



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

# LICENCIATURA EN LITERATURA INTERCULTURAL

Escuela Nacional de Estudios Superiores,  
Unidad Morelia

VIDA Y OBRA DE LORENZO ANTONIO  
GONZÁLEZ DE LA SANCHA

# TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LITERATURA INTERCULTURAL

P R E S E N T A

JUAN FRANCISCO RANGEL YÁÑEZ

DIRECTORA DE TESIS: DRA. ANASTASIA KRUTITSKAYA

MORELIA, MICHOACÁN

OCTUBRE, 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA  
SECRETARÍA GENERAL  
SERVICIOS ESCOLARES

**LIC. IVONNE RAMÍREZ WENCES**  
DIRECTORA  
DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR  
**PRESENTE**

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 07** del **H. Consejo Técnico** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia celebrada el día **21 de junio del 2017**, acordó poner a su consideración el siguiente jurado para el Examen Profesional del alumno **Juan Francisco Rangel Yáñez** con número de cuenta **413095354**, con la tesis titulada: "Vida y obra de Lorenzo Antonio González de la Sancha" bajo la dirección como **tutora** de la Dra. Anastasia Krutitskaya.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

**Presidente:** Dra. María Ana Beatriz Masera Cerutti  
**Vocal:** Dr. Tadeo Pablo Stein  
**Secretario:** Dra. Anastasia Krutitskaya  
**Suplente:** Dr. Antonio Río Torres-Murciano  
**Suplente:** Dra. Jessica Courtney Locke

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente  
"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"  
Morelia, Michoacán a, 02 de octubre del 2017.

  
**DR. VÍCTOR HUGO ANAYA MUÑOZ**  
SECRETARIO GENERAL

---

ENES UNIDAD MORELIA CAMPUS MORELIA  
Antigua Carretera a Pátzcuaro N° 8701. Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta  
58190, Morelia, Michoacán, México. Tel: (443) 689.3500 y (55) 56.23.73.00, Extensión Red UNAM: 80614  
[www.enesmorelia.unam.mx](http://www.enesmorelia.unam.mx)

## RECONOCIMIENTOS

Licenciatura en Literatura Intercultural. Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia, Universidad Nacional Autónoma de México.

Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM IA401415 "Pliegos de villancicos de la Catedral de México conservados en las bibliotecas mexicanas". Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida.

Miembros del jurado de titulación: Dra. Mariana Masera Cerutti, Dra. Anastasia Krutitskaya, Dr. Antonio Río Torres-Murciano, Dr. Tadeo Pablo Stein, Dra. Jessica Courtney Locke.

## AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por su apoyo infalible; mi padre, por enseñarme la importancia del esfuerzo y la disciplina; mi madre, por su entrega y dedicación para dar todo a sus hijos; mi hermana, por ser un ejemplo de compromiso con sus ideales.

A los profesores y profesoras de Literatura Intercultural: Mariana, Santiago, Berenice, Anastasia, Antonio, Rodolfo, Cecilia, Jaime, Caterina, Neri, Sue, Cristian, Marco y demás; fundadores de un gran proyecto del que tengo la gran fortuna de formar parte. Por transmitir su pasión e inspirarnos a seguir explorando los alcances de la palabra.

A Noyule, por su apoyo y cariño infinitos a lo largo de este trabajo y siempre; su motivación en el ímpetu de los avances y su paciencia en el agobio de los bloqueos.

A los miembros de TETA (Taller de edición de textos antiguos), compañeros de trabajo, viajes y aventuras. Por compartir las vicisitudes de la labor en archivo y convertirlas en hallazgos, cooperación, anécdotas y café.

A Anastasia, por las horas dedicadas a este trabajo como directora de tesis y la diligencia con que llevó el seguimiento del proceso. Asimismo, a Mariana, Antonio, Tadeo y Jessica, miembros del jurado, por sus comentarios y sugerencias. Sus palabras y puntos de vista, tanto en clases como en este proyecto, han sido fundamentales para alcanzar esta meta.

*Fama, malum qua non aliud velocius ullum:  
[...]  
tam ficti praviq̄ue tenax quam nuntia veri.*

Verg. *Aen.* IV: 174, 188

Y llegaron los estudiosos de comunicación a ver a los periodistas que entrevistaban y fotografiaban a los demógrafos que analizaban el proceso que comprimía tal diluvio de ángeles en la punta de un alfiler. [...] Bernardo entendió, como entre relámpagos, lo que los santos, los declamadores y los vendedores de imágenes religiosas conocen por razón de su oficio: cada metáfora es un hecho infinito, el espacio final de la realidad.

Carlos Monsiváis. *En la punta de un alfiler.*

## Resumen

El presente trabajo es un estudio de la biografía y la obra literaria de Lorenzo Antonio González de la Sancha, presbítero novohispano de los siglos XVII y XVIII. A lo largo de su vida escribió principalmente poesías de ocasión y sermones religiosos. Fue rector de la Congregación de San Pedro y formó parte de los mismos círculos intelectuales que personajes como Carlos de Sigüenza y Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz. Sin embargo, su nombre figura pocas veces en los estudios y antologías de poesía virreinal, y de su obra solo se han publicado ediciones modernas de tres poemas.

Aquí se muestra el resultado de un primer acercamiento a su biografía, construida a partir de testimonios literarios y de archivos jurídicos y religiosos; además, se hizo una recopilación y estudio de la obra de González de la Sancha. Esta consiste en dos poesías fúnebres por la muerte de Sor Juana, la dedicatoria de un libro a la Virgen de Guadalupe, un elogio al Colegio Mayor de Santa María de Todos Santos, un pliego de poemas celebrando la proclamación real de Felipe V, una canción heroica a san Juan de Dios, tres juegos de villancicos religiosos, tres sonetos preliminares y dos sermones. Junto a este estudio se ha realizado una edición comentada de su obra poética encontrada. De esta manera se muestra el lugar que tuvo Lorenzo Antonio González de la Sancha en el medio literario de su época, insertándolo entre los nombres que conformaron la literatura novohispana de finales del siglo XVII e inicios del XVIII.

## Abstract

The following work is a study on the life and literary work of Lorenzo Antonio González de la Sancha, a priest from New Spain during the 17th and 18th centuries. He developed a literary trajectory throughout his life, which consisted mainly of *poesías de ocasión* and religious sermons. He was rector of the *Congregación de San Pedro* and was part of the same intellectual circles as people like Carlos de Sigüenza y Góngora and Sor Juana Inés de la Cruz. However, his name is barely mentioned in studies and anthologies regarding colonial poetry, and only three poems of his complete works have been published in modern editions.

This is the result of a first approach to his biography, built from literary testimonies, as well as legal and religious archives; furthermore, it is a compilation and analysis of the work of González de la Sancha. This consists of two funeral poems about Sor Juana's death, the dedicatory of a book for the Virgin of Guadalupe, a praise to the *Colegio Mayor de Santa María de Todos Santos*, a document with poems celebrating the royal crowning of king Philip V, a *canción heroica* to saint Juan de Dios, three sets of religious *villancicos*, three preliminary sonnets and two sermons. Along with the study, there is a commented edition of his found poetic works. This demonstrates the place that Lorenzo Antonio González de la Sancha had in the literary media of his time, inserting him among the names which formed the colonial literature in Mexico in the late 17th and early 18th centuries.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	10
CRITERIOS DE EDICIÓN	15
BIOGRAFÍA	17
LOS GONZÁLEZ DE LA SANCHA	17
LAS CAPELLANÍAS DE LA FAMILIA	18
EL BACHILLER LORENZO ANTONIO	21
ORDENACIÓN CLERICAL	22
PRIMEROS AÑOS DE PRESBITERATO (1693-1700)	24
CAMBIO DE DINASTÍA Y GUERRA DE SUCESIÓN	26
LA CONGREGACIÓN DE SAN PEDRO	27
RECTORADO Y MUERTE	29
ESTUDIO DE LA OBRA	34
DEDICATORIA A MARÍA SANTÍSIMA DE GUADALUPE	34
Otro autores en <i>Poesías latinas y castellanas</i>	35
El origen de la "Dedicatoria"	37
Dedicatoria a María Santísima de Guadalupe	38
La virgen en la "Dedicatoria"	45
El papel del culto mariano	47
Importancia de la "Dedicatoria" y de la miscelánea	48
FAMA Y OBRAS PÓSTUMAS	50
Las <i>Exequias mitológicas</i> en <i>Fama y obras</i>	50
Sobre las suposiciones de Alatorre	55
El elogio y la elegía	57
Elogio funeral en la muerte de la madre Juana Inés de la Cruz	58
Elegía fúnebre que cuente, discurre y llora la muerte de la poetisa en varios metros	63
González de la Sancha y Sor Juana	65
ELOGIO POÉTICO DEL COLEGIO MAYOR DE SANTA MARÍA DE TODOS SANTOS	66



González de la Sancha y el Colegio Mayor	71
ELOGIOS AFECTUOSOS	74
González de la Sancha y la proclamación de Felipe V	75
Romance	77
Soneto	81
Otros sonetos	84
El papel de los <i>Elogios Afectuosos</i>	85
CANCIÓN HEROICA A SAN JUAN DE DIOS	88
La búsqueda del impreso	88
Canonización de san Juan de Dios y el certamen poético	89
Canción heroica	90
Fuentes y tradición clásica en la Canción heroica	92
El <i>Culto festivo</i> en la obra de González de la Sancha	94
VILLANCICOS	95
Villancicos de Natividad	96
Villancicos de San Pedro	101
Estructuras	106
SONETOS PRELIMINARES	108
Sonetos para Agustín de Mora	110
Soneto para Juan Antonio Ramírez Santibáñez	115
Soneto para Miguel González de Valdeosera	118
Círculos poéticos	121
SERMONES	123
La retórica en el sermón	125
Resurrección Panegírica (1709)	126
Víctima Católica (1711)	131
Oralidad y escritura en el sermón	135
El predicador y el sermón	138
REFLEXIONES FINALES	140
FUNCIÓN SOCIAL DE LA LITERATURA	140
GÓNGORA Y GONZÁLEZ DE LA SANCHA	144

SOR JUANA Y GONZÁLEZ DE LA SANCHA	150
"SIRVAN MIS TOSCOS, MIS AMANTES VUELOS PARA OLVIDO, SI NO PARA CONSUELOS": LA INFORMACIÓN DESCONOCIDA	153
GONZÁLEZ DE LA SANCHA ANTE LOS ESTUDIOS LITERARIOS	154
OBRA POÉTICA	157
DEDICATORIA A MARÍA SANTÍSIMA DE GUADALUPE (s/f)	158
FAMA Y OBRAS PÓSTUMAS (1700)	163
Elogio funeral	163
Elegía fúnebre	167
ELOGIO DEL COLEGIO MAYOR DE SANTA MARÍA DE TODOS SANTOS [1701]	174
ELOGIOS AFECTUOSOS A FELIPE V (1701)	179
Romance	179
Soneto	184
CULTO FESTIVO (1702)	185
Canción Heroica	185
VILLANCICOS	188
Villancicos de Natividad (s/f)	188
Villancicos de Natividad (1698)	202
Villancicos de San Pedro (1715)	215
SONETOS PRELIMINARES	227
El sol eclipsado antes de llegar al cenit (1701)	227
Culto Festivo (1702)	228
Genetliaco Elogio (1707)	229
FUENTES	230
BIBLIOGRAFÍA	233

## INTRODUCCIÓN

La muerte de Sor Juana Inés de la Cruz en 1695 fue noticia tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo entre los círculos literarios. Juan Ignacio de Castorena y Ursúa decidió honrar su memoria formando un nuevo volumen que recopilara tanto sus trabajos inéditos como los lamentos de poetas peninsulares y novohispanos por su fallecimiento. El libro se publicó en 1700 bajo el título de *Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz*, en Madrid. Como lo indica el título, una parte está dedicada a la fama de la escritora (versos fúnebres de otros poetas) y otra, a su obra (trabajos no incluidos en sus dos primeros volúmenes). A su vez, la primera está dividida en dos secciones: una, al principio del libro, con los lamentos de autores españoles, y otra similar, al final, con versos de plumas mexicanas. Según Castorena y Ursúa, este último apartado fue tomado de un joven autor que también preparaba un volumen para lamentar la muerte de la poetisa.

A este asunto traje de México a Madrid un libro muy erudito, en rumboso estilo, intitulado *Exequias mitológicas, llanto de las musas, coronación apolínea en la fama póstuma de la singular poetisa*, escrito por el bachiller don Lorenzo González de la Sancha, ingenio de los más floridos de América, digno de los moldes, como entenderás de los postreros versos, que con aquél *finis coronat opus*, están los últimos (1700: 272).

El autor de las *Exequias mitológicas*, Lorenzo Antonio González de la Sancha, ha sido muy pocas veces mencionado en la historia de la literatura virreinal, lo que resulta extraño de alguien que mereció el elogio de ser “ingenio de los más floridos de América”. Aunque el comentario del editor podría ser simple amabilidad, otros testimonios de la época sugieren que fue un escritor prestigiado durante su vida.

En 1709 González de la Sancha publicó un sermón por la muerte de Manuel de Escalante Colombres, donde aparecía una aprobación de Miguel de Castilla. Entre los elogios que este hizo al autor, dijo que era “tan elegante poeta como sabe todo México, y aun no lo ignora España” (fol. 6v). Dos años más tarde, en otro sermón escrito para celebrar la victoria de Felipe V en Villaviciosa, José González de Valdeosera escribió en su parecer que “hay oradores de tan elevada fama (como el de este panegírico) que solo con su nombre autorizan sus escritos” (1711: fol. 10r). A pesar de ser un autor reconocido en ambos mundos, por mucho tiempo su nombre solo figuró en catálogos bibliográficos, y lo escrito

sobre él después de su muerte revela algunas generalidades de su vida y su obra, aunque no siempre con comentarios amables.

En el tercer tomo de su *Biblioteca*, Beristáin de Souza describió a Lorenzo Antonio como “Natural de México. Presbítero, rector y resolutor de casos morales del colegio de S. Pedro y cronista de la Venerable Congregación del Príncipe de los Apóstoles en la capital” (1883: 108). Mencionó cinco de sus obras, siendo una de ellas las mismas *Exequias mitológicas* que citó Castorena y Ursúa. Las cuatro restantes son una canción a san Juan de Dios, que ganó el certamen por su canonización en 1700; el manuscrito de un elogio poético al Colegio Mayor de Santa María de Todos Santos y los dos sermones ya mencionados. Más adelante, Toribio Medina agregó a la lista un juego de villancicos de Natividad de 1698 y cinco sermones para los que González de la Sancha escribió pareceres, aprobaciones y sonetos al autor.

Desde entonces no se tiene noticia de su mención en trabajos sobre literatura novohispana hasta 1945, en la compilación de *Poetas novohispanos* que hizo Alfonso Méndez Plancarte. En este libro, a diferencia de los elogios que González de la Sancha recibió en vida, el filólogo puso en duda el verdadero talento literario del autor.

Del presbítero bachiller don Lorenzo Antonio González de la Sancha [...] no da muy buena idea su mediocre “Elegía” a Sor Juana, en su *Fama póstuma*. [...] Mas sí abona su lírica —a más de algún soneto, como el liminar del *Culto festivo*, o como otro, de la Cruz y la Resurrección [...]—, esa canción a San Juan de Dios por la que este certamen ponderó su “levantado espíritu”... (1945: lxii).

Aunque el escritor publicó dos poemas en *Fama y obras póstumas* titulados "Elogio funeral" y "Elegía fúnebre", el primero ni siquiera es mencionado por Méndez Plancarte, y en su antología solo incluyó la canción que “sí abona su lírica”. De los dos sonetos que señala, uno aparece en el mismo libro del certamen ganado y del otro obtuvo el manuscrito, aunque se desconoce su paradero actual. "Del mismo González de la Sancha, agradecemos a don Agustín Millares un Soneto ms: *No descendió del trono en que pendía...* [...], explicando por qué Cristo no oyó a quienes le gritaban: 'Si eres el Rey de Israel, baja de la Cruz'" (1945: lxii).

Tiempo después, Francisco de la Maza editó las dos elegías de *Fama y obras póstumas* en su libro *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia* (1980), pero solo agregó algunos comentarios imprecisos a los versos, sin mencionar mucho sobre la vida del autor.

Antonio Alatorre es quien ha escrito más sobre este personaje en “Para leer *Fama y obras póstumas*” (1987). Este artículo se centró en lo que concierne al tercer tomo de las obras de Sor Juana, incluyendo el proceso que llevó a cabo Castorena y Ursúa para obtener y publicar las *Exequias mitológicas* de González de la Sancha en ella. Cabe señalar que el nombre de Lorenzo Antonio no figura en la *Poesía novohispana* de Martha Lilia Tenorio (2010), otra antología importante de este período. Es decir que, más allá de las referencias mencionadas, no se ha profundizado en la figura de este personaje o sus obras, al menos para saber si son tan buenas como aseguraba Castorena o tan malas como creía Méndez Plancarte.

El presente trabajo es un primer acercamiento formal a la vida y obra de Lorenzo Antonio González de la Sancha. Partiendo de la información hasta ahora expuesta, que es casi todo lo que se sabía sobre él, se hizo un rastreo bibliográfico de su obra completa para formar una edición comentada y hacer su respectivo estudio. Asimismo, se hizo una búsqueda documental en diferentes archivos que permitió la elaboración de una biografía parcial.

Para estudiar la vida del autor se han consultado los fondos del Archivo General de la Nación, el Archivo Histórico de la Secretaría de Salud, el Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México y el Archivo General de Indias, en busca de fuentes documentales que mostraran la trayectoria de González de la Sancha. Además, fue de gran utilidad la información que se encuentra en las portadas y los paratextos de sus obras impresas, que permiten contextualizar distintos acontecimientos de su vida. Los testimonios obtenidos, directos e indirectos, revelan fragmentos biográficos que fueron analizados para tener un panorama más completo de este personaje.

Los datos obtenidos han mostrado que González de la Sancha fue un presbítero secular de la ciudad de México, nacido en la década de 1670 y muerto el 7 de febrero de 1716. Fue el penúltimo hijo entre cuatro hermanos varones de una familia con posición social privilegiada, lo cual le permitió dedicarse a la vida religiosa bajo el sustento de tres capellanías que sus padres fundaron. Además de su formación clerical, fue bachiller en artes por la Real y Pontificia Universidad de México y licenciado por la misma. Desde sus primeros años como presbítero se integró a la élite intelectual novohispana, de manera que se movía entre los mismos círculos que personajes como Sor Juana, Carlos de Sigüenza y

Góngora y Alonso Ramírez de Vargas. Después de su primera publicación a inicios de la década de 1690, rápidamente ganó fama y prestigio por sus poemas, aunque a partir de 1701 abandonó sus ejercicios poéticos y se dedicó al trabajo eclesiástico, donde llegó a conseguir el nombramiento de rector de la Congregación de San Pedro. Desde esta posición, se dedicó a escribir (además de dos sermones) principalmente paratextos: aprobaciones, pareceres y sonetos preliminares, hasta que en 1715 publicó su tercer pliego de villancicos, algunos meses antes de su muerte.

La edición y estudio de la obra de González de la Sancha comenzó a realizarse a partir de que, en 2015, Anastasia Krutitskaya localizó testimonios del autor que permitieron mostrar su faceta de villanciquero. En el artículo titulado “‘Hacerlo todo tan vuestro que nada tenga de mío’: Autores de villancicos en la colección de la John Carter Brown Library”, se menciona que “Lorenzo Antonio González de la Sancha es autor de tres juegos de villancicos: dos de la Natividad de Nuestra Señora (uno sin fecha y otro de 1698) y uno de San Pedro, de 1715” (2017: [en prensa]). Al estudiar más de cerca a este autor, se encontró que solo el pliego de 1698 había sido registrado por Medina, y de los otros dos no había noticia hasta entonces. Con esto se levantó la cuestión de otros posibles testimonios desconocidos de González de la Sancha. También se encontró con que, de su obra registrada, solo existían ediciones modernas de los dos poemas a Sor Juana y la canción a san Juan de Dios, por lo que la investigación comenzó por reunir todos los trabajos mencionados por Beristáin, Medina y Méndez Plancarte.

El rastreo bibliográfico se llevó a cabo en la Biblioteca Nacional de México, bibliotecas Lafragua y Palafoxiana en Puebla, en la Biblioteca Cervantina de Monterrey, en la John Carter Brown Library y con el apoyo de documentos obtenidos de manera digital de la Biblioteca Nacional de Chile y la Biblioteca Nacional de España, donde se encontró en una miscelánea un poema manuscrito a la Virgen de Guadalupe (s/f) que tampoco era conocido. Con todos los textos reunidos se definió un corpus de 12 trabajos poéticos que, además de los dos sermones, conforman el presente estudio.

El estilo de González de la Sancha era predominantemente gongorino, y en este estudio se sugiere que también tuvo influencia de Sor Juana, a quien era aficionado. Su fama como escritor lo impulsó en el medio eclesiástico; como se verá, algunas de sus obras más notables coincidieron con ascensos profesionales. El poeta y el poema se beneficiaron

mutuamente, dándose a conocer el uno al otro. La cercanía que Lorenzo Antonio tuvo a los círculos de poder influyó en su quehacer literario, de manera que la mayor parte de su obra reforzaba los discursos promovidos por la Corona y la Iglesia.

El estudio aquí presentado está dividido en cuatro partes: la biografía de Lorenzo Antonio González de la Sancha, el análisis de su obra, reflexiones finales y una edición comentada de sus trabajos poéticos. De esta manera, se pretende ofrecer a lector un panorama completo de este personaje y su lugar dentro de la literatura novohispana a finales del siglo XVII e inicios del XVIII.

En el capítulo sobre la vida de González de la Sancha se abordan los diferentes momentos de su carrera literaria y clerical. Los primeros datos que se tienen de su vida corresponden a su etapa como bachiller y su ordenación sacerdotal en el clero secular; se menciona el contexto en que publicó cada uno de sus trabajos, y se termina con los testimonios de su enfermedad progresiva que lo llevó a la muerte en 1716.

El análisis de la obra cuenta con diferentes secciones: comienza con el estudio de la "Dedicatoria" a la Virgen, que, aunque se trata de un manuscrito sin fecha, se ha considerado su testimonio más temprano aquí recogido. En segundo lugar se encuentran los dos poemas que aparecen en la *Fama y Obras Póstumas* de Sor Juana, publicados por primera vez en 1700. Después se habla sobre el *Elogio Poético* al Colegio Mayor de Santa María de Todos los Santos, cuyo manuscrito (probablemente de 1700) registró Beristáin, y fue impreso en 1701. El apartado siguiente corresponde a un pliego escrito por la proclamación real de Felipe V el mismo año. A este le sigue el análisis de su "Canción heroica" a San Juan de Dios, impresa en 1702. Finalmente, hay tres secciones que abarcan géneros cultivados por González de la Sancha en diferentes ocasiones; una está dedicada a los tres pliegos de villancicos (ca. 1693, 1698 y 1700), otra se ocupa de los sonetos al autor en preliminares de obras ajenas (1701, 1702 y 1707) y la última aborda los dos sermones que publicó en los últimos años de su trayectoria (1709 y 1711).

En las reflexiones finales se toman en cuenta tanto los datos de la vida de González de la Sancha como el análisis de su obra para señalar diferentes aspectos de la figura del autor: se incluye su posicionamiento en la élite intelectual novohispana, la influencia del gongorismo y de Sor Juana en su obra, y la función social de la poesía de circunstancia en la época.

Por último se encuentra la edición comentada de la obra poética de González de la Sancha, donde los trabajos están dispuestos en el mismo orden que en el apartado del análisis de cada uno.

La abundancia de poetas durante el virreinato ha dificultado la labor de estudiar la obra completa de cada uno, por lo que son de gran importancia los trabajos de recopilación como el de Méndez Plancarte. Sin embargo, un problema notable con *Poetas novohispanos* es que tanto los autores incluidos como la selección de sus poemas en el texto responde al único criterio del gusto personal del compilador. Los tres volúmenes que conforman la obra, si bien solo dan una muestra representativa de los poetas, sirven como una primera guía para el estudio particular de cada caso, como se hizo en esta tesis.

El propósito de estas páginas no es reivindicar la reputación de González de la Sancha como poeta canónico olvidado, pues sería atribuirle una posición que no tuvo, sino valorar su lugar entre los poetas de ocasión que, con mucho o poco reconocimiento, construyeron el paradigma de la literatura novohispana a partir de la reproducción del discurso y el estilo hegemónicos.

#### CRITERIOS DE EDICIÓN

Para este trabajo se reunió toda la obra encontrada de González de la Sancha, que fue transcrita y editada para después hacer las anotaciones filológicas, explicativas e interpretativas que se consideraran necesarias. Los dos sermones conocidos no fueron incluidos en la obra comentada, pero su respectivo análisis se encuentra en el estudio con el resto de la obra. De esta manera se definió el corpus de los 12 trabajos poéticos contenidos en el último apartado.

Una de las dificultades de la fijación de los textos fue la ilegibilidad de algunos testimonios, como el manuscrito de la "Dedicatoria" a la Virgen de Guadalupe, o dos pliegos de villancicos (s/f y 1698) obtenidos de microfilmes digitalizados. Los casos que generan duda en lectura son indicados en nota al pie de página. Los criterios de modernización están basados en los que dicta el grupo de investigación PROLOPE para sus publicaciones debido a su afinidad temática y temporal con este trabajo, en el que se han establecido las siguientes normas:



1. Se modernizaron la acentuación, la puntuación y el uso de las mayúsculas.
2. Se desarrollaron las abreviaturas.
3. Se modernizaron las grafías que no tuvieran valor fónico en el caso de las antiguas y las alternancias gráficas.
4. Se conservaron las grafías con valor fonético:
  - 4.1. de las oscilaciones en los grupos consonánticos cultos *t/ct* (*frutos/fructos*), *m/mm* (*inmensa/immensa*), *s/bs* (*oscuro/obscuro*)
  - 4.2. de la *s* líquida (*sciencia*)
  - 4.3. de los demostrativos *aqueste*, *aquesta*, *aquese*, etc.
5. Se mantuvieron las contracciones de la preposición *de* (*desta*).

