareciera suplantar narrativamente a la rima encadenada y, por extensión, si sus obras no circularían entre los estudiantes de la Compañía. En este sentido, viene muy a propósito lo que señala Antonio Alatorre cuando anota el famoso poema sorjuanino "El pintar de Lisarda la belleza":

Joseph Vicens, que en 1703 [...] publicó una edición aumentada de la vieja *Arte poética* de Díaz Rengifo, describe una clase de *silvas*, o sea composiciones hechas de versos de 11 y 7 sílabas sin norma estrófica, pero cuyos versos

³¹ "Índice de todos los libros impresos del Colegio de San Pedro y San Pablo", AGN, Ramo Jesuitas, 562r.

³² Señalaba Antonio Alatorre que estas "famosas endechas" son "de lectura imprescindible, desde luego, para quienes se interesen en el tema tan barroco-español del 'desengaño'", "Avatares barrocos del romance (de Góngora a sor Juana Inés de la Cruz)", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 26, núm. 2 (1977): 397.

³³ "Índice de todos...", 559r-559v.

riman de dos en dos [...], y dice que “a semejante composición la americana poetisa da título de *ovillejo*, porque metafóricamente parece que se ovillan estos versos como quien va aumentando un pequeño ovillo”.³⁴

Por último, unas ligeras observaciones sobre la transmisión y difusión de los sonetos de Sandoval Zapata. A finales del siglo xvii, Florencia elogiaba al poeta, aunque observaba que “no han quedado de su ingenio y de su pluma más que las cenizas de algunos poemas, pero merece renacer dellas, para que se eternice su pluma, fénix inmortal de la América”.³⁵ Al parecer, ya en esa época su obra estaba perdida. Un siglo más tarde, Rafael Landívar vuelve a recordar a Zapata en la *Rusticatio mexicana* (1782) y en las respectivas notas aclara: *Zapata Mexicanus, poeta lyricus*.³⁶ El poema de Cossío y los sonetos de Sandoval Zapata van seguidos en el manuscrito y he podido constatar que todos están copiados por un mismo amanuense. El poema de Cossío fue representado en Puebla en 1741, para celebrar el bicentenario de la orden; Cossío sería pronto trasladado a Guadalajara, donde murió al poco tiempo. No he podido averiguar si antes pasó por México (donde creo que fue compilado el manuscrito), lo cual no sería nada improbable; podríamos pensar en principio que los sonetos de Sandoval Zapata provienen de Puebla y que a México se remitió una copia, junto con el poema de Cossío. Landívar, por su parte, estuvo en la Ciudad de México entre 1749 y 1755, ¿sería demasiado suponer que conoció la obra de Zapata, si es que realmente la conoció, a través de la copia integrada al ms. 1600, único testimonio que nos ha llegado de su “poesía lírica”? Sólo estudios posteriores podrán determinarlo y rebatir estas endebles conjeturas.

En otro plano, el manuscrito 1600 plantea el problema de la recepción y circulación que las obras allí reunidas pudieron tener al interior de la orden. ¿Se leerían y conocerían entre los jóvenes estudiantes? ¿Tenían esas obras un carácter modélico? Antes señalé que el compilador o los compila-

³⁴ Véase sor Juana Inés de la Cruz, *Lírica personal*, ed. de Antonio Alatorre (México: FCE, 2009), 463, nota.

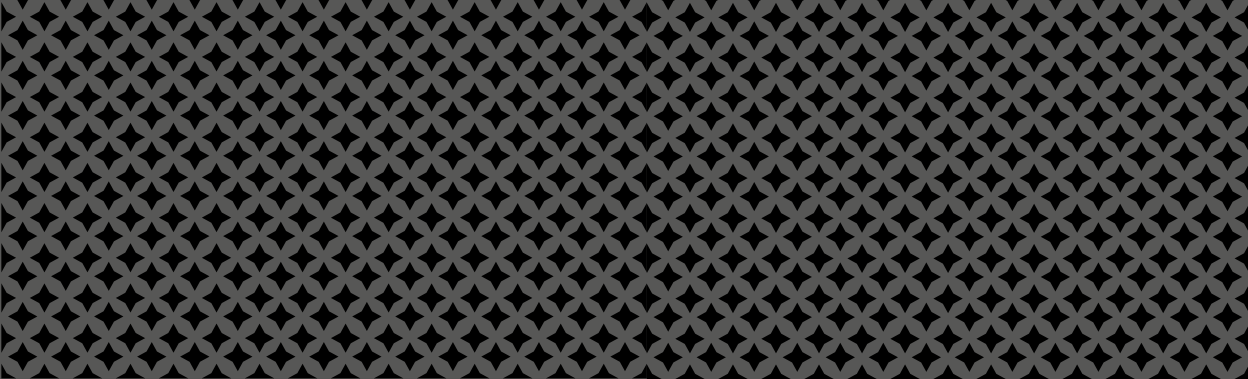
³⁵ Francisco de Florencia, *La estrella del norte de México* (México: Doña María de Benavides, viuda de Juan de Ribera, 1688), 200r.

³⁶ Rafael Landívar, *Rusticatio mexicana* (Bologna: Ex Typographia S. Thomae Aquitanis, 1782), 12, n. 9. Véase asimismo *Rusticatio mexicana*. *Por los campos de México*, trad. de Octaviano Valdés (México: Editorial Jus, 1990), 68-69, n. 9.

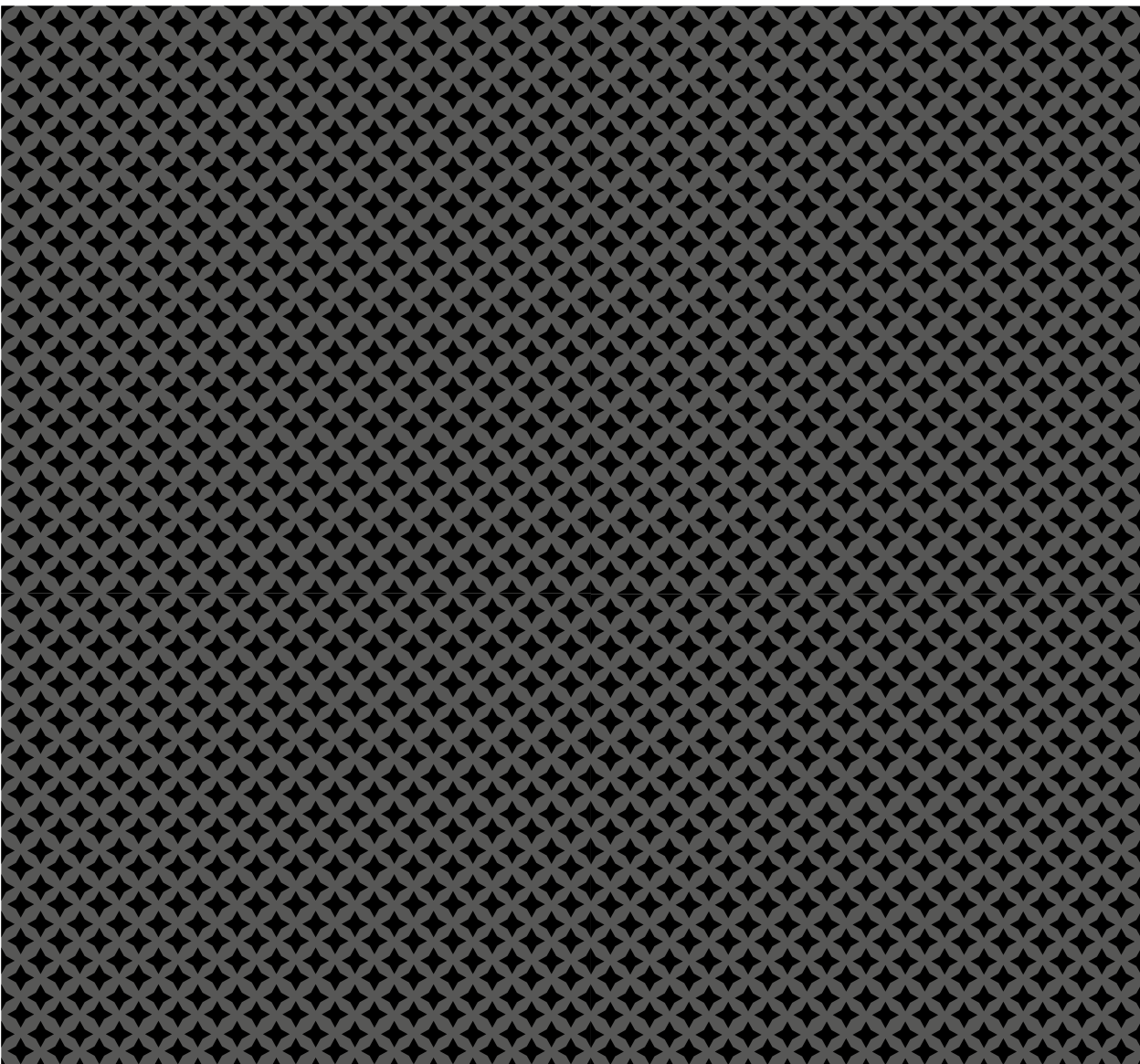
dores conocían el contenido del manuscrito y procedieron con cierta lógica. Pero ello no responde ninguna de las anteriores preguntas. En el caso de la *Alejandriada*, la *Batracomiomaquia* y el "Certamen poético" de Clavijero, Beristáin induce a pensar que existió al menos otra copia más a la del ms. 1600. Lo que sucede con el resto de las obras es un misterio: Alegre, por caso, nunca las menciona, a pesar de que la suyas propias estaban también allí reunidas.

Las relaciones internas que establece el propio manuscrito abren, naturalmente, una serie de preguntas sobre la transmisión del *Panegiris*. La primera y fundamental: ¿por qué se conservó durante más de 150 años entre los propios jesuitas antes de ser encuadernado? ¿Es fortuito que aparezca junto a textos de autores tan importantes como Alegre, Clavijero, Sandoval Zapata e incluso el propio Cossío? ¿No se habrá añadido porque fue escrito por un miembro destacado de la Compañía o por un reconocido poeta de su tiempo que estudió con los jesuitas, al igual que Sandoval Zapata? Difícil arriesgar una respuesta; personalmente, creo que el autor conocía muy bien los recursos, que estaba al tanto de las novedades y que supo aprovechar muy bien sus fuentes. Pero que todo esto encierre a un poeta en potencia es otro cantar (el poema tiene varios descuidos y repeticiones impensables en poetas como Balbuena). Por lo pronto, reafirmaré lo dicho: el manuscrito 1600 es sumamente valioso en la medida que ilustra de modo paradigmático el lugar que tenía la poesía en la pedagogía jesuita, tanto como su diacrónico transcurrir: mientras el *Panegiris* responde al programa poético trazado por Llanos a finales del siglo xvi y al impulso de renovación de la poesía religiosa, Cossío resume la prolongada vigencia y asimilación disímil del gongorismo. En Alegre se concentran otros intereses aparte de los religiosos y vemos despuntar un "ejercicio profano", experiencia que tendrá su punto más significativo cuando traduzca en Italia la poética de Boileau, no sin reflexionar sobre la historia misma de la poesía escrita en español. De forma complementaria, el ms. 1600 refleja la nada ingenua figuración de Ignacio como un nuevo salvador, como aquél que viene a reparar los estragos del orbe y a "educar" en última instancia al hombre moderno, construcción político-religiosa que la Compañía supo explotar e inculcar mediante el ejercicio de la poesía: ahí están, por caso, el poema sobre la conquista de la Cali-

fornia, el poema sobre la gloriosa misión de Ignacio y el propio *Panegiris*; las letras y el apostolado bajo la protección de María. Por lo demás, los certámenes ideados por Clavijero y Coba (núms. 40 y 41), ¿no revalidan que la poesía está indisolublemente asociada a una “demanda” cuyo fin último es suscitar la piedad y la devoción, idea central para configurar esa anhelada poética teología y resituarla así como educadora de la moral y las buenas costumbres? La poesía, como quería Díaz Rengifo, al servicio de Dios o, si se quiere, ideológicamente pensada para consolidar la república cristiana.



La obra hoy



A lo largo del presente estudio se plantearon diversas problemáticas sobre el transcurrir de la poesía mariana en los últimos años del siglo xvi. En primer lugar, vimos en qué medida la escritura del *Panegiris* se relaciona con el *Poeticarum institutionum liber* y el *Arte poética española*, manuales orientados a la producción de una poesía religiosa. La idea de contrarrestar los efectos nocivos de los Boscanes, Dianas y Fílidas no puede entenderse, por tanto, como un mero tópico que los moralistas repiten de preliminar a preliminar; encierra, a fin de cuentas, un programa poético que en Nueva España se procuró asentar a través de sus instituciones. La poesía mariana, sin ir más lejos, se irá consolidando durante el siglo xvii en los certámenes convocados sobre todo por la Real y Pontificia Universidad. Los jesuitas, a su vez, fomentarán una poesía guadalupana de aliento heroico donde sobresalen la *Primavera indiana* de Sigüenza y Góngora, *La octava maravilla* de Francisco de Castro y *La milagrosa aparición* de José Lucas Anaya. La deliberada intención por normar la escritura involucra en más de un sentido a la propia sor Juana, cuyos “negros versos” aborrecía el padre Antonio Núñez; más tarde, el obispo de Puebla la conminaría a escribir poesía sacra, no sea que por tanto mirar las cosas de la tierra terminara en el mismo infierno.