Los títulos de obras completas aparecen en letra cursiva, mientras que los textos que forman parte de un volumen mayor están entrecomillados. En la obra poética comentada, los textos se encuentran encabezados por un título abreviado del original, con la versión completa en nota a pie de página. Luego se indica el año de impresión, que aparece entre corchetes cuando se trata de una aproximación hecha a lo largo del estudio de la obra. En el caso de los villancicos, se señala el número de nocturno y villancico según aparecen en los pliegos. Las abreviaturas de autores y obras clásicas han sido obtenidas del *Thesaurus linguae latinae* (1904) y el Diccionario Griego-Español del CSIC.

Abreviaturas:

BNM: Biblioteca Nacional de México  
BNE: Biblioteca Nacional de España  
BP: Biblioteca Palafoxiana  
JCB: John Carter Brown Library  
UB: Universitätsbibliothek Bielefeld  
(Biblioteca de la Universidad de Bielefeld)

## BIOGRAFÍA

En este primer acercamiento a la biografía de Lorenzo Antonio González de la Sancha se recopiló una serie de datos que, después de la búsqueda documental, el análisis de la información y algunas conjeturas, permitieron conocer el contexto y la trayectoria profesional del autor. Con todo, algunos espacios quedaron en blanco, sepultados entre documentos administrativos, jurídicos y eclesiásticos sin clasificar de los archivos históricos. En este apartado se sitúa al presbítero en el contexto social y literario de la Nueva España entre finales del siglo XVII e inicios del XVIII.

### LOS GONZÁLEZ DE LA SANCHA

A mediados del siglo XVII la familia de Lorenzo Antonio vivía en la ciudad de México. Sus padres eran el capitán Alonso González de la Sancha y María González Pedrique, su esposa. Ambos eran tenidos en calidad de "cristianos viejos, nobles y limpios de toda mala raza" (AGI, Indiferente, 215, N. 44: f. 283r). Por sus ocupaciones, títulos y propiedades se sabe que pertenecieron a las élites sociales novohispanas; Alonso era mercader en la capital, además de familiar de número del Santo Oficio, es decir, miembro de grado menor de la Inquisición. Solange Alberro señala que los poseedores de este cargo "socialmente constituyen, sin lugar a duda y salvo excepción, los sectores más relevantes del poder económico y social, y ningún humilde labrador parece haberse colado entre sus filas impresionantes si no respetables" (2015: Cap. II). Además, Alonso trabajó como tesorero de la avería<sup>1</sup> en el Consulado de Comerciantes de México hasta 1676 (AGN, Archivo Histórico de Hacienda, vol. 183, exp.1), y existen también testimonios de negocios que llevaba a cabo a nombre de la Inquisición con Luis Sáenz de Tagle, mercader de plata y presidente de la Audiencia de México. Encima de esto, el matrimonio poseía propiedades inmuebles en la ciudad de México y en la de Puebla (Archivo General de Notarías, siglo XVI, 1689), dando prueba de la posición social privilegiada que tuvo la familia, lo cual influiría en el desarrollo profesional de Lorenzo Antonio.

---

<sup>1</sup> La avería era un impuesto que los comerciantes pagaban sobre la mercancía que cruzaba el Atlántico para protegerla de los posibles peligros del viaje.

Gran parte de lo que se sabe sobre la familia González de la Sancha se ha obtenido de las relaciones de capellanías que los padres fundaron para motivar a sus hijos a dedicarse a la Iglesia como presbíteros. Estos documentos, entre otras cosas, dan noticia de otros miembros de la familia. Por parte del padre se conoce el nombre de Francisco González de Riano, su hermano, que vivía en la villa de Guadalcanal en Extremadura, y María López Lara, su prima, cuyo esposo trabajaba para la Inquisición en Yerena (AGN, Capellanías, vol. 273, exp. 240, fols. 511v-515v). Ambos radicaban en España y fueron los únicos familiares mencionados como posibles herederos de las capellanías, por lo que se piensa que Alonso fue un peninsular que embarcó por su cuenta al Nuevo Mundo. En cambio, de su esposa se sabe que tenía al menos una hermana en la ciudad de México, llamada Josefa Pedrique, pues su hijo, Diego de Vergara, obtuvo en 1716 la herencia de las capellanías mencionadas (AGN, Regio Patronato Indiano, Bienes Nacionales, vol. 1742, exp. 12). Esto sugiere que nació en la Nueva España, o bien, que se mudó con su familia desde temprana edad, aunque no se tiene mayor noticia sobre su traslado.

El matrimonio González de la Sancha tuvo 4 hijos varones, del mayor al menor: Lucas, de quien casi no se tiene información, Juan (a veces referido como "Juan Muñoz de la Sancha"), quien ejerció como presbítero por casi 10 años, Lorenzo Antonio y Francisco, a quien Beristáin describió como "mexicano, capitán y aficionado á las musas" (1883; III:108).

#### LAS CAPELLANÍAS DE LA FAMILIA

Las capellanías de misas representaron una forma común de sustento entre los sacerdotes de la Nueva España. Se trata de una institución de obras pías con funciones religiosas, económicas y sociales. Por un lado, quien la fundaba buscaba principalmente garantizar que, después de su muerte, se dijeran misas por su alma para acortar su estancia en el Purgatorio. Por el otro, la Iglesia recibía bienes materiales que ponía en renta y, a cambio, daba una parte de las ganancias al presbítero que celebraba las misas del fundador.

Las partes que intervenían en una capellanía eran el fundador, el capellán, el patrono y la institución encargada de administrarla. El primero fue el personaje que la instituía y quien aportaba el capital para sostenerla. El capellán era el encargado de ofrecer las misas o mandar que éstas se celebraran, si aún no estaba ordenado, y quien tenía el derecho a recibir la renta correspondiente al 5% anual sobre el monto de la fundación. El patrono era la persona designada por el fundador para representarlo; su principal misión era asegurar la

perpetuidad de la fundación (García, 2010: 269).

Estos contratos eran de carácter vitalicio y, una vez que el capellán moría, la renta y sus obligaciones se heredaban. Mientras que en el clero regular los fundadores solían instituir una capellanía sin saber quién estaría a cargo de ella, en el clero secular era posible elegir al capellán y a los herederos (García, 2010). De esta manera, las familias adineradas garantizaban el bienestar de sus almas después de la muerte, a la vez que sustentaban perpetuamente a sus familiares o personas cercanas. "Las capellanías constituyeron un elemento de *status*, que daba reconocimiento a los fundadores y a sus descendientes. Este era un factor importante en una sociedad jerarquizada, siempre preocupada por la posición que dentro de ella ocupaban los individuos" (von Wobeser, 1996:135).

La familia González de la Sancha fundó tres capellanías; dos de estas fueron instauradas el 21 de enero de 1683 con dos mil pesos de principio y una renta anual de cien pesos para cualquiera de los hijos que, del mayor al menor, decidiese dedicar su vida a la Iglesia. La ganancia de estas se podría cobrar solamente a partir del día en que se graduaran de orden sacro, es decir, desde que recibieran el subdiaconado en adelante. Ya que no podrían officiar misas hasta recibir el presbiterato y la licencia necesaria, en el ínterin se acostumbraba que el capellán dijera las misas por vía de *superavit*; esto es, pagaba a un sacerdote ordenado para decir cada misa y conservaba el resto de la renta (García, 2010: 273). Los fundadores, Alonso y María, especificaron que se haría de esta manera "para ayuda a sus estudios y alimentos [de sus hijos]; por cuanto su intención era que por este medio se animasen a estudiar y inclinarse a ser de la Iglesia" (AGN, Capellanías, vol. 273, exp. 240, fol. 512v). A cambio, el capellán tendría que ofrecer treinta misas al año por las almas de los fundadores y su familia en fechas que Alonso y María ordenaron por específico:

...y cada uno en su tiempo tuviese obligación de decir y rezar treinta misas en cada un año por las ánimas de sus padres, las suyas, de sus hijos, deudos y parientes y demás de su intención en los días y festividades de Nuestra Señora la Virgen María, y en las demás que reza y canta nuestra señora Madre Iglesia, y en los días y festividades de los apóstoles, y en los días y festividades del glorioso patriarca san José y su divino tránsito, y en el día de la conmemoración de los difuntos san Antonio de Padua y del seráfico san Francisco y el santo ángel san Miguel (fol. 512r).

Se advierte en el documento que, de no dedicarse a la Iglesia ninguno de los cuatro hijos o futuros nietos, el siguiente candidato a recibir la capellanía sería cualquiera de los hijos de Francisco López Riano que buscara la vida consagrada. De no haber candidatos entre ellos, la recibirían los hijos de María López Lara que cumplieran la misma condición. Si no se encontrasen, se buscaría entre los deudos y parientes de María González Pedrique, y de no haberlos disponibles, de Alonso González de la Sancha. Como último recurso, se estableció que de no haber ninguno de los anteriores, se buscara entre estudiantes "que fuesen personas pobres y virtuosas que no tuviesen capellanía a cuyo título se pudiesen ordenar" (fol. 512v).

El 8 de febrero de 1683, unos días después de la fundación, Lucas, el hijo mayor, graduado de menores órdenes y buscando seguir la carrera eclesiástica, solicitó la propiedad de la primera capellanía. Juan, el mismo día, solicitó la segunda. Sin embargo, Lucas falleció el 17 de septiembre del mismo año y la suya pasó a manos de su hermano, quien fue nombrado capellán de ambas el 11 de diciembre de 1683.

Los padres de la familia fundaron una tercera capellanía en noviembre de 1692, designada específicamente para Lorenzo Antonio, quien tenía ya las órdenes menores. Esta fue de cuatro mil pesos de principio, con una renta de doscientos pesos anuales para el capellán. En caso de que el designado no pudiera recibirla, se puso como siguiente propietario a Juan, quien ya tenía casi una década ejerciendo de presbítero y cobrando las otras dos rentas. El tercer lugar de la propiedad fue para Francisco, el hijo menor de la familia. Sin embargo, Lorenzo Antonio tomó posesión de la capellanía el 31 de diciembre del mismo año (AGN, Bienes Nacionales, vol. 1742, exp. 12).

Un par de semanas después, el 13 de enero de 1693, falleció Juan. En la relación de sus capellanías se escribió que "se enterró en el colegio de las niñas; no testó" (AGN, Bienes Nacionales, vol. 1742, exp. 13, fol. 43r). Se llevaron a cabo los procedimientos antes establecidos y el 24 de abril Lorenzo Antonio recibió formalmente la propiedad de las dos capellanías que tenía su hermano. De esta manera, mantuvo a lo largo de su vida la posesión de las tres que instituyó su familia para ayudar a su sustento, dándole una posición privilegiada entre los miembros del clero secular.

Años más tarde, cuando habían ya fallecido los fundadores y al ver que Francisco, el hermano menor, no se dedicó a la Iglesia, el patronato de las dos capellanías de dos mil

pesos pasó a manos de la Archicofradía del Santísimo Sacramento en 1700. Es decir, los capellanes siguientes serían elegidos por la Iglesia sin seguir necesariamente las condiciones que dejó escritas el capitán Alonso.

#### EL BACHILLER LORENZO ANTONIO

Se desconoce la fecha de nacimiento de Lorenzo Antonio, aunque, según los datos que se presentarán a continuación, se calcula que fue durante la década de 1670. Las primeras noticias fechadas que se tienen de él vienen de la relación de la capellanía de 1692. En ella se menciona que es "bachiller", "clérigo de menores órdenes" y con domicilio en el Arzobispado de México. Esta información da cuenta de su formación académica y eclesiástica, y permite aproximarse a estos aspectos de su vida.

La relación de méritos de González de la Sancha ha provisto varios datos sobre su vida. El documento, escrito en 1710 y actualmente resguardado en el Archivo General de Indias, en Sevilla, da cuenta de su familia, estudios, y trayectoria profesional. Estos cuadernillos eran formados para mostrar ante el Consejo de Indias el origen y los logros de una persona.

El resultado era un resumen biográfico, en formato manuscrito o impreso, del individuo en cuestión. Un texto en el que, más que trazar un retrato vital del sujeto, se indicaban las dignidades, condición, linaje, oficios, grados académicos, servicios a la Corona, hazañas militares o logros intelectuales que le hacían merecedor de una gracia (Gregori, 2007: 356).

En la relación de Lorenzo Antonio hay una nota tachada que lee: "Está graduado de bachiller en Artes por la Universidad de México y tiene jurado el primer curso en la facultad de Teología" (AGI, Indiferente, 215, N.44, fol. 280r). Hacia el siglo XVIII, según informa Rodolfo Aguirre (2009), aunque la Iglesia no exigía un grado universitario a los clérigos, se volvió una costumbre general obtener cuando menos el bachillerato, siendo especialmente popular el de la facultad de artes. Además de que el título incrementaba sus oportunidades laborales dentro y fuera de la Iglesia, "el grado universitario se convirtió en una especie de constancia de los clérigos para demostrar ciertos conocimientos básicos a sus superiores" (Aguirre, 2009: 135).

Ahora bien, si en noviembre de 1692 Lorenzo Antonio ya aparecía con el título de "bachiller" y tenía ya comenzada su preparación clerical, lo más probable es que haya realizado sus estudios académicos durante la segunda mitad de la década de 1680, tomando

en cuenta que el grado en artes era el que tomaba menos tiempo obtener. En los *Estatutos y constituciones reales de la imperial y regia Universidad de México* de 1668, se estableció que: "el que hubiere de graduarse de Bachiller en Artes, ha de haber cursado tres cursos en tres años, cada uno en la mayor parte de él, en las dos cátedras de Artes alternativamente..." (1668: fol. 49r).

El siguiente paso en la carrera universitaria sería obtener el grado de licenciado, para lo cual el bachiller debía extender sus estudios cursando las materias propias del título que buscaba. La nota tachada que indicaba que "tiene jurado el primer curso en la facultad de Teología" sugiere que aspiraba a la licenciatura en esa disciplina, aunque no se tiene información de las fechas en las que estudió para este grado.

No se puede hablar de una edad fija en la que los estudiantes entraban a tomar cursos en la universidad. Los niños podían aprender a través de las escuelas de primeras letras, o bien por medio de maestros y tutores particulares (Tanck, 2002), por lo que los aspirantes a universitarios eran de edades variadas. José de Eguiara y Eguren, por ejemplo, obtuvo el título de bachiller a la temprana edad de 13 años (Escalona, 2006: 214). Sin embargo, Víctor Gutiérrez Rodríguez menciona que "suele estimarse que el bachillerato en la Facultad Menor de Artes se obtenía hacia los 15 [años]" (2016: 272). Si se toma este dato como un promedio, podría suponerse a Lorenzo Antonio graduándose de su primer título académico alrededor de esa edad.

En el capítulo sobre la miscelánea de *Poesías latinas y castellanas* se considera la posibilidad de que su "Dedicatoria" a la Virgen de Guadalupe (s/f) haya sido escrita para la dedicación del templo de San Bernardo en 1690. A diferencia de todas sus demás publicaciones, en el manuscrito solo es referido como "don Lorenzo Antonio González de la Sancha", despojado de títulos académicos o clericales. De ser correcta esta aproximación, la "Dedicatoria" a la Virgen de Guadalupe sería su primer poema conocido, aunque no publicado, escrito en 1690, mientras estudiaba el bachillerato de artes en la universidad.

#### ORDENACIÓN CLERICAL

La distinción entre la formación académica y clerical no está siempre bien definida. Para ordenarse como sacerdote era necesario pasar por las cuatro órdenes menores de ostiariado, lectorado, exorcistado y acolitado; y tres órdenes mayores o sagradas:

subdiaconado, diaconado y presbiterado (Candau, 1993). Rodolfo Aguirre menciona que era normal combinar la formación escolar con la eclesiástica: "Así, paralelamente a los estudios, el individuo iba tomando las órdenes sagradas, y generalmente al graduarse también obtenía la máxima orden sacerdotal de presbítero" (2003: 289). Sin embargo, la formación escolar no era suficiente para conocer las partes prácticas del oficio eclesiástico, sino que también se acostumbraba un periodo de entrenamiento con otro sacerdote, usualmente después de la preparación académica y ya con ciertas órdenes obtenidas. "Luego de recibir alguna orden sacra, desde las menores, eran enviados a las parroquias como ayudantes de los curas para que aprendieran de una manera práctica el oficio, luego de lo cual, el cura encargado debía extenderles una certificación aprobatoria" (Aguirre, 2005: 357).

Como se mencionó antes, la relación de capellanía de 1692 indica que Lorenzo Antonio era "bachiller" y "clérigo de órdenes menores" en noviembre de ese año. Es difícil determinar las fechas y el tiempo que le tomó pasar por todas las ordenaciones; se sabe que estas se obtenían por medio de una serie de exámenes y requisitos que exigía el arzobispado, sin embargo, el entrenamiento práctico no tenía una duración fija, sino que dependía de las actividades que el clérigo llevara a cabo como aprendiz de sacerdote.

Afortunadamente los documentos jurídicos, por su carácter minucioso, revelan una gran cantidad de detalles sobre los temas que tratan. En las relaciones de las dos primeras capellanías de la familia González de la Sancha se da cuenta de cada cambio administrativo que hay en las instituciones: en enero de 1693 se anuncia la muerte de Juan Muñoz, hasta entonces capellán de ambos contratos; unos meses más tarde, el 24 de abril, se presentó al juzgado Lorenzo Antonio como "clérigo de menores órdenes" (AGN, Regio Patronato Indiano, Bienes Nacionales, vol. 1742, exp. 11, fol. 53v) para ser declarado capellán propietario. Para entonces estaba consciente de que pronto recibiría las órdenes mayores, pues el 20 de mayo acudió de nuevo, ya bajo el título de "clérigo presbítero" (fol. 55r), para hacer "colación y canónica institución", esto es, el acto formal con el que un cura asumía las responsabilidades implicadas en una capellanía. Si bien se desconocen las fechas exactas de la preparación académica y eclesiástica de Lorenzo Antonio, al menos se sabe que en mayo de 1693 fue ordenado presbítero por el Arzobispado de México.



Con todo lo anteriormente dicho, es probable que González de la Sancha haya obtenido las órdenes menores al mismo tiempo que cursaba el bachillerato en artes, terminando ambas a finales de 1692. De esta manera, podría realizar su entrenamiento como aprendiz de sacerdote a la vez que obtenía las órdenes sacras hasta alcanzar el presbiterato. Lorenzo Antonio, entonces, habría nacido en la década de 1670, seguramente antes de 1677, tomando en cuenta la edad promedio de 15 años mencionada para el bachiller en artes.

#### PRIMEROS AÑOS DE PRESBITERATO (1693-1700)

Se ha mencionado que Lorenzo Antonio obtuvo el presbiterato en 1693, pero su relación de méritos genera dudas con respecto al momento en el que comenzó a officiar misas. En el documento se lee que González de la Sancha fue:

Ordenado de todas órdenes hasta el sacro presbiterato, obtuvo licencia para celebrar la primera misa. Don Juan de Ortega y Montañez, arzobispo que fue de la Iglesia de México, se la concedió para que pudiese predicar el santo Evangelio en aquella ciudad y arzobispado, y también para confesar hombres y mujeres que hablasen la lengua castellana, excepto religiosas (AGI, Indiferente, 215, N.44. fol. 1v).

Llama la atención que en este párrafo se menciona a Ortega y Montañez como el responsable de su licencia de primera misa, pues fue un personaje con gran poder en la Nueva España, que en 1693, durante la ordenación de González de la Sancha, fungía como obispo en Michoacán. En la ciudad de México ejerció como arzobispo de 1700 a 1708, por lo que, si le concedió la licencia para celebrar misa en este periodo, el presbítero esperó siete años para ejercer, seguramente mientras continuaba sus estudios de licenciatura.

Los años desde su ordenación en 1693 hasta 1701, presuntamente su etapa estudiantil, conforman la primera y más prolífera etapa de la carrera literaria de Lorenzo Antonio. Es posible que durante este tiempo haya aprendido el oficio sacerdotal bajo la tutela de otro religioso. No era raro que la élite culta buscara hacerse de ayudantes adinerados como Lorenzo Antonio, con tres capellanías a su nombre y familia en puestos de autoridad. "Los mejores curatos, económicamente hablando, eran ganados generalmente por presbíteros con grados de doctor. Doctores teólogos y canonistas hacían valer su estatus académico para obtener los curatos de las ciudades importantes, de los puertos o los reales mineros" (Aguirre, 2003: 291). Quienquiera que haya sido su tutor, debió ser alguien de

alta jerarquía social que lo acercó a los círculos intelectuales y literarios de la capital novohispana, pues rápidamente se integró en ellos.

Durante sus años como estudiante de bachilleres, el nombre de Sor Juana Inés de la Cruz resonaba en el medio literario hispánico, y aunque no se sabe si la conoció personalmente, es un hecho que desarrolló una gran admiración por su obra, y que su muerte en 1695 tuvo un notable impacto en su carrera literaria. Casi inmediatamente después de su fallecimiento, Lorenzo Antonio se dio a la tarea de hacer un libro en honor a la Décima Musa, que consistía en una compilación de poemas suyos y textos de otros autores mexicanos que se unían al lamento por la poetisa. Lo tituló *Exequias mitológicas, llanto de las musas, coronación apolínea de la insigne poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz*, aunque, como no se han encontrado ejemplares, es posible que no haya sido impreso. Sin embargo, Ignacio de Castorena y Ursúa, quien preparaba el contenido para *Fama y obras póstumas del Fénix de México*, trasladó el manuscrito a Madrid para incluirlo en su volumen en 1697, cuando "emprendió el largo viaje de México a España llevando en su equipaje cuanto había podido reunir de papeles póstumos de Sor Juana, además de un cartapacio de composiciones fúnebres escritas por los admiradores mexicanos de la monja" (Alatorre, 1980: 31).

Las *Exequias mitológicas* de González de la Sancha, aunque quizá no hayan visto la luz por sí solas, reflejan la rapidez con la que el presbítero se dio a conocer entre la élite intelectual de la Nueva España. Apenas a cuatro años de recibir la orden sacra, probablemente con menos de veinte años de edad, Carlos de Sigüenza y Góngora contribuyó a su proyecto del libro con una oración fúnebre, y Castorena y Ursúa se llevó sus poemas para publicarlos y llamarlo "ingenio de los más floridos de nuestra América" (1700: 166). Además, con la publicación de *Fama y obras póstumas*, sus versos llegaron a España, impresos junto a los de Sor Juana y otros poetas reconocidos en la época. No resultaría extraño que Lorenzo Antonio haya preferido dejar su manuscrito en manos de Castorena, sabiendo que este sería el destino de sus poemas.

Existe un desacuerdo a lo largo de la obra de González de la Sancha con respecto al título académico con que se nombra. Por estos años publicó también dos juegos de villancicos para la fiesta de Navidad; uno, sin fecha, se ha datado en 1695, como se puede ver en el apartado correspondiente, el otro es de 1698; ambos fueron cantados en la catedral

de México y en ellos se llama "bachiller" al autor. Sin embargo, a partir de la *Fama y obras póstumas* de Sor Juana, en 1700, Castorena y Ursúa genera una duda que parece haberse extendido. En su "Prólogo a quien leyere" repite el título de Lorenzo que aparece en los villancicos, pero más adelante, las portadillas de sus dos poemas lo nombran "licenciado". A partir de este libro, sus poemas sucesivos se alternan entre ambos términos. En 1701 aparece de nuevo como "licenciado" en un soneto preliminar, pero el mismo año publica la aprobación de un libro firmando como "bachiller" y unos poemas a Felipe V donde se le nombra "licenciado", y en 1702 se imprime su nombre premiado en un certamen como "bachiller". Solo de 1707 en adelante cambia la variante al nombrarlo "licenciado", "rector perpetuo, resolutor de casos morales y cronista general de la Congregación de San Pedro", o ambos. Quizá esta confusión fue generada y difundida por Castorena y Ursúa, aunque cabe también recordar aquella línea tachada de su relación de méritos, que aseguraba que "tiene jurado el primer curso en la facultad de Teología"; esto podría indicar también una intención no concluida de tomar el grado de licenciado.

#### CAMBIO DE DINASTÍA Y GUERRA DE SUCESIÓN

El cambio de siglo trajo consigo una serie de acontecimientos que rápidamente cambiaron la dirección de la obra literaria de González de la Sancha. En noviembre de 1700 falleció el rey Carlos II, último heredero de los Austrias, y se nombró sucesor a Felipe V, de la casa Borbón, nieto de Luis XIV de Francia. Esto desató inquietudes tanto en la Vieja como en la Nueva España, al grado de provocar la Guerra de Sucesión, que duraría más de diez años. La Iglesia Católica, que se había concentrado hasta entonces en las acciones de la Contrarreforma, adquirió el nuevo papel urgente de promover la calma en las sociedades hispánicas y legitimar la autoridad de Felipe V como rey heredero. González de la Sancha, que apenas comenzaba su trayectoria literaria, decidió poner su talento a favor de su labor como presbítero, y los acontecimientos políticos comenzaron a ocupar un lugar predominante en su poesía.