Por otra parte, la recepción del *Arte poética española* y del *Poeticarum institutionum liber* entre los escritores de Nueva España no parece haber sido menor y merecería una reflexión más documentada. Para abonar la hipótesis aquí expuesta, diré que el libro de Llanos no se redujo al espacio exclusivo de la Compañía y que entre los ejemplares consultados uno proviene del Convento Grande de Santo Domingo y otro del convento carmelita de San José de Tacubaya. Su consulta o empleo, además,

tampoco se redujo a los primeros años del siglo xvii: un tercer ejemplar perteneció a la Congregación de los sagrados corazones de Jesús y María de León (Guanajuato), devoción promovida por los jesuitas a partir de 1720. El *Arte poética española*, sobre repetirlo, fue impresa más de una vez durante los siglos xvii y xviii, y los fondos antiguos de México conservan varias de estas reediciones. El catálogo de San Pedro y San Pablo, a su vez, enlista hasta tres ediciones barcelonesas de 1727.¹ En este caso, es posible constatar la proyección del *Arte* en otros poemas. Por lo pronto, daré dos ejemplos. En la octava 38 de la *Primavera indiana*, Sigüenza dice "mísera Francia, teme, pues se muestra...", verso que remite al soneto "Mísera Francia, que sustentas gentes...", el cual figura en el *Arte* y en el *Poeticarum institutionum liber*. Sor Juana, por su parte, concluye el soneto 164 con el celebrado "mi corazón deshecho entre tus manos" y en Díaz Rengifo leemos: "mi corazón en lágrimas deshecho".² En la *Respuesta a sor Filotea*, está la famosa frase: "Todas las cosas salen de Dios, que es el centro a un tiempo y la circunferencia de donde salen y donde paran todas las líneas criadas". Sor Juana atribuye la idea al padre Kircher, pero en el "Estímulo del divino amor" encuentro la siguiente redondilla: "Salen de su hermosa esencia / todas las cosas que ves / y a ella vuelven porque es / el centro y circunferencia".³

Otro de los problemas que hemos revisado atañe directamente a la práctica de la imitación poética, donde pudimos apreciar la superposición de diversos modelos a lo largo del *Panegiris*. A reserva de precisar en qué grado Petrarca, Sannazaro, Tasso, Garcilaso y Ercilla nutrirán la poesía novohispana a través del tiempo, dado su carácter canónico; en cambio, *El pastor de Fílida* y el *Vergel de flores divinas* son libros prácticamente olvidados, a pesar de que fueron leídos e incluso reeditados en su momento. Apuntaré entonces que el *Vergel* recoge las primeras muestras de poesía mariana en metros italianos, que responden al programa de-

¹ "Índice de todos los libros impresos del Colegio de San Pedro y San Pablo", AGN, Ramo Jesuitas, 180r, 182v.

² Méndez Plancarte remite el verso de sor Juana a Alarcón y a Calderón; Alatorre, a Soto de Rojas ("el corazón en lágrimas deshecho"), autores que imitan en última instancia a Díaz Rengifo. Sin duda, es difícil saber cuál es la fuente exacta de sor Juana; en todo caso, es un claro ejemplo de poligénesis.

³ Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española* (Salamanca: Miguel Serrano de Vargas, 1592), 118.

vocional proyectado por la política tridentina. El propio López de Úbeda señala esta dimensión utilitaria cuando afirma que los poemas compilados podrán cantarse en las distintas festividades para purgar “lo malo y ponzoñoso que en las canciones profanas” se ha bebido. Y, en efecto, así sucedió en Nueva España: Anastasia Krutistkaya notó que el soneto “La humanidad de Dios, triste, afligida” se cantó en la Catedral metropolitana; nuevo testimonio de que el libro circuló al interior de las instituciones.

En cuanto a la *Fílida*, otro de los autores que la aprovechó muy bien fue Balbuena, quien en el *Siglo de oro* imita más de un pasaje, tal como sucede en los siguientes tercetos:

Un rostro vi, carillo, soberano,
no era del suelo, no, que a tal belleza
muy atrás quedara todo ser humano:

al oro, que llovía su cabeza,
la luz con que el sol baña tierra y cielo
comparada es tinieblas y pobreza.⁴

Balbuena reelabora aquí el verso “es miseria y tristeza comparado”, que reelabora también el *Panegiris*.⁵ Por lo demás, la concentración de Petrarca, Garcilaso y Gálvez de Montalvo en una misma canción también reaparece en Balbuena, quien en el *Siglo de oro* traslada la 49 con sentido profano y reelabora el motivo garcilasiano del ruiseñor, distribuyendo incluso la comparación como lo hace el *Panegiris* (en los 10 primeros versos el comparado y en los 3 finales el comparante):

Cual tierno cabritillo que colgado
de alguna rama en ella entretenido
olvidado quedó de la manada,
que cae en la cuenta, y viéndose perdido
por aquí corre y por allí turbado

⁴ Bernardo de Balbuena, *Siglo de oro en las selvas de Erifile* (Madrid: Alonso Martín, 1608), 142v.

⁵ Quien sugirió la relación Gálvez de Montalvo-Balbuena fue Joseph G. Fucilla, “Bernardo de Balbuena’s *Siglo de oro* and Its Sources”, *Hispanic Review* 15, núm. 1 (1947): 101-119.

llamando a gritos a su madre amada,
y al fin viendo la noche ya cerrada
y el lobo ante los ojos
se le da por despojos
la soledad y vida rematada,
tal quedo yo, pastora, con perderte
y tal mi triste vida
veré perdida en no pudiendo verte.⁶

Antes mencioné que para Pascual Buxó "la sensual y morosa descripción del lujo y de las riquezas mundanas" del *Panegiris* pareciera "anunciar las descripciones eminentemente plásticas de la *Grandeza mexicana*".⁷ Entiendo que ello se debe a que ambos poetas abrevan en la misma fuente, donde abundan, por cierto, las descripciones plásticas y preciosistas; por lo demás, gracias a un documento descubierto recientemente por Rodrigo Cacho Casal, sabemos que hacia 1586 Balbuena era alumno de la Compañía de Jesús.⁸ Yendo un poco más lejos, la *Filida* todavía resuena en *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado* de Francisco Bramón, que lejos de ser una novela pastoril tardía, tiene su espacio y su tiempo propios en Nueva España. Dicho de una vez, la presencia en el *Panegiris* del *Vergel* y de la *Filida* invita a reflexionar sobre la trascendencia de los autores secundarios en la conformación de la literatura novohispana. En este sentido, no sería infructuoso desentrañar las complejas relaciones que se establecen entre la cultura impresa, el negocio del libro y el desarrollo de un género o subgénero determinado, para saber qué modelos se imitaron en Nueva España antes del afamado Góngora.

Por último, creo que los manuscritos novohispanos no han sido plenamente integrados a nuestra tradición bibliográfica y que ocupan un lugar marginal a la hora de reconstruir nuestra historia literaria. Si Eguiara y Beristáin mencionan varios en sus respectivas bibliotecas, a partir de los

⁶ Balbuena, *Siglo de oro*, 41r. Las cursivas son mías.

⁷ José Pascual Buxó, "En torno a la muerte y al desengaño en la poesía novohispana", *Anuario de Filología* 1 (1962): 37, n. 8.

⁸ Rodrigo Cacho Casal, "Bernardo de Balbuena y el colegio de San Bernardo: edición de un documento inédito" (en prensa). Agradezco a Cacho Casal el conocimiento del documento en cuestión.

repertorios de José Toribio Medina se percibe un sensible desplazamiento hacia la cultura del libro impreso. Hablamos tal vez demasiado de los manuscritos perdidos de Sigüenza y de sor Juana, pero conservamos toda una colección en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México que reclama una valoración literaria sistemática.⁹ Ello permitiría conocer mejor cómo se desarrolló la cultura manuscrita en Nueva España en sus distintos niveles (material, histórico, filológico) y responder una serie de preguntas que aquí se han esbozado a manera de hipótesis (marcas en las portadas, relación entre textos de origen diverso, criterios para formar misceláneas poéticas, pertinencia o no de considerar un “editor invisible”, etcétera).

El *Panegiris in laudem sanctissimae Virginis in festivitate Anunciationis* no es una gran obra literaria y no ha tenido ninguna repercusión en el transcurrir de la poesía contemporánea. Ambas cuestiones, siendo sincero, me parecen irrelevantes. Su eventual importancia reside, como espero haber sugerido, en que puede ayudarnos a imaginar o problematizar ciertos vacíos que presenta la historia de la poesía mexicana culta en su etapa de formación institucional.

⁹ Esta revisión se está desarrollando actualmente en el marco del proyecto Sistema Bibliográfico de la Literatura Novohispana (Sibila, <https://sibila.iib.unam.mx>), coordinado por José Pascual Buxó (†), Dalia Hernández Reyes y Dalmacio Rodríguez.



Panegiris in laudem
sanctissimae Virginis in
festivitate Anunciationis

Criterios de edición



-
1. Se actualiza y moderniza la ortografía a los usos actuales, grupos consonánticos cultos incluidos (*ánchoras* = *áncoras*, *ceptro* = *cetro*, etc.). Sólo se conservan grafías desusadas cuando median razones métricas o prosódicas (*vían*, *contino*, *decilde*, *terná*, *recebí*, *recebildo*, *decille*, *verná*, *vagoroso*) o cuando tienen su respectiva entrada en el *Diccionario de la lengua española* (como *impíreo*, *della*).
 2. Se conservan las vacilaciones ortográficas en la escritura de una misma palabra (*mesmo*, *mismo*).
 3. Se desatan las abreviaturas (p^a = para; q = que; vro = vuestro; q^{do} = cuando; q^{to} = cuanto; atetam^{te} = atentamente, etc.) y se regulariza el uso de mayúsculas y minúsculas.
 4. La puntuación no se corresponde con la del manuscrito y, salvando ciertas reglas generales, responde a mi propio criterio.
 5. Los márgenes exteriores del papel donde se conserva el *Panegiris* están cortados y varias palabras no alcanzan a leerse. En general, es relativamente fácil suplir estas lagunas porque son palabras en posición rímica. En otros lugares, muy pocos en verdad, he decidido recurrir a enmiendas *ope ingenium*, que justifico en las respectivas notas.
 6. Se corrigen los versos hipermétricos e hipométricos, porque considero que son errores originados al momento de pasar en limpio la copia del poema.
 7. Se anotan las lecturas discrepantes que presentan las ediciones de Alfonso Méndez Plancarte (MP) y de Ignacio Osorio Romero (OR), en un listado al final.

Panegiris in laudem sanctissimae
Virginis in festivitate Anunciationis¹

Cual suele el afligido marinero
que del seguro puerto y patria amada
se ve alejado y puesto en tierra ajena,
surto en el agua y al navío ligero,²
y el áncora aforrada en el arena, 5
que la vista hacia el norte levantada,
con pena muy sobrada,
mira en el cielo atento
por ver si sopla el viento
para dar el principio a su jornada, 10
tal y a tal punto en este mar me veo,
sin ti, viento divino,
con estrecho camino a mi deseo.

Templo del mismo Dios enriquecido,
que por su celestial, divina mano 15
fuieste, y por ella mesma fabricado,
adonde el mismo Dios, de amor vencido,
quiso quedar unido y hermanado,
emparentando en el linaje humano,
do por modo galano 20
el cielo con el hombre
trocó su propio nombre
igualando el humilde al soberano,
rompe aqueste nublado, quita el velo,
para que mire un rato 25
tu hermoso retrato, luz del cielo.

¹ Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, ms. 1600, Ir-IVv.

² Así en el ms. Seguramente hay un error: lo que ha dado fondo ("surto") y está anclado en el puerto es el navío. Probablemente decía: "surto en el agua el navío ligero".

Oliva que por ti sola nos diste
 el fruto más divino y más precioso
 que pudo producir terrena planta,
 y tanto con su fruta enriqueciste 30
 al hombre, que hasta el cielo se levanta,
 do goza de un estado tan dichoso
 y un bien tan venturoso,
 que estando él adeudado,
 Dios por él ha pagado 35
 con su abismo de gracias caudaloso,³
 haz que tus alabanzas de mi asiento,⁴
 con tu favor mediante,
 publique hasta levante el manso viento.⁵

Abeja artificiosa que tendiste 40
 tanto tu largo y espacioso vuelo
 sobre aquel subidísimo collado,
 donde la miel y suavidad cogiste,
 que tu corcho suavísimo, cerrado⁶
 con cera virgen, diste al bajo suelo 45
 en un pequeño velo,
 y fíaste aquella rosa⁷
 tan alta y espaciosa,
 que sobrepuja al estrellado cielo,

³ Ms: "con su abismo de gracias caudal...".

⁴ Ms: "haz que tus alabanzas de mi [ilegible]". Véase la siguiente nota, donde propongo que la rima debe ser con "viento". Según el *Diccionario de Autoridades*, "asiento" se "toma muchas veces por estancia, permanencia y detención larga y continua en alguna parte". Recuérdese que el poeta está detenido porque no soplan vientos propicios.

⁵ Ms: "publique hasta levante el [ilegible] vie...". Osorio propone "publique hasta levante el mundo viejo", lo cual no tiene mucho sentido. El sintagma "manso viento" es recurrente en la poesía petrarco-garcilasista, empezando por el propio Garcilaso: "Moviola el sitio umbroso, el manso viento" (*Égloga tercera*, v. 73). Según mi lectura, el "manso viento" llevará el canto del poeta hacia el Este ("levante"), de modo que su poema será escuchado al otro lado del Atlántico.

⁶ Ms: "que tu corcho subidísimo, cerrado". Verso hipermétrico.

⁷ Ms: "... fíaste aquella rosa". En la laguna había sin duda una y.

y a un Dios tan vengativo y riguroso, 50
la suavidad mostrando,
trocaste en dulce, blando y amoroso.

Pues tienes, diosa mía,
tan industriosa mano,
que todo cuanto toca lo enriquece, 55
toque en aqueste día
tu dedo soberano
mi lengua, que con verte ya enmudece,⁸
que si esto haces, viéndome tan alto
de tu favor regido, 60
pienso como atrevido dar el salto.⁹

Mirando el Padre eterno a su criatura,
y viendo estar su imagen abollada,
determina volverla a la hermosura
conque del primer molde fue sacada 65
y su divino talle y su figura
dejar con color nuevo matizada,
para poner después sobre lo hecho
la firma con la sangre de su pecho.

Determina de darle una librea 70
conque al talle de Dios quede vestida
y así, al humilde estilo de la aldea,
le toma de su mano la medida.
Él le corta la tela y la hermosea
y deja de su mano ennoblecida. 75
Dios pone lo mejor como el que sabe
dar al remedio la segura llave.

⁸ Ms: "mi lengua, que con verte ya en...".

⁹ Ms: "pienso como atrevido dar el sal...". Véase Garcilaso: "Dicen qu'este mancebo dio un gran salto, / que d'amorosos bienes fue abundante, / y agora es pobre, miserable y falto" (Égloga segunda, vv. 107-109).

Oh feliz, oh dichoso, oh claro día, ¹⁰ que el cielo serenaste y esmaltada de un verdor de esperanza y alegría	80
nos dejaste la tierra en sol bañada: en ti suena la dulce melodía de aquella ave tan linda y agraciada, a cuyo suave canto desde el cielo el sacre eterno abatirá su vuelo.	85
Dulce hierba al incurable daño, traza sacada del divino pecho, caso jamás oído y tan extraño, que admira a todo el estrellado techo. En vano ha sido el industrioso engaño	90
del tartáreo enemigo y cuanto ha hecho, pues tiene contra sí tal red urdida, que puesto en ella perderá la vida.	
Oh día a cuya luz se ha abierto el cielo y sus trojes un grano nos ha dado	95
que cayendo de lo alto al bajo suelo la tierra de María lo ha encerrado. Oh día, pues por ti tendió su vuelo la garza blanca y el neblí sagrado	
hará ya, del amor propio vencido, acá su albergue y apacible nido.	100
La casa de David rica y hermosa, yendo de mano en mano sucediendo, con la alta casta de Abraham famosa su noble parentesco entretejiendo,	105
vino de lance en lance muy copiosa de la tierra los pasos excediendo	

¹⁰ Ms: "Feliz, oh dichoso, oh claro día,". Verso hipométrico.

hasta que en una virgen hizo asiento
como en piedra angular del fundamento.