Tan solo en 1701 Lorenzo Antonio publicó escritos en tres trabajos relacionados con la nueva noticia de la Corona Española. El 4 de abril se celebró la proclamación de Felipe V en la ciudad de México, y el bachiller escribió *Elogios afectuosos*, poemas que celebran la grandeza del nuevo rey y de José Sarmiento Valladares, su virrey.

Curiosamente, las exequias fúnebres de Carlos II se llevaron a cabo unos días después, el 26 y 27 del mismo mes. Se publicó una relación de estas ceremonias bajo el título de *El sol eclipsado*, para la cual ambos hermanos González de la Sancha, Lorenzo Antonio y Francisco, hicieron cada quien un soneto preliminar al autor, Agustín de Mora. Finalmente, el presbítero hizo el 7 de septiembre una aprobación para otro libro de poemas, exaltando al nuevo rey, titulado *Vuelos de la Imperial Águila Tetzucucana*, y escrito por José Francisco de Isla. Este daba razón de las fiestas de proclamación en la ciudad de Texcoco. Antes de terminar el año, el virrey José Sarmiento, considerado defensor de los Austrias, dejó el puesto al arzobispo Ortega y Montañez.

Removido del virreinato el conde de Moctezuma por sus propias instancias, pues preveía que por considerársele adicto a la casa de Austria no había de continuar mereciendo los favores de la Corte, hizo entrega del gobierno al mismo de quien cuatro años antes lo había recibido, al Sr. Ortega y Montañés, que, como acabamos de ver, se encontraba en México de arzobispo. Recibió este el mando el día 4 de Noviembre de 1701 (Sosa, 1978: 205).

Se vivía una etapa de constantes cambios en la Iglesia novohispana, y Lorenzo Antonio, acostumbrado a moverse entre círculos sociales privilegiados, tenía que seguir el discurso de la autoridad para permanecer en ellos. El presbítero dejó la pluma durante seis años y se concentró en su labor eclesiástica, que en adelante se volvería más formal y reforzadora del discurso de poder de la Iglesia y la Corona.

#### LA CONGREGACIÓN DE SAN PEDRO

Entre la última publicación de González de la Sancha en 1701 y la siguiente, en 1707, la única noticia que se tiene de él marcó el resto de su trayectoria, pues el 18 de enero de 1703 fue aceptado en la Congregación de San Pedro, según se indica en el libro de registro de los cofrades de dicha institución (AHSS, Congregación de San Pedro, libros, vol. 1).

Josefina Muriel hizo una relación de este organismo eclesiástico en el segundo tomo de *Hospitales de la Nueva España* (1991: 123-142). En él explica que la Congregación de San Pedro comenzó como una cofradía en 1577, integrada por algunos padres que se asentaron en la ciudad de México. Rápidamente obtuvo una alta categoría social, religiosa y académica, pues el papa Clemente VIII en 1594 le dio el título de Congregación

Eclesiástica, con protección directa de la Santa Sede.<sup>2</sup> Entre las listas de miembros se encuentran importantes personalidades religiosas y civiles, y miembros de familias poderosas.

Este convertirse en congregación llena de privilegios en el orden espiritual, hizo que las personas más distinguidas del mundo novohispano se inscribieran en ella, lo cual, al mismo tiempo, la iba convirtiendo en un centro en donde convivían en las juntas y en las ceremonias religiosas y aun en las obras sociales que realizan los grupos que constituyeron en determinados momentos, el motor que impulsaba en diferentes ramas la vida en la colonia (Muriel, 1991: 126).

Hacia finales del siglo XVII, en la época de González de la Sancha, se instauró el hospital de San Pedro en el mismo lugar por iniciativa de Manuel Escalante Colombres y Mendoza. Este buscaba dar asilo a los sacerdotes seculares que vivían en pobreza, enfermos o muy ancianos, pues, al no tener una orden a la cual acudir en auxilio, deambulaban por las calles de la ciudad pidiendo limosna, muchos con demencia senil. Además, la congregación contaba con un cuerpo de sacerdotes que administraba los sacramentos tanto a sus miembros como a los pacientes del hospital, al que denominaba *colegio* por su organización, mas no por ser una institución académica; poseía cierta independencia del resto de la Congregación, pues tenía su propio rector y vicerrector; sin embargo, no dejaba de ser parte importante de esta (Lavrín, 1980).

Actualmente los documentos de la congregación están en el Archivo Histórico de la Secretaría de Salud. Desafortunadamente, existe muy poca información en el archivo sobre la primera década del siglo XVIII, por lo que no se puede pormenorizar la trayectoria del escritor en la congregación.

Lo único que se sabe de los primeros años de González de la Sancha en la Congregación de San Pedro es que desempeñaba su labor como presbítero en el arzobispado. Fue nombrado capellán interino de Fernando de Gálvez en 1704 (von Wobeser, 2005: 194); este era un recurso que se utilizaba cuando el propietario de una capellanía, por alguna razón, no podía cumplir con sus obligaciones y contrataba a un tercero para que lo hiciera, cediéndole la renta correspondiente. Lorenzo Antonio cubrió las ocupaciones de Gálvez, a cuyo nombre estaba la capellanía fundada con tres mil pesos, por

---

<sup>2</sup> Hay una errata en *Hospitales de la Nueva España* (1991: 125), que le atribuye a Clemente VII (1478-1534) la concesión del título.

lo que le correspondía una renta anual de ciento cincuenta. Este acuerdo ocasionó una disputa años más tarde cuando, en 1710, el propietario se negaba a pagarle su parte al presbítero, quien llevó el caso a la Real Audiencia para que un notario ejerciera presión sobre Gálvez (AGN, Capellanías, caja 5822, exp. 56).

#### RECTORADO Y MUERTE

Después de los seis años que pasó sin ser publicado, los textos siguientes de Lorenzo Antonio, como se irá viendo, se volvieron más bien administrativos o escritos como pura formalidad, siendo la mayoría pareceres, aprobaciones y sonetos preliminares en libros de otros autores. Podría considerarse esta etapa como la madurez del presbítero, que daba cada vez mayor prioridad a su desarrollo profesional y se asumía como defensor y promotor de la corona borbona.

En 1707 se anunció que la reina, María Luisa de Saboya, estaba embarazada de su primogénito y futuro heredero al trono. Las celebraciones no se hicieron esperar y, entre ellas, Miguel González de Valdeosera, quien había sido abad de la Congregación de San Pedro hasta 1692 (Muriel: 1991:135) y rector de la Universidad de México, según Beristáin (1883, III: 219), predicó un sermón que anunciaba la noticia. González de la Sancha, nuevamente, uniéndose a las causas monárquicas, escribió un soneto al autor en los preliminares del libro. Este es el último testimonio en el que autor aparece referido solo como "presbítero", pues en adelante sale a la luz su rápido ascenso en la Congregación de cuyo colegio es nombrado "Rector perpetuo, mayordomo, administrador, cronista y resolutor de casos morales".

Una vez nombrado rector, aparecen más testimonios de la vida de Lorenzo Antonio, pues se trataba de un puesto público y sus responsabilidades aumentaron considerablemente, a tal punto que en 1709 contrató a un tercero para que se hiciera cargo de todos sus pleitos legales relacionados con la Congregación: Sebastián Vázquez, procurador de número de la Real Audiencia y miembro de la cofradía (AGN, Clero regular y secular, caja 5120, exp. 5). Dentro de la institución, se sabe que entre 1707 y 1711 se encargó de formar el libro de entierros que se realizaron en la iglesia de la Santísima Trinidad, el cual todavía se conserva en el acervo que resguarda sus documentos (AHSS, Congregación de San Pedro, libros, vol. 12). Además, las actas de cabildo lo describen

encargándose de aspectos administrativos del hospital, dando ropa y alimento a los pacientes y tomando decisiones sobre la Congregación junto a las demás autoridades de esta (AHSS, Congregación de San Pedro, libros, vol. 14). En cuanto al cargo de cronista, se desconoce el libro que haya llevado a cabo sobre la historia de la Congregación.

En 1708 falleció el abad de la Congregación, Manuel de Escalante Colombres y Mendoza, quien, como se había mencionado, fue el fundador del hospital, su colegio y hospedería, por lo que era un personaje de gran importancia para los miembros. En sus exequias, González de la Sancha predicó un sermón en su memoria, el primero que publicó, titulado *Resurrección panegírica* (1709). Este impreso reafirmaba su posición de autoridad, pues como se explica en el capítulo correspondiente, la publicación de sermones se solía reservar para predicadores afamados y privilegiados. Es interesante la aprobación que Miguel de Castilla, catedrático jesuita, escribió para este volumen, pues, por un lado, menciona la fama internacional de Lorenzo Antonio, recordando su papel en *Fama y obras* al afirmar que era "tan elegante poeta como lo sabe México y aun no lo ignora España", y por el otro, siendo conocedor y admirador de su obra, lamenta que haya dejado de escribir poesía:

Ojalá [...] se hubiera entretenido un rato en medirles los pies [a los sermones], que los tenían rectos y constantes, como dice el texto: *pedes eorum pedes recti*, que en tal caso leeríamos con gran gusto en este papel justamente impresas las *lamentationes carnem et vae*. Pero por ahora contentémonos con lo que nos da su pluma en este sermón, con la esperanza de que adelante nos participará otros trabajos de su métrico estudio, dignos de salir a la luz (1709: fol. 6v).

Este comentario muestra que el público letrado estaba consciente del repentino cambio en la carrera literaria de González de la Sancha, que se vislumbraba prometedora desde su juventud. En este volumen vuelve a aparecer Castorena y Ursúa, quien sería el siguiente abad de la Congregación de San Pedro, elogiando al autor con un parecer aprobatorio.

El siguiente texto impreso de Lorenzo Antonio fue una aprobación para unos poemas sobre la cuaresma y Semana Santa, escritos por Juan Carlos de Apello Corbulacho en 1710 bajo el título de *Acentos morales*. En el par de páginas que escribió el presbítero, al igual que en toda su obra en prosa, abundan los cultismos y referencias a autores clásicos, en este caso, para elogiar al autor de los poemas.

A estas alturas, Lorenzo Antonio ocupaba la mayor parte de su tiempo en sus labores dentro de la Congregación de San Pedro, lo cual dificultaba su regreso a la creación literaria. A pesar de haber designado a Sebastián Vázquez para atender sus litigios, se encargaba personalmente de otros asuntos, como en una ocasión que, en 1710, desaparecieron varios documentos de la Congregación, entre los que estaban las actas de cabildo desde su fundación hasta 1644. El presbítero rector, entonces, solicitó la censura eclesiástica de estos papeles, esperando que así fueran entregados (AGN, Clero regular y secular, caja 5120, exp. 5). Ya que con el paso del tiempo, y con el movimiento del acervo, se fueron perdiendo muchos otros documentos de la Congregación, no se sabe si se recuperaron todos los que reportó Lorenzo Antonio. Sin embargo, actualmente se conservan al menos las actas de cabildo de 1629 a 1644.

A finales de ese mismo año, aún durante la Guerra de Sucesión, se llevaron a cabo las batallas de Brihuega y Villaviciosa el 8 y 10 de diciembre, respectivamente. La victoria de Felipe V se consideró decisiva para su triunfo final, a pesar de que el conflicto se extendiera por algunos años más. Ante una sociedad novohispana que llevaba ya una década recibiendo noticias de conflictos monárquicos en el Viejo Mundo, era necesario mantener el ánimo y celebrar las victorias obtenidas, para lo cual González de la Sancha, una vez más apoyando el reinado de Felipe V, escribió su segundo sermón publicado, titulado *Víctima católica*, en el que incitaba al auditorio a alegrarse por la victoria y enaltecer la figura del rey, que ya consideraba ganador de la guerra. El discurso fue predicado en el Colegio de san Juan de Letrán, donde tiempo atrás, aunque no se sabe cuándo, trabajó de manera temporal, según señala su relación de méritos. Al parecer, tuvo un impacto positivo en el lugar durante su estancia.

Por tiempo de dos años sirvió en ínterin el empleo de vice rector del Colegio Real de San Juan de Letrán de dicha ciudad con gran puntualidad, habiendo predicado en él algunos sermones con aplauso común, administrando los santos sacramentos, y a su solicitud y de su propio caudal, dejó hechas algunas mejoras considerables (que aún se le están debiendo), y que con gran amor cuidó de la enseñanza y educación de los niños que en él concurren y de su sustento y vestuario (AGI, Indiferente, 215, N.44, fols. 282r-283v).

Durante unos años antes de su muerte, el nombre de González de la Sancha solo apareció en un par de sermones para los que escribió pareceres: uno de 1711, de José Luis Velasco y Arellano, lamentando un incendio que destruyó la capilla de los ángeles en la



Catedral Metropolitana, y otro de 1714, de fray Juan de Espinoza Moreno, a santa Rosa de Lima.

Extrañamente, la última publicación de Lorenzo Antonio, en 1715, fue un juego de villancicos para la fiesta de San Pedro. Si bien la elección de la fiesta es lógica, considerando al patrono de su Congregación, lo que resulta inusual es que su retorno a la poesía haya sido con este género que no cultivaba desde 1698, poco común para alguien en su posición de autoridad y con fama de predicador. Como se ve en el capítulo correspondiente, es difícil creer que el pliego completo sea de Lorenzo Antonio, pues la calidad de los versos se encuentra muy por debajo de los que escribía en su juventud, con excepción de dos o tres villancicos de los nueve que conforman el juego. Entre los que sí se han considerado de su autoría, destaca su *solfa de Pedro*, que fue utilizada para el examen de oposición de maestro de capilla en la catedral metropolitana, cuando Manuel de Sumaya obtuvo el puesto por la música que le compuso.

Para cuando se cantaron estos villancicos, en junio de 1715, González de la Sancha tenía ya algunos meses acudiendo al hospital para ser atendido. En la congregación se llevaba registro, día con día, de la comida, material médico y medicinas que se compraban para el hospital (AHSS, Congregación de San Pedro, libros, vol. 15). El 13 de febrero de 1715 aparece a cuenta del rector el pago de un peso por un real de vino para él (fol. 3r). Al mes siguiente acudió en tres ocasiones, y se le atendió con leche para enjuagatorios, un suero y una purga (fol. 4r). Después aparece cada semana en el libro de cuentas, atendiéndosele, entre otras cosas, con leche de burra y vino blanco (fols. 5v y 6r). Tras un mes de no ser mencionado entre los registros, parece haber sido internado el 23 de enero de 1716, pues comienzan a incluirse en el gasto sus comidas diarias. Permaneció así dos semanas, comiendo cada vez menos (fols. 24-28v). El 3 de febrero se le compró algo de mantequilla, luego pasaron tres días sin comida a su cuenta, hasta que el 7 de febrero, en una nota al margen de las cuentas del día, se escribió: "Murió a las once y tres cuartos de la noche el Sr. Rector Don Lorenzo González de la Sancha. Se le hizo un grande entierro y sufragio como quien lo tenía muy merecido. *Requiescat in pace*. Amén" (fol. 28v).

Se desconocen las causas exactas de su muerte; según la información expuesta en este trabajo, se calcula que tenía alrededor de 39 años de edad. Llama la atención el Acta de Cabildo de la Congregación del 27 de febrero del mismo mes, a unas semanas de su

defunción (AHSS, Congregación de San Pedro, libros, vol. 14), en la que se discute el proceder para elegir al siguiente rector, recomendando antes disminuir la carga laboral del puesto, sugiriendo que la presión estuvo entre los motivos de la enfermedad de González de la Sancha.

Luego propuso por el señor abad que le parecía muy conveniente el que estas dos plazas de rector y mayordomo quedasen segregadas y no en un sujeto, por lo perjudicial que podía ser a la congregación y también al que hubiere de ser rector por que este se hallaría con ahogos como lo experimentamos con el difunto (fol. 210r).

No se han encontrado testimonios ni noticias del "gran entierro" que se menciona en el libro de cuentas del hospital. Al mes siguiente de su muerte, el 2 de marzo, se eligió a Luis de la Peña como nuevo rector de la Congregación de San Pedro (fol. 212v). Las capellanías que quedaron vacantes no tardaron en ser apropiadas por nuevos estudiantes que aseguraban ser familiares o conocidos del presbítero difunto. Su obra poética, tan celebrada en su momento, no volvió a ser comentada hasta que Méndez Plancarte la incluyó en *Poetas novohispanos*.

Los documentos consultados en este trabajo muestran en Lorenzo Antonio González de la Sancha a un joven poeta con grandes aspiraciones literarias, las cuales dejó de lado conforme ascendía en la jerarquía eclesiástica, hasta convertirse en portavoz del discurso monárquico. Probablemente esta es una de las razones por las que su nombre no pasó a los anales de la literatura novohispana; a pesar de su prolífero inicio, nunca terminó de consagrarse como escritor. Los villancicos que escribió en 1715, estando ya enfermo, son el último eco de la trayectoria literaria que dejó en su juventud. Sin embargo, debe también considerarse la posibilidad que haya más trabajos suyos, aun no encontrados, escritos durante sus años como rector. Su figura es un reflejo de la Nueva España a inicios del siglo XVIII, marcada por los últimos años de la poesía barroca y los efectos de la Guerra de Sucesión en las colonias hispánicas.

## ESTUDIO DE LA OBRA

### DEDICATORIA A MARÍA SANTÍSIMA DE GUADALUPE

En la Biblioteca Nacional de España se encuentra una miscelánea de impresos y manuscritos titulada *Poesías latinas y castellanas de diferentes autores y especialmente del padre fray Lorenzo del Santísimo Sacramento. Primario ex lector de artes y teología escolástica, prior que fue del convento de Oaxaca y del colegio de San Joaquín, y Procurador General en los reinos de España por su provincia de Carmelitas Descalzos de San Alberto de México, por el difinitorio general de su orden con voto en capítulo general, quien hizo y juntó estas poesías para utilidad de los curiosos que ocupen algún tiempo en leerlas*. El libro se encuentra registrado con el número 9275 de la colección de manuscritos de la biblioteca, bajo el título resumido de *Poesías latinas y castellanas de autores diferentes y, especialmente, de fray Lorenzo del Santísimo Sacramento, y Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de México en la festividad de San Pedro en 1715*. Según el mismo registro bibliotecológico de la BNE, consta de 357 hojas, mide 23x18cm y en su contenido se enlistan décimas, quintillas, versos pareados, parabienes, sonetos, romances y sonetos acrósticos, octavas, loas a diversas obras teatrales, himnos, romances, villancicos y arias a Santa Teresa, trobos, églogas castellanas y latinas, jeroglíficos, epigramas, seguidillas, entremeses y otras composiciones poéticas.

Los trabajos que hay dentro del libro están enlistados en el tomo XIII del Catálogo General de Manuscritos de la Biblioteca (1995: 271-276), donde se describen títulos, folios y primeros versos en los casos de poesías. Se enumeran 135 composiciones en total, sin embargo, varios títulos, particularmente los que aparecen bajo el nombre de *Carmina varia* o *Diversa carmina*, no indican una sola pieza literaria, sino un conjunto.<sup>3</sup> Por esta razón, los 135 títulos registrados podrían fácilmente ascender a más de 300 si se cuenta cada uno de los poemas. No obstante, este capítulo se centrará en uno de los apartados del libro, donde se encuentra el manuscrito de la "Dedicatoria" a la Virgen de Guadalupe.

---

<sup>3</sup> Por ejemplo, el primer registro en el catálogo es "*Carmina varia pro Divo Thoma Aquinate, Sancto Josepho et aliis rebus* (ff. 2-11v)" (Varios poemas dedicados a santo Tomás de Aquino, San José, y otros asuntos), este contiene 10 poemas, en español y en latín. El segundo es "*Carmina varia pro Divo Thoma Aquinate et Sancta Catharina Martyre* (ff. 12-15v)" (Varios poemas dedicados a santo Tomás de Aquino y a santa Catarina mártir), que incluye 4 acrósticos en verso, un sermón sobre santa Catarina, y una oración a santo Tomás.

Aunque la mayoría de los textos en el volumen carecen de autor, la portada sugiere que gran parte de ellos son del compilador, fray Lorenzo del Santísimo Sacramento, de quien se sabe poco más de lo mencionado en el mismo libro. Beristáin de Souza lo incluyó en su *Biblioteca*, diciendo que fue "natural de los reinos de Andalucía, carmelita descalzo, lector de filosofía y de teología, prior del convento de Oaxaca, y del de S. Joaquín de Tacuba, y procurador de la provincia de México en Madrid" (1883, III: 80). En el año 2000, José Pascual Buxó, quien trabajó con la miscelánea en cuestión, editó dos de las loas que aparecen en ella en un pequeño libro titulado *Un desconocido dramaturgo novohispano: Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento*. La publicación se centra en las dos piezas editadas, mencionando poco sobre las demás y nada sobre el resto de los autores en el volumen.

Acerca de la llegada de la miscelánea a Madrid, Pascual Buxó sugiere que fue llevada "por el propio autor, o quizá remitida por alguno de sus correligionarios con el propósito de que allí se imprimiera o divulgara" (2000: 8). Sin embargo, no se tiene noticia de que se haya impreso en el Viejo o el Nuevo Mundo. No es del todo clara la intención que tenía fray Lorenzo del Santísimo Sacramento al hacer la recopilación de *Poesías latinas y castellanas*. Los manuscritos de composiciones religiosas abarcan casi la totalidad de su contenido, aunque también se encuentran algunos papeles de carácter personal. En el folio 43 hay una carta que le escribió su tío, Baltasar de Castañeda, desde Madrid en 1736. Al reverso tiene décimas, quintillas y sonetos escritos a mano. Más adelante, en el folio 323r, hay un romance que le escribió su amigo Antonio de la Santísima Trinidad, quien se muestra afectuoso y deseoso de verlo. Fray Lorenzo advierte al inicio del poema: "Este romance endecasílabo lo envié en una carta el autor que lo compuso, y para ponerlo en este libro se pesó en la forma que se contiene". Esto hace reconsiderar si las *Poesías latinas y castellanas* fueron compiladas para mandarse a imprimir íntegramente, o si se trata de un proyecto íntimo que el fraile llevaba a cabo por gusto propio.

### **Otros autores en *Poesías latinas y castellanas***

Se mencionó antes que son pocas las composiciones que dan el nombre del autor en el volumen. De estas, la mayoría aparece en el título del mismo poema o en la signatura final. Solo hay tres nombres para los que Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento hizo una portadilla que precediera sus respectivos versos. En primer lugar, Lorenzo Antonio

González de la Sancha, quien, como se mencionó, tiene una breve sección que inicia en el folio 55. Después, en el 323, hay otra página que advierte: "Romance moral y político de don Gabriel Bocángel". Este autor español fue bien conocido en la primera mitad del siglo XVII por sus poemas y obras teatrales. Sin embargo, las páginas que siguen a la portadilla están en blanco. Tienen manchas que sugieren que les fue despegado otro papel de encima, donde probablemente se encontraba el romance. Muchas de las poesías de la compilación están dispuestas de esta manera, con recortes pegados a las páginas del libro. El tercer nombre anunciado por fray Lorenzo es el de Isidro de Sariñana, obispo de Oaxaca, de quien incluye los manuscritos de sus "Décimas al desengaño de la vida". En la portadilla se lee: "Décimas del señor Sariñana con el probo de Corbulacho. Impresas en México, año de 1699. En la imprenta de Juan Guillena Carrascosa".

Gabriel Bocángel murió en 1654, Isidro de Sariñana en 1696, y González de la Sancha, aunque falleció en 1716, comenzaba a escribir en la década de 1690. En cambio, fray Lorenzo era publicado ya a mediados del XVIII, como indican algunas de sus composiciones fechadas en su compilación. Resulta interesante que haya logrado obtener estos manuscritos de autores previos a su época. Además, es de resaltar la variedad del contenido, pues incluye escritos tanto españoles como novohispanos.

El apartado de González de la Sancha inicia con una portadilla que anuncia: "Poesías de Don Lorenzo de la Sancha. Para el asunto que en ellas se toca". En la siguiente hoja se encuentra un poema manuscrito a doble columna, de 150 versos. Se trata de un romance con un soneto y una seguidilla al final, con el título "Dedicatoria que hace el capitán don Joseph de Retes a María Santísima de Guadalupe, deidad primero soberana que nacida; en pluma de Don Lorenzo Antonio González de la Sancha". Después hay un juego de villancicos impresos, en cuya portada se lee "Villancicos, que se cantaron en esta Santa Iglesia Metropolitana de México, en la festividad del Glorioso Príncipe de los Apóstoles Señor San Pedro, este año de 1715, que dotó la devoción del Dr. D. Simón Esteban Beltrán de Alzate, Maestre Escuela de dicha Santa Iglesia. Escribiolos el Ldo. D. Lorenzo Antonio González de la Sancha, Rector perpetuo del Apostólico Colegio de N.P.S. Pedro, y su Congregación Eclesiástica". Antes de terminar el apartado, hay otro juego de villancicos impreso, sin autor, titulado "Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su magestad la noche de Navidad, este año de M.DCC.XLVII". La inclusión del pliego en este

apartado podría sugerir que también es obra de González de la Sancha, pero no coincide en fecha ni lugar con su producción literaria, por lo que no se ha considerado de su autoría. Sobre el juego de villancicos de 1715 se tratará en el capítulo correspondiente.

Se desconoce la relación entre Lorenzo Antonio González de la Sancha y fray Lorenzo del Santísimo Sacramento, y la manera en que llegó a sus manos el manuscrito de la "Dedicatoria" a la Virgen. Sin embargo, es claro que el compilador le tenía cierto aprecio, profesional o personal, que le llevó a incluirlo en su volumen. Si el libro llegó a España para ser impreso, como sugiere José Pascual Buxó, queda por saber por qué, hasta donde se sabe, nunca fue enviado a prensa.

### **El origen de la "Dedicatoria"**

El título del poema en el manuscrito de González de la Sancha ("Dedicatoria que hace el capitán don Joseph de Retes a María Santísima de Guadalupe, deidad primero soberana que nacida") es ambiguo y no deja muy clara la intención con que fue escrito. Se desconoce el destino de estos versos, si fueron impresos o si solo quedaron en los manuscritos. Su contenido, como se verá más adelante, muestra que fueron hechos para los preliminares de un libro de temática guadalupana, en el que el mencionado José de Retes jugó un papel importante. Tampoco hay información sobre la fecha en que fue escrito el poema, lo que genera dudas acerca de la razón de su elaboración. Solo se cuenta con el título que aparece al inicio del manuscrito y el contenido de los versos.

El primer problema con el título de la "Dedicatoria" es que el nombre de José de Retes no dice mucho. Además de nombrarlo "capitán", no se menciona nada más sobre él, su profesión o su relación con la Virgen de Guadalupe. Se había considerado que lo más probable es que se trate del capitán José de Retes Largache, comerciante español que amasó una gran riqueza al llegar al Nuevo Mundo, convirtiéndose en apartador de oro y plata en 1655. Además se dedicaba a la crianza de ganado y era poseedor de gran cantidad de bienes urbanos (Sedano, 2003: 19). Su devoción guadalupana se hace evidente en su patronato del convento de San Bernardo Abad, que no contaba con templo hasta que Retes financió la construcción de uno, en honor a la Virgen de Guadalupe en junio de 1685, unos meses antes de su muerte en octubre del mismo año. Incluso Miguel Sánchez, autor de la *Imagen de la Virgen María*, escribió sus *Novenas de la Virgen María madre de Dios* con

dedicatoria al capitán Retes Largache, lo cual reafirma su cercanía a la fe guadalupana.

Sin embargo, estas fechas representan un nuevo problema, pues la temporalidad del comerciante no coincide con el periodo de actividad literaria de González de la Sancha. Por ello se ha considerado en este trabajo que el poema pudo haber sido encargado por José Sáenz de Retes, su sobrino. En 1690 se celebró la dedicación del templo de San Bernardo que comenzó Retes Largacha, pero que, tras su muerte, terminó de financiar otro sobrino suyo, Domingo de Retes. Para esta celebración, Alonso Ramírez de Vargas hizo una relación titulada *Sagrado padrón y panegíricos sermones a la memoria debida al sumptuoso magnífico templo y curiosa basílica del convento de religiosas del glorioso abad San Bernardo* (1691). Dentro de esta obra, con una portada individual, se imprimió una descripción de la pompa fúnebre por el traslado de los huesos de José de Retes a la iglesia que fundó y en ella se menciona:

Falleció el capitán don José de Retes Largache; y José su sobrino, a quien amaba como hijo, en medio de sus sentimientos dispuso que el cuerpo difunto se embalsamase y, tratando de proseguir al cumplimiento de lo demás, ordenó su entierro con la exacción que le instaba un amor obligado, asistiendo a honrar el cuerpo y autorizar la función esta Imperial Ciudad de México (1691: 114).

Se presume que el sobrino José mencionado es José Sáenz de Retes, pues además de ser sobrino del capitán Retes Largache, fue otro comerciante de oro y plata importante a finales del siglo XVII e inicios del XVIII, indicando una relación laboral además de familiar. Esto sugiere un posible origen de la "Dedicatoria": cuando el título dice que la hizo José de Retes "en pluma de González de la Sancha", posiblemente se refiere a Sáenz de Retes, quien debió, además de organizar el entierro de su tío, formar un libro en memoria suya y del templo, de manera similar al volumen de Ramírez de Vargas. Esto, además, explicaría por qué el verso 78 del poema habla de la "noble prosapia" de José, pues sería una referencia al difunto y su legado. De ser cierta esa hipótesis, aún quedaría por saber por qué el poema de González de la Sancha no fue impreso.

### **Dedicatoria a María Santísima de Guadalupe**

El poema consiste en un romance con rima asonante /e/-/o/ en los versos pares, un soneto de los versos 133 a 146, y una seguidilla de rima *abcc* al final. Por su contenido, puede dividirse en cuatro partes: en los primeros 40 versos se desarrolla una introducción

en la que el autor se presenta con modestia, contrastando la grandeza de su tema con lo humilde de su escritura. Una segunda parte, de los versos 41 a 60, consiste propiamente en la dedicatoria del trabajo que González de la Sancha hace a la Virgen. En la tercera se habla del libro para el que se hizo el poema, de los versos 61 a 104. Finalmente, del 105 al 146, se cuestiona la naturaleza de la Virgen: si es humana o divina. La primera y la última partes consisten en una estructura de preguntas y respuestas, mientras que las partes medias están escritas en segunda persona, dirigiéndose a la madre de Jesucristo.

*Primera parte: Introducción de la dedicatoria*

El poema inicia planteando tres preguntas en las que el autor se cuestiona, inseguro, cómo ha de dirigirse a la Virgen desde su posición humilde. Para hacerlo, recurre a tres elementos con los que compara sus versos: la luna, flores, y alas. A pesar de lo indicado en el título, no hay referencias directas a la Virgen de Guadalupe en el poema; sin embargo, estos tres conceptos pueden interpretarse como alusiones guadalupanas pues, como se irá viendo, remiten a la *Imagen de la virgen María madre de Dios de Guadalupe* de Miguel Sánchez desde su interpretación de Apocalipsis 12.

Los primeros versos hablan sobre la luna, que, siendo tan brillante como es, parece pequeña y "pierde el aliento" al estar frente sol. González de la Sancha se pregunta cómo él podrá acercarse a la divinidad con sus palabras, si los astros mismos se empequeñecen al encararse.

¿cómo, siendo mi discurso  
astro tantas veces negro  
ha de mirar cara a cara  
todo un sol, sin quedar ciego? (vv. 5-8)

La respuesta aparece en los versos 25 a 28, en los que el autor se compara a sí mismo con otros dos personajes que se acercaron al sol: Faetón, que tomó su carro pero perdió el control, y Dédalo, que supo mantener una distancia prudente y logró escapar del laberinto de Creta. La solución es imitar al segundo, acercarse poco a poco y con cuidado al sol que quiere ver, "que si hay Faetontes que caen / hay Dédalos que subieron" (vv. 27-18).

El apóstol Juan describe en su visión a la mujer encinta sobre la luna, vestida de soly con doce estrellas sobre su cabeza. "*Mulier amicta sole et luna sub pedibus eius et in capite eius corona stellarum duodecim*" (Ap 12:1). Estos rasgos son comunes en la



iconografía de diferentes advocaciones marianas, incluyendo la de Guadalupe. Miguel Sánchez comenta la descripción de este pasaje bíblico para asemejarla con la Virgen mexicana. Sobre la luna bajo sus pies dice que "es sin duda la planta de México, por lo natural fundada sobre aguas, en que predomina la luna. [...] En lo significativo la luna se intitula reina." (2004:167). Además le da al astro las cualidades de la obediencia y fidelidad al sol, que suele simbolizar al Rey o a Dios mismo. De esta manera queda figurada la sujeción de la Virgen a Dios en la misma medida en que México se somete a la corona española. "Gloriosa propiedad de México en la luna, que siempre obra como ella a la obediencia de su sol Filipo, sin perderlo de vista en la mayor distancia" (Torre Villar, 2004:167).

Según el mito, las alas de Ícaro y de Dédalo estaban hechas de plumas, pegadas con cera y atadas con tela (Ov. *Met.* VIII, 180-262). González de la Sancha continúa su poema pensando en cómo algo tan ligero pudo elevar y hacer volar a Ícaro en "suelos, diestros, gustosos, raros, paternales vuelos" (vv. 11-12). Plantea después la segunda pregunta, haciendo una metonimia con su instrumento de escritura:

¿cómo, mirando mi pluma  
pesada y de poco peso,  
he de acertar lo que ignoro  
si aun ignoro lo que acierto? (vv. 13-16)

La respuesta está ligada a la pregunta anterior, pues gira alrededor del mismo tema de saber cómo dirigirse a María; en los versos 29 a 32 comenta que la solución está en permanecer constante en el intento, ya que el sol que busca no se esconderá de él: "que no se nublará el astro, / a no buscar vencimientos" (vv. 31-32).

Las alas son otro atributo de la Virgen que aparece en la visión profética de Juan, cuando la mujer encinta debe huir del dragón que la ataca: "*et datae sunt mulieri duae alae aquilae magnae ut volaret in desertum in locum suum ubi alitur per tempus et tempora et dimidium temporis a facie serpentis*" (Ap. 12:14). Miguel Sánchez también retoma este verso para acatarlo al contexto mexicano con la Virgen de Guadalupe. Por un lado, ve en las alas los brazos de la cruz de Cristo, símbolo de la recta fe de los creyentes. Por el otro, al igual que la luna, interpreta a las alas de águila como un símbolo de México, por ser parte de su escudo. Menciona cómo el ave, al llegar a cierta edad, renueva su plumaje, y la compara con la situación espiritual de la Nueva España.

Usó Dios con México, en su águila, de semejante renovación, permitiendo se avecindase al verdadero sol y calores de Cristo; que se arrojase a bañar en aguas del bautismo, y después se recogiese y abrigase al nido de la Iglesia, en quien se desplumase de las vestiduras de gentilidad y se vistiese de plumas y plumajes de triunfante cristiana (Torre Villar, 2004:172).

La tercera interrogante de la introducción pondera cómo es que las flores, de tanta belleza, se marchitan al enfrentar el frío del invierno. Se pregunta si sucede lo mismo con sus pensamientos:

¿cómo han de durar las mustias  
rosas de mi entendimiento,  
sin que las deshoje el austro  
y las desatine el euro? (vv. 21-14)

Su respuesta aparece en los versos 33 a 36, y la solución es hablar con prudencia, seleccionando sus "flores" para cuidarlas de los malos tiempos, "que hay notos destrozadores / si hay céfiros lisonjeros" (vv. 35-36).

Las flores han sido un tópico mariano común desde la Edad Media; en el caso de la Virgen de Guadalupe, se le suele relacionar con las rosas. Sin embargo, González de la Sancha habla de flores en general, mencionando a la rosa solo en sentido figurado para referirse a su inteligencia ("rosas de mi entendimiento" [v. 22]). Tadeo Stein (2013) explica la evolución de la relación Guadalupe-rosas desde los primeros testimonios de su aparición, mostrando que se trata de un fenómeno gradual. Miguel Sánchez, al describir las apariciones místicas, solo menciona que Juan Diego recoge flores (entre ellas rosas, pero sin darles especial atención). Paulatinamente, cada vez más autores comienzan a especificar que son rosas las que representan a la guadalupana hacia finales del siglo XVII, pero González de la Sancha parece haber preferido la versión de Miguel Sánchez, que también puede aparecer en otras advocaciones de la Virgen.

Finalmente, se resume todo lo dicho hasta entonces escribiendo que lo que debe hacer el autor es simplemente obedecer, pues de esta manera cualquier error quedaría justificado.

y, para asentar en fin,  
ha de ser obedeciendo,  
que el que obedece, si yerra,  
parece que dora el yerro. (vv. 37-40)

En estos primeros 40 versos se plantea, de diferentes maneras, cómo acercarse a la madre de Dios. Las cuatro respuestas que ofrece González de la Sancha podrían leerse también como alusiones a las virtudes cardinales de la Iglesia: prudencia para saber qué tanto acercarse al sol, fortaleza para seguir buscándolo aunque parezca que haga eclipse, templanza para esperar el tiempo de cada flor, y justicia, que el autor podría ver como resultado de la obediencia.

### *Segunda parte: dedicatoria*

Una vez que el autor ha encontrado la manera de dirigirse a María, procede a invocarla de los versos 41 a 60, comenzando las tres primeras cuartetas con la anáfora: "De esta manera...". En la primera le da a la Virgen un lugar jerárquico por encima del cielo, y solo debajo de Dios, aludiendo al misterio de su naturaleza, "nunca entendido portento" (v. 42). En la segunda la nombra, aunque no bajo el nombre de Guadalupe, sino de María. La tercera le rinde todo a su nombre, incluyendo los versos, que llama con modestia "mi tosco, rendido intento".

El contraste que González de la Sancha indica entre su poca habilidad literaria y el tema que aborda en el poema es recurrente a lo largo de su obra. Mientras que en este poema llama a su discurso "astro tantas veces negro", lamenta su "pluma pesada y de poco peso" y llama a sus versos "las mustias rosas de mi entendimiento", más adelante, en el "Elogio del Colegio Mayor de Santa María de Todos Santos" (1701), habla de "la turbada corta musa mía" (v. 149) y "mi obscuro entendimiento" (v. 154.). También suele recurrir al adjetivo *tosco* en varios poemas para referirse a su trabajo; en la "Elegía fúnebre" a Sor Juana (1700) escribió: "sirvan mis toscos, mis amantes vuelos / para olvido, si no para consuelos" (vv. 83-84). Después inicia la última cuarteta del romance: "Y que tan supremo asunto / lo tosco a mi estilo suple". Y en su villancico a la Natividad de María (s/f) inicia el segundo cuarteto del soneto a García de Legaspi diciendo: "Estos, que escriptos a la dulce esposa / dictó mi tosco, inútil numen llano" (vv. 5-6).

A partir del verso 53 del poema y hasta el 60, el autor invoca a la Virgen y solicita su atención, teniendo en cuenta que, en su misericordia, siempre la da a quienes le ruegan.

de la atención necesito,  
ya la pido y ya la tengo;  
que de vuestra piedad nunca  
volvió desairado el ruego. (vv. 53-56)

*Tercera parte: El libro dedicado*

La tercera parte del poema comienza con una presentación del libro al que debían pertenecer los versos: "Este volumen, señora..." (v. 61). Se menciona el desvelo del autor para imprimirlo (vv. 61-64), diciendo que tanto trabajo ha hecho "sudar los bronce" (v. 64). Esta expresión es retomada en el verso 145 de la "Elegía fúnebre" (1700), donde dice que la muerte de Sor Juana "hace que hasta el bronce sude". Esto podría tratarse de una hipérbole para describir un estado de presión y angustia, aunque, tomando en cuenta el resto de los versos de la "Dedicatoria", podría interpretarse como una metáfora de la imprenta, en la que, al presionar los tipos metálicos contra el papel, "sudan" la tinta. O bien, podría ser una referencia al fundido de bronce para hacer estatuas. En el resto de la presentación celebra el contenido del libro, elogiando a la Virgen y diciendo que, al tratarse de ella, el texto toma "del más claro sol el fuego", al igual que Prometeo (v. 68).

Se mencionó al inicio que el nombre de José de Retes aparece en el título; este es referido en los versos 75 a 80, mencionando su abolengo y la devoción que le llevó a hacer la "Dedicatoria", según el título.

que no es Joseph sin misterio:  
a quien su noble prosapia  
se enseñó en voces de un templo  
a serviros, aunque él sabe  
el culto sin aprenderlo (vv. 77-80)

En la cuarteta de los versos 85 a 88 vuelve a dedicar el libro a María, diciendo que le pertenece y que, al escribir el poema, solo busca "volver lo suyo a su dueño" (v. 88).

*Cuarta parte: la naturaleza de la Virgen*

Los elogios al libro continúan hasta el verso 108, donde comienza a abordarse la cuestión que tratará el resto del poema: la naturaleza de la Virgen María. González de la Sancha parte del simple desconocimiento del asunto, preguntándose: "¿Qué sois vos?, mas eso solo / puede explicarlo el silencio" (vv. 109-110). A través de una serie de cuestionamientos, muestra las razones por las que María constantemente oscila entre lo

terreno y lo celeste.

Antes bien, porque lo ignoro,  
me preguntaré a mi mismo:  
¿qué será quien no es divina  
y desmiente lo terreno? (vv.113-116)

Hay tres cuestiones que, hasta el verso 133, le hacen al autor preguntarse qué es María: primero, el que se aparezca sirviéndose del sol y la luna (vv. 117-120), refiriéndose a la aparición de Apocalipsis 12; luego, el que haya llevado dentro a Cristo, quien es tan grande que "no cupo en el centro, en la esfera, [ni] en el abismo" (vv. 122-123); y, finalmente, que Dios mismo, siendo omnipotente, haya necesitado de su ayuda. Estos tres aspectos llevan a González de la Sancha a preguntarse de nuevo: "¿qué será, no siendo diosa, la que fue madre de el Verbo?" (vv. 132-133).

Al preguntar qué es la Virgen, González de la Sancha aborda un tema común en la poesía mariana desde la Edad Media, que alude a un verso del *Cantar de los cantares* retomado en la antífona latina: *quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens pulchra ut luna electa ut sol terribilis ut acies ordinata?* (6: 10) (¿quién es esta que surge como la aurora, bella como la luna, clara como el sol, terrible como ejércitos ordenados?).

Para responder a todo esto, el verso pasa a ser endecasílabo, formando un soneto. Sin embargo, no da una explicación definitiva y permanece en la ambigüedad, mostrando que el enigma es parte de los misterios de María. En el primer cuarteto niega que pueda ser un cielo, porque este está para servir, y ella está para mandar. El segundo dice que tampoco puede ser un sol, porque este cada noche "ha de caer rendido y abrazado" (v. 138), siendo que ella ha de permanecer eternamente. El primer terceto pondera que su poder es más que humano pero no divino, y prefiere limitarse a ser mujer. El remate del segundo terceto da una respuesta enigmática sin mayor explicación.

[...] de mujer ¿qué ha de ser esta mujer?  
todo aquello será que ser pudiere,  
y es todo aquello que no puede ser (vv.144  
146).

El poema termina con una seguidilla donde se dice que todo este misterio lo hizo Dios para que se encontrara en María "tan fácil lo difícil, como lo fácil" (vv.149-150).

## La virgen en la "Dedicatoria"

Se mencionó antes que en este poema de González de la Sancha no se nombra directamente a la Virgen de Guadalupe, a pesar de que su nombre figura en el título manuscrito. Lo que aparece, en cambio, son alusiones a ella. En los primeros versos se vio la referencia a dos motivos de Apocalipsis 12: la luna y las alas, y uno común al culto mariano general: las flores. No obstante, son varias las advocaciones de la Virgen que remiten a la visión profética de Juan, como se verá más adelante, por lo que es necesario delimitar las referencias para poder identificarlas específicamente con la guadalupana.

Existen dos versos en el poema que parecen remitir a la Virgen del Tepeyac. En primer lugar, cuando González de la Sancha habla del libro para el que escribe la dedicatoria, lo engrandece por tratarse de la madre de Dios, dándole, entre otros elogios, el de "norte mexicano" (v.69). Este epíteto recuerda al texto de Francisco de Florencia de 1688, *La estrella norte de México*, uno de los testimonios que describen las apariciones y el inicio del culto a Guadalupe. El término, además, concuerda con una de las funciones principales que tuvo esta advocación mariana, ser un norte (en su acepción de "guía") espiritual en la Nueva España.

A grandes rasgos, los ideólogos del guadalupanismo sostuvieron que si Jesucristo había lavado el pecado del primer hombre y había traído un mensaje de paz y amor que conducía al reino de los cielos, nuestra Señora de Guadalupe habría traído el mismo mensaje al Nuevo Mundo para redimir y salvar las almas de los mexicas, prometiendo a su vez norte y amparo a todos sus fieles (Stein, 2013: 99).

En segundo lugar, el poema hace referencia a la imagen de la guadalupana. Los versos en los que se menciona brevemente a José de Retes hablan de su nobleza, educación y devoción, afirmando que, aunque es un hombre recto que no necesita un ejemplo a seguir, "aquella imitación fervorizó aqueste intento" (vv. 81-82). El "intento" del que habla es el libro que González de la Sancha dedica a la Virgen. "Aquella imitación", entonces, debe ser la inspiración del devoto José de Retes: la imagen de Guadalupe.

Ahora bien, ¿qué imita la pintura del Tepeyac? Si bien el concepto de imitación en el arte se refiere desde la Antigüedad a la representación un concepto real (en este caso, la Virgen María), también debe tomarse en cuenta la relación que existe entre esta imagen y la escena descrita en Apocalipsis 12. La asociación del pasaje bíblico con María fue reconocida por San Agustín, aunque no se vio reflejada en representaciones plásticas hasta

el siglo XII, a partir de un sermón de san Bernardo de Claraval (Stein, 2012: 167). Las pinturas apocalípticas de la Virgen comenzaron a aparecer bajo diferentes advocaciones desde entonces. En *La imagen* de Miguel Sánchez, la detallada interpretación de Guadalupe a partir de la visión de Juan pretende hacer de esta la representación del pasaje bíblico por excelencia. "...Miguel Sánchez adoptó un modelo para indagar la pintura del Tepeyac, haciendo del concepto el eje vertebrador de su interpretación. Gracias a dicho procedimiento, las divisas de la Virgen del Apocalipsis pasaban a ser atributos exclusivos de la Virgen de Guadalupe" (Stein, 2012: 172). Sin embargo, había otra advocación mariana muy en boga durante la difusión del culto guadalupano: la Inmaculada Concepción, de gran importancia para la Monarquía Hispánica, y cuyas representaciones también se asocian a la visión juanina.

Por un lado, el fervor inmaculista coincidía cronológicamente con el lanzamiento y difusión del culto guadalupano; por otro, la pintura del Tepeyac podía ajustarse al tipo iconográfico estatuido para la Inmaculada. En definitiva, tanto el tiempo como la forma invitaban a relacionar ambas imágenes (Stein, 2013: 72).

La interpretación de la Virgen de Guadalupe como una representación inmaculista se fue haciendo común. El lienzo guadalupano entonces ya no imitaba la escena de Apocalipsis 12, sino a la Inmaculada, que a su vez era la que plasmaba el pasaje bíblico. Sigüenza y Góngora, en la *Primavera indiana*, lo plantea de esta manera, y Francisco de Florencia incluso reinterpreta las palabras de Miguel Sánchez, diciendo que esta identidad Guadalupe-Inmaculada estaba insinuada en *La imagen* (Stein, 2012: 173).

Desde esta perspectiva, hay un par de rasgos en el poema de González de la Sancha que sugieren la asociación de las dos advocaciones marianas mencionadas. Para empezar, el mismo título, "Dedicatoria que hace el capitán don Joseph de Retes a María Santísima de Guadalupe, deidad primero soberana que nacida", cobra otro significado a la luz de esta información. El término "soberana" puede referirse no solo a la calidad de "reina de los cielos" de María, sino a que fue concebida sin pecado. Ser "primero soberana que nacida" sería, entonces, prácticamente una paráfrasis de "Inmaculada Concepción".

Otro eco inmaculista en la "Dedicatoria" de González de la Sancha remite a Eclesiástico 24:14, uno de los versículos base para definir a la Inmaculada Concepción en la Edad Media (García, 1996): *Ab initio ante saecula creata sum et usque ad futurum saeculum non desinam* ('Fui creada desde el principio, antes de los tiempos, y hasta los

tiempos futuros no desapareceré'). Hacia el final del poema el autor refiere a este carácter eterno de María al intentar definirla:

Será no sol, que el sol aunque lucido,  
ha de caer rendido y abrasado,  
y es agravio a su ser ser comparado  
con cosa que ha de caer o que ha caído. (vv. 137-140)

En resumen, la "Dedicatoria" tiene rasgos tanto guadalupanos como inmaculistas. Debe tomarse también en cuenta que los atributos apocalípticos al inicio del poema, así como la referencia a las flores, aplican sin problema para ambas advocaciones. González de la Sancha siguió la línea popularizada por Sigüenza y Góngora, identificando a las dos representaciones como un mismo concepto. La "imitación" que es Guadalupe, de la que el autor habla en los versos 81 y 82, no es entonces del pasaje de Apocalipsis, sino de la Inmaculada Concepción, cuya presencia en el contexto novohispano de la contrarreforma es de gran importancia.

### **El papel del culto mariano**

Bernarda Urrejola desglosa la evolución del papel inmaculista en la Corona Española en "Notas sobre la Inmaculada Concepción en sermones novohispanos" (2016). En el artículo explica la larga tradición de devoción mariana que tuvo la Monarquía Hispánica desde sus inicios. Fue a partir del siglo XVII esta comenzó a volverse oficial para la Corona, desde que Felipe III, en las cortes de 1618 y 1621, juró la defensa del misterio de la Purísima Concepción de la Virgen María como política oficial. Esto comenzó una serie de cambios en la fe hispánica, que dejaba atrás la predilección por la Virgen de los Remedios que tuvo el rey antecesor. El nuevo culto fue bien recibido y su fervor fue heredado a los siguientes monarcas. Felipe IV ordenó enseñar el misterio de la Inmaculada Concepción en México y Lima, y en 1653 se proclamó oficial y públicamente la devoción inmaculista en la Nueva España. Para entonces el culto ya estaba arraigado y se acudía a esta Virgen ante todo tipo de adversidad; en el Nuevo Mundo había un gran interés por estar en sintonía con las políticas oficiales del reino, incluyendo esta religiosidad. En 1656 el papa Alejandro VII aceptó la fiesta oficial del misterio dentro del calendario litúrgico. Carlos II continuó con este fervor, estableciendo en su testamento que su sucesor debía mantener la devoción, y efectivamente, aun con el cambio de dinastía, Felipe V defendió el misterio y prometió



difundirlo por todos sus territorios. Hacia el final del reinado del primer borbón comenzaba a verse la fuerte presencia de la Virgen de Guadalupe, y Fernando VI fue el primero en declarar su devoción a esta, que en la Nueva España, según Bernarda Urrejola, ya había desplazado entonces a las demás advocaciones (2016: 115).