Determina, pues, Dios dar el socorro 110
que tanto había estaba prometido
y de dejar al hombre libre y horro
y de esclavo ya en libre convertido,
y de sacarle al ancho mar aforro
a su divinidad preso y asido; 115
traza propia de Dios y de su pecho
conque fue Dios y el hombre satisfecho.

¿Quién pintara el lugar en que se puso
la junta y consistorio allá en el cielo,
y quién en describir tiene tal uso 120
que se atreva a subir tan alto el vuelo?
De decirlo, por eso, lo recuso
por trazas materiales y del suelo,
y aunque el nativo estilo ajusto y templo
no me atrevo a mostraros vivo ejemplo. 125

De un edificio grave, hermoso y rico
formad en vuestro pecho un modo nuevo
y quedará para el efecto chico
que cuanto imagináredes lo apruebo;
cuajad de piñas de oro y certificado 130
que será pobre, por eso no me atrevo,
pero con todo diré lo que allí vide,
pues la festividad hoy nos lo pide.

Solo quiero decir de la figura,
porque era circular con tal destreza 135
y artificio, que no hay arquitectura
que pueda comparar tan gran belleza,
y en su edificio, traza y hermosura

es cierto se esmeró naturaleza:
es casa para Dios y la morada
del justo, do le goza cara a cara. 140

En un cuadro se vía al descubierto
el nacimiento de aquella gran Señora
de felices pronósticos cubierto,
luego estaba expresada aquella hora
cuando pequeña a Dios hizo concierto 145
y vino al templo a ser su moradora,
y otras historias muchas que no cuento
porque no me distraiga el pensamiento.

Había un tribunal de gran riqueza 150
sobre catorce gradas de diamante
donde estaba del cielo la nobleza
y sobre un trono altivo, relumbrante
cual rosicler ardiente, y su belleza
al arco de las nubes semejante, 155
estaba el sumo bien y la hermosura
por quien la tiene acá toda criatura.

Por medio una cortina comunica
y hace de gloria los diversos grados,
conque en menos o en más los beatifica, 160
y abajo doce asientos cubertados
de tapetes y seda fina y rica
para dueños ausentes preparados,
y en lo alto dos grandes se mostraban¹¹
que en sus divisas bien diferenciaban.¹² 165

Allí se vía Miguel, el cual tendido
tenía el estandarte victorioso

¹¹ Ms: "y en lo alto dos grandes se muestra...".

¹² Ms: "que en sus divisas bien diferencia...".

con que el consorte antiguo fue vencido.
Estaba bajo de un dosel precioso,
en la mano un estoque muy lucido, 170
el arcángel Gabriel, que muy gozoso
en su vista y donaire parecía
mostrar el alegría de este día.

Veinticuatro coronas extremadas
de veinticuatro grandes se veían 175
ante el supremo trono derribadas,
luego por sus asientos se seguían
las personas de cuenta y señaladas
que por cada blasón se conocían.
Todos con ropas ricas adornados 180
y de hermosas guirnaldas coronados.¹³

El consistorio junto congregado
y el número que asiste de contino
al supremo consejo ya es llamado,
a la elección del disponer divino. 185
Allí, pues, entre todos levantado,
Gabriel, desde su asiento cristalino,¹⁴
recibió su mensaje y diligente
a Nazaret camina alegremente.¹⁵

Aquí quiero mudaros el estilo, 190
pues me ha cortado el hilo lo del suelo,
y daros un modelo de María
que estaba noche y día recogida
esperando la vida que del cielo
venía y el consuelo prometido. 195
El tiempo era venido cuando el Pece

¹³ Ms: "y de hermosas guirnaldas corona...".

¹⁴ Ms: "Gabriel, desde su asiento cristal...".

¹⁵ Ms: "a Nazaret camina alegremen...".

se esconde y no parece, y con el cuerno
 despide el duro invierno muy ufano
 Aries, y otro verano de consuelo
 envía a nuestro suelo; cuando Flora 200
 el campo esmalta y dora con sus flores,
 cuando esos ruiseñores de alegría
 hacen gran melodía y el Aurora
 derrama el vaso y dora con su día.
 En Nazaret vivía sin recelo 205
 y llena de consuelo una pastora
 cuando llegó la hora señalada,
 y estando descuidada en su retrete
 leyendo atentamente en aquel paso
 de aquel extraño caso que Isaías 210
 dijo en aquellos días que una virgen
 había de ser origen de alegría.
 Espantábase María de este hecho
 y revolvía en su pecho atentamente
 quién fuese entre la gente tan dichosa 215
 que viese tan gran cosa, a quién le cuadre
 siendo virgen ser madre y qué doncella
 se hallaría tan bella que pudiese,
 con gracia que tuviese, ser bastante
 rendir al elefante tan furioso 220
 y aquel león bríofo y escondido
 mostrarle tan rendido en su regazo.
 “Poder del fuerte brazo —repetía,
 pues, a quien competía hacer grandezas—:
 ¿quién puede hacer proezas en presencia 225
 de tu grande potencia y monarquía?”.
 Esto decía María y descuidada
 se vio toda turbada y de repente,
 y vio que hacia el oriente se mostraba
 una luz que bordaba todo el suelo, 230
 y vio venir del cielo juntamente,

con rostro refulgente una figura
que en su gran hermosura parecía
de ángel que venía a visitarla.
Turbose de mirarla y espantada
no osó decirle nada por gran rato. 235

Mas en el bajo estilo que ahora llevo,
según me siento débil y cansado,
a decir lo que resta no me atrevo.

Cual suele el sol que en nubarrón dorado,
entre la nieve, con su luz bordada,
esparce el ámbar fino enmarañado, 240

salía la figura así adornada,
que más ángel que humano parecía,
sandalia blanca de rubís cercada, 245

de aquellas finas que el oriente cría,
corona en la cabeza y sobre el pecho
un tusón de diamante le pendía.

Del cielo a Nazaret venía derecho
con un rostro agradable, hermoso, bello,
y en consuelo, alegría, amor deshecho. 250

Las manos de alabastro, el alto cuello
de nieve, de marfil puro formado,
preso al aire en dos lazos el cabello,

en hilos de oro suelto y ondeado; 255
de los ojos echaba unas centellas,
vista del cielo, ángel encarnado,

sol encubierto que por dos estrellas,
más claras que la luz del mediodía,
echaba rayos entre luces bellas. 260

Con aquella belleza y gallardía
los dos ejes del cielo atravesando
donde María estaba se venía,
de gracias todo el campo matizando.

Con un rostro compuesto, hermoso y grave, 265
sacó la tierna voz del pecho blando,
y el sol parado y sosegado todo
a decille empezó de aqueste modo:

“Dios te salve —le dice— gran Señora,
el Señor es contigo y te acompaña, 270
pues sola puedes ser merecedora
de aquel milagro y gloria tan extraña
que es ser de cielo y tierra emperadora
y a lavar del pecado la maraña.
Dios te salve, María, reina mía 275
luz, resplandor, consuelo y alegría”.

Bien como cuando en alta mar turbada
la pobre navecilla combatida,
y de furia de vientos contrastada,
está suspensa humilde y abatida 280
y en su piloto firme y confiada
no teme que podrá quedar rendida,
así quedó María en el semblante,
en su virginidad firme y constante.

“No temáis —dice el ángel—, reina mía, 285
que es grande el ser de Dios y su potencia,

a vos su majestad mesma me envía,
tenéis gracia y donaire en su presencia,
y para ser del mundo luz y guía
en vos sola se halló digna excelencia. 290

Dadnos el sí, princesa soberana,
que la traza ha de ser mayor que humana.

Alzad la vista al estrellado cielo,
mirad su altura y cerco luminoso;
tended los ojos por el bajo suelo, 295

mirad su sitio largo y anchuroso;
considerad del aire el presto vuelo
y su liviano silbo vagoroso,
pues todo ha de servir de franco grado
a lo que en vos será depositado. 300

El alto cielo y toda su belleza,
cuanto la tierra en sus mineros cría,
de todo el bajo suelo la riqueza
y cuanto Arabia de su seno envía,
el diamante con toda su fineza, 305
cuanto produce la Dalmacia fría,
es pobreza y miseria comparado
con lo que en vos será depositado.

El rosicler ardiente y encendido,
la esmeralda, el coral, el rubí fino,¹⁶
de Ofir el oro en hebras extendido,¹⁷
el girasol luciente y peregrino,
el carbunco, el marfil de Indias traído,¹⁸
el ramo de oro, el blanco vellocino,¹⁹ 310

¹⁶ Ms: "la esmeralda, el coral, el rubí fi...".

¹⁷ Ms: "de Ofir el oro en hebras extendi...".

¹⁸ Ms: "el carbunco, el marfil de indias t...".

¹⁹ Ms: "el ramo de oro, el blanco velloci...".

es escoria y laceria comparado
con lo que en vos será depositado. 315

El cristal rico, el carmesí de oriente,
la grana con la púrpura encendida,
el aljófár menudo y trasparente²⁰
y la amatista en África nacida, 320
el topacio, el granate diferente,
la perla que en su concha está escondida,²¹
es tierra y es muy poco comparado
a lo que en vos será depositado.

Es un grano pequeño mas cogido 325
sin mancha alguna o rastro de pecado;²²
es grano nuevo, fértil y florido
y ha de ser hoy del cielo trasladado;
grano que en tus entrañas hoy metido
árbol fértil saldrá, alto y copado.²³ 330
Es venido del cielo grano hermoso
que viene a hacer un hecho milagroso.²⁴

Es una planta hermosa y tan florida
que al cielo tocará su punta bella;
es una hermosa palma que rendida 335
el suelo cogerá del fruto della;
es la espiga dorada y encendida
más que el rayo del sol, la blanca estrella.
Es venido del cielo grano hermoso
que viene a hacer un hecho milagroso. 340

²⁰ Ms: "el aljófár menudo y traspare...".

²¹ Ms: "la perla que en su concha está escon...".

²² Ms: "sin mancha alguna o rastro de peca...".

²³ Ms: "árbol fértil saldrá, alto y copa...".

²⁴ Ms: "que viene a hacer un hecho milagro...".

El cual treinta años brotará mil flores
de suavidad, de gracia y de dulzura;
sabrás su fruto a todos los sabores,
a todos dando con dulzor hartura. 345
Es uno de los árboles mejores
y más plantado en esta coyuntura.
Es venido del cielo grano hermoso
que viene a hacer un hecho milagroso.

Jesús será su nombre, pues bastante
será librar el mundo tan caído; 350
el cetro de David terná triunfante
que es el antiguo padre que ha escogido.
La casa de Jacob de aquí adelante
y su cetro será de él poseído,
y será tan perpetuo en su reinado 355
que no terná ya más otro el ditado”.

La Virgen —que turbada atenta oía
el largo razonar del cortesano
y todas las palabras que decía,
y el bien de Dios inmenso y soberano 360
que así servirse de ella pretendía,
siendo inmenso querer y hacerse humano—²⁵
al ángel vuelta, dijo con mesura:
“no me conoce humana criatura”.

“No es obra de varón la que emprendemos 365
—dijo Gabriel—, princesa soberana,
sólo tu beneplácito queremos
y quedarás tan pura, entera y sana,
que son obras de Dios, y bien sabemos
que no ha de entrar en ellas traza humana. 370

²⁵ Ms: “y siendo inmenso querer y hacerse humano”. Verso hipermétrico.

Danos el sí, señora, que te espero
que sólo eso de ti te pido y quiero.

A ti verná el espíritu del cielo
y la luz del altísimo ofrecida
quiere dar el inmenso, tan gran vuelo; 375
hazle tú en tus entrañas acogida,
y el que con nuevo fruto dio consuelo
ahí sábele en edad tan consumida.
Él hará en tus entrañas aposento
de toda corrupción libre y exento. 380

Qué teméis, Virgen pura, con cederlo,
dadnos el sí, señora, que esperamos,
que aunque Dios sin nosotros puede hacerlo,
pero quiere que en ello consintamos;
decí el sí, conceded, pues en quererlo²⁶ 385
está el bien y alegría que buscamos.
Dadnos el sí, princesa, reina mía,
pues pende de ese sí nuestra alegría.

Está a la mira corte soberana²⁷
aguardando ese sí tan deseado; 390
el infierno, que en ello nada gana,
está suspenso y ya desconfiado;
alerta la naturaleza humana
espera el sí que tanto le ha aguardado.
Dadnos el sí, princesa, reina mía, 395
pues pende de ese sí nuestra alegría.

¿En qué dudáis, María, o qué os detiene,
qué suspensión es ésta que tenemos?
Mirad que con el sí sin duda viene

²⁶ Ms.: "decid el sí, conceded, pues en quererlo". Verso hipermétrico.

²⁷ Ms.: "Está a la mira la corte soberana". Verso hipermétrico.

todo el consuelo y bien que pretendemos; 400
ese sí, que esperamos, sólo tiene
el remedio del mal que poseemos.
Dadnos el sí, princesa, reina mía,
pues pende de ese sí nuestra alegría”.

La doncella, que atenta, con medida, 405
tan casta cuanto honesta, hermosa y bella,
vio el principio de toda su ventura
estar colgado solamente della,
con baja voz y tierna compostura
determina seguir su fausta estrella 410
y vuelta dijo a Dios y a su servicio:
“De su esclava le hago el sacrificio”.

Aquí dio fin a su embajada el grave
y numeroso arcángel, y al momento,
lleno de aplauso el tribunal suave 415
y desde el alto y inaccesible asiento
do asiste la deidad, se vio que una ave,
llena de claridad y de contento,
bajó del cielo y en casa de María
hizo de obscuridad muy claro día. 420

Aquesto hecho, el ángel, vuelta dando,
rasgando el aire con gallardo vuelo,
por la región del fuego atravesando,
en pie se puso sobre el primer cielo,
y al de Mercurio y Venus arribando 425
a Febo obscureció su blanco velo.
Marte quedó en miralle obscurecido
y Júpiter en velle enmudecido.