Lo anterior da un panorama histórico general del momento en que se escribe la "Dedicatoria", presuntamente hacia finales del siglo XVII. La popularidad e importancia simultánea de ambas Vírgenes explica la ambigüedad entre una y otra que presenta el poema de González de la Sancha. Sin embargo, no solo el interés de la Corona influye en su composición, sino también el movimiento de Contrarreforma, que se nutrió de este fervor religioso.

El gran interés por difundir el fervor mariano, tanto en su advocación guadalupana como inmaculista, está directamente relacionado con el contexto postridentino de la Nueva España. El gran éxito de la Virgen de Guadalupe es, en parte, consecuencia de los nuevos impulsos de la Iglesia por unificar la fe católica.

Las disposiciones de Trento insistirían en la necesidad de la predicación, en poner énfasis en las pinturas e imágenes, en la exaltación de los sacramentos y obras de caridad, construcciones de templos con adornos y obras de arte, en la glorificación de la virgen y otras manifestaciones que, junto con el proyecto social de los hijos de Loyola, se reflejaría en el siglo XVII en un auge cultural conocido como "primavera indiana" (Mayer, 2002: 21).

La gran novedad de esta Virgen mexicana es que combinaba las raíces indígenas e hispánicas en un solo objeto de culto, facilitando el acercamiento de cualquier persona a ella. Esta creciente devoción de la sociedad novohispana fue de gran utilidad para los propósitos de la Iglesia, que aprovechó esta fe para promover nuevas formas de culto, entre las que se fomentó una diversidad de creaciones artística y literaria. De esta manera, la Contrarreforma "dio impulso a la transmisión visual y oral de los valores católicos. A todo esto ayudó la predilección por el lenguaje simbólico o alegórico, tanto en el terreno de lo estético como de lo retórico" (Mayer, 2002: 34). El poema de González de la Sancha forma parte de estos impulsos contrarreformistas, mostrando de nueva cuenta el interés del autor por difundir y promover la postura de la Iglesia y la Corona.

### **Importancia de la "Dedicatoria" y de la miscelánea**

Las *Poesías latinas y castellanas* de fray Lorenzo merecen un estudio propio. Recopilan

versos que abarcan un periodo de casi un siglo, y entre ellos figuran varios nombres reconocidos en la literatura hispánica de los siglos XVII y XVIII. Aunque algunos se conocen en versiones impresas, hay otros de los que no se han encontrado más testimonios durante la elaboración del presente trabajo.

A pesar de que se no se sabe con certeza cuál es el libro para el que González de la Sancha escribió su "Dedicatoria", con todo lo dicho hasta ahora puede percibirse el contexto en el que lo hizo, influido tanto por la tradición inmaculista hispánica como por los movimientos de Contrarreforma, durante un periodo en el que el culto guadalupano ya gozaba de popularidad, pero seguía asentándose en la sociedad novohispana. La difusión y éxito de estas nuevas formas que buscaba la Iglesia postridentina se lograron justo a partir de poemas como este, y personajes como Lorenzo Antonio, cuya obra literaria era dedicada casi exclusivamente a hacer eco de las voces dadas por la autoridad eclesiástica y monárquica. La "Dedicatoria", aunque no fue publicada, forma parte de los testimonios que fomentaron el guadalupanismo mexicano a finales del siglo XVII.

En 1700 se imprimió en Madrid por primera vez *Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz*, editado y recopilado por Juan Ignacio de Castorena y Ursúa. Este volumen tuvo 5 ediciones diferentes: después de la primera, se reimprimió en 1701 en Barcelona y Lisboa –esta última derivada de la de 1700 y no de la barcelonesa, según confirma Georgina Sabat de Rivers (1995)–. Luego se hicieron dos reediciones más, en 1714 y 1725, ambas en Madrid. Para el presente trabajo se utilizó como referencia la primera edición.

A cinco años de la muerte de Sor Juana, este fue el tercer y último volumen que reunió sus obras inéditas. En él se incluyeron dos poemas de Lorenzo Antonio González de la Sancha, que posteriormente recogieron el mayor número de comentarios por parte de filólogos y académicos, pues este personaje tuvo un papel importante en la formación del volumen.

### ***Las Exequias mitológicas en Fama y obras***

En el "Prólogo a quien leyere" Castorena y Ursúa hizo una descripción del contenido de la obra, de sus motivos para editarla y del proceso que hubo detrás de su publicación; escribió cómo obtuvo los poemas recopilados y también acerca de los que no aparecen allí: algunos textos de Sor Juana que no logró obtener y otros de autores que decidió excluir de la compilación. Al inicio de este trabajo se mencionaron las secciones que integran el libro; en la tercera, formada de poemas fúnebres de poetas mexicanos, aparecen 17 autores: Fray Juan de la Rueda, Juan de Villalobos, José de Guevara, Tiburcio Díaz Pimienta, Martín de Olivas, Alonso Ramírez de Vargas, Diego Martínez, Juan Zapata, José Miguel de Torres, Francisco de Ayerra, José de Villena, Juan de Avilés, Antonio Deza y Ulloa, Lorenzo González de la Sancha, Felipe Santoyo y Felipe Santiago de Barrales, en ese orden.

Una de las fuentes para esta sección mexicana fue otra recopilación poética, reunida con el mismo propósito de lamentar la muerte de la poetisa por, según afirma Castorena y Ursúa, González de la Sancha.

A este asunto traje de México a Madrid un libro muy erudito, en rumboso estilo intitulado *Exequias mitológicas, llantos piérides, coronación apolínea en la fama póstuma de la singular poetisa*, escrito por el Bachiller D. Lorenzo González de la Sancha, ingenio de los más floridos de nuestra América, digno de los moldes, como entenderás de los postreros versos, que con aquel *Finis coronat opus* están los últimos. Discurro se dará a la estampa, con una valiente y erudita oración fúnebre que escribió el Lic. D. Carlos de Sigüenza y Góngora, Catedrático de Matemáticas en la Real Universidad de México, bien conocido por sus muchos escritos (1700: 166).

Se desconoce si estas *Exequias mitológicas* fueron alguna vez publicadas por separado, como pensó Castorena y Ursúa que se haría, pues a la fecha no existe registro de algún ejemplar impreso. Sin embargo, Beristáin de Souza sí lo incluyó en el tomo tercero de su *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, levantando así la duda de las fuentes y de las razones que tuvo para incluir un libro que nunca ha sido encontrado. Ante esta disyuntiva el consenso general de los académicos ha sido que la obra no se imprimió individualmente. Méndez Plancarte menciona, al hablar de la obra, que "Beristáin [la] creyó impresa en 1697, pero solo [está] manuscrita en 1700" (1945: xlv). Francisco de la Maza descartó la idea sin dar mayor razón: "En cuanto a las *Exequias mitológicas* de Sor Juana, las da [Beristáin] por impresas en 1697, cosa desgraciadamente falsa" (1980: 153). Antonio Alatorre dio por hecho que no sucedió porque no hubiera sido rentable: "El bibliógrafo Beristáin la daba por impresa en México en 1697. Nunca lo fue, por supuesto. Es evidente que los impresores mexicanos no juzgaron muy prometedor la empresa. Las obras de Sor Juana fueron un negocio editorial de España, no de México" (1987: 444). José Pascual Buxó adjudicó la incertidumbre a un descuido por parte de Beristáin, ocasionado por una mala lectura de *Fama y obras* y dudando también que el libro haya sido realmente impreso.

Beristáin no reparó en el circunloquio "digno de los moldes", esto es, merecedor de las prensas, y lo marcó por un tomo impreso en México en 1697 y en cuarto, pero sin indicar el nombre del impresor. Si en 1697 se hubiese estampado tal libro en la capital novohispana, ¿cómo es que lo ignoraba Castorena y siguiera empeñado en publicarlo varios años después? La explicación plausible no es que Beristáin haya tenido en las manos el mentado impreso, sino que leyó de prisa la noticia de Castorena (2006: 15).

Esta explicación, a falta de otra mejor, podría tomarse como verdadera si no fuera porque Beristáin registró el libro con un título ligeramente diferente al que escribió Castorena y Ursúa. El bibliógrafo escribió *Exequias mitológicas, llanto de las musas, coronación apolínea de la insigne poetisa mexicana Sor Juana Ines de la Cruz* (1987: 121); si hubiera

obtenido la noticia de *Fama y obras*, como afirma Pascual Buxó, aparecería como *Exequias mitológicas, llantos piérides, coronación apolínea en la fama póstuma de la singular poetisa*. A menos que se trate de una transcripción errónea, es probable que Beristáin haya tenido en sus manos otra fuente, de la que no se conoce registro. No sería imposible que un corto tiraje haya sido impreso en México, pero se haya perdido por la misma falta de interés que argumentaba Alatorre.

Si el registro de Beristáin fuera cierto, y encontró un testimonio de las *Exequias mitológicas* en 1697, significaría que cuando Castorena llevó el manuscrito a España, ya había otra copia circulando en la Nueva España, pues fue en ese mismo año que el editor partió a Europa para sus estudios de doctorado y para terminar de editar el libro. O bien, el bibliógrafo dio tal fecha a sabiendas de que el editor salió del país en ese año.

Otra idea que se ha dado por aceptada es que toda la sección mexicana de *Fama y obras* salió del libro de González de la Sancha. Parece ser que el primero en sugerirlo fue el mismo Alatorre; cuando Castorena explica en el párrafo ya mencionado "A este asunto traje de México a Madrid un libro muy erudito, en rumboso estilo intitulado *Exequias mitológicas...* (1700: 166)", el filólogo pregunta: "¿y para qué, si no para incorporarlo en el *Tercer tomo* en preparación? (1987: 443)". Si las *Exequias* hubieran sido la única fuente de Castorena, no hubiera tenido que dar más explicaciones al respecto, pero agrega un párrafo en el que, por un lado, advierte el enojo de quienes le enviaron poemas y no fueron impresos, y por otro, explica que no imprimió a los mejores, sino a miembros de la Real Universidad y diferentes colegios.

Entre los demás papeles, los siguientes son elegantes, numerosos y discretos; y sobre todo, muy expresivos en su debida lástima. Ha sido preciso, por no abultar este tomo con demasía, no imprimirlos todos, sacando a la luz estas prensas los más principales, no por mejoría, que todos son iguales, sí por la recomendación a los sujetos de la Real Universidad, y los célebres Colegios de la Imperial México. Los dueños, pues, de los que no se hallaren aquí, podrán tener allá su sentimiento, mas no justa queja; pues no habiendo contra la fuerza razón, en su mesmo conocimiento encontrará la satisfacción su cortesanía (1700: 166).

El inicio de este párrafo, al referirse a "los demás papeles", debe ser una distinción entre los de las *Exequias mitológicas*, recién mencionados, y los impresos por recomendación, pues al ser la última sección del libro, ya no hay a qué otros papeles referirse. Aunque no hay manera exacta de saber cuáles poemas se encontraban en el libro

original de González de la Sancha y cuáles no, este dato puede dar una idea general, ya que entre los autores de la sección mexicana hay 8 cuyos nombres aparecen con títulos académicos: Juan de la Rueda,<sup>4</sup> Juan Julián de Villalobos,<sup>5</sup> Don José de Guevara,<sup>6</sup> Don Tiburcio Díaz Pimienta,<sup>7</sup> José Miguel de Torres,<sup>8</sup> José de Villena,<sup>9</sup> Juan de Avilés<sup>10</sup> y Felipe Santiago de Barrales.<sup>11</sup> Si se asume que estos son los “demás” que Castorena incluyó por “recomendación” a la Universidad y los colegios, quedarían 9 autores que podrían haber formado parte de las *Exequias Mitológicas*: Martín de Olivas, Alonso Ramírez de Vargas, Diego Martínez, Juan Zapata, Francisco de Ayerra, Antonio Deza y Ulloa, Lorenzo González de la Sancha, Felipe Santoyo y Felipe Iriarte.

Solo se tiene noticia de 6 de estos posibles escritores de las *Exequias*, incluyendo al compilador original. El presbítero bachiller don Martín de Olivas muestra en el epígrafe de su poema su cercanía a Sor Juana, diciendo que fue “maestro, que mereció empezar a ser, de la poetisa (y no fue menester proseguir) en la lengua latina” (1700: 174). Se trata del maestro de latín a quien la poetisa le dedicó un soneto acróstico (Juana Inés de la Cruz, 2009: 442). Francisco de la Maza señala las dificultades económicas del bachiller y muestra un poema suyo premiado en 1673 en el certamen del convento de San Felipe de Jesús (1980: 166-170). También agrega que “las famosas veinte lecciones de latín a Juana Inés, fueron después de 1660, cuando ella tendría catorce o quince años y él veinte, a lo sumo” (1980: 166).

Alonso Ramírez de Vargas fue un poeta conocido entre sus contemporáneos. Méndez Plancarte lo incluyó en *Poetas Novohispanos*, donde cita de Eguiara y Beristain:

“Nacido en México de nobilísimos padres, perfectamente docto no solo en letras humanas sino divinas, e ingenio agudísimo y floreciente en toda sabiduría” (Eguiara), y “Alcalde Mayor de Misquiguala”, que por sus “estudios amenos” y su fértil inspiración “fue muy

---

<sup>4</sup> “Orden de San Agustín. Catedrático de prima de sagrada Teología en su colegio de San Pablo, y de vísperas de Filosofía en la ciudad de México” (1700: 167).

<sup>5</sup> “Colegial real en el colegio real de San Idelfonso, en la ciudad de México” (1700: 169).

<sup>6</sup> “Seminarista en el real de San Ildefonso, rethórico en el máximo de San Pedro y San Pablo” (1700: 171).

<sup>7</sup> “Abogado de la Real Audiencia de México y colegial en el insigne colegio de San Ramón Nonnato” (1700: 172).

<sup>8</sup> “Síndico y Secretario de la Real Universidad de México” (1700: 178).

<sup>9</sup> “Presbítero, colegial real en el Real Colegio de Christo, en México” (1700: 181).

<sup>10</sup> “Catedrático de Anatomía en la Real Universidad de México” (1700: 186).

<sup>11</sup> “Doctor en ambos Derechos, y Sagrada Teología, colegial en el insigne colegio viejo de N. S. de Todos los Santos. Catedrático de vísperas de leyes en la imperial pontificia Universidad de México” (1700: 212).

estimado y honrado de los Virreyes, Arzobispos, Cabildos, y pueblo de su Patria (Ber.)" (1945: xlvi).

Además enlista una serie de obras y premios que el escritor obtuvo en vida, con constantes elogios similares o mayores a los que le hicieron los bibliógrafos citados.

Diego Martínez aparece con un soneto astrológico en la compilación. Sin embargo, su nombre va despojado de títulos, por lo que no se sabe mucho de él. Méndez Plancarte señala: "Nada sabemos de ese don Diego Martínez –distinto de un homónimo del final del XVIII– (Ber.)" (1945: XVII). Y Francisco de la Maza solo lo llama un "ilustre desconocido" (1980: 171).

De Francisco de Ayerra, Méndez Plancarte da algunas noticias, mostrando que también era un escritor reconocido y hasta admirado por personas como Sigüenza y Góngora. Además participó en el certamen de San Juan de Dios de 1700, mismo en el que sería premiado González de la Sancha.

El presbítero bachiller don Francisco de Ayerra Santa María (1630-1708) “nació en la isla de Puerto Rico y floreció en México...eminente en todas ciencias” (Ber.) [...] En las dos justas del “Triunfo”, al delinear sus asuntos, “se fió su idea del gran talento” de Ayerra, al que Sigüenza llama (como Horacio a Virgilio) “mitad de mi alma”, definiéndolo “elegante latino, poeta admirable, agudo filósofo, excelentísimo teólogo, orador grande, y una erudita enciclopedia de las floridas letras” [...] Y en el certamen de San Juan de Dios, 1700, cuyo “Cartel” trazó el propio, se hiperboliza como “consumado maestro” en Escrituras, y como un Cicerón y Aristóteles... (1945: XVII).

Antonio Deza y Ulloa tampoco era desconocido entre la sociedad literaria novohispana. A pesar de haberse desarrollado más en la política que en las letras, fue premiado en el *Triunfo parténico*. Méndez Plancarte también lo menciona en *Poetas Novohispanos*.

Del capitán Antonio Deza y Ulloa, también laureado en aquél certamen [el *Triunfo Parténico*], era juez contador de la Real Caja y probablemente natural de Huejotzingo, como su hermano el ilustrísimo don Francisco, obispo de Guamanga en el Perú; y aunque más tarde, gobernador de la Nueva Vizcaya, caballero de Santiago, y –al morir, de 70 años, en 1728– maestre de campo general de las Milicias del Reino (1945: XLV).

Entre los dos poemas de González de la Sancha hay un romance atribuido a Felipe de Santoyo. Aunque en la portadilla se omite el *de* en el nombre, en más de un testimonio se le ha citado de ambas maneras. Sobre él, llama la atención que figura como premiado en

el certamen de San Juan de Dios, de 1700, en el que también participaron Francisco de Ayerra y González de la Sancha.

–don Felipe de Santoyo García Galán y Contreras, aunque humilde "Portero de la Audiencia de México"–, era "natural de Toledo", pero aquí floreciente como "ingenio ameno y dedicado a la poesía" (Ber.). Su "Panegírica dedicación de... Santa Isabel", o sea la "Mística Cibeles" (Lupercio, 1681), describe el templo y sus fiestas, todo en versos mediocres, mas con graciosos rasgos de barroca finura [...] y unas octavas a San Juan de Dios, en su certamen de 1700, que lo pondera como "muy conocido en los dos Mundos, poeta de repente y de pensado, y asombro de cuantos le oyen" (1945: LIX).

De Juan Zapata y Felipe Iriarte nada se sabe y no parece haber alguna otra mención a ellos. Incluso en la edición de *Fama y obras póstumas* de 1714, el nombre de Iriarte desaparece del libro, y su poema, que había pasado a ser el último del tomo, se le atribuye a Felipe Santiago de Barrales (1714: 318).

### **Sobre las suposiciones de Alatorre**

Antonio Alatorre es quien ha comentado más sobre el papel de González de la Sancha en el libro de Castorena en su artículo "Para leer *Fama y obras póstumas*" (1987). Cabe mencionar que algunos de sus comentarios son más bien suposiciones, a veces basadas en datos incorrectos. Por ejemplo, al ver que Alfonso Méndez Plancarte mencionó en *Poetas novohispanos* (1954) que el autor de las *Exequias* fue rector del Colegio de San Pedro, Alatorre escribió: "El [nombre] de González de la Sancha va desnudo de títulos; si ya en 1700 era 'Rector y Resolutor de Casos Morales en su Colegio de San Pedro', la omisión podría indicar hostilidad de parte de Castorena" (1987: 442). A partir de esta supuesta "hostilidad" comienza a insinuar una historia de rencor y celos entre los dos personajes. Al renglón del prólogo de *Fama y obras* que dice "A este asunto traje de México a Madrid un libro muy erudito, en rumboso estilo, intitulado *Exequias mitológicas...*" (1700: 272), Alatorre agrega en una nota: "Según yo, lo de 'rumboso estilo' es una crítica del título 'excesivo' de esa compilación mexicana, ideado naturalmente por el compilador. Los títulos 'rumbosos' estaban pasando de moda" (1987: 442). Más adelante, como al final del libro los dos poemas del escritor no están uno tras otro, sino que hay un romance de Felipe Santoyo en medio, el filólogo pregunta con sospecha: "¿No habrá alguna aviesa intención en el hecho de que entre una y otra composición de González de la Sancha haya insertado Castorena la de Felipe Santoyo?" (444). La verdad es que en 1700 el autor



apenas comenzaba su carrera eclesiástica, y no fue rector del Colegio de San Pedro sino hasta casi diez años después, por lo que no podía ostentar dicho título. El calificativo de "estilo rumboso" es una mera interpretación, pues Méndez Plancarte entendió el mismo término como un cumplido: "loa Castorena el 'rumboso estilo' de las *Exequias mitológicas*" (1945:LXII). Y la separación de los dos poemas bien pudo haber sido error de imprenta ligado a la serie de dificultades que el mismo Castorena y Ursúa menciona que tuvo antes de enviar el libro a prensa.

Sin embargo, es claro que el editor de *Fama y obras* sí llegó a tener problemas con los colaboradores de su publicación. En el prólogo del volumen se deja entrever su frustración por la tardanza de los poemas encargados, y por no obtener todos los textos inéditos de Sor Juana, que pretendía.

Esperaba también recoger otros manuscritos de la poetisa [...] Quedáronseme en América, pues cuando me transporté de Nueva España a estos Reinos, no los pude haber a las manos, pero sí con certidumbre a la memoria. Retirómelos lo hurraño, con noble ambición de atesorarlos; o rescatólos la discreción de mesurada prudencia, que malogró obligar con mis instancias por la precisión de mi viaje (1700: lxi).

Uno de los manuscritos no obtenidos fue el *Equilibrio moral* de Sor Juana, del que mencionó: "los borradores me dijo tener don Carlos de Sigüenza y Góngora, catedrático de Matemáticas en la Real Universidad, curioso tesorero de los más exquisitos originales de la América" (1700: 87). El mismo Sigüenza y Góngora había escrito un sermón para las *Exequias mitológicas* de González de la Sancha, pero Castorena lo omitió de *Fama y obras póstumas*, diciendo que seguro se imprimiría después: "Discurso [que *Exequias mitológicas*] se dará a la estampa, con una valiente y erudita Oración Fúnebre que escribió el licenciado Don Carlos de Sigüenza y Góngora [...], bien conocido por sus muchos escritos" (1700: 166). Alatorre lo puso de esta manera: "La drástica reducción de la sección mexicana parece una especie de venganza, y debe haber una buena dosis de ironía en el desdeñoso consuelo que da Castorena a los eliminados: 'quizá el señor González de la Sancha imprima sin más tardanza esa recopilación de título rumboso'" (1987: 444).

El rencor de Castorena podría estar justificado hacia los autores que no incluyó en la recopilación, pero no necesariamente hacia González de la Sancha, pues a él no solo lo elogió en el prólogo llamándolo uno "de los ingenios más floridos de América" (1700:

166), sino que al imprimir su obra impulsó su fama y éxito, ya que en 1700 era un joven bachiller que apenas comenzaba a ser publicado.

### **El elogio y la elegía**

En *Fama y obras póstumas* se imprimieron dos poemas de González de la Sancha, presuntamente obtenidos de sus *Exequias mitológicas*. En el volumen aparecen bajo los títulos de “Elogio funeral en la muerte de la madre Juana Inés de la Cruz” y “Elegía fúnebre que cuenta, discurre, y llora la muerte de la poetisa en varios metros”. Alatorre da noticia de un ejemplar de *Fama y obras póstumas* con notas manuscritas, que, de ser verdaderas, cambiarían la autoría de varios de los poemas mexicanos, e incluso le atribuiría uno más a la obra de González de la Sancha.

Aquí debo dar cuenta de unas apostillas manuscritas (con letra de la época) que se leen en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de México y que, de ser justas, demostrarían que Castorena procedió, no ya con prisa, sino de manera atolondrada e irresponsable. Al lado del nombre de Yriarte y Lugo, el anónimo anotador rectifica: "es de un Padre de la Compañía de Jesús"; y al lado del de Barrales: "Es de un P. de la Comp., y no está impreso el poema de éste" (obsérvese que ni Yriarte ni Barrales eran jesuitas). Otras rectificaciones: el *Epitaphium* de las pp. 172-173 no es de D. Tiburcio Díaz Pimienta, sino de "D. Carlos Enríquez"; también "es de D. Carlos Enríquez" el poema de las pp. 181-185, que el epígrafe impreso atribuye a D. Joseph de Villena; al nombre de Alonso Ramírez de Vargas se añade en la p. 175 un apellido más: "Dorantes" (no registrado por A. M. P., *PN*, p. xxxiv); y "es de D. Alonso Ramírez Dorantes" el soneto de la p. 187, que el epígrafe impreso atribuye a D. Antonio Deza y Ulloa; finalmente, no es de D. Juan de Avilés el soneto de la p. 186, sino ¡"de D. Lorenzo de la Sancha"! (1987: 454).

A falta de mayor prueba, se consideran aquí solo los dos poemas mencionados como autógrafos de González de la Sancha. Estos habían sido pensados para ser los últimos en *Fama y obras póstumas*, como indicó Castorena al llamarlos el *finis coronat opus* del libro (1700: 166). Sin embargo, al momento de la impresión quedaron separados por el poema de Felipe Santoyo, y se agregaron todavía al final los de Felipe Iriarte y Felipe Santiago de Barrales. Alatorre atribuye esto a un imprevisto de imprenta:

Las dos últimas páginas de la "Elegía fúnebre" de González de la Sancha, destinada a ser el remate de la Fama ("*Finis coronat opus*", había anunciado Castorena), son las dos primeras del pliego final; pero entre la conclusión de esa "Elegía fúnebre" y el espacio destinado a la Tabla quedaban dos páginas vacías. Rápidamente, puesto que tenía a la mano el grueso cartapacio mexicano, eligió Castorena dos composiciones más (1700: 446).

## **Elogio funeral en la muerte de la madre Juana Inés de la Cruz**

El primer tomo de las obras de Sor Juana, *Inundación castálida*, se publicó por primera vez en 1689. El poema con que inicia el libro es un romance del poeta español José Pérez de Montoro, alabando a la Décima Musa. Se trataba de un escritor bien conocido entre los círculos literarios, y quien en más de una ocasión se relacionó literariamente con la poetisa.

El poeta español y Sor Juana «se leyeron» y compartieron ideas. Prueba de ello es el «tocotín negro» de Montoro, compuesto a imitación de los tocotines de Sor Juana. Por el lado de la monja hay testimonios muy concretos como el villancico «Hoy que el Mayor de los Reyes», del juego navideño de 1689, compuesto por Montoro para la Navidad de 1686 y erróneamente atribuido a Sor Juana; y el romance de los celos, respuesta a otro del español, escrito a petición de la Condesa de Paredes (Tenorio, 2004: 666).

Este "romance de los celos" es un caso de una réplica directa entre los dos autores, que se posicionan en lugares diferentes al respecto del papel de los celos en el amor. La respuesta de Sor Juana a este aparece también en *Inundación castálida* bajo el título "Discurre con ingenuidad ingeniosa sobre la pasión de los celos. Muestra que su desorden es senda única para hallar el amor; y contradice un problema de don José Montoro, uno de los más célebres poetas de este siglo" (1689: 31).<sup>12</sup> El diálogo de romances que habían tenido se aumenta con la voz de González de la Sancha, pues su *Elogio funeral* toma como base el romance de Montoro en *Inundación castálida*, haciendo constantes alusiones a él, y respondiéndole en ocasiones. Hay un caso peculiar de intertextualidad en el cruce de temas y destinatarios de los poemas, como lo describe Sara Poot Herrera:

El diálogo se multiplica: de Sor Juana a Montoro; de Montoro a Sor Juana; de este romance de la *Fama* [el elogio de González de la Sancha] a Montoro; a Sor Juana, por Sor Juana. Entre ellos se leen, se replican, se refieren, tejen urdimbres poéticas. El romance va y viene por la obra entrelazando partes, poniéndola a dialogar consigo misma y con otras escrituras (1996: 218).

Puede apreciarse aquí la visión que Castorena tenía para cerrar *Fama y obras*: mientras que el primer tomo de las obras de Sor Juana inició con el romance de Montoro, el tercero y último funcionaría como una reminiscencia del inicio, cerrando las obras póstumas de la poetisa con un tributo que recuerda a su primera compilación publicada.

---

<sup>12</sup> Para mayor referencia de este diálogo véase "Sor Juana y Pérez de Montoro: el caso de los romances de celos", de Martha Lilia Tenorio, en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* : New York, 16-21 de Julio de 2001. Coord. por Isaias Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso, Vol. 4, 2004, págs. 665-675.

Probablemente González de la Sancha haya decidido escribir este *Elogio funeral* con la misma intención para sus *Exequias*. Él mismo afirma en el título que el poema "Hace alusión a un erudito romance, que en elogio de la Poetisa escribió el delicadísimo ingenio de Don Joseph Pérez de Montoro (1700:188)".

El poema de Montoro en *Inundación castálida* es un romance en el que se elogia a la monja fabulando cómo robó la llama poética de Apolo y la llevó a América. En el *Elogio funeral*, González de la Sancha retoma el tema, pero argumentando que no hurtó la llama de Apolo, sino que el mismo dios se la cede a Sor Juana al reconocer su grandeza.

Tanto el poema de Pérez de Montoro como el de González de la Sancha están escritos en el mismo metro, el romance heroico. El uso del mismo metro refuerza la intención de replicar al poema de *Inundación castálida*. Además, le permitió hacer las alusiones de forma sutil, copiando algunos versos y modificando otros.

Según Antonio Quilis, el verso endecasílabo heroico se caracteriza por tener acentos obligatorios en la segunda y sexta sílaba de los versos (1975: 62). En el caso del *Elogio funeral* se combinan ambos casos indiscriminadamente. El poema consta de 88 versos endecasílabos. La rima acostumbrada del romance heroico, y la seguida en este poema, es asonante en los versos pares. En este caso, se trata de rimas de acento grave con los fonemas vocálicos /u/ - /o/. Los versos impares tienen terminaciones indistintas, pues no son relevantes para el metro. Solo los versos 60, 68, y 70 alteran la rima al incluir una /i/ antes de la /o/ en las palabras "estudios", "Mercurio" y "estudio", respectivamente.

Las reminiscencias del poema de Pérez de Montoro, además de en el metro y la rima, que son iguales, se hacen notar en algunos versos por medio de citas y alusiones. Mientras que el español escribió en su romance, refiriéndose al paso de los días en América: "Despeña Febo el refulgente carro, / que cada día es cuna, y es sepulcro" (vv. 27-28), González de la Sancha escribe en el suyo para referirse a los días de luto por la muerte de Sor Juana: "Cuna oriental celebre su memoria / por que el ocaso cuide del sepulcro" (vv. 15-16). La cuna y el sepulcro son la mañana y la noche en el primero, y la vida y la muerte en el segundo. Otro punto de comparación, de cuestión territorial, es el hecho de que en el primer poema, escrito por un español, hable de "Allá" para referirse a América (vv. 25; 29; 33). Y en el segundo, de la Nueva España, inicia con "Acá" los últimos versos (vv. 65; 69; 73; 77; 81; 85).

Allá donde parece a nuestros ojos,  
que al tramontar su inaccesible curso,  
despeña Febo el refulgente carro,  
que cada día es cuna, y es sepulcro;

Allá donde en los senos de los montes,  
que el codicioso afán deja infecundos,  
solo se aspira a que propague Apolo  
las civiles tareas de Mercurio.

Allá, que no debió a la vacilante  
Delo el natal hospicio y que su adulto  
veterano pulsar suena excedido,  
si no rompió la lira, la depuso. (vv. 25-36)

Acá, dije, que acá si dan los montes  
preciosos poros, envidiados frutos,  
más vasallos se rinden a Minerva  
que a civiles tareas de Mercurio;

Acá, donde si a falta de las prensas  
no zozobrara el más tirante estudio,  
más hojas floreciera su distancia  
que dio laureles a su oriente Augusto;  
acá, donde en pueriles madureces  
corre tan presto literal el curso,  
que fingen más de un cero las edades  
porque tengan los méritos por suyos;  
acá, donde las ciencias enlazadas,  
tan hermanadas, llevan siempre el rumbo,  
que es una sola norte muy pequeño  
a juveniles despreciados lustros;  
acá, donde creció tan admirable  
este asombro ingenioso de dos mundos,  
que él solo excede a cuantos aplaudidos  
Roma venera y los que Atenas tuvo;  
acá, por fin, donde mirando Apolo  
tan excelente el poético concurso,  
temeroso de hallarse aventajado,  
si no rompió la lira, la depuso. (vv. 65-88)

Hay también citas directas de versos completos o de algunas palabras. El de *Inundación castálida* inicia tres versos diferentes que describen a Sor Juana con las palabras "Una mujer" (vv. 9; 13; 21). En el de *Fama y obras* sucede lo mismo (vv. 33; 36; 61). La frase "para animar conceptos" aparece en ambos para describir el trabajo poético. (1689: v. 13; 1700: v. 47).

Una mujer para animar conceptos,  
que no se deja en la cuestión de bultos.  
(vv. 13-14)

para animar conceptos, si pidiera,  
sus rayos todos le sirviera juntos.  
(vv. 47-48)

También comparten el verso "las civiles tareas de Mercurio" para referirse al comercio, en una respuesta directa y casi patriótica: Montoro insinúa que en América hay mucho comercio y poca poesía, a lo que González de la Sancha replica que, aunque sea abundante el comercio, hay más personas dedicadas al estudio.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Cabe recordar que esta defensa de la vida intelectual novohispana por encima de las riquezas minerales del territorio había sido ya introducida por Cervantes de Salazar en su diálogo sobre la Universidad de México (1554). "si la Nueva España ha sido célebre hasta aquí entre las demás naciones por la abundancia de plata, lo sea en lo sucesivo por la multitud de sabios" (2001: 21).

Allá donde en los senos de los montes,  
que el codicioso afán deja infecundos,  
solo se aspira a que propague Apolo  
las civiles tareas de Mercurio.  
(1689: vv. 29-32)

Acá, dije, que acá si dan los montes  
preciosos poros, envidiados frutos,  
más vasallos se rinden a Minerva  
que a civiles tareas de Mercurio.  
(1700: vv. 65-68)

El punto más claro de la diferencia entre uno y otro radica en el tema central del poema. Mientras que Montoro dice que el genio de Sor Juana debe ser un hurto de la llama de Apolo, puesto que la inspiración normal no suele ser tan grande, González justifica el supuesto robo, argumentando que la llama simplemente le pertenecía por ser ella tan grande.

Hurto dije, y lo es; que tanto fuego  
de la délfica llama, y tan un humo,  
mejor se enciende en la elección del rato,  
que se atiza en la fuerza del influjo.  
(1689: vv. 17-20)

Hurto dije, y no es que lo usurpado  
ajeno pone impedimento al triunfo,  
y es el lucir de nuestra ilustre Juana,  
más que por ser tan grande, por ser suyo.  
(1700: vv. 41-44)

Finalmente, el verso de *Inundación Castálida* "si no rompió la lira, la depuso" se retoma tal cual en *Fama y obras póstumas*; ambos hablando de la derrota de Apolo ante Sor Juana, pero el segundo terminando con estas palabras el poema.

Allá, que no debió a la vacilante  
Delo el natal hospicio y que su adulto  
veterano pulsar suena excedido,  
si no rompió la lira, la depuso.  
(1689: vv.33-36)

acá, por fin, donde mirando Apolo  
tan excelente el poético concurso,  
temeroso de hallarse aventajado,  
si no rompió la lira, la depuso.  
(1700: vv.85-88)

Ante todos estos préstamos evidentes, resulta extraño que Francisco de la Maza, en *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia* haya mencionado que sobraba la referencia a Montoro en el título del "Elogio fúnebre":

Ignoramos quién puso el epígrafe de que *hace alusión* al poema de Montoro de la *Inundación castálida*, si el propio Sancha o Castorena, pero si en el fondo este romance es una defensa del criollo hispanoamericano, no tenía por qué *aludir* a Montoro, uno de los más entusiastas y convencidos –cuando menos por el poema de la *Inundación*– de la riqueza intelectual de América (1980: 157).

Parece ser que De la Maza entiende por "alusión" una confrontación al poema de *Inundación castálida*. Como se ha visto, no se trata sino de una alusión en el sentido más literal de la palabra, una "Evocación de alguien o algo no mencionados por medio de una referencia cultural, histórica, mitológica, etc." (DLE, 2014). También Alatorre, ante toda la evidencia, se extraña de esta observación (1987: 462).

El *Elogio fúnebre* de González de la Sancha puede dividirse en tres partes según el tema que trata. La primera, formada por los versos 1 al 24, es acerca de la tristeza y el duelo ante la muerte de Sor Juana. Busca un punto medio entre el llanto, por haberla perdido, y la admiración por lo grande que fue su obra. Para esto, utiliza una serie de antítesis en cada estrofa: la pena y el aplauso, el placer y el llanto, la fama y el triunfo, lo sensible y lo racional, el cuerpo y el alma, y la tristeza y el gusto. La segunda parte abarca del verso 25 al 64, la más larga de las tres, en la que se desarrolla el tema principal del poema. Habla directamente de Sor Juana y su muerte, describiendo la facilidad con la que sube al Cielo y roba el fuego de Apolo, refiriéndose al don poético. Aquí es donde describe la parte mencionada en la que justifica el robo, argumentando que la llama le pertenece porque su genio llega a superar al del dios. La última parte, de los versos 65 al 88, es la respuesta a los "allá" de Montoro, iniciando cada cuarteto con "acá" para hablar de América como hogar de Sor Juana, tierra de intelectuales, y lugar en que Apolo vio nacer a la Fénix de México antes de cederle su lira.

### **Elegía fúnebre que cuenta, discurre y llora la muerte de la poetisa en varios metros**

Este es el poema que le mereció a González de la Sancha un severo comentario de Méndez Plancarte, cuando en *Poetas novohispanos* dijo que del escritor "no da muy buena idea su mediocre 'Elegía' a Sor Juana, en su Fama Póstuma" (1954: xlii). Cabe señalar que sobre el otro poema, el "Elogio funeral", no mencionó nada. Alatorre consideró que la elegía fue "escrita obviamente para servir de introducción a esas malogradas *Exequias mitológicas*" (1987: 460), aunque ya De la Maza lo había sugerido antes: "Por el tono, ciertas explicaciones ya señaladas y las conclusiones, parece que este romance servía de prólogo a las tantas veces citadas *Exequias mitológicas*" (1980: 165). Se trata de una obra más extensa que la anterior, con 272 versos, y se divide en un inicio, un medio y una conclusión. Como lo indica el título, no consiste en un solo metro, sino que empieza con un

ovillejo, tiene un romance después y concluye de nuevo con ovillejo. Francisco de la Maza, aparentemente por una lectura descuidada, insiste en que la *Elegía* es solo la primera parte, y que el romance, con la conclusión, es otro poema (1980: 157-165), la unidad entre las tres partes, sin embargo, es evidente, como se explica a continuación.

Los ovillejos funcionan como introducción y conclusión del romance. El primero lamenta la muerte de Sor Juana, habla del dolor de su pérdida y de la tristeza, y termina encomendándose a Apolo. El romance es el poema dedicado a esta deidad, a quien alaba y le habla de la grandeza de la difunta, rogándole que la mantenga viva y que se reconozca su don por la poesía. En esta parte abundan las referencias mitológicas y bíblicas, a través de las cuales el autor muestra su erudición. Finalmente, la breve conclusión envuelve lo dicho hasta entonces. Habla del dolor que causa la muerte, pero asegurando que Sor Juana, como los grandes sabios, no muere si permanece en la memoria. Este tema de la inmortalidad del sabio lo retomaría González de la Sancha años después, en su sermón por la muerte de Manuel de Escalante Colombres. Alatorre aprovecha el género para hacer una comparación entre esta elegía y la que hace el padre Calleja en la sección española de *Fama y Obras*:

Entre su Elegía y la "Elegía fúnebre" de González de la Sancha, "que cuenta, discurre y llora la muerte de la Poetisa" (pp. 201-210), hay la diferencia que entre el día y la noche. González de la Sancha discurre y llora (no es mal retórico), pero no cuenta nada, mientras que la Elegía está todo el tiempo contando cosas, y nunca de manera prosaica (1987: 483).

Entre este comentario y el de Méndez Plancarte, la "Elegía fúnebre" no ha tenido muy buena fama. Aunque si bien es cierto que no por ello se descarta su calidad literaria, debe admitirse que este poema en particular tiene un carácter más sentimentalista que los demás del autor.

La primera parte del poema está formada por 88 versos que arbitrariamente mezclan 62 endecasílabos y 26 heptasílabos, con rima consonante pareada en todos los versos. Es decir que, aunque podría describirse tanto a este metro como al de la conclusión como una silva pareada, se trata de un ovillejo, hecho a la manera en que Sor Juana compuso su "jocoso numen". En sus comentarios a la obra de la Décima Musa, Méndez Plancarte señala:

el propio Rengifo –al exponer los "pareados o parejas en verso italiano", o sea, de endecasílabos, explica 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" (Juana Inés de la Cruz, 1997: 558).

Esta versión fue la que pasó al Diccionario de Autoridades, que afirma de este metro: "es una composición de versos endecasílabos, en que se mezclan algunos de siete sílabas y van concertando en consonante un verso con otro sucesivos, y a los dos siguientes muda otro consonante" (*Aut.*). Alatorre señala sobre esta forma lírica: "los preceptistas modernos dicen *silva de consonantes*. Yo prefiero decir, con más exactitud, *silva de pareados*" (Juana Inés de la Cruz, 2009: 463). Aquí se conserva el nombre de ovillejo porque, además de ser la definición de su época, muestra la influencia de Sor Juana en González de la Sancha.

Para la segunda parte del poema se anuncia en un subtítulo que iniciará un romance. El metro cambia entonces a octosílabos. Es la más larga de las tres partes, con una longitud de 156 versos. Los versos aparecen agrupados en cuartetos, una de las innovaciones que, según Antonio Quilis, se popularizaron durante el Barroco, la época de esplendor del romance (1975: 150). La rima de esta parte, como se acostumbra en el romance, es asonante en los versos pares. La hace con los fonemas /u/ - /e/. Solo en los versos 30 y 98 introduce una /i/ en medio de los dos (las palabras "pronuncie" y "calumnie", respectivamente).

La tercera y última parte se introduce como la conclusión del poema, y desde el primer verso muestra ser una respuesta directa a la primera. Se trata, de nuevo, de un ovillejo, con las mismas características del primero: versos endecasílabos y heptasílabos con rimas consonantes pareadas. Sin embargo, al ser la conclusión donde solo se retoma y reafirma lo planteado, es mucho más corta que las partes anteriores. Consiste en 28 versos, de los cuales 23 son de 11 sílabas, y solo 5 tienen 7. Esta predominancia del endecasílabo frente al de heptasílabo también aparece en la primera parte del poema.

### **González de la Sancha y Sor Juana**

Los poemas que González de la Sancha hizo para Sor Juana, y el esfuerzo de compilar otros para sus *Exequias mitológicas*, muestran una profunda admiración por la poetisa, visible directamente en los versos del Elogio y la Elegía. Aunque es evidente el aprecio que le tenía, no se sabe qué tan cercana era la relación entre estos dos personajes, si es que hubo alguna. Lo más probable es que Lorenzo Antonio haya conocido la poesía del

Fénix de México durante sus años como estudiante de bachillerato, pues desde 1693, cuando apenas se ordenó como presbítero, Sor Juana dejó de escribir.

Es interesante ver que, a pesar de su corta edad, González de la Sancha se movía ya con cierta facilidad en el medio literario novohispano. Aunque solo había publicado antes un pliego de villancicos en alrededor de 1693, no solo logró recopilar piezas de otros poetas reconocidos para sus *Exequias*, incluyendo a Alonso Ramírez de Vargas y Sigüenza y Góngora, sino que su compilación le ganó el respeto de Castorena y Ursúa. A pesar de que la muerte de Sor Juana fue un trágico suceso para González de la Sancha, de cierta manera impulsó el inicio de su carrera literaria.

## ELOGIO POÉTICO DEL COLEGIO MAYOR DE SANTA MARÍA DE TODOS SANTOS

Entre las escuelas y colegios que hubo en la Nueva España destaca, por la particularidad de sus estatutos y funcionamiento, el Colegio Mayor de Santa María de Todos Santos, fundado en 1573 por Francisco Michón Rodríguez Santos, quien era rector de la Real Universidad. Este vio la necesidad de abrir un lugar donde los estudiantes pudieran vivir y reforzar los conocimientos obtenidos en las escuelas y fundó el colegio para dar asilo a graduados pertenecientes a familias distinguidas (Rivera, 1880: 155). Lo que diferenciaba a esta institución de la mayoría en el virreinato era que no se ofrecían cátedras a sus miembros, sino que "se trataba de una congregación secular de estudiantes, varios de ellos clérigos, que hacían vida en común y tenían una total autonomía, se gobernaban ellos mismos, y sus rentas, bajo la conducción de un rector, elegido de entre sus propios miembros" (Gutiérrez, 2016: 270). Entre los estatutos del colegio se indicó que solamente se otorgarían diez becas para los aspirantes: tres juristas, tres canonistas y cuatro teólogos. Para entrar había varios requisitos, comunes en las universidades, entre los que se encontraban el de tener por lo menos grado de bachiller y edad mínima de 20 años. Antes de aceptar a los estudiantes se hacían "grandes pesquisas acerca de la nobleza y limpieza de sangre del solicitante por ambas líneas en los ascendientes, examinaban la vida y costumbres, la carrera literaria, los honores y empleos que hubiera obtenido el pretendiente que al fin se sujetaba a un largo examen de la facultad que se había dedicado" (Rivera, 1880: 159).

El colegio creció con el tiempo, convirtiéndose en un centro educativo de alto prestigio, donde la mayoría de sus egresados ocupaba altos e importantes puestos en el virreinato. Más de un siglo después de su fundación, en 1690, los colegiales escribieron una carta al Consejo de Indias, solicitando que se concediera a la institución el título de "colegio mayor", lo cual no solo aumentaría su renombre, sino que le daría ciertos privilegios. Después de enviar informes sobre los detalles del colegio y buscar el apoyo de las autoridades novohispanas, el 15 de abril de 1700 se expidió la cédula real que concedía el título solicitado. Sin embargo, se advirtió que, aunque se le concedieran los mismos privilegios que en Perú se le dieron al Colegio Mayor de San Felipe de Lima, no serían equiparables con los colegios mayores de España (Gutiérrez, 1992: 30).

Aun así, la noticia del nuevo título de la institución tuvo gran resonancia en la ciudad de México, y el día de su proclamación se "solemnizó con un general repique de campanas, y con otras demostraciones de la mayor alegría, consecuencia cierta de la particular estimación que habían merecido los hijos de esta ilustre casa a todo este público" (Zúñiga, 1796: 5). Desafortunadamente, se ha perdido la mayor parte del archivo del Colegio Mayor (Gutiérrez, 1992: 24), por lo que no se tienen grandes noticias de las celebraciones realizadas. Sin embargo, se sabe que al menos González de la Sancha se unió al festejo, dedicando a este suceso uno de sus poemas más elaborados.

Entre los trabajos de Lorenzo Antonio que registró Beristáin aparece uno titulado *Elogio poético del Colegio Mayor de Santa María de Todos Santos de México*, del que menciona que es un manuscrito ubicado "en la biblioteca de dicho Colegio" (1883; III, 109). El contenido de la biblioteca se perdió en el siglo XIX, y Méndez Plancarte dio el escrito por desconocido, junto a los *Elogios afectuosos* a Felipe V. Actualmente se encuentra registrado en la Biblioteca Palafoxiana, en Puebla, un ejemplar en su catálogo interno bajo el nombre de "Elogio que en aplauso del Colegio Mayor de Santa María de todos Santos de esta corte de México y de la oración de acción de gracias a la católica Majestad del señor don Carlos II (que en paz repose)"<sup>14</sup>, pero no fue hallado al solicitarlo para su consulta. Sin embargo, el impreso fue posteriormente localizado por la Dra. Anastasia Krutitskaya entre una miscelánea de pliegos sueltos de la misma biblioteca. Se trata de un poema de 160 versos que celebra la obtención del título de "mayor" del Colegio y agradece a Carlos II por haberlo concedido.

El trabajo se encuentra dispuesto en dos hojas de formato menor impresos bajo el mismo título del registro que hay en la biblioteca: "Elogio, que en aplauso de el Colegio Mayor de Santa María de Todos Santos de esta Corte de México, y de la oración de acción de gracias a la católica majestad de el señor don Carlos II (que en paz repose) escribió el lic. D. Lorenzo Antonio González de Sancha, clérigo presbítero de este arzobispado". No da información sobre su lugar o año de impresión; sin embargo, Beristáin, quien registró el manuscrito del poema, lo fechó en 1700, y el registro de la Biblioteca Palafoxiana lo data en el mismo año. Si bien es lógico que el poema se haya hecho cercano a la celebración del 15 de abril, llama la atención que en el título del impreso se advierte la muerte de Carlos II,

---

<sup>14</sup> El libro se encuentra bajo la clasificación C. 386, L. 9.

que sucedió hasta el 1 de noviembre, y la noticia no pudo haber llegado a la Nueva España sino hasta el 6 de marzo de 1701 (Robles, 1972: 142). González de la Sancha debió escribir el elogio y leerlo durante las celebraciones del colegio en 1700, utilizando el manuscrito que señaló Beristáin, pero su impresión debió ser posterior a marzo de 1701. Es decir, el "que en paz repose" que aparece en el título es un agregado del impresor, pues incluso dentro del poema se habla del rey en presente, sin mencionar su muerte.

El poema está compuesto en tres unidades métricas. Los primeros 39 versos son una introducción en tres estancias, luego le sigue el desarrollo en un romance de rima /u/ - /o/ de 108 versos y concluye los últimos 13 con una cuarta estancia. Mientras que en la introducción y en la conclusión González de la Sancha se confiesa indigno de escribir para un asunto tan elevado, el desarrollo está escrito en voz de Apolo, quien celebra al Colegio y a Carlos II.

### *Introducción*

Las tres estancias que conforman la introducción del *Elogio poético* sobresalen del resto de la poesía de González de la Sancha por su estilo y contenido. Mientras que el autor acostumbra mostrarse indigno de abordar los temas que trata y pide ayuda divina para hacerlo, este es el único poema en el que describe detalladamente cómo es arrebatado por la inspiración, de manera que no es su voz, sino la de Apolo mismo, la que dice la mayor parte de los versos.

En la primera estancia el escritor narra que sube, temeroso, el monte Parnaso y es cautivado por las aguas de la fuente de Castalia. Ambos lugares, según la tradición mitológica, son habitados por las musas. Se trata de una metáfora de su proceso creativo, en el que busca la inspiración para un tema que considera demasiado grande para él.

Nunca más temeroso  
de el sacro risco la dorada cumbre  
—donde la que fue ninfa vive fuente—  
holló mi pie medroso.  
(vv. 1-4)

A pesar del miedo que menciona, más adelante señala una luz ardiente que lo guía y se vuelve tan grande que lo deja ciego, de manera que no tiene más remedio que dejarse consumir por ella. De esta manera, la inspiración que buscaba termina apoderándose de él.

viniendo a iluminarme, me abrasaba  
tanto que, a el golpe de sus luces ciego,  
me dejé el agua de temor de el fuego.  
(vv. 11-13)

Esta escena alude al "furor poético", concepto neoplatónico utilizado para describir el estado extático en el que el poeta es, en cierta manera, poseído por un poder divino que le infunde el don artístico (Greene, 2012: 531-532). Esta metáfora era común en el Barroco para explicar la naturaleza creativa del artista, relacionada frecuentemente con el elemento del fuego. "Pinciano reitera que la causa de las invenciones poéticas radica en la cabeza del poeta que tiene 'mucho del elemento del fuego' y por lo tanto la destemplanza caliente de su cerebro produce un ingenio furioso" (Krutitskaya, 2012, 159).