De allí luego, corriendo, en un instante
pasó a Saturno, y desde aquella esfera 430

vio de las Ursas el gentil semblante
y de los signos la veloz carrera;
de allí el octavo cielo relumbrante,
puesto en miralle la mayor lumbrera,
y el cristalino Atlas viendo primero,
en el impíreo se metió ligero. 435

Los ángeles, que estaban esperando
el despacho que el ángel traería,
el mundo desde lo alto están mirando,
dichoso con tan fausto y alegría;
cada cual entre sí se está mirando²⁸ 440
de la gracia y donaire de María,
y acordes instrumentos prepararon
y a coros esta letra le cantaron.

Dichoso sí, pues con él 445
queda el hombre libertado,
y María ha granjeado
un tan hermoso joyel.

Gozad, Virgen, en buen hora,
de tal hijo, esposo y padre, 450
pues no hay otra a quien le cuadre
ser del cielo emperadora.

Recebí el tusón dorado
y al mismo Dios, pues con él
habéis, Virgen, granjeado, 455
un tan hermoso joyel.

Con estas ferias el hombre
queda rico y prosperado,
pero vos habéis ganado

²⁸ Repetición de palabra (*mirando*) en posición rímica. Posiblemente haya que leer: "cada cual entre sí se está admirando".

de Madre de Dios renombre. 460
Recebildo, pues con él
queda el hombre en tal estado,
y vos habéis granjeado
un tan hermoso joyel.

Dichoso sí, pues con él 465
queda el hombre libertado,
y María ha granjeado
un tan hermoso joyel.²⁹

Cortemos, Virgen, que ya es tiempo, el hilo,
y vos, ángel del cielo, 470
sacad a luz la mal tejida tela,
trocad mi rudo estilo,
mudad el toscó velo
y con favores, viento, herid la vela,
sacadme a tierra y en seguro puerto 475
ponedme con favor seguro y cierto.

Virgen, que el sol más escogida y pura,
más bella y más hermosa
que blanca luna en rayos investida,
en sola tu hermosura 480
la luz de Dios preciosa
hizo su asiento, en gracias encendida;
oliva y grano fuiste tú, señora,
adonde el mesmo Dios agora mora.

Virgen divina que en tu casto pecho, 485
como en arca cerrada,
el padre de las lumbres, Dios eterno,
con lazo muy estrecho

²⁹ Ms: "Dichoso sí, pues con él / queda el hombre...". Suplo lo que falta de acuerdo con la cabeza del villancico.

y amorosa lazada, puso a su hijo hecho niño tierno; árbol fuiste, señora, que del suelo con tu cima tocaste al alto cielo.	490
Pues árbol, grano, espiga, oliva bella quisiste de tu grado ser de nuestros estudios respectada, los rayos de la estrella que en ti ha reverberado vierte con mano larga a esta manada, y aquesta pobre gente a ti ofrecida tu favor sienta el tiempo de su vida.	495 500
Y pues que tú, mejor que otra criatura, serás de Dios oída allá en el tribunal del alto cielo, trastorna, Virgen pura, la colmada medida de tu gracia, a este pobre y bajo suelo, pues solo y en tu amparo se presenta y con esta esperanza se contenta.	505
Canción, grosera sólo por ser mía, cese vuestra locura, callad, que habéis subido mucho el vuelo; pongaos amor en tan suprema altura que atravesando el cielo hagáis el fin en manos de María, y cuando hayáis llegado, decilde, canción mía, que aquí en el alma tengo su traslado.	510 515

- v. 36. OR: "con su abismo de gracias *caudalosas* [roto]".
v. 37. OR: "haz que tus alabanzas".
v. 39. OR: "publique hasta levante el *mundo viejo*".
v. 44. OR: "que *en* tu corcho subidísimo *cerraba* [roto]".
v. 47. OR: "[roto] *fraste* aquella [roto]".
v. 58. OR: "mi lengua que con verte [roto]".
v. 61. OR: "pienso como *atrevida* dar el [roto]".
v. 64. OR: "*determinó* volverla a la hermosa".
v. 86. MP: "Dulce *vendrá el inexorable* daño".
v. 95. MP: "y sus trojes un Grano nos *han* dado".
v. 110. OR: "*Determinó*, pues, Dios dar el socorro".
v. 114. OR: "y *deshacerle* al ancho mar aforro".
v. 118. OR: "Quien *pintare* el lugar en que se puso".
v. 179. OR: "que por cada *clase* se conocían".
vv. 182-189. Faltan en OR. Es la octava que no reproduce.
v. 196. OR: "El tiempo *será* venido cuando el pece".
v. 238. OR: "según me siento *de vil* y cansado".
v. 246. MP: "de *aquéllos finos* que el Oriente *envía*".
v. 257. MP: "vista del Cielo, y Ángel encarnado".
v. 261. MP: "con *aquesta* belleza y gallardía".
v. 265. MP: "y *con rostro* compuesto, hermoso y grave".
v. 289. OR: "para ser del mundo luz y guía".
v. 295. OR: "en vos *solaz Él* halló, digna excelencia".
v. 314. MP: "el Ramo de Oro, el Áureo Vellochino". OR: "*del* ramo de oro el *blanco vellochino*".
v. 315. OR: "es escoria y *lacería* comparado".
v. 322. OR: "la perla que en su concha está *encendida*".
v. 323. MP: "es *arena y muy poca*, comparado".
v. 324. MP: "*con* Lo que en vos será depositado".
v. 343. OR: "sabrà su *fruta* a todos los sabores".
v. 356. OR: "que no tendrá ya más otro *él dilatado*".
v. 362. OR: "y siendo inmenso querer hacerse humano"
v. 376. Falta en OR.

- v. 381. MP: "¿Qué teméis, Virgen, *para* concederlo?".
- v. 385. MP: "Dad el Sí; conceded, pues, en quererlo".
- v. 386. MP: "*para* el bien y alegría que buscamos".
- v. 389. OR: "Está *acá*, mira, la corte soberana".
- v. 415. OR: "Llenó de aplauso el tribunal suave".
- v. 440. OR: "dichoso con *tal* fausto y alegría".
- v. 479. MP: "que blanca luna en rayos *embestida*".
- v. 480. OR: "en *sólo* tu *hermosa*".
- v. 483. MP: "Casa de Oro fuiste Tú, Señora".
- v. 485. MP: "Virgen divina que en tu *sacro* pecho".
- v. 492. OR: "con tu cima tocaste *el* alto cielo".
- v. 507. MP: "pues solo *ya* en tu amparo se presenta".

La "Anunciación de María" según el Evangelio de san Lucas¹

Estando ya Elisabeth en su sexto mes, envió Dios al ángel Gabriel a Nazaret, ciudad de Galilea, a una virgen desposada con cierto varón de la casa de David, llamado José, y el nombre de la virgen era María. Y habiendo entrado el ángel a donde ella estaba, le dijo: "Dios te salve, ¡oh llena de gracia!, el Señor es contigo: bendita tú eres entre *todas* las mujeres". Al oír tales palabras, la virgen se turbó y púsose a considerar qué significaría una tal salutación. Mas el ángel le dijo: "¡Oh María!, no temas, porque has hallado gracia en los ojos de Dios. Sábete que has de concebir en tu seno, y parirás un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús. Éste será grande, y será llamado Hijo del Altísimo, al cual el Señor Dios dará el trono de su padre David, y reinará en la casa de Jacob eternamente, y su reino no tendrá fin". Pero María dijo al ángel: "¿Cómo ha de ser eso?, pues yo no conozco *ni jamás conoceré* varón alguno". El ángel en respuesta le dijo: "El Espíritu Santo descenderá sobre ti y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra o *fecundará*, por cuya causa el *fruto* santo que de ti nacerá será llamado Hijo de Dios. Y ahí tienes a tu parienta Elisabeth, que en su vejez ha concebido también un hijo; y la que se llamaba estéril, hoy cuenta ya el sexto mes; porque para Dios nada es imposible". Entonces dijo María: "He aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra". Y en seguida el ángel *desapareciendo* se retiró de su presencia (Lc 1:26-38).

¹ La transcripción es de *La Sagrada Biblia nuevamente traducida de la vulgata latina al español por Félix Torres Amat*, t. 5 (Madrid: Imprenta de D. Miguel de Burgos, 1832), 147. Cursivas en el original.



Grabado Annunciatio, en Hieronymus Natalis, *Evangelicae historiae imagines* (Amberes: Martinus Nutius, 1593). Ejemplar de la Biblioteca Nacional de México.

POETICARVM
INSTITVTIONVM LIBER,
VARIIS ETHNICORVM, CHRIS-
TIANORVMQVE EXEMPLIS IL-
lustratus, ad vsum studiosæ Iuuentutis. Per Congregationem B.

M. V. Annuntiata, in Societatis Iesu Collegij Mexicani
Gymnasij Autoritate Apostolica, institutum.

Collectore, eiusdem Societatis Sacerdote, qui
eidem Præsides Cōgregationi.

ANTONIO RVBIO PRAEFECTO.



MEXICI.

Apud Henricum Martinez. Ann. 1605.

Portada del *Poeticarum institutionum liber*, de Bernardino de Llanos.
Ejemplar de la Biblioteca Nacional de México.

ACTII SYNCERI SANNAZARII
de Partu Virginis.

Liber I.

VIRGINEI partus, magnoque æquæua parenti
 Progenies, superas coeliquæ missa per auras
 Antiquam generis labem mortalibus agris
 Abluit, obstructique viam patefecit olympi,
 Sit mihi, Cœlicolæ, primus labor: hoc mihi primùm
 Surgat opus. Vos auditas ab origine causas,
 Et tanti seriem, (si fas) euoluite facti.

Nec minus o Muxæ vatum decus, hic ego vestros
 Optarim fonteis, vestras nemora ardua rupeis:
 Quandoquidem genus è cœlo deducitis: & vos
 Virginitas sanctæque iuuat reuerentia fama.
 Vos igitur, seu cura poli, seu, Virginis huius
 Tangit honos, monstrate viam, qua nubila vincam:
 Et mecum immensi portas recludite cœli.
 Magna quidem, magna Aonides, sed debita posco,
 Nec vobis ignota: etenim potuistis & antrum
 Adspicere, & choreas: nec vos orientia cœlo
 Signa, nec Eoos reges latuisse putandum est.

Tuque adeo spes fida hominum, spes fida deorum,
 Alma parens, quam mille acies, quæque ætheris alti
 Militia est, totidem currus, tot signa, tuba que,
 Tot litui comitantur, ouantique agmina gyro
 Adglomerant: mucus tibi si solennia templa
 Serta damus: si manus tibi ponimus aras
 Exciso in scopulo fluctus vnde aurea canos
 Despiciens, celso sub culmine Mergilline
 Adtollit, nautisque procul venientibus offert:
 Si laudes de more tuas, si sacra, diemque,
 Ac coetus latè insignis, ritusque dicamus.
 Annue felix colimus dum gaudia partus:

C

Tu vatem

De partu Virginis, de Jacopo Sannazaro, reproducido en el *Poeticarum institutionum liber*.
 Ejemplar de la Biblioteca Nacional de México.

La Virgen María e Ignacio de Loyola en una comedia jesuita novohispana

El manuscrito 588 de la Biblioteca Nacional de México conserva dos comedias hagiográficas sobre la vida de san Ignacio de Loyola, escritas en la década de 1630. Ignoramos quiénes las compusieron y si efectivamente fueron representadas. Por lo pronto, interesa recordar la primera porque es un fiel ejemplo del desarrollo de la poesía mariana y del marianismo en el seno de la Compañía de Jesús de Nueva España. Basada en la *Vida* de Ribadeneira, la comedia pone en escena los dos momentos clave que sellan el vínculo entre Loyola y la Virgen: la aparición durante la convalecencia y el episodio de Monserrate. Desde el punto de vista dramático, la aparición se resuelve en un breve diálogo alirado entre Loyola y María, el cual es introducido y clausurado por el Coro, que a nivel estructural va pautando la acción de la comedia. Por un lado, la forma métrica elegida remite al sexteto-lira que empleó fray Luis de León para traducir las odas horacianas *Maecenas atavis* (I, 1) y *Non semper* (II, 9). Por otro, a nivel temático, la comedia aprovecha muy bien la oposición noche-día característica de la poesía mariana y que en este caso sirve para sugerir la conversión de Ignacio mediante un logrado claroscuro. De esta manera, la nocturnal aparición de la Virgen alumbra simbólicamente las oscuras tinieblas en que yace el propio Ignacio, quien "guiado" por María podrá transitar desde la sombra del pecado hasta la luz de la gracia. Para ello, la Virgen le entrega uno de sus atributos por excelencia: el lirio, figura de la pureza (según Ribadeneira, después de la aparición, Loyola guardó castidad por el resto de su vida). Al mismo tiempo, Ignacio se presenta como una tierra estéril donde va a florecer la rosa mariana, luz del nuevo día. El Coro no hace otra cosa que enfatizar todo el tiempo estas oposiciones en una estructura métrica que recuerda el villancico de redondilla menor, ejemplificado por Díaz Rengifo.

El episodio mariano de Monserrate se desarrolla en la escena tres del acto tercero; pero antes, en la escena dos, la comedia ha puntualizado que Loyola llega al monasterio en vísperas de la Anunciación. La re-

ferencia es fundamental y funcional, porque traza una correspondencia nada ingenua entre el tiempo ritual y simbólico y la vida de Ignacio. Por un lado, al ser un día sagrado, los alegóricos Engaño y Devaneo, que tientan y persiguen a Loyola, no pueden entrar a Monserrate y terminan huyendo al infierno, del mismo modo que lo hizo el “elefante furioso” cuando Cristo encarnó. Por otro, esa misma noche Loyola vela sus armas frente al altar de la Virgen y experimenta su primera gran transformación, consumándose así el paso al estado de gracia. Con gran acierto, la comedia concentra el pasado y el futuro de Ignacio justamente en las armas, las cuales representan sus antiguos errores y su milicia vana, porque están impregnadas del negro hollín del pecado. Loyola las vela entonces para que la Virgen las purifique, y purifique así al soldado que se pone bajo su protección para servirla. Al mismo tiempo, se asimila la luz mariana, que acrisola, con el faro que guiará y protegerá a Ignacio cuando “toque el infierno al arma”. En esta íntima escena de la velación, Ignacio le dirige una plegaria a María en cinco estancias de canción que remiten a la tercera de Garcilaso.