En la segunda estancia, González de la Sancha continúa con la alegoría de su inspiración, pues si bien se creía que en los arrebatos de furor el poeta era "poseído" por una divinidad, en el poema, al ver que el don poético del autor no es suficiente y su canción es débil, Apolo bebe del mismo fuego y, literalmente, le arrebató la lira para continuar con su propia composición.

bebiendo Apolo la divina llama  
(que en sí mismo derrama),  
quitó la lira a mi turbada mano  
(vv. 19-21)

En la tercera estancia se narra cómo el dios empieza a cantar y la naturaleza queda atónita, dejando sus actividades para escucharlo.

Como su voz oyeron,  
enmudecieron cisnes y sirenas,  
las aves y las aguas se pararon,  
los riscos se movieron,  
las cifras de las dulces filomenas  
en el arco inmóvil todas se quedaron,  
los orbes se admiraron  
(vv. 27-33)

Finalmente, la introducción concluye indicando que el resto del poema es la canción de Apolo. A partir de este momento, hay un cambio notable en el estilo de los versos, no solo en el metro, sino en la complejidad, que se simplifica al pasar de la canción al romance.

### *Desarrollo*

Las primeras cinco cuartetos del romance continúan con la escena anterior; Apolo, en su canción, se dirige al autor consolándolo por su intento poético fallido, y lo justifica diciendo que el asunto de la canción era demasiado grande.

No es mucho que así turbado  
(me dijo diestro), no es mucho  
que receles precipicios  
cuando intentas tanto asunto  
(vv. 40-43)

El dios describe el tema del poema como algo tan excelso que asegura que ni otros músicos de la mitología hubieran logrado escribir al respecto. De esta manera, alude a Polifemo cantando y tocando la zampoña, a Orfeo conmoviendo al inframundo entero con su canción y a Mercurio haciendo dormir a Argos con su música. Incluso afirma que le fue difícil tratar tal asunto, a pesar de que solo podía ser cantado por él mismo.

Que tan elevado intento  
dignamente solo cupo  
en mi labio, y a mi labio  
aun llegó a tener confuso.  
(vv. 60-63)

A partir del verso 64 comienza a hablar del Colegio Mayor de Santa María de Todos Santos, llamándolo "aquese emporio de letras" (v. 64), y da cuenta de su fama y la grandeza de sus alumnos, que hacen de la institución una especie de Atenas por su abundancia de hombres sabios, "varones que de Minerva / beben los ardores puros" (vv. 102-103). Por esta razón se afirma en el poema que el colegio, por su renombre e importancia, ya era mayor entre los demás desde hacía mucho, y solo faltaba que el rey le concediera el título.

Y así el título glorioso  
de *Mayor*, que el sin segundo  
Carlos le dio, ha muchos años  
que lo tenía por suyo;  
(vv. 104-107)

El romance concluye con un elogio a Carlos II en agradecimiento "por lo gracioso y lo justo" (v. 127), en el que se le considera alumno del colegio, más heroico y fecundo que Hegesias (vv. 129-131). La familiaridad con que el autor se dirige al rey, hablando de él en

presente para decir que "es el príncipe en lo culto" (v. 137) y hablando del tributo que los vasallos le deben en forma de aplausos, es lo que sugiere que el poema fue escrito en 1700, antes de su muerte, y que el "en paz repose" del título es un agregado posterior para su impresión en 1701. El último cuarteto del romance señala el fin del discurso de Apolo, quien después de cantar se va arriando sus caballos, llevando al sol detrás del horizonte y dibujando el atardecer en el cielo.

### *Conclusión*

Los últimos trece versos del poema vuelven al metro con el que inicia el poema y conforman una cuarta estancia, en la que González de la Sancha afirma que, de ser mayor su musa y su entendimiento, hubiera dicho lo mismo que Apolo, desligándose así de la autoría del trabajo y atribuyéndoselo al dios. Sin embargo, en los últimos dos versos rompe la alegoría de su fuente de inspiración, reconociéndose autor de todos los versos anteriores, al venerar el genio del dios y decir: "Apolo dijo, dije y digo solo / que a tanto asunto solo basta Apolo" (vv. 159-160). De esta manera, aunque el dios dijo todo lo anterior, el "dije" recuerda que fue solo a través de las palabras de González de la Sancha. El poema completo maneja dos asuntos en una estructura que envuelve uno dentro del otro: la alegoría que el autor hace sobre el proceso creativo y, dentro de esta, el elogio que, en voz de Apolo, celebra al Colegio Mayor.

### **González de la Sancha y el Colegio Mayor**

Un aspecto interesante del *Elogio poético* para este trabajo es que aborda un acontecimiento social del que no se han encontrado muchos testimonios. Mientras que abundan los poetas que, junto a González de la Sancha, escribieron por sucesos como la muerte de Sor Juana, la canonización de san Juan de Dios o el ascenso de Felipe V al trono, esta celebración del Colegio Mayor de Santa María de Todos Santos no parece haber sido tema común entre los impresos de la época. La ausencia de trabajos similares podría explicarse por varias razones: por un lado, la ya mencionada desaparición de gran parte del archivo y biblioteca del Colegio, que pudo haber albergado las relaciones del festejo en cuestión; por el otro, es posible que la fiesta no haya sido muy ostentosa o notoria ante la sociedad novohispana, pues, cabe recordar, solo se dotaban diez becas para ocupar un lugar dentro de la



institución, era un lugar prestigioso, pero integrado por muy pocas personas. El evento no se menciona, por ejemplo, en el *Diario de sucesos notables* de Antonio Robles, donde es común encontrar noticias de acontecimientos de este tipo.

Lo anterior levanta la duda sobre la relación que existió entre González de la Sancha y el Colegio Mayor de Santa María de Todos Santos, pues como se ve en el poema, el presbítero le da una gran importancia a la celebración, a tal grado que hace titubear al mismo Apolo entre sus versos al momento de elogiar al colegio. Probablemente se trate de una composición por encargo, pues hacia 1700 la fama de Lorenzo Antonio como poeta ya iba en ascenso. Sin embargo, uno de los versos del *Elogio* parece sugerir que el autor estaba familiarizado con la institución. Después de que Apolo explica al escritor, en segunda persona, que es normal temer ante un asunto tan grande y lo compara con otras deidades cantoras, le dice:

Aquese emporio de letras  
(que era ya cuidado tuyo)  
ha muchos días que admira  
los cuatro extremos de el mundo  
(vv. 64-67)

El verso 65, entre paréntesis, está dirigido nuevamente al autor e indica que este tenía algún tipo de interés o "cuidado" en el colegio. Nuevamente, la falta del archivo del lugar impide indagar más al respecto. Se tiene certeza, al menos, de que no fue estudiante de la institución, pues en el catálogo de los colegiales desde su fundación que hizo Juan Bautista de Arechederreta y Escalada en 1796 no aparece el nombre de González de la Sancha ni de sus familiares conocidos. De no haber un nexo personal entre el presbítero y el colegio, el interés pudo haber sido la admiración que tenía por esta institución, reconocida por su selecto y reducido número de estudiantes, que solían ser futuros catedráticos, obispos y oidores. Lo hermético y prestigioso de los miembros del colegio recuerda a la misma fama elitista que tenía la Congregación de San Pedro, lo cual probablemente lo acercaba a los intereses de González de la Sancha.

Independientemente del motivo que llevó a Lorenzo Antonio a escribir para esta ocasión, el poema se suma al contenido de sus primeros años de producción literaria y muestra a un escritor presente en acontecimientos de todo tipo, pues aunque son más comunes los versos escritos para fiestas religiosas o por noticias del rey, este es el único

testimonio en el que González de la Sancha escribe para un suceso del mundo académico. Quizá por esta razón, consciente de la erudición de su auditorio, tuvo especial cuidado en la composición del poema, sus descripciones gongorinas, las referencias mitológicas y la métrica compleja de la canción.

A través de las festividades, los poetas lograban darse a conocer en el medio escribiendo para túmulos, arcos triunfales, certámenes, dedicaciones de templos, etc. A pesar de los pocos testimonios que hay sobre esta celebración del Colegio Mayor, el poema muestra el interés del escritor en ser un partícipe activo en el gremio de los jóvenes poetas que buscaban espacios para ser leídos. El estilo del *Elogio poético* muestra la intención de hacer gala de sus habilidades poéticas, independientemente de lo grande del evento.

En abril de 1700 González de la Sancha ya había escrito pliegos de villancicos, había cedido sus *Exequias mitológicas* a Castorena y Ursúa para incluir sus poemas en *Fama y obras póstumas* (que serían impresas ese año) y en octubre del mismo sería premiado en el certamen por la canonización de san Juan de Dios. Se trata de un período definitorio para la fama y la consagración del escritor, pues, junto al *Elogio poético*, estos poemas conforman la lírica más rica y elaborada de González de la Sancha, sin tomar en cuenta los *Elogios afectuosos* de 1701 y la "Dedicatoria" a la Virgen (s/f).

## ELOGIOS AFECTUOSOS

La muerte sin herederos del rey Carlos II, en noviembre de 1700, desató una serie de conflictos para la monarquía española. Se eligió como sucesor del trono al duque de Anjou, Felipe V, nieto del rey Luis XIV e hijo del Gran Delfín de Francia. Esto no solo significó el final de la dinastía de los Habsburgo, que había gobernado desde 1516, y el ascenso a la corona de la casa Borbón; también creaba un lazo entre los reinos de Francia y España, lo cual no convenía a otras potencias europeas. Estos conflictos, cuyo curso se retomará en otro apartado, condujeron a la Guerra de Sucesión (Sanz, 2006).

Bajo este contexto Felipe V hizo su entrada a Madrid el 18 de febrero de 1701. Sin embargo, la noticia tardó en llegar al continente americano. En "Fiestas en honor de un rey lejano: La proclamación de Felipe V en América", Marina Alfonso Mola hace una reseña general de las celebraciones en América por la noticia del nuevo rey. En el ensayo aclara que "a Nueva España no llegó la comunicación oficial de la muerte del Austria y la exaltación al trono del Borbón (a bordo de un buque empavesado de negro) hasta el 6 de marzo de 1701" (2002: 2144). Si bien la aclamación del rey no se celebró en la ciudad de México sino hasta el 4 de abril de ese año, no fue solo por la tardanza del mensaje, sino también por el tiempo que implicó organizar la fiesta con la suntuosidad deseada.

La dilación entre la llegada de la noticia y su puesta en práctica se debió (en ambos virreinos) al deseo de realizar la proclamación con toda la pompa que la ocasión requería, ya que pese a lo efímero del evento, "cada cual estudiaba el modo de salir más lucido y de ocultar su gala, porque otro no la compitiese, y fue ardiendo en todos la emulación noble", aprovechando así las élites la oportunidad de mostrar su prestigio y su poder (Alfonso, 2002: 2144).

En este capítulo se destaca la relevancia que tenía la proclamación de un nuevo rey en la Nueva España, pues iba más allá de ser una fiesta oficial de la Corona. A través de estas celebraciones se reforzaban las relaciones de poder que mantenían el orden establecido en el virreinato. Los altos círculos sociales lucían su riqueza como parte del espectáculo, mientras que la mayoría del pueblo cumplía un papel de espectador. Al estar alejados del resto del reino español, la soberanía de la Corona debía representarse en la fiesta, buscando hacer tangible el poder del monarca y la función del virrey, su reflejo. Los eventos de este tipo fueron aun más grandes e importantes en los virreinos americanos que en Europa. "Se trata de la exaltación solemne al trono del 'rey ausente', pues en Indias no hay cortes que

juren el compromiso recíproco de lealtad y acatamiento de leyes y fueros" (Alfonso, 2002: 2143).

La función de la proclamación era, en parte, legitimar el poder de la corona en el Nuevo Mundo. En este aspecto radica la importancia de lo espectacular en la celebración. Si bien había una serie de códigos "cultos" que solo algunos alcanzaban a descifrar, el impacto visual, sonoro, y hasta olfativo, llegaba a todos los presentes. "Era, pues, una fiesta oficial, pero con una dimensión popular fundamental, ya que en última instancia era el pueblo congregado quien proclamaba al soberano" (Alfonso, 2002: 2146). En el artículo "Cultura festiva y poder", Santiago Martínez Hernández señala dos escenarios principales de las fiestas barrocas cortesanas: por un lado, los más privados, que se llevaban a cabo en "las residencias regias, en las que los espectáculos más grandiosos servían para la glorificación monárquica, al tiempo que contribuían al divertimento de los soberanos y de la nobleza cortesana"; por otro lado, los que eran más bien públicos, donde "la ciudad se convertía en un inmenso escenario, en el que el pueblo se encontraba con sus reyes. Este espacio urbano acogía las entradas reales y las proclamaciones, bodas, natalicios y exequias de sus monarcas" (2012: 140). La aclamación de Felipe V perteneció al segundo grupo, como se verá a continuación.

### **González de la Sancha y la proclamación de Felipe V**

Miguel de Cuevas Dávalos y Luna publicó en 1701 una relación con los pormenores de la fiesta, titulada *Sumptuoso, festivo, real aparato, en que explica su lealtad la siempre noble, ilustre, imperial y regia ciudad de México, Metrópolis de la América, y Corte de su Nueva España en la aclamación del muy alto, muy poderoso, muy soberano príncipe Don Felipe Quinto su católico dueño, rey de las Españas, emperador de las Indias*. Fue escrita por Gabriel de Mendieta Rebollo, escribano del Ayuntamiento. En ella da cuenta de la grandeza del evento, describiendo las lujosas vestiduras de los asistentes, el desfile de soldados y representantes de los diferentes estamentos sociales, y las maneras en las que se demostraba la opulencia de las familias más adineradas.

Lorenzo Antonio González de la Sancha también se unió al eco creado por esta celebración. En el mismo año de la fiesta publicó una breve compilación de poesías al nuevo monarca recordando el evento. Esta se ha encontrado en la Biblioteca Nacional de

España, en un cuadernillo de 8 hojas, bajo la signatura VE/1517/2, en cuya portada manuscrita está escrito: "González de la Sancha (L). Elogios afectuosos que cantaron elevadas musas de la Heliconia México en la aclamación de Felipe V. México 1701". Al abrirlo, después de una hoja en blanco, comienza un impreso con una portada que desarrolla el resumido título manuscrito: "Elogios afectuosos que cantaron elevadas musas de la Heliconia Mexicana, a la solemnísimas aclamación, que consagró la Imperial Ciudad de México, Corte de la Nueva España, al Rey N. Señor D. Felipe Quinto (que Dios guarde). Romance que escribió el Licenciado Don Lorenzo González de la Sancha, Presbítero domiciliario del arzobispado de México. Con licencia en México, por Juan José Guillena Carrasco, en el Empedradillo. Año de 1701". El cuadernillo, tal como lo indica la portada, contiene un romance de González de la Sancha escrito después de que la proclamación de Felipe V en la ciudad de México. El poema viene acompañado por un epigrama en latín y cinco sonetos.<sup>15</sup>

El epigrama, que se encuentra después de la portada, fue escrito por Juan Julián de Villalobos, quien, como se vio, también figuraba entre la sección mexicana de *Fama y obras póstumas* de Sor Juana. En ambos libros escribió poemas en latín: una elegía para la Décima Musa en aquél, y un epigrama por la celebración del rey en éste, titulado *De pluvia e coelo lapsa, et igne a bombardis emisso tempore acclamationis Philippi Quinti Caesaris Indici* ('Sobre la lluvia caída del cielo y el fuego lanzado por los cañones durante la aclamación real de Felipe V'). En este poema el autor engrandece la llegada del rey, diciendo que Faetón le cedió el control del carro mexicano, y contrasta el fuego de los arcabuces con la lluvia del día de la fiesta, simbolizando una unión entre el reino celestial y terrenal: *commixtum imperium cum Iove Caesar habes* ('compartes, rey, el imperio con Júpiter'). Este último verso es una alusión a un dístico atribuido a Virgilio: *Nocte pluit tota, redeunt spectacula mane: divisum imperium cum Iove Caesar habet*. ('Llueve toda la noche, al amanecer vuelven los espectáculos: César tiene imperio compartido con Júpiter'). Antonio Ruiz de Elvira explica que la historia de estos versos originalmente aparece solo en los manuscritos del siglo XV de la *Vergilii Vita Donatiana* (1989: 33). Según la anécdota, la noche anterior a unos juegos en el circo había una gran tormenta, por lo que el emperador

---

<sup>15</sup> Hasta la fecha, no se ha tenido noticia de otros ejemplares de este impreso. El de la Biblioteca Nacional de España se encuentra disponible en línea desde la plataforma de su Biblioteca Digital Hispánica.

Augusto temía tener que cancelarlos. Pero a la mañana siguiente el cielo se despejó, permitiendo el evento, y el dístico fue escrito en el palacio imperial al poco tiempo. Algo similar sucedió en la aclamación de Felipe V; en la relación de Miguel de Cuevas se cuenta que a la mitad del desfile comenzó a caer la lluvia: "explicose el cielo desvaneciéndose sus impresiones peregrinas en rocíos copiosos, que apreció la infantería por refrescar la campaña y remojar las galas, sacrificándolas gustosos, a que no sirviesen en otra función, ni otro día" (1701: 49). Pero más adelante, al despedirse del virrey los representantes de la ciudad, se despejó el cielo. "Marcharon también las nubes, que hasta en lo ligero pareció, que adrede fue cortesana la lluvia, comenzó a dorar los horizontes del sol despuntando sus rayos traslucidos por el embozo de la celajería" (1701: 50).

### **Romance**

El clima durante el día de la fiesta es también mencionado en el poema de González de la Sancha, aunque omite la parte de la lluvia y se centra en el buen día que hacía al inicio del evento. Se trata de un romance de 176 versos con rima asonante de las vocales /a/-/e/. Podría describirse como una breve relación lírica de la aclamación de Felipe V, pues mantiene una secuencia narrativa que se percibe desde la primera cuarteta.

De abril en la cuarta aurora,  
cuando el planeta flamante  
surcaba en ondas de oro  
tantos encendidos mares...  
(vv. 1-4)

Esta descripción del día sigue en los primeros 28 versos, narrando cómo el sol iluminaba y calentaba el mundo al salir el 4 de abril, cuando México "batió las alas reales" (v. 28) con la llegada de Felipe V. El amanecer de este día es mencionado también en la relación de Miguel de Cuevas, diciendo que "madrugó la aurora derramándose en doradas risas por los balcones rosados de los horizontes a salpicar de luces las flores, que en vistoso maridaje había brotado la industria, imitando el orden de sus matices en el colorido de las sedas" (1701: 22). A través del recurso de la aurora, González de la Sancha retrata la escena de la ciudad lista para el festejo real. Hace una descripción visual y olfativa en la que guía al lector con la luz del sol, que deja la "helada cárcel" (v. 10) de la noche e ilumina todo "en el risco y en el valle" (v. 6), revelando la plaza adornada de flores y oro, y sugiriendo aromas

de incienso y laurel. De esta manera construye un *locus amoenus* de la ciudad de México, convirtiéndola en un lugar ideal para la celebración que está por narrar.

A partir del verso 29 aparece Felipe V, a quien describe elogiándolo desde su retrato en el estandarte. Esto responde a una parte importante de la fiesta de aclamación, pues se llevaba a cabo sin estar presente el rey celebrado.

Porque del Quinto Filippo,  
en breve copia la imagen,  
aún lejos de su grandeza  
captivó las voluntades...  
(vv.29-32)

Sobra mencionar que durante el virreinato ningún rey español tocó tierras americanas, de tal manera que se recurría para estas fiestas a una pintura o una escultura del monarca, que simbolizaba su poder en el Nuevo Mundo, como lo apunta Alfonso Mora: "la imagen del rey sólo se percibe a través del retrato que preside el estrado, que obviamente, no existiendo la posibilidad de ver al soberano en persona y aclamarlo durante el desfile en pompa previo al ceremonial de la jura, manifiesta de forma plástica y material el poder de la monarquía absoluta" (2002: 2143-2144). En la relación de Miguel de Cuevas se menciona que se utilizó un estandarte con la pintura del monarca. La importancia de esta imagen radica en que era el único medio por el cual el pueblo podía ver al rey que lo gobernaba, y la única manera por la que éste podía presentarse ante los súbditos de los virreinos. "La efigie real formaba parte de muchos repertorios festivos [...] Así, en lienzo pintado, en insignias, y en representaciones variopintas, el rey hacía gala de su presencia" (Sigaut, 2012: 407).

En la descripción de la pintura de Felipe V, entre los versos 29 y 40, hay una intención de humanizar al retrato desde los rasgos físicos visibles. Al llamarle "Adonis forjado en Marte" (v. 36) no solo se refiere a la belleza estética; le agrega a la imagen el valor de la fuerza de guerrero, que sería de esperarse en un rey. Cuando describe su armadura como "la hermosa concha de sus prendas corporales" (vv. 37-38) va más allá de la pintura, dándole mayor valor al corazón, diciendo que es una "perla" que "ansiosa en el pecho late" (v. 40). Esto también podría deberse a la ausencia física del monarca, de quien el autor debe crear una personalidad regia a partir del retrato.

Los versos 41 a 64 hablan sobre el linaje del rey, lo cual era particularmente importante por el cambio de la casa reinante que implicaba la proclamación. "Se pone gran

énfasis en señalar la continuidad dinástica (fenómeno común al esfuerzo realizado en la propia metrópoli durante los primeros tiempos del reinado)" (Alfonso, 2002: 2149). En esta parte incluso se engrandece la suma del escudo Borbón al de España. Mientras se recuerda la genealogía de la dinastía, se lee: "teniendo el timbre supremo / en más eminente esmalte" (vv. 53-54). En heráldica, el timbre supremo se refiere a la corona real, mientras que el esmalte puede referirse a la pintura en general, pero también al azul específicamente (*Aut.*), color de fondo en el escudo de los Borbones, adornado por tres flores de lis.

Para referirse al linaje, el autor comienza señalando que el reinado de la familia de Felipe V abarca tanto Europa como América: "no cabiendo en un solo mundo, / en ambos mundos se esparce" (vv.43-44). En esta parte del romance González de la Sancha recuerda la grandeza de la dinastía real, remontándose hasta Felipe Augusto, rey de Francia en el siglo XIII: "para que Filipo Augusto / en todo el orbe le aclamen" (vv. 49-50). Este fue miembro de los Capetos, familia de donde siglos más tarde surgirían los Borbones. Después hace referencia a su abuelo, Luis XIV, y a su padre, el Gran Delfín de Francia. Con este repaso genealógico se indica la alta expectativa que había de su gobierno, esperando que sirva "para ser modelo heroico" (v.45) de futuros reyes.

Porque en el glorioso ejemplo  
de su abuelo y de su padre,  
a ser vivo rayo crece,  
quien de tales llamas nace  
(vv.61-64).

El poema vuelve a la descripción de la fiesta en los siguientes 84 versos, centrándose en el recorrido de la efigie real por las plazas, la presencia del virrey José Sarmiento Valladares y su esposa María Andrea de Guzmán y Dávila, y la grandeza del desfile. Continúa con el tópico del *locus amoenus* descrito al principio, equiparando la belleza de la naturaleza con la de los adornos que decoraron la ciudad. Se menciona que a Felipe le recibieron "por las plazas y las calles / primaveras de oro y seda" (vv.78-79). Es por esto que lo compara con la historia del pintor griego Zeuxis. Según Plinio el Viejo (*Nat.* 35.36), este personaje pintó unas uvas que parecían tan reales que las aves se acercaron e intentaron comerlas. González de la Sancha incluso dice que el decoro de la ciudad era una "repetida segunda, noble primavera instable" (vv.85-86).



Es interesante el uso de tópicos de la cultura clásica a lo largo de este poema. Si bien son comunes en la poesía Barroca, adquieren un significado particular en este trabajo, pues al tratarse de un evento que busca reforzar la grandeza del imperio, Roma se convierte en una alegoría inmediata. Es decir, las alusiones al mundo grecolatino para referirse a Felipe V son símbolos de poder que buscan enaltecer el renombre de la Corona Española.

Hasta este momento las descripciones sensitivas del autor se han limitado a la vista y el olfato. Sin embargo, hacia el final del romance, el oído cobra parte importante de la celebración. Se mencionan los tambores y clarines, que "se llevaban los oídos / con una violencia fácil" (vv.111-112). Estos sonaban conforme las tropas militares marchaban "a el eco dulce del bronce / con la ronca voz del parche" (vv.119-120). Y se narra cómo ocuparon la plaza real bajo órdenes de sus capitanes, y los disparos ceremoniales que hacían: "de dos mil tiros se oía / un traquido en un instante" (vv. 131-132). A través de estos recursos se insiste en lo impactante de la fiesta, que buscaba dejar una huella en el espectador.

La misma condición efímera de la fiesta era capaz de dejar un recuerdo indeleble en la memoria de los espectadores, puesto que el aparato escénico y gestual materializaba ideas y tópicos ya conocidos, un referente previo que se entrecruzaba con las percepciones físicas que se dirigían a estimular los cinco sentidos a través del ruido, el fuego, el olor, el color, los confites, las monedas... En suma, una catarsis colectiva, que el asistente al evento grababa en su mente, ajustando en su realidad lo que ya existía en su imaginación y de cuyo recuerdo viviría en las jornadas anodinas de su cotidianeidad (Alfonso, 2002: 2143).