Una vez terminada la plegaria y hecho el ofrecimiento, los nueve coros angélicos, obedeciendo a su Reina, descienden para armar a Ignacio con una serie de elementos simbólicos: un ceñidor de perlas, una cruz de rubíes, un ala en el brazo izquierdo y otra en el derecho, un pectoral de diamante, una palma, una corona, un collar de oro, un Jesús colgando del collar. Luego, el ángel custodio baila una danza e Ignacio despierta azorado, porque siente que ya se ha transformado en una nueva persona gracias a la Virgen, a quien le agradece mientras llora intensamente. Impresas entonces en el alma de Ignacio las prendas que le envió María, los ángeles proceden a quitárselas para regresar al cielo. Finalmente, Loyola despierta y le dedica a la Virgen otras estancias de canción, donde lamenta su partida del monasterio y le pide protección para afrontar la difícil misión que le toca. En estas últimas canciones es aún posible encontrar reminiscencias de la 49 del Petrarca. Resumiendo: la comedia presenta a Ignacio como un defensor ejemplar de la Virgen, cualidad que se exaltaría para fomentar las devociones marianas al interior de la orden.

Desde el punto de vista formal, persisten en la comedia los reconocidos modelos del siglo xvi (Petrarca, fray Luis, Garcilaso) y ciertos recursos

prácticamente en desuso hacia 1630, como las desinencias verbales arcaicas, la rima encadenada y los versos esdrújulos, popularizados los dos últimos por la novela pastoril. No obstante, en el mismo eje sintagmático se registran diferencias significativas con respecto al *Panegiris*, entre ellas el empleo más intenso y frecuente del hipérbaton, del encabalgamiento y de las palabras cultas. ¿Responde ello al cambio de paradigma que supuso la poesía de Góngora, cuyas obras “completas”, y de modo particular los grandes poemas, comienzan a circular de forma impresa a partir de 1628? Sabemos que Góngora se estudiaba en los colegios novohispanos de la Compañía en torno a 1640 (recuérdese la anécdota sobre Salazar y Torres transmitida por Vera Tassis) y que las primeras manifestaciones del nuevo estilo en Nueva España despuntan hacia 1630 (*Certamen a san Pedro Nolasco*). Pero la indudable influencia de Góngora no corresponde afirmarla ni explicarla ahora; en todo caso, la comedia es un filón más para analizar la problemática aquí esbozada entre cultura impresa y modas poéticas, o bien para seguir indagando con perspectiva histórica la relevancia que tuvieron las instituciones jesuitas de enseñanza en la configuración de la poesía mariana. La edición de los siguientes fragmentos de la comedia se ajusta a los criterios empleados para la del *Panegiris*.

Acto segundo²

Escena 4a.

Ángel

Oh mil veces dichoso,
Ignacio mío; venturosa noche,
que abierto el luminoso
firmamento, en rosado ebúrneo coche,
ríe la Virgen alba
y entona el cielo su sonora salva.

*Aquí baja la Virgen santísima con su Hijo en los brazos y mientras baja
hace la salva el Coro.*

Coro

Salve, Reina mía,
luz de mi arrebol,
aurora del sol,
lucero del día,
que huye, que huye la noche sombría.

El sueño corrido,
Ignacio despierto,
aljófar llovido,
el lirio cubierto,
oh qué día, oh qué día
pues vienes a salvar, salve María.

Hace puesto la Virgen sobre la cama de Ignacio.

María

Ignacio, el lirio bello,
que humana estampo en tu devota frente,
es el nevado sello

² Anónimo, [Vida de san Ignacio de Loyola], BNM, FR, MS. 588.

de angélica pureza en cuerpo y mente,
en que jamás marchito
quedará de oro mi Jesús escrito.

Cesen ya los desmayos,
la gracia puede más que la costumbre,
con sus primeros rayos
ahuyenta al torpe ardor mi casta lumbre,
aunque la sierpe ladre
no temas, hijo, que yo soy tu madre.

Ignacio

Oh vista poderosa,
lumbre eficaz que el alma así me trueca.
Oh soberana rosa,
que el paraíso planta en tierra seca.
Salve, mañana mía,
que la flor me abres y me traes el día.

*Vase desapareciendo la Virgen al compás del siguiente coro.
Levántase la Virgen y subiendo se esconde en el cielo de donde salió.*

Coro

Salve, Madre mía,
rocío en mi ardor,
de mi espíritu flor,
de mi noche día,
que sube, que sube la luz que me guía.

El alba en oriente,
la noche corrida,
florida la frente,
mudada la vida,

oh qué día, oh qué día
pues vuelves de salvar, salve María.

(ff. 35r-35v)

Acto tercero

Escena 2a.

[Engaño y Devaneo quieren llegar a Monserrate.]

Ángel

Ni habéis de subir la sierra
ni quedar en cuanta tierra
esta santa sierra mira:
la noche que entra es sagrada,
aquella noche serena
en que la Virgen preñada
del sol niño rodeada
apareció luna llena.
Y porque en ella ha de hacer
Ignacio cierta memoria
libre de ambos se ha de ver,
que quiere a solas tener
noche en luz y sueño en gloria.

Engaño

Oh tiranía, oh encuentro,
negro Dios del hondo abismo:
allá por socorro entro,
recíbeme ahumado centro
dentro de tu fuego mismo.

Húndese por el tablado abajo, asomando por el boquerón algún humo.

Devaneo

Obscura eterna religión,
vencidos vamos a horro
a tu dormido Plutón.
Rompa el humo el boquerón,
abra la boca al socorro.

Éntrase. Escóndense ambos por el tablado abajo.

Ángel

Silbe la sierpe, arme el lacio
escuadrón, que en la armería
de su sacro real palacio
armará esta noche a Ignacio
su madrina y Reina mía.

Aprenda el nuevo soldado,
nuevo estilo en esta escuela:
entre al palenque sagrado
que el campo queda escombrado,
yo de guarda, el cielo en vela.

(ff. 46v-47r)

[...]

Escena 3a.

Ignacio, Ángel custodio y ángeles.

Ángel

Córranse las cortinas
a la noche cerrada,
rasgue el silencio su callado velo,
sus ruedas cristalinas

la bóveda estrellada
pare y suspenso el torneado vuelo,
al descubierta cielo,
haga piadoso alarde
el noble caballero,
que al religioso fuero
del santo celo que en su pecho arde,
en nueva centinela,
arma las aras y las armas vela.

Ignacio

Virgen Madre purísima,
soberana María,
que tal noche, como ésta de tu mano,
al dedo de la altísima
virtud, en la almería
del vientre puro armaste al soberano
poder de arnés humano,
y con lumbre divina
en tremoladas llamas
de una guerra me llamas
a otra, en que me ofreces ser madrina,
aquí en humilde voto
del viejo acero cuelgo el filo boto.

Cuelga la espada y daga.

Mis aceros gastados,
mis pasados errores
(dañosa intolerable pesadumbre),
en tus aras colgados,
dando los resplandores
en ellos de tu pura ardiente lumbre,
limpios de tanta herrumbre,
brillarán la luz bella,

que de ti rezurcida
les dará esclarecida,
acero sin hollín, temple sin mella,
y en tus aras armado
saldrá en tu nombre al campo tu soldado.

A ti, luz mía, entrego
los últimos despojos
de mi milicia vana, armas que fueron,
si tuvo ojos un ciego,
las lumbres de unos ojos,
que hierros tales tanto error siguieron,
y pues ellos rompieron
a los rubios albores
de tu clara mañana
la confusa obscurana
de espesas nieblas, lúbricos errores,
vuelos así, Señora,
cuelgan del vivo rayo que los dora.

Ya con bélico estruendo
arbola el rey sujeto
a noche eterna contra mí bandera,
y a su atambor horrendo
golpea el inquieto
trueno de la orgullosa tembladera.
Marcha la escuadra fiera,
de mis hierros armada:
ármala mi flaqueza,
vuelta naturaleza
la costumbre, abre el mundo la estacada.
¿Qué hará un soldado flaco
armado sólo de un grosero saco?

Como del alto faro,
entre una y otra ola,

cuelga la vida del que al mar se lanza,
del imán de tu amparo,
lumbre divina sola,
se asegura colgada mi esperanza.
Ármeme la pujanza
de tu poder inmenso,
y si ella sola me arma,
toque el infierno al arma
que a la virtud de tal arnés suspenso,
con gloriosas memorias,
colgaré de tus aras mil victorias.

Segunda aparición.

Ángel

Oh prevenidos socorros
en la armería del cielo,
armas traídas a vuelo
de tus gallardos corros.

Bajad, gallardo escuadrón,
armemos nuestro soldado,
suene el vuelo compasado
y hagamos el cielo el son.

Bajan nueve ángeles danzando al son de la siguiente música.

Coro

Venturosa estrella
que a la guerra inclina
cuando es madrina
una Reina bella,
que al imperio della
bajan desaladas
escuadras aladas

que al nuevo soldado
así abanderado
arman consternadas.
Noche soberana
que con tantas lumbres
estrellas las cumbres
de nuestra serrana,
tu hermosa mañana
descubre su frente
al soldado ardiente,
y el cielo en cuadrillas
le hace de rodillas
salva reverente.

Hacen reverencia a la Virgen.

Hombre fortunado
si le vio la tierra,
que quebró en la guerra
y quedó soldado,
y esta noche armado
de luz invisible,
en cerco apacible
de ligeras vueltas,
las estrellas sueltas
le harán invencible.

Para la danza.

Ángel 10.

Baja el alarde estrellado,
Reina nuestra, en cumplimiento
de tu real mandamiento,
para armar a tu soldado.

20.
Baten el vuelo ligero,
Señora, en coros humanos,
tus gloriosos cortesanos
a armar a tu caballero.
30.
Del jerárquico orden trino
que en nueve coros partimos,
nueve espíritus venimos
a armar a tu peregrino.
40.
Las armas que le darán
nuestras manos de la tuya
le harán, con ventura suya,
de soldado, capitán.
50.
A la fuerza deste don
en breve un soldado flaco,
de caballero de saco,
se hará grande del tusón.
60.
Sabrá la tierra que a un corte
saca el aire de tu mano,
de un romero un cortesano
y de una choza una corte.
70.
Temblará la negra escuadra
deste su antiguo soldado,
viéndole salir soldado
de tu milagrosa cuadra.

80.

Aprenderá el hombre aquí
que en semejantes batallas
tus templos son sus murallas,
sus armas cuelgan de ti.

90.

Vista ya el cielo sus galas
al soldado de María
y en airosa plumería
rueden nuestras sueltas alas.

Custodio

Pues yo soy la centinela
del que tal gloria alcanzó,
razón será vuele yo
cuando todo el cielo vuela.

Alto, espíritus alados,
las plumas al aire demos
y al que vela coronemos
en círculos compasados.

Torna la danza segunda y guíala el Custodio. En esta mudanza apenas hay copla cantada que no tenga alguna mudanza o diferencia la danza.

Coro

Pues bien concertadas
las escuadras van,
ruedas estrelladas
a la noche dan;

recambian las luces
conque centellean
y en doradas cruces
al aire librean;

en compás ligero
y cruzado corte,
arman un crucero
y estrellan un norte;

dejan estampada
en el peregrino
la cruz volteada
en torno divino;

suspensas le miran,
rebotas le velan,
graves se retiran,
admiradas vuelan.

Al vuelo que cogen
sus ropajes ricos,
las plumas encojen
despliegan los picos.

Para la danza.

Vanle armando los ángeles, poniéndole cada uno la insignia que trae.

10. (Ceñidor de perlas)
Con esta cinta galana
de preciosas margaritas,
piedras sobre blanco escritas
del oro de la mañana,
la castidad soberana,
joya en el ángel natía,
ciñe a Ignacio y le resfría
las llamas del torpe ardor,
pues solo ha de ser tu amor
el que es amor de María.

20. (Una cruz de rubíes)
Porque en blanco así, en tan bien,
los sangrientos carmesíes
a tus perlas mis rubíes
quiero que el esmalte den,
a las espaldas estén
los que labran esta cruz.
Escude a Ignacio esta luz,
viva o muera en tierra o mar,
la cruz al hombro ha de andar
si ha de amar a su Jesús.
30. (Una ala en el brazo izquierdo)
Para que en cruz siempre viva
con provechosos sudores,
esta ala de mil colores,
y en cada color tan viva,
le pone la vida activa,
y este brazo della armado,
en un hombre trabajado,
en su labor repartida,
a Marta dará subida
y a la caridad su estado.
40. (Otra ala en el derecho)
Porque el ajeno provecho
al propio acreciente el vuelo
su ala de color de cielo
la contemplativa ha hecho
puesta en el brazo derecho.
Sirva a sus obras de guía,
cace con Raquel, con Lía,
y junte en suerte dichosa,
con Marta la hacendosa,
la rebatada María.

50. (Un pectoral de diamante)
Cruz al hombro y vuelo tal
que nunca ha de descaecer
fortaleza ha menester
al vuelo y al peso igual.
Darale este pectoral
labrado de diamantes
conque los pechos constantes
toman en deseos y hechos
la cruz en hombros y, a pechos,
un pecho y hombro gigantes.

60. (Una palma)
Vuelo de lastre y de dura
no puede ser sin que a firme
en una esperanza firme
que puesta en Dios se asegura.
La palma en su mano, hechura
que han labrado las memorias
de sus prevenidas glorias,
esté seguro le alcanza
al verde de su esperanza
y al olor de sus victorias.

70. (Una corona)
La prudente valentía
es un medio que no toca
ni en una esperanza loca
ni en una vil cobardía.
Será la prudencia guía
de su esperanza valiente,
asentándole en su frente
de carbuncos la guirnalda
que al diamante y esmeralda
ponga corona eminente.

80. (Un collar de oro)
En pedrería tan rica
no falte de oro el color,
pues el oro del amor
la cría y la multiplica.
De su oro fino fabrica,
al fuego de aqueste altar,
el amor este collar
que en su cuello he de prender
o lo que preso ha de arder
o lo que libre ha de amar.

90. (Un Jesús colgando del collar)
Ha de amar este Jesús,
dese tu collar colgado,
ha de arder ahí encerrado
fuego de su viva luz.
A las espaldas la cruz
le hace su comendador
y a los pechos el amor
como a grande le encadena
con el tusón y cadena
que son su luz y su ardor,
que son su luz y su amor.

Descuelga el custodio la espada de Ignacio con que baila en esta mudanza.

Custodio

Oh, armas bien empleadas,
oh, bien armados trofeos,
oh, caudalosos empleos
de otras armas bien colgadas:
en mis manos sustentadas
os subiré a las estrellas,
pues el cielo, en cambio dellas,

le arma de lucidas galas.
Y despleguemos las alas
tantos ángeles a vellas.

Torna la danza.

Coro

Oh estrellas, oh cielos,
éstos son amores:
velar entre vuelos,
volar entre ardores.

Misteriosa danza,
enredo sutil,
amar sin mudanza
en mudanzas mil.

Bellos caracoles
quedan volteados
a la noche soles
y soles alados.

Tanto rubio coche
cómo rueda a vuelo,
oh, lo que una noche
puede dar el cielo.

La tierra se asombre,
pliegue el cielo el manto,
de que gane un hombre
una noche tanto.

Caudalosas salas
que en divino empleo
al vuelo dan alas,
armas al trofeo.

Fuerte enamorado,
como a tal le dan
armas por soldado,
galas por galán,

armas de María,
de Jesús celajes,
el cielo armería,
los ángeles pajes.

Oh, rico arrebol
oh, clara fortuna,
alúmbrale el sol
ármale la luna.

¡Qué dicha mayor,
qué gloria más pura,
éste sí es amor,
ésta sí es ventura!

Al solo rodean,
cercan al romero,
al galán librean,
arman al guerrero.

Peregrino ahora,
desvelado admira,
galán enamora,
armado suspira.

Redoblan sus luces
los carros alados
y haciéndose cruces
vuelven admirados.

Las glorias que vieron
nos dejan sumadas
en cerros que hicieron
sus vueltas dobladas.

A una suspenden
el vuelo tendido
y al que vela tienden
que habla encendido.

Para la danza.

Ignacio

Al arma, al arma, cierra,
vamos, Señora, a ellos.
¿Qué es esto, dónde voy? Pues no he soñado.
Al arma, guerra, guerra.
Braman, no hay que temellos.
Vamos, Señora, que pues me has armado
tuyo queda el soldado.
¿En qué rebatos, sueños? ¿No son éstas las aras
que de mis prendas caras
y del alma con ellas hice dueño?
Éstas son todavía,
dura el voto y la noche absconde al día.

Pues cómo, ¿qué mudanza
es la que extraño dentro,
oh soberana Reina, oh Madre pía,
norte de mi esperanza,
de mis deseos centro?
Dichosa el alma que de ti se fía.
Esta mudanza mía,
que admira al cielo mismo
—y suspensa la tierra,
en dura y larga guerra,

asombrar a las furias del infierno—,
obra tuya es, Señora,
que así mudas un hombre en una hora.

Oh bondad enredada
de aquella que acrisola
toda bondad, pues ¿cómo, y una vida
tan ciega, tan errada,
de que me queda sola
la confusión de verla así perdida,
tan del todo se olvida,
tan en breve se borra?
Manchas de tantos años,
tan oscuros engaños
desparece una noche, ¡oh, cómo ahorra,
Señora, de rodeos
los que por ti encaminan sus deseos!

Crudo esparto, basta
jerga, saco grosero,
yo os estimo, yo os beso, yo os adoro
sayal vil, que así engasta,
de claro arnés entero,
la santa Reina del impíreo coro.
Vos solo mi tesoro
todo seréis, oh saco.
Quién tal, quién tal dijera,
que en solo vos cupiera,
cuando no cabe en vos un hombre flaco,
de la Reina María
la recámara, el templo, la armería.

Tanta luz da una vela,
oh noche bien gastada,
oh mal gastadas noches, noches tantas,

que el devaneo vuela
tras la edad engañada.
Erradas noches, ¿cuántas horas, cuántas?
Oh, vivas aras santas
de mi dolor heridas:
abrid al llanto fuentes
que a mis ojos corrientes
explayen copiosas avenidas,
para que error tanto
se gaste al curso de un eterno llanto.

Llora.

Ángel 10.

Llorad, Ignacio, en buen hora,
que manchas que lava el llanto
al cielo enamoran tanto
cuanta más agua se llora.

20.

Verted, Ignacio, verted,
la nieve que amor desata,
que agua que la culpa mata
al ángel mata la sed.

30.

Dad agua, Ignacio, y bebamos,
atice el amor la fragua
y no os canséis en dar agua
que en beber no nos cansamos.

40.

Son divinas maravillas
que en una batalla pía
ojos den la artillería,
munición las lagrimillas.

50.
Al caer esa agua en el suelo
hace un ruido acordado
a cuyo son elevado
danza el ángel, canta el cielo.

60.
Llore Ignacio, el cielo cante,
y sus ángeles bailemos
y danza y canto acordemos
con tan divino discante.

70.
Y pues en el alma impresas
tiene con vivos colores
las señales exteriores
de nuestras altas empresas,

nuestro vuelo acompañado
tendamos en ala entera
y desarmemos de fuera
al que dentro queda armado.

80.
Entra el día su vestido,
pierda el exterior decoro,
que está más seguro el oro
cuanto está más escondido.

90.
Alto espíritu, cumplamos
lo que resta de la noche,
que el alba rueda su coche
y es hora que nos volvamos.

Custodio

Y porque al entrar el día
halle el soldado colgadas
sus armas también veladas
en las aras de María,
volvedlas a su lugar
pues en tan bueno cayeron
que por unas que le dieron
tantas armas pudo dar.
Vele mi Ignacio y velemos,
llore y nosotros riamos,
el agua corra y bebemos,
el llanto suene y dancemos.

*Torna a colgar el ángel las armas a su lugar donde estaban.
Torna la danza hasta entrarse.*

Coro

Vuelven las cüadrillas
de las estrellas
al que de rodillas
echa centellas.

Para una alma y armada
un saco sobra
como cimbria quitada
hecha la obra.

Con un saco grosero,
sin más mallas,
vencerá el caballero
grandes batallas.

Si no labran coronas
piedras escritas,

¿para qué son zonas
de margaritas?

Pues la cruz que le di
brotará rubíes,
son postizos aquí
sus carmesíes.

*En esta mudanza postrera levanta vuelo
desarmando y quitándole cada ángel
la pieza que le puso cuando la copla
que se canta lo diga.*

Si el amor en las obras
lleva la gala,
en su brazo sobras
pintada ala.

Si el amor arrebató
al alma el vuelo,
sobra aquí nuestra plata
a la del cielo.

Poco hace un soldado
de pecho tal,
el diamante labrado
del pectoral.

Cuando a Dios no pierde
de vista el alma,
no hace falta lo verde
de aquesta palma.

No hace falta a Loyola,
ángel, llevalda,
cuando María sola
es su quirnalda.

Las cadenas han hecho
ya su labor,
que el collar de su pecho
es sólo amor.

Es Jesús estampado
en su corazón,
sin escudo grabado
es su tusón.

Armas por defuera
poco acreditan
pues a un alma entera
se dan y quitan.

Vuelta, vuelta aprisa
sagrado coro,
que da el alba su risa
con boca de oro.

Vuelta, coros bellos,
en última salva,
que del sol los cabellos
peina el alba.

Vuelta, cortesanos,
vuelta a palacio,
que ya puestas las manos
se parte Ignacio.

Éntranse los nueve ángeles.

Ignacio
Ay Jesús y María
de mi ofendidos
y en pago yo de ambos regalado.

Tente ligero día,
no cojas los tendidos
pliegues de noche que tal luz me ha dado.
Quede así lo tratado,
Reina mía, así quede,
el votado concierto
ora vivo, ora muerto,
el mundo se trastorne, el tiempo ruede,
en mí durará fijo
Jesús, fija María, Madre y Hijo.

Voyme, ¿y dónde, Señora,
sin ti? Pero qué digo,
¿cómo me iré sin ti, pues si en mi pecho
tu deidad sólo mora,
si voy, irás conmigo?
Y si conmigo vas, todo está hecho. *En este último paso ha de*
Vamos, vamos de hecho. *acometer a irse y*
Mas, ay, sacra lumbrera, *volverse al altar con los*
que de tu rostro hermoso *afectos que los versos*
apartarme no oso. *piden*
Ya vi, juntos iremos. Noche, espera,
tu piedad invoco
amiga noche, un poco más, un poco.

Señora, ya me parto,
adonde me descubre
tu luz oculta, agora algún día clara,
el camino. El esparto
que me ciñe y me cubre,
¿qué pueden ampararme, si tu rara
protección no me ampara?
Bravo el contrario, flaco
mi poder o ninguno,
el encuentro importuno.
De tus armas desnudo, ¿qué hará un saco?

Mira por mí, pues eres
el fuerte rayo que en mis ojos hieres.

Colgado dejo el voto,
hierro el error colgado
de la burlada edad, oh, si pudiera
mil votos en un voto
consagrarte un soldado,
y en él mil almas, si almas mil tuviera.
Pártome, mas qué diera
por no partirme. Oh pío
palacio, real sagrario,
de mi bien relicario,
en tus lozas se queda el pecho mío
por mármol no por oro,
guardaldo, oh piedras, que piadoso adoro.

Oh, suelo, si en ti muerto
quedara, sobrepuja
el bien de entierro tal la vida mía,
a tu imán, norte cierto,
torna a mirar mi aguja.
Estrella del amor, mi barco guía,
ya me ha cogido el día.
Voyme, dichoso llanto,
que tocáis las sagradas
piedras afortunadas,
lágrimas, que regáis lugar tan santo,
por últimos despojos
cuelgo, Señora, de tu luz mis ojos.

Ángel

Cierra ya tus cortinas,
oh noche bien velada,
corra el silencio a tu secreto el velo,

sus ruedas cristalinas
la bóveda estrellada
suelte y aguise el suspendido vuelo:
ya el descubierto cielo,
en armónico alarde,
armó a mi caballero;
ya vas tras el lucero
de la luz nueva que en su pecho arde,
ya con insignias claras,
veló las armas y regó las aras.

(ff. 51v-60r)



Bibliografía



-
- AA. vv. *Églogas. Cancionero*. Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 18,155.
- AA. vv. *Flores de baria poesía*. Edición de Margarita Peña. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- AA. vv. *Tratados varios*. Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, miscelánea RSM 1763 M4ROM.
- Acquaviva, Claudio. "Reglas Comunes en las Congregaciones". En Elder Mullán. *La congregación mariana estudiada en los documentos*, 24-42. Barcelona: Tipografía Católica, 1912.
- Acuña, Hernando de. *Varias poesías*. Madrid: Pedro Madrigal, 1591.
- Agustín, Santo, Obispo de Hipona. *La ciudad de Dios*. Edición preparada por fray José Morán, O. S. A. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1958.
- Alamanni, Luigi. *Opere toscane di Luigi Alamanni al christianissimo rè Francesco primo*. Lugduni: Sebastianus Gryphius Excudebat, 1532.
- Alarcón, Arcángel de. *Vergel de plantas divinas*. Barcelona: Jaime Cendrat, 1594.
- Alatorre, Antonio. "Avatares barrocos del romance (de Góngora a sor Juana Inés de la Cruz)". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 26, núm. 2 (1977): 341-459.
- Alatorre, Antonio. "La 'Carta' de sor Juana al P. Núñez (1682)". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35, núm. 2 (1977): 591-673.
- Alberdi, Juan Bautista. *Certamen poético*, en *Obras completas II*. Buenos Aires: Imprenta de la Tribuna Nacional, 1886.
- Alegre, Francisco Javier. *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*. 4 vols. Edición de Ernest J. Burrus y Félix Zubillaga. Roma: Institutum Historicum S. J., 1956-1960.

- Alonso, Dámaso. "La caza de amor es de altanería (sobre los precedentes de una poesía de san Juan de la Cruz)". *Boletín de la Real Academia Española* 26 (1947): 63-79.
- Alonso Asenjo, Julio. "Las cuatro églogas al Concilio Mexicano III. Estudio, edición crítica y traducción". *Taller de TeatrEsco*, núm. 2 (2016): 1-33. <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Taller>.
- Alonso Asenjo, Julio. *La Égloga de Virgine Deipara. Estudio y edición*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2018.
- Alonso Asenjo, Julio. "Estudio introductorio a la *Tragedia intitulada Oçio*". En *Juan de Cigorondo y Teatro de Colegio Novohispano del siglo XVI*. México: El Colegio de México, 2006.
- Alonso Asenjo, Julio. *Juan de Cigorondo y Teatro de Colegio Novohispano del siglo XVI*. México: El Colegio de México, 2006.
- "Annua de la provincia de la Nueva España de la Compañía de Ihs. del año de 1593". En *Monumenta mexicana*. Vol. 5. Roma: Institutum Historica Societatis Iesu, 1973.
- Anónimo. [*Vida de san Ignacio de Loyola*]. Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, manuscrito 588.
- Aquino, Tomás de. *Suma de teología*. <http://hjpg.com.ar/sumat/>.
- Aristóteles. *Introductio in dialecticam Aristotelis*. México: Antonium Ricardum, 1578.
- Azar, Inés. *Discurso retórico y mundo pastoral en la "Égloga segunda" de Garcilaso*. Ámsterdam: John Benjamins B. V., 1982.
- Backer, Agustin y Aloys y Carlos Sommervogel. *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. 10 vols. Bruselas; París: Oscar Schepens / Alphonse Picard, 1890-1909.
- Balbuena, Bernardo de. "Al doctor don Antonio de Ávila y Cadena, arcediano de la Nueva Galicia". En *Grandeza mexicana*. México: Diego López Dávalos, 1604.
- Balbuena, Bernardo de. *Grandeza mexicana*. México: Diego López Dávalos, 1604.
- Balbuena, Bernardo de. *Siglo de oro en las selvas de Erifile*. Madrid: Alonso Martín, 1608.
- Barcia y Zambrana, Joseph. "Sermón XV de la Anunciación, 1692". En *Despertador cristiano, marial de varios sermones de María santísima*. Cádiz: Cristóbal de Requena, 1692.

- Bataillon, Marcel. *Los jesuitas en la España del siglo xvi*. Traducción de Marciano Villanueva Salas. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Bataillon, Marcel. "La estela del erasmismo en la literatura espiritual". En *Erasmus y España*. Traducción de Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Béhar, Roland. "Virgilio, san Agustín y el problema del poema heroico cristiano". *Criticón* 107 (2009): 57-92.
- Beristáin de Souza, José Mariano. *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional*. 3 vols. México: Oficina de Don Alejandro Valdés, 1816-1821.
- Briquet, Charles M. *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier*. 4 vols. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1991.
- Buelna Serrano, María Elvira. "La *Alexandriada* o la toma de Tiro por Alejandro de Macedonia de Francisco Xavier Alegre". Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Burke, Peter. *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*. Traducción de Antonio Feros. Madrid: Alianza, 2001.
- Bush Malabehar, Edward. "La *Batrachomyomachia* de Francisco Javier Alegre, edición crítica y traducción". Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Cairasco de Figueroa, Bartolomé. *Templo militante. Triunfos de virtudes, festividades y vidas de santos*. Valladolid: Luis Sánchez, 1603.
- Calderón de Cuervo, Elena. "Poética y apologética en *La Cristiada* de Diego de Hojeda". Tesis de doctorado. Universidad Nacional de Cuyo, 1997.
- Calpurnio Sículo, Tito. *Calpurnii et Nemesiani poetarum buccolicum carmen*. Bolonia: Caligulam Bazalerium, 1504. <http://digibug.ugr.es/handle/10481/9667>.
- Calpurnio Sículo, Tito. *Églogas*. Traducción de Manuel Fernández-Galiano. *Suplemento de "Estudios Clásicos"* 4 (1980): 75-104.
- Cantabraría. *Panegiris del glorioso padre san Ignacio de Loyola año de 1763*. En *Tratados varios*. Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, miscelánea RSM 1763 M4ROM.
- "Carta Anua de la Provincia de México. 1 de marzo de 1597". En *Monumenta mexicana*. Vol. 6. Roma: Institutum Historica Societatis Iesu, 1976.

- "Carta anua de la Provincia de México (México, 30 de marzo de 1598)". En *Monumenta mexicana*. Vol. 6. Roma: Institutum Historica Societatis Iesu, 1976.
- "Carta anua de la Provincia de México. México, 8 de abril de 1600". En *Monumenta mexicana*. Vol. 7. Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu, 1981.
- "Carta anua de la Provincia Mexicana 1590-1591". En *Monumenta mexicana*. Vol. 3. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1968.
- Carvalho, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo*. Medina del Campo: Juan Godínez, 1602.
- Carvalho, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo*. Edición de Alberto Porqueras Mayo. Kassel: Reichenberger, 1997.
- Cascales, Francisco de. *Tablas poéticas*. Murcia: Luis Beros, 1617.
- "Cathalogus tertius Provinciae Mexicanae anni 1597. Secunda via". En *Monumenta mexicana*. Vol. 6. Edición de Félix Zubillaga. Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu, 1976.
- Catulo. *Poemas*. Traducción de Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos, 1993.
- Cervantes, Miguel de. *La Galatea*. Edición de Juan Bautista Avall Arce. Madrid: Espasa Calpe, 1961.
- Cigorondo, Juan de. *Cartapacio curioso*. Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 17286.
- Cigorondo, Juan de. *Tragedia intitulada Oçio*. Edición de Julio Alonso Asenjo. En *Juan de Cigorondo y Teatro de Colegio Novohispano del siglo xvi*. México: El Colegio de México, 2006.
- Colombí-Monguió, Alicia de. *Entre voces y ecos: de poética renacentista y poesía hispánica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Córdoba, Sebastián de. *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas*. Granada: René Rabut, 1575.
- Cossío, Alejo. *Panegiris de nuestro santo Padre Ignacio*. Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, manuscrito 1600, 9r-12v.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua española o castellana*. Madrid: Luis Sánchez, 1611.
- Cristóbal, Vicente. "Las *Églogas* de Virgilio como modelo de un género". En *La égloga*. Edición de Begoña López Bueno, 23-56. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002.

- Cruz, Juana Inés de la, sor. *Lírica personal*. Edición de Alfonso Méndez Plan-
carte. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Cruz, Juana Inés de la, sor. *Lírica personal*. Edición de Antonio Alatorre.
México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Cueva, Juan de la. *Obras*. Sevilla: Andrea Pescioni, 1582.
- Cuevas, Mariano. *Historia de la Iglesia en México*. T. 2. Tlalpan: Imprenta del
Asilo Patricio Sanz, 1922.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. 2 vols. Traduc-
ción de Margit Frenk y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura
Económica, 1998.
- Decorme, Gerard. *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial
1572-1767*. 2 vols. México: Antigua Librería Robredo de José Porrúa e
Hijos, 1941.
- Díaz Rengifo, Juan. *Arte poética española*. Salamanca: Miguel Serrano de
Vargas, 1592.
- Diccionario de Autoridades*. <http://web.frl.es/DA.html>.
- Dornn, Francisco Xavier. *Letanía lauretana de la Virgen santísima*. Valencia:
Viuda de Joseph de Orga, 1768.
- Dudas acerca de las ceremonias santas de la misa resueltas por los clérigos de la
congregación de nuestra Señora, fundada con autoridad apostólica en el
Colegio de la Compañía de Jesús de México*. México: Henrico Martínez,
1602.
- El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Traducción de Ignacio López de
Ayala. Madrid: Ramón Ruiz, 1794.
- Enzinas, Pedro de. "Al cristiano lector". En *Versos espirituales*. Cuenca: Mi-
guel Serrano de Vargas, 1597.
- Ercilla, Alonso de. *La Araucana*. Edición de Isaías Lerner. Madrid: Cátedra,
2009.
- Ercilla, Alonso de. *Primera, segunda y tercera partes de La Araucana*. Madrid:
Pedro Madrigal, 1590.
- Esteva de Lobet, María Dolores. "Historia y ediciones de los Cancioneros
de Jorge de Montemayor". En Jorge de Montemayor. *Segundo cancio-
nero espiritual*. Amberes, 1588. Edición de María Dolores Esteva de Llo-
bet, 3-26. Kassel: Reichenberger, 2006.

- Estrada Jasso, Andrés. *El villancico virreinal mexicano*. 2 vols. San Luis Potosí: Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1991.
- Fabri, Manuel. "De auctoris vita commentarius". En Francisco Javier Alegre. *Institutionum theologicarum libri XVIII*. Venecia: Typis Antonii Zattae et filiorum, 1789.
- [Ferrusola, Joseph de]. *El congregante práctico*. Barcelona: Juan Nadal, 1762.
- Florencia, Francisco de. *La estrella del norte de México*. México: Doña María de Benavides, viuda de Juan de Ribera, 1688.
- Florencia, Francisco de. *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de la Nueva España*. México: Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1694.
- Fucilla, Joseph G. "Bernardo de Balbuena's *Siglo de oro* and Its Sources". *Hispanic Review* 15, núm. 1 (1947): 101-119.
- Gálvez de Montalvo, Luis. *El pastor de Fílida*. Madrid: Viuda de Alonso Gómez, 1590.
- García Berrio, Antonio. *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las "Tablas poéticas" de Cascales*. Madrid: Cátedra, 2006.
- García Icazbalceta, Joaquín. *Opúsculos inéditos latinos y castellanos del padre Francisco Xavier Alegre (veracruzano) de la Compañía de Jesús*. México: Imprenta de Francisco Díaz de León, 1889.
- Gargano, Antonio. "La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso". En *La égloga*. Edición de Begoña López Bueno, 57-76. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002.
- Gómez Díez, Francisco Javier. "Espiritualidad ignaciana y primera historiografía jesuita: Pedro de Ribadeneira". *Cauriensia* 11 (2016): 567-590.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar. "La influencia de la Compañía de Jesús en la sociedad novohispana del siglo XVI". *Historia Mexicana* 32, núm. 2 (1982): 262-281.
- González de Eslava, Fernán. *Coloquios espirituales y sacramentales*. México: Imprenta de Francisco Díaz de León, 1877.
- González de Eslava, Fernán. *Coloquios espirituales y sacramentales*. Edición de Othón Arróniz Báez. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

- González de Eslava, Fernán. *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*. Edición de Margit Frenk. México: El Colegio de México, 1989.
- González Obregón, Luis. *Cronistas e historiadores*. México: Ediciones Botas, 1936.
- González Sánchez, Carlos A. *Los mundos del libro. Medios de difusión de la cultura occidental en las Indias de los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla / Diputación de Sevilla, 1999.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. Traducido por Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Gutiérrez, Juan María. "Fray Juan de Ayllon y el gongorismo". En *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sud-americanos anteriores al siglo XIX*, 1-17. Buenos Aires: Imprenta del Siglo, 1865.
- Gutiérrez, Juan María. "Sor Juana Inés de la Cruz". En *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sud-americanos anteriores al siglo XIX*, 149-235. Buenos Aires: Imprenta del Siglo, 1865.
- Hammond, Mason. "Concilia deorum from Homer through Milton". *Studies in Philology* 30, núm. 1 (1933): 1-16.
- Hatzfeld, Helmut. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Editorial Gredos, 1955.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Hermógenes. *Sobre las formas del estilo*. Traducción de Consuelo Ruiz Montero. Madrid: Gredos, 1993.
- Herrera, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Edición de Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid: Cátedra, 2001.
- Hojeda, Diego de. *La Cristiada*. Sevilla: Diego Pérez, 1611.
- Hugarte, Hilario. *Panegiris de san Juan Nepomuceno*. En *Tratados varios*. Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, miscelánea RSM 1763 M4ROM.
- Hurtado de Mendoza, Diego. *Poesía completa*. Edición de José Ignacio Díez Fernández. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007.
- "IHS. Annuaria de la Provincia de la Nueva España de la Compañía de Jesús de el año de 1595". En *Monumenta mexicana*. Vol. 6. Roma: Institutum Historica Societatis Iesu, 1976.

- "IHS. Congregación Provincial de la Compañía de Jesús de la Nueva España para Roma. 15 de octubre de 1577". En *Monumenta mexicana*. Vol. 1. Roma: Monumenta Historica Societati Iesu, 1956.
- "Índice de todos los libros impresos del Colegio de San Pedro y San Pablo". Archivo General de la Nación, Ramo Jesuitas.
- Iriarte, Tomás de. *Reflexiones sobre la égloga intitulada Batilo*. Colección de Obras en Verso y Prosa, 8. Madrid: Imprenta Real, 1805.
- Iturriaga, José Mariano de. *La californiada*. Traducción de Alfonso Castro Pallares. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- Krutstkaya, Anastasia. *Los villancicos que se cantaron en la Catedral de México (1693-1729)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Labrador, Carmena. "El sistema educativo de la Compañía de Jesús". En *La pedagogía de los jesuitas ayer y hoy*. Edición de Eusebio Gil, 23-55. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2002.
- Landívar, Rafael. *Rusticatio mexicana*. Bolonia: Ex Typographia S. Thomae Aquitanis, 1782.
- Landívar, Rafael. *Rusticatio mexicana. Por los campos de México*. Traducción de Octaviano Valdés. México: Editorial Jus, 1990.
- Lapesa, Rafael. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Revista de Occidente, 1968.
- Lara Garrido, José. "La caza cetrera de amor y su vuelta a lo divino. Génesis y sentido de unas glosas de Eugenio de Salazar". En *Relieves poéticos del Siglo de Oro*. Anejo XXVII de *Analecta Malacitana*, 23-48. Málaga: Universidad de Málaga, 1999.
- León, Luis de, fray. *Obras propias y traducciones latinas, griegas y italianas, con la paráfrasi de algunos psalmos y capítulos de Job*. Madrid: Imprenta del Reino, 1631.
- Leonard, Irving. *Los libros del conquistador*. Traducción de Mario Monteforte Toledo. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Lida de Malkiel, María Rosa. "El amanecer mitológico en la poesía narrativa española". En *La tradición clásica en España*, 119-164. Barcelona: Ariel, 1975.
- "Litterae Annuae Provinciae Novae Hispaniae. Mexico, 1 ianuarii 1577". En *Monumenta mexicana*. Vol. 1. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956.

- Llanos, Bernardino de. *Égloga por la llegada del Padre Antonio de Mendoza representada en el Colegio de San Ildefonso*. Traducción de José Quiñones Melgoza. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.
- Llanos, Bernardino de. *Poeticarum institutionum liber*. México: Henricum Martínez, 1605.
- Lomas Cantoral, Hierónimo de. *Las obras poéticas*. Madrid: Pierres Cosin, 1578.
- Lope de Vega Carpio, Félix. *Laurel de Apolo*. Madrid: Juan González, 1630.
- López de Úbeda, Juan. *Vergel de flores divinas*. Alcalá de Henares: Juan Iñiguez de Lequerica, 1582.
- López Grigera, Luisa. "Teorías del estilo en el Siglo de Oro". En *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. T. 2, 703-713. Madrid: Pabellón de España, 1992.
- Lugones, Leopoldo. *El impero jesuítico*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermano, 1907.
- Luján Atienza, Ángel Luis. "El estilo afectuoso en las *Anotaciones de Herrera*". *Revista de Literatura* 66, núm. 132 (2004): 373-388.
- Macrobio. *Saturnales*. Edición y traducción de Fernando Navarro Antolín. Madrid: Gredos, 2010.
- Magaña Osúe, Emilio. "Las Églogas de Nemesiano: comentario filológico". Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- Maravall, Antonio. *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1986.
- Marín López, Javier. "The Musical Inventory of Mexico Cathedral, 1589: A Lost Document Rediscovered". *Early Music* 36, núm. 4 (2008): 575-596.
- Martínez, Francisco Javier. "Ad Iesum per Mariam: devoción mariana y espiritualidad en las congregaciones jesuíticas (ss. XVI-XVII)". *Via Spiritus* 11 (2004): 199-220.
- Martínez, Francisco Javier. "Aproximaciones al estudio de las congregaciones de estudiantes en los colegios de la Compañía durante la Edad Moderna". *Revista de Historia Moderna* 20 (2002): 227-250.
- Martínez, Francisco Javier. "Las congregaciones marianas de la Compañía de Jesús y su contribución a la práctica de la caridad (ss. XVI-XVII)". *Revista de Historia Moderna* 21 (2003): 8-75.

- Medina, José Toribio. *La imprenta en México*. T. 1. Santiago de Chile: Impreso en casa del autor, 1909.
- Méndez Plancarte, Alfonso. "Don Luis de Sandoval Zapata (Siglo xvii)". *Ábside* 1 (1937): 39-54.
- Méndez Plancarte, Alfonso. "El P. Alejo Cossío. Poeta inédito del siglo xviii". *Ábside* 5 (1937): 31-45.
- Méndez Plancarte, Alfonso. *Poetas novohispanos (1521-1621)*. México: Imprenta Universitaria, 1942.
- Méndez Plancarte, Alfonso. *Poetas novohispanos (1621-1721)*. 2 vols. México: Imprenta Universitaria, 1945.
- Méndez Plancarte, Gabriel. *Índice del Humanismo mexicano*. México: Bajo el Signo de Ábside, 1944.
- Mendoza y Luna, Juan de. "Licencia". En Bernardino de Llanos. *Poeticarum institutionum liber*. México: Henricum Martínez, 1605.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas hispano-americanos*. 4 tomos. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1893-1895.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Horacio en España*. 2 tomos. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1885.
- Mercuriano, Everardo. "Pater Everardus Mercurianus, Gen., patri Vicentio Lenoci". En *Monumenta mexicana*. Vol. 1. Roma: Monumenta Historica Societati Iesu, 1956.
- Montemayor, Jorge de. *Cancionero del excelentísimo poeta George de Montemayor*. Salamanca: Juan Perier, 1579.
- Montemayor, Jorge de. *Los siete libros de la Diana*. Edición de Francisco López Estrada. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.
- Montero, Juan. "La égloga en la poesía española del siglo xvi: panorama de un género (desde 1543)". En *La égloga*. Edición de Begoña López Bueno, 183-206. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002.
- Monumenta mexicana*. Edición de Félix Zubillaga. 7 vols. Roma: Monumenta - Institutum Historica Societatis Iesu, 1956-1976.
- Moore, Olin H. "The Infernal Council". *Modern Philology* 19, núm. 1 (1921): 47-64.
- Morel-Fatio, Alfred. *L'Espagne au xvi^e et au xvii^e siècle. Documents historiques et littéraires*. Heilbronn: Henninger Frères, 1878.

- Mullan, Elder. *La congregación mariana estudiada en los documentos*. Barcelona: Tipografía Católica, 1912.
- Natalis, Hieronymus. *Annotationes et meditationes in Evangelia quae in sacrosancto missae sacrificio toto anno leguntur. Cum Evangeliorum concordantia historiae integritati sufficienti*. Amberes: Martinus Nutius, 1594.
- Natalis, Hieronymus. *Evangelicae historiae imagines*. Amberes: Martinus Nutius, 1593.
- Núñez, Valentín. "La poesía religiosa del Siglo de Oro. Historia, transmisión y canon". En *En torno al canon*. Edición de Begoña López Bueno, 333-370. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005.
- Núñez, Valentín. "Por la dignificación de la poesía religiosa del Siglo de Oro. Deslindes y modelos en un prólogo de Pedro de Enzinas (1595)". *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 11 (2008): 129-151.
- O'Gorman, Edmundo. "Bibliotecas y librerías coloniales". *Boletín del Archivo General de la Nación* 10, núm. 4 (1939): 663-1006.
- Oña, Pedro de. *Arauco domado*. Edición de Juan María Gutiérrez. Valparaíso: Imprenta Europea, 1848.
- Osores, Félix. *Noticias bio-bibliográficas de alumnos distinguidos del Colegio de San Pedro y San Pablo y San Ildefonso de México*. 2 tomos. México: Librería de la viuda de Ch. Bouret, 1908.
- Osorio Romero, Ignacio. *Colegios y profesores jesuitas que enseñaron latín en Nueva España (1572-1767)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- Osorio Romero, Ignacio. *Floresta de gramática, poética y retórica en Nueva España (1521-1767)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- Osorio Romero, Ignacio. "Las Humanidades y la Biblioteca Nacional". *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* 1, núm. 2 (1969): 125-152.
- Osorio Romero, Ignacio. *Tópicos sobre Cicerón en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- Padilla, Pedro de. *Églogas pastoriles*. Sevilla: Andrea Pescioni, 1582.
- Padilla, Pedro de. *Jardín espiritual y Grandezas y excelencias de la Virgen nuestra Señora*. Edición de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco; prólogo de Aurelio Valladares. México: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2011.

- Padilla Zimbrón, Edith. "Vida de San Ignacio de Loyola. Transcripción paleográfica, estudio introductorio y notas". Tesis de licenciatura. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 1993.
- Panegiris en la dedicación de la santa Casa de Loreto en el Colegio de San Gregorio de México. Año de 1738*. Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, manuscrito 852.
- Panegiris in laudem sanctissimae Virginis in festivitate Anunciationis*. Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, manuscrito 1600, Ir-IVv.
- Paravicino, Hortensio Félix. "Aprobación" a *Sannazaro español. Los tres libros del Parto de la Virgen nuestra Señora*, de Francisco Herrera Maldonado. Madrid: Fernando Correa de Montenegro, 1620.
- Pascual Buxó, José. "En torno a la muerte y al desengaño en la poesía novohispana". *Anuario de Filología* 1 (1962): 31-71.
- Pascual Buxó, José. *Góngora en la poesía novohispana*. México: Imprenta Universitaria, 1960.
- Pascual Buxó, José. *La literatura novohispana: entre el dogma y la liberación*. México: Academia Mexicana de la Lengua, 2015.
- Pérez de Ribas, Andrés. "Aprecio de la gloria eterna de los bienaventurados". Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, manuscrito 476.
- Pérez de Ribas, Andrés. *Crónica y historia religiosa de la Provincia de la Compañía de Jesús de México en Nueva España*. 2 vols. México: Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús, 1896.
- Pérez Pascual, Ángel. "El verdadero autor del *Arte poética española* (Salamanca, 1592) de Juan Díaz Rengifo y el uso de seudónimos en los escritores jesuitas del Siglo de Oro". En *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Vol. 2. Edición de María Cruz García y Alicia Cordon Mesa. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998.
- Pérez Pastor, Cristóbal. *Bibliografía madrileña. Siglo xvi*. Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1906.
- Pérez Pastor, Cristóbal. *La imprenta en Toledo*. Madrid: Imprenta y Fundación Manuel Tello, 1887.
- Petrarca, Francisco. *Cancionero*. 2 vols. Edición bilingüe de Jacobo Cortines. Madrid: Cátedra, 2006.

- Petrarca, Francisco. *Los sonetos y canciones*. Traducción de Enrique Garcés. Madrid: Guillermo Droy, 1591.
- Pimentel, Julio. *Francisco Javier Alegre y Diego José Abad, humanistas gemelos*. Prólogo, selección, traducción, edición y notas de Julio Pimentel. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Pineda, Victoria. "El resplandor de Garcilaso (nuevos apuntes para una teoría de los estilos en las *Anotaciones* de Herrera". *Criticón*, núms. 87-88-89 (2003): 679-688.
- Pizarro, Ana et al. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.
- Plaza, José Antonio de. *Memorias para la historia de la Nueva Granada, desde su descubrimiento hasta el 20 de julio de 1810*. Bogotá: Imprenta del Neogranadino, 1850.
- Plaza, Juan de la. "El padre Juan de la Plaza, Prov., al padre Claudio Acquaviva, Gral. México, 20 de octubre 1583". En *Monumenta mexicana*. Vol. 2. Edición de Félix Zubillaga. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1959.
- Polanco, Joannes Alphonsus de. *Polanci complementa. Epistolae et commentaria. Tomus secundus*. Madrid: Gabrielis López del Horno, 1917.
- Ponce, Bartolomé. *Primera parte de la clara Diana a lo divino*. Zaragoza: Lorenzo Robles, 1599.
- Quinet, Edgar. *Los jesuitas*. Montevideo: Imprenta de El Pueblo, 1861.
- Quintiliano. *Institución oratoria*. Traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- Quiñones Melgoza, José. "Poemas neolatinos novohispanos en el *Poeticarum institutionum liber* de Bernardino de Llanos". En *Pensamiento novohispano*. Compilación de Noé Esquivel Estrada, 67-77. Toluca: Universidad Autónoma de Estado de México, 2002.
- Ratio atque studiorum*. En *La pedagogía de los jesuitas ayer y hoy*. Edición de Eusebio Gil; traducción de Ambrosio Díez Escanciano, 59-202. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2002.
- "Reglas universales que deben guardar todos los de la congregación de nuestra Señora". En *Dudas acerca de las ceremonias santas de la misa resueltas por los clérigos de la congregación de nuestra Señora*, 207r-209v. México: Henrico Martínez, 1602.

- Ribadeneira, Pedro de. "La vida de la gloriosa Virgen nuestra Señora". En *Flos sanctorum*. Madrid: Luis Sánchez, 1616.
- Ribadeneira, Pedro de. *Vida del Padre Ignacio de Loyola, fundador de la religión de la Compañía de Jesús*. Madrid: Pedro Madrigal, 1594.
- Río Torres Murciano, Antonio. "La configuración de la maquinaria sobrenatural en la poesía épica de Gabriel Lobo Lasso de la Vega". *Revista de Filología Española* 98, núm. 2 (2018): 423-458.
- Romero, Martha e Hilda Valdés. "Cuadernos de apuntes escolares jesuíticos sobre cultura latina de la Biblioteca Nacional de México. Un acercamiento bibliofilológico". *Progressus. Rivista di Storia Scrittura e Società* 2, núm. 2 (2016): 60-86.
- Rubio, Antonio. "[Dedicatoria]". En *Poeticarum institutionum liber*. México: Henricum Martínez, 1605.
- Rublúo, Luis. "La navidad mexicana en el siglo xvi. Letra que cantaron los ángeles". *Artes de México* 19, núm. 157 (1972).
- Salazar, Eugenio de. "Epístola al insigne poeta Hernando de Herrera". En *Poesía novohispana. Antología*. Vol. 1. Edición de Martha Lilia Tenorio, 233-242. México: El Colegio de México / Fundación para las Letras Mexicanas, 2010.
- Salazar, Eugenio de. *Silva de poesía*. Real Academia de la Historia (Madrid), manuscrito M-RAH, 9/5477.
- Salazar, Eugenio de. *Silva de poesía*. En *Textos clásicos de poesía virreinal*. Transcripción de Jaime José Martínez Martín, compilación de Antonio Lorente Medina. España: Fundación Histórica Tavera, 2001. CD-ROM.
- Salazar, Eugenio de. *Suma del arte de poesía*. Edición de Martha Lilia Tenorio. México: El Colegio de México, 2010.
- Sánchez Baquero, Juan. *Fundación de la Compañía de Jesús en Nueva España, 1571-1580*. México: Editorial Patria, 1945.
- Sánchez de las Brozas, Francisco. *Obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega con anotaciones y enmiendas*. Salamanca: Lucas de Junta, 1581.
- Sandoval Zapata, Luis de. *Obras*. Edición de José Pascual Buxó. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Sannazaro, Jacopo. *Opera omnia latine scripta, et in tres De partu Virginis libros Valentini Odoricii Utinensis commentaria*. [Ed. comentada]. Venecia: Franciscum de Franciscis Senensem, 1593.

- Sannazaro, Jacopo. *El parto de la Virgen*. Traducción de Gregorio Hernández de Velasco. Zaragoza: Lorenzo y Diego de Robles Hermanos, 1583.
- Saranyana, Josep Ingasi y Carmen José Alejos Grau. "De la escolástica barroca a la Ilustración (1665-1767)". En *Teología en América Latina. Volumen II/1. Escolástica barroca, Ilustración y preparación de la Independencia*. Dirección de Josep Ingasi Saranyana; coordinación de Carmen José Alejos Grau, 185-392. Madrid; Fráncfort: Iberoamericana / Verduert, 2005.
- Schnabel, Doris R. *El pastor poeta. Fernando de Herrera y la tradición lírica pastoril en el primer siglo áureo*. Kassel: Edition Reichenberger, 1996.
- Sedano, Juan José. *Parnaso español*. T. 5. Madrid: Joaquín Ibarra, 1771.
- Simón Díaz, José. *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Estudios Madrileños, 1952.
- Solís, Antonio de. *Varias poesías sagradas y profanas*. Madrid: Antonio Román, 1692.
- Tasso, Torquato. *La Gerusalemme liberata*. Venecia: Sarzina, 1625.
- Tasso, Torquato. *Jerusalem libertada*. Traducción de Juan Sedeño. Madrid: Pedro Madrigal, 1587.
- Tenorio, Martha Lilia. *Poesía novohispana. Antología*. México: El Colegio de México / Fundación para las Letras Mexicanas, 2012.
- Valderrama, Pedro de. *Primera parte de los ejercicios espirituales para todas las festividades de los santos*. Barcelona: Jaime Cendrath, 1607.
- Vega, Garcilaso de la. *Obra poética y textos en prosa*. Edición de Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa. Barcelona: Editorial Crítica, 1995.
- Vega, Pedro de la. "Comienza la historia de la fiesta del arcángel san Gabriel". En *Flos sanctorum*. Sevilla: Fernando Díaz, 1580.
- Venegas de Henestrosa, Luis. *Libro de cifra nueva*. Alcalá: Ioan de Brocar, 1557.
- Vergara, José Antonio. *Historia de la literatura de la Nueva Granada*. Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos, 1867.
- Vilanova, Antonio. "Introducción" a *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. Vol. 1. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.

- Villaret, Émile. *Les Congrégations mariales. I. Des origines à la suppression de la Compagnie de Jésus (1540-1773)*. París: Beau Chesne, 1947.
- Villaret, Émile. *Manual de los directores*. Traducción de José de Tiedra, S. J. Bilbao: El Mensajero del Corazón de Jesús, 1936.
- Virgilio. "Égloga cuarta". En *La Eneida*. Traducción de Gregorio Hernández de Velasco. Alcalá de Henares: Juan Iñiguez de Lequerica, 1585.
- Virgilio. *Las Geórgicas*. Traducción de Juan de Guzmán. Salamanca: Juan Fernandez, 1586.
- Vuzan, Francisco. *El primer triunfo de la gracia en la visita que hizo a santa Isabel la santísima Virgen, que se tuvo en el general de San Pedro y San Pablo el día 6 de julio del año 1764*. En *Tratados varios*. Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, manuscrito RSM 1763 M4ROM.
- Wardropper, Bruce. *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. Madrid: Revista de Occidente, 1958.
- Yhmoñ Cabrera, Jesús. *Catálogo de obras manuscritas en latín de la Biblioteca Nacional de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.
- Ynduráin, Francisco. "Variaciones en torno a una imagen poética: la garza". En *Relección de clásicos*, 257-279. Madrid: Editorial Prensa Española, 1969.
- Zambrano, Francisco. *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*. Vol. 9. México: Jus, 1969.

El *Panegiris in laudem sanctissimae Virginis in festivitate Anunciationis*
o el programa de una poesía religiosa culta.
Estudio, descripción bibliográfica y edición de un poema de procedencia
jesuita (Nueva España, 1590)
editado por el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM,
versión PDF, se terminó noviembre de 2023.

Para su composición y formación tipográfica se utilizaron las fuentes
Fedra Sans Std en 13, 10.5, 9.5, y 8.5 puntos y Simplifica en 10 y 23 puntos.
El tiro consta de 200 ejemplares impresos en offset en papel bond blanco
de 90 gr. y los forros en couché de 300 gr.

Departamento Editorial del IIB

Corrección de estilo

Alicia Flores Ramos

Cuidado editorial

María Bertha V. Guillén

Diseño y formación

Yael Coronel Navarro



INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES
BIBLIOGRÁFICAS



9 1786073 10781771