El papel del virrey en la fiesta tiene un lugar importante en el poema, pues, como se verá más adelante, era también parte primordial de la celebración. En el romance se resalta que fue quien organizó el magno evento. Hacia los últimos versos, describiendo la grandeza de la fiesta, González de la Sancha señala:

y todo debido al cuerdo,  
a el acertado dictamen  
de la sabia rama ilustre  
de tantos troncos reales  
del gran Sarmiento, que él solo  
pudo el día hacer más grande  
(vv. 149-154).

Los últimos versos del romance hacen énfasis en la imposibilidad de narrar con fidelidad el esplendor de la aclamación. Deja de describir los adornos de la ciudad argumentando que

"lo que en su lustre cupo, / en la explicación no cabe" (vv. 135-136). Después de hablar sobre los atuendos elegantes de los asistentes, se detiene "porque para cada objeto era menester que hablase un volumen..." (vv. 165-167). Finalmente, las últimas dos cuartetas insisten en esta dificultad de decirlo todo, comparándose con alguien que intenta explicar el sol.

Y en fin, para decir cuánto  
en ocasión semejante  
se desveló su cuidado,  
no ha de haber voces que basten.  
Y así su amor, sus grandezas,  
sin que se expliquen, se alaben,  
que del sol los atributos  
no hay pluma que los alcance  
(vv. 169-176).

### **Soneto**

Al terminar el romance inicia un soneto del mismo González de la Sancha, bajo el subtítulo: "Soneto del mismo. Arguyendo la grandeza del día, por la grandeza del nombre de N. Rey, y Señor D. Felipe V. Dándole también nombre el nombre glorioso del Excelentísimo Señor Don José Sarmiento Valladares". Este poema aborda dos cuestiones que reflejan algunos rasgos de la concepción que se tenía de la monarquía en la Nueva España. Por un lado está el papel del virrey no como un segundo gobernante, sino como una extensión del mismo rey español. Por el otro, la relación que se hacía entre el orden cósmico y el monárquico, que hacía frecuentes las referencias a miembros de la realeza a través de alusiones astronómicas (se profundizará más adelante sobre estos aspectos). El tema central del poema es la grandeza del imperio español, que abarca tanto Europa, a través de Felipe V, como América, a través del virrey José Sarmiento.

El primer cuarteto es una oración condicional que prepara una pregunta retórica. En este se hace la alusión a la corona española a través de la figura de un sol que ilumina todo el mundo.

Si aquel ardor con que los orbes dora  
délfica luz en claros esplendores,  
igualando fulgores con fulgores,  
jamás señala peregrina aurora  
(vv.1-4)

Los versos podrían parafrasearse de la siguiente manera: "Si la luz del sol, que ilumina con la misma intensidad a los [dos] mundos, jamás permite que termine el día...". Este cuarteto hace referencia a la frase *A solis ortu usque ad occasum* (desde la salida del sol hasta el ocaso), que forma parte del escudo de armas de España bajo el gobierno Borbón. Se trata de un verso tomado del Salmo 112 de la vulgata latina. La oración completa dice: *Sit nomen Domini benedictum, ex hoc nunc et usque in saeculum: a solis ortu usque ad occasum* (vv. 3-5) (Bendito sea el nombre del Señor, desde ahora y para siempre, desde la salida del sol hasta el ocaso). Con esta sentencia se hace referencia a la grandeza del Imperio Español, pues al abarcar los dos hemisferios terrestres, siempre es de día en alguna parte del reino. Se le atribuye a Felipe II una paráfrasis del adagio: "en mis dominios no se pone el sol".

En el segundo cuarteto comienza a introducirse la similitud entre el sol y la Corona, haciendo una distinción entre un único rayo que pone el cosmos en orden y sus diferentes ardores, que, unidos, mejoran su luz. Es decir, la misma corona española es iluminada por el rey y por el virrey.

si es uno siempre el rayo que coloca  
fragrantes astros y lucientes flores,  
¿cómo, recopilando sus ardores,  
en esta luz su claridad mejora? (vv. 5-8).

Los dos tercetos enfatizan el papel del virrey con relación al rey en la Nueva España: si Felipe V ilumina el sol, que es su imperio, el trabajo de José Sarmiento no es iluminar la parte americana de éste, sino simplemente "acrecentar" la luz del rey en España.

Más que mucho, que llama tan violenta  
eterna goce gloria más divina,  
privilegiada en la dorada cuenta.  
Si para ser en todo peregrina,  
si de Iosef el nombre la acrecienta,  
el nombre de Filipo la ilumina. (vv. 9-14)

En estos versos puede percibirse la importancia del papel del virrey, pues aunque no cumpla una función de gobernante autónomo, su papel como reflejo del rey es de vital importancia para la monarquía hispánica. Alejandro Cañeque habla sobre la función de esta figura: "en su condición de viva imagen del rey, el virrey era mucho más que un

gobernador o un administrador, era un símbolo regio cuyas apariciones en público servían para hacer presente el poder del monarca ausente" (2012: 308). La necesidad de un personaje con estas características, afirma el mismo autor, tiene su origen en la distancia que separa a ambos continentes, que dificultaba la identificación del pueblo con el gobernante europeo.

...la solución ideal consistió en enviar un representante del soberano revestido de todos los atributos de la majestad real, en el cual los habitantes de las diferentes provincias y reinos viesan al perfecto sustituto del monarca, o que incluso se le confundiese con él. De ahí que el virrey se describa como la "viva imagen" del rey, pues, en él, los súbditos del monarca español debían ver no solo la figura de un poderoso gobernante, sino al rey transfigurado en su persona (Cañeque, 2012: 303).

La metáfora del rey y el virrey como rayos del mismo sol forma parte de una concepción de la monarquía como un orden paralelo al astronómico. De esta manera se justificaba el poder de la corona como establecido por Dios. Tomando en cuenta la concepción cósmica heliocéntrica de la época, el rey equiparado con el sol se convertía en el centro del orden monárquico, de la misma manera que el sol era el centro del universo, y Dios el centro de la creación.

Este orden astral, que gira en torno al sol, resulta ser una metáfora fundamental de la monarquía universal, que gira en torno al rey. Ahora bien, el Orden universal es la mayor creación de Dios, en el que la Tierra y sus habitantes ocupan el centro, según la concepción teológica prevaleciente en los siglos que nos interesan. Por lo tanto la monarquía procede, como el mundo astral, de la voluntad explícita del creador. En otras palabras, la monarquía es la réplica terrenal del orden astral. Esta característica coloca a la institución fuera del ámbito humano de modo que, si bien los monarcas españoles no eran de derecho divino, la monarquía sí lo era, no por derecho sino por esencia. Como consecuencia de este origen divino y cósmico, la monarquía pertenece al universo moral (Alberro, 2012: 290-291).

En la aclamación de Felipe V el símbolo del sol tenía una fuerza aún mayor, pues además de representar este orden cósmico, remontaba al abuelo del nuevo rey, Luis XIV, apodado "el rey sol". Puede verse en los últimos dos versos del romance de González de la Sancha una alusión al sol como símbolo del rey. "que del sol los atributos / no hay pluma que los alcance" (vv. 175-176). Pero en la cuarteta de los versos 45-48 es probable que se haga una referencia sutil al rey francés. En estos versos busca explicar por qué la grandeza de los Borbones abarca ambos mundos:

para ser modelo heroico  
de cuantos en bronce y jaspe  
a el templo de gigantea  
altas columnas añaden  
(vv.45-48).

El Diccionario de Autoridades define 'gigantea' como "girasol". Si en estos versos se toma el significado del sol como símbolo de Luis XIV, la Corona Española sería, bajo el reino de los Borbones, como un girasol, pues voltea hacia el rey francés por linaje. Bajo esta interpretación, el "templo de gigantea" es una forma de referirse al palacio real de España, y la cuarteta quiere decir que Felipe V será ejemplo para los futuros gobernantes españoles.

La relevancia del virrey es visible a lo largo los *Elogios afectuosos* de González de la Sancha. Como se ha mencionado, al ser la "viva imagen" del rey, en su persona conlleva toda la autoridad de la corona, por lo que es imprescindible su mención en estos poemas. A pesar de que no ser el celebrado de la aclamación, y de dejar su puesto en noviembre del mismo año, se reconoce su poder en los últimos versos del romance, el soneto mencionado, y otros dos que aparecen al final del impreso.

### **Otros sonetos**

Después de los poemas de González de la Sancha, aparecen dos sonetos en el siguiente folio. El primero es de Francisco de Ayerra Santamaría, autor portorriqueño ya mencionado por haber escrito otro soneto en la *Fama y obras póstumas* de Sor Juana. Para este impreso dedicó su poema al virrey, a quien elogia a través de la imagen del águila imperial que recorre México. En los versos el ave, agradecida por la fiesta de organizó José Sarmiento, es tan engrandecida por el reino de Felipe V (a quien llama "Jove hispano") que le queda poco mundo para volar. "Y ella quedó, calando hasta la esfera, deudora a tu lealtad, y aún más volara / si hallara más región donde cupiera" (vv.12-14). El otro soneto es de Clemente Bugueyro, abogado de la Real Audiencia. Aunque se sabe poco sobre este autor, se encuentra entre los premiados en el Triunfo Parténico. En los versos de los *Elogios afectuosos* celebra la grandeza de la aclamación, iniciando ambos cuartetos y el primer terceto con la pregunta "¿Quién, sino tú...?". En estas preguntas retóricas el autor afirma que solo el virrey pudo haber organizado tal celebración, y remata con el segundo terceto de manera similar a González de la Sancha en el romance, incapaz de narrarlo todo.

"¿Qué pluma copiará tantos primores? / Pues no cabiendo aun en la fantasía / al más diestro pincel faltan colores" (vv. 13-14).

Finalmente, hay dos sonetos más en el último folio, ambos escritos por Juan Bernardo de Villanueva Zapata, de quien no se han encontrado más trabajos o información. El primero se titula "Al excelente Señor virrey en el día de la jura del Rey Nuestro Señor". En este el autor elogia al virrey José Sarmiento, diciéndole que el día de la aclamación de Felipe V glorificó a México de tal manera que él será inmortalizado por organizarla. "Que eternice este día tus memorias / si grandeza eternizó este día " (vv. 13-14). El siguiente soneto solo tiene como subtítulo "Otro del mismo, al mismo intento", en el cual reitera la misma idea del virrey como un reflejo del Rey, por lo que las glorias de Felipe V engrandecen a su representante americano. Inicia con el verso "Éste, que al rey nuestro señor aclama" para darle una serie de elogios, entre los que está una de las mencionadas alusiones al sol como símbolo del rey: "Éste, el mayor que, en cuanta luz derrama, / en torno del sol se ha devanado / ilustre día, asunto iluminado / a los altos pregones de la fama" (vv. 5-8). El impreso termina con estos cuatro sonetos al virrey. Después le siguen un par de folios en blanco.

### **El papel de los *Elogios Afectuosos***

Se ha mencionado que esta fiesta tuvo la función de legitimar en la capital de la Nueva España la autoridad del nuevo rey ante toda la sociedad. En la relación que hizo Miguel de Cuevas sobre el evento se recopilan varias poesías, inscripciones y versos leídos durante la fiesta, pero ninguno de los que aparecen en los *Elogios afectuosos* de González de la Sancha. Esto muestra que hubo una circulación posterior de textos poéticos en los que se recordaba el evento. De esta manera, el cuadernillo impreso forma parte de los fenómenos literarios que rodearon a la proclamación de Felipe V. Santiago Martínez Hernández aborda esta faceta de las fiestas barrocas, señalando que en ellas "el arte y la literatura se pusieron al servicio de los poderes políticos y religiosos para satisfacer los intereses de las clases privilegiadas, en su afán por publicitar su preeminencia social" (2012: 136). A lo largo del mismo texto resalta que el papel de estas manifestaciones artísticas, más que plasmar un momento efímero, era reforzar las condiciones del poder entre las altas clases sociales. Visto de esta manera se puede ver un aspecto más de la obra de González de la Sancha,

pues la mayor parte de su obra consiste en elogios a personajes de las élites sociales y religiosas. "Los textos festejantes fueron, además de escrituras de lo efímero, «escrituras del poder», como las define Rodríguez de la Flor, convertidas en «código ideal para ciertas clases de letrados» y para buena parte de la élite nobiliaria" (2012: 147).

Al leer el romance de González de la Sancha llama la atención lo ostentoso y espectacular de la celebración, que es mucho mayor en las descripciones detalladas que hace Miguel de Cuevas en su relación. Se había mencionado la importancia que se le daba al impacto de los sentidos para generar una memoria permanente del evento efímero. Esta es otra forma que tenía la corona de reafirmar su poder por todos los medios posibles.

La monarquía imperial era asimismo manifestada a través de un sinfín de recursos, esencialmente visuales pero también textuales, en el caso de los textos numerosos recitados, pintados, cantados que acompañaban los despliegues ceremoniales relacionados con las celebraciones dinásticas y las entradas virreinales (Alberro, 2012: 290).

En "El virrey como viva imagen del rey", Alejandro Cañeque estudia este aspecto de las fiestas de la monarquía hispánica, relacionadas directamente con la muestra de autoridad. En su análisis argumenta que estas celebraciones y rituales públicos respondían a una concepción del poder atribuible a unas cuantas personas, lo cual resalta la importancia de la presencia, aunque sea a través de la imagen, del rey. Esta idea, sin embargo, se fue perdiendo durante el paso al Estado moderno, que se distingue por ser más impersonal.

...en el mundo novohispano, la creencia de que el ejercicio del poder estaba íntimamente ligado a la pompa ceremonial seguía todavía muy viva. Quentin Skinner ha observado que la aparición del concepto moderno del Estado como forma de autoridad suprema e impersonal traería consigo el desplazamiento de los elementos carismáticos del poder político, y con ello, la idea de que la soberanía se hallaba estrechamente unida a la pompa ceremonial y a la exhibición pública del poder. La conexión entre la presencia física de la majestad y el ejercicio del poder no podrá sobrevivir en vista de la transferencia de autoridad al ente puramente impersonal del Estado moderno (Cañeque, 2012: 321).

En el mismo artículo, al entender la ceremonia como una "exhibición pública del poder", Cañeque hace una interesante reflexión sobre la presencia del cuerpo del virrey en fiestas como la aclamación, retomando algunas ideas de Michel Foucault en *Vigilar y castigar*. Se ha mencionado ya la importancia de la figura del rey, y el aura mística y divina que le rodeaba por su papel en el orden universal; también se comentó sobre el papel del virrey como un reflejo o "viva imagen" del monarca español, que contiene todos sus atributos y majestad. Estos rasgos permiten la interpretación de los *Elogios* desde las ideas del autor

francés.

Si se me permite parafrasear a Foucault, en el cuerpo expuesto del virrey exhibido en procesiones y ceremonias y rodeado de un magnífico esplendor, la autoridad regia aparecía legible a todo el mundo. Esta producción de magnificencia se encontraba perfectamente regulada, formaba parte de un ritual, de una especie de *epifanía vicerregia* que cumplía dos requisitos principales: marcaba al virrey no con el estigma de la infamia, como en el caso del delincuente, sino con el carisma de la majestad, por medio de los numerosos símbolos que lo acompañaban. Y era espectacular, debía ser visto por todos como el triunfo del poder soberano que se enviaba al virrey, cuyo cuerpo, constantemente exhibido por las calles de la ciudad de México, se convertía en una declaración visual del poder regio (2012: 310).

La descripción hiperbólica de la proclamación en los *Elogios afectuosos* de González de la Sancha cobra un sentido diferente desde esta interpretación. Si bien la fiesta cumple una función de reafirmación de poder, tiene la desventaja de ser un evento efímero, que la gente puede olvidar eventualmente. Sin embargo, a través de manifestaciones literarias como esta, la grandeza de la fiesta vuelve a la memoria, y con ella, la reafirmación del poder monárquico. La literatura al servicio de la monarquía influía de esta manera sobre la opinión pública. En conclusión, los *Elogios afectuosos* conforman la segunda de tres obras que tratan sobre el rey de España, y que, involuntariamente, se convierte en un ciclo que narra diferentes etapas de la Guerra de Sucesión: de la muerte de Carlos II, a la aclamación de Felipe V, y, finalmente, la batalla de Villaviciosa. Tomando en cuenta las funciones sociales, tanto de la proclamación como de los poemas, este impreso de González de la Sancha da pie a una interpretación diferente de su obra. La adulación de figuras de poder es un tema recurrente a lo largo de sus trabajos, y con el tiempo, él mismo se convirtió en un miembro de la élite social y eclesiástica. Se trata de un autor que supo manejar a su favor la relación que existía entre la literatura y el poder. Al mantener una carrera profesional activa, elogiaba a figuras de autoridad a través de la poesía, y a cambio obtenía el reconocimiento y poder que les celebraba.



## CANCIÓN HEROICA A SAN JUAN DE DIOS

Se ha señalado antes que los tres poemas conocidos de González de la Sancha eran los dos de la *Fama y obras póstumas* de Sor Juana y la "Canción heroica" que Méndez Plancarte incluyó en *Poetas novohispanos*. Esta última forma parte de un libro de 1702 dedicado a las fiestas de canonización de San Juan de Dios en México, titulado *Culto festivo, pompa solemne con que celebró la canonización de el esclarecido padre de pobres san Juan de Dios, patriarca y fundador de la Sagrada Religión de la Hospitalidad*. A pesar de que el santo fue canonizado en España en 1690, en la Nueva España la celebración se llevó a cabo hasta octubre de 1700. Los pormenores de la fiesta aparecen en el libro mencionado, escrito por Juan Antonio Ramírez de Santibáñez. En este volumen se incluyeron los poemas y sermones escritos para la celebración que duró siete días. Se encuentra dividido en dos partes: en la primera hay una relación del certamen poético que se organizó, donde aparecen los poemas ganadores, y en la segunda hay ocho sermones dedicados al santo celebrado. Este apartado tratará sobre el libro en cuestión y, particularmente, la canción de González de la Sancha.

### **La búsqueda del impreso**

La importancia del libro para este estudio radica en que allí aparecen, además de la "Canción heroica", dos poemas dedicados a Ramírez de Santibáñez: uno de Lorenzo Antonio González de la Sancha y otro de su hermano menor, Francisco González de la Sancha.<sup>16</sup> En cuanto a la canción, solo se contaba con la versión editada por Méndez Plancarte en *Poetas novohispanos*. El autor de este libro también incluyó otros ganadores del certamen citados del *Culto festivo*, pero no dio noticia de su ubicación.

La búsqueda del impreso original no ha sido sencilla. Existe un registro del volumen en la Biblioteca Nacional de México, sin embargo, por razones desconocidas, no se encuentra en el acervo. En cambio, el libro está registrado en al menos dos bibliotecas estadounidenses (Brown Univeristy y University of Iowa), la Biblioteca Nacional de Chile, Welcome Library en Inglaterra y la Biblioteca Nacional de España. Se agradece la ayuda del doctor Joaquín Zuleta, de la Universidad de Chile, quien facilitó la digitalización del soneto mencionado para Ramírez de Santibáñez. La "Canción heroica", el poema de

---

<sup>16</sup> Estos textos se tratarán en el apartado sobre los sonetos preliminares.

Francisco González de la Sancha y la información general del libro fueron proporcionados por Noyule Jonard, historiadora del arte, desde el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España.

### **Canonización de san Juan de Dios y el certamen poético**

La portada del *Culto festivo* señala que las celebraciones por la canonización del santo se llevaron a cabo "en su convento hospital de esta Imperial Corte de México [por] su ilustre provincia del Espíritu Santo". Se refiere al hospital de Nuestra Señora de los Desamparados, donde se instaló la Orden de los hermanos de san Juan de Dios en 1604. Fue con el paso del tiempo que el lugar comenzó a ser conocido entre la gente como el Hospital de san Juan de Dios. Durante el siglo XVII los juaninos se expandieron rápidamente a lo largo de la Nueva España, no sin tener dificultades económicas para mantenerse (Rocher, 2005: 1307). Alcanzaron su mayor esplendor durante el siglo XVIII, y su sede en la ciudad de México se convirtió en uno de los hospitales más importantes de la Nueva España (Muriel, 1991: 31).

Antonio de Robles, en su *Diario de sucesos notables* (1946) presenta una breve relación de lo sucedido durante las celebraciones de san Juan de Dios. La noticia del evento fue anunciada el 16 de octubre de 1700 y las fiestas comenzaron el sábado 23 del mismo mes con una procesión en la que transportaron la imagen del santo de su hospital a la catedral. A lo largo de la semana se hicieron las ceremonias correspondientes, en las que cada una de las órdenes religiosas recibía a san Juan de Dios. Es el jueves 28 cuando se realiza el certamen poético, cuyo secretario fue Juan Antonio Ramírez de Santibáñez. Robles comenta que al evento asistieron "el virrey, virreina, oidores privadamente y gran concurso" (1946: 125). Menciona también que era tanta la concurrencia esperada que "desde la una cerraron la iglesia, porque no se llenase de gente, respecto de que se había de publicar el certamen" (1946: 124). Aunque no se proporcionan detalles sobre los participantes o los jueces, se describe la manera en que se organizó el espacio para el evento.

se dispuso un tribunal de una vara en alto, y en una mesa cubierta de carmesí se pusieron los premios; pusieronse cuatro sillas para los jueces y fiscal del certamen, en que lucieron los ingenios; y habiéndose procedido al juicio de los poemas que se pidieron, repartieron los premios a los sujetos que los merecieron (1946: 125).

Las fiestas terminaron el domingo 31 de octubre. Los sermones que se dijeron para este asunto a lo largo de la semana son los que recopiló Ramírez de Santibáñez en el *Culto festivo*. Robles calificó a la última procesión como "una de las más ilustres que ha visto esta corte en semejante festejo, y la octava, una de las más solemnes que ha costado México" (1946: 127).

### **Canción heroica**

Durante las celebraciones de San Juan de Dios se levantaron cuatro estatuas, en torno a las cuales se organizó el certamen poético reseñado en el *Culto festivo*. Hubo diferentes concursos en los que se disponía una serie de reglas para la composición, fijando el tema, metro y longitud de cada poema. Los primeros tres lugares de cada una de estas competencias fueron los incluidos en el libro de Ramírez Santibáñez. El concurso que concierne a Lorenzo Antonio se encuentra a partir del folio 27, donde se indica con un subtítulo: "Segunda estatua para el certamen segundo". En este apartado se presenta un paralelismo entre un pasaje de la vida de San Juan de Dios y la de Hércules, pues ambos se enfrentaron a una tormenta al cruzar el mar Mediterráneo.

El héroe griego, según el mito, cruzó el estrecho de Gibraltar, navegando sobre la copa del sol. Se dirigía a la isla Eritía para robar el ganado de Gerión (su décimo trabajo) (Apollod. 2. 10). En *Culto festivo* se narra una versión de la historia en la que, durante el camino, se desata una gran tormenta. Hércules entonces amenaza al mar con una flecha para calmar las olas. "Empuña el arco, saca de la aljaba una flecha, temen el tiro las aguas, amainan la cólera, y conviértese toda su saña en una calma serena" (Ramírez, 1702: fol. 27).

De manera similar, según su hagiografía, san Juan de Dios viajaba de Ceuta a Gibraltar, cuando a la mitad del camino, en el estrecho, se desató una tormenta en la que perecieron varios tripulantes que viajaban con él (Govea, 1624: 20). El santo comenzó a rezar un Ave María, con lo que se calmaron las aguas y los sobrevivientes pudieron llegar a su destino. "Embraza el arco de oración, dispara al piélago la eficaz saeta de una Ave María, y lo mismo fue acabarla, que acabarse la tormenta, quedando las aguas tranquilas" (Ramírez, 1702: fol. 27).

Después de señalar estas similitudes, se especifican las reglas del concurso: "Compítanse careadas (una y otra tormenta) las dos victorias, y búsquesele a san Juan de Dios mayor palma en una canción heroica que no pase de cinco estancias y tenga por remate sorpresa". El primer lugar de este concurso lo obtuvo Lorenzo Antonio González de la Sancha, quien en el mismo libro fue elogiado con las siguientes palabras: "tan discípulo de Apolo, que así como Clitia le bebe los rayos cuando planeta, don Lorenzo le bebe los alientos cuando numen; poético camaleón del Parnaso, que con la boca abierta se sustenta, o de lo airoso de los sonetos, o del buen viento de las canciones". Recibió como premio un salero de plata y un pimentero con dos coplas inscritas:

Lorenzo, hoy has aclamado  
un salero que, pulido,  
no te dejará sentido,  
porque te encuentra salado.  
Tus métricas asonancias  
hacen que agregues, tú solo,  
a las haciendas de Apolo,  
de tu canción las estancias.

La canción heroica de González de la Sancha combina heptasílabos y endecasílabos dispuestos en cinco estancias de trece versos y la conclusión. En cada una, los primeros seis constituyen el *frente*, formado por dos *pies* de rima *abc*. El séptimo es una *vuelta* que repite la última terminación en *c*, y concluye con una *coda* pareada en *DDeEeF* (salvo en la cuarta estancia, con solo endecasilabos). Finalmente, el poema cierra con una *tornata* en *aBaBCC*, dando un total de 71 versos que conforman la composición.

Sobre el contenido de la canción no se profundizará mucho, pues se encuentra limitado a las reglas dispuestas para el concurso, que el autor siguió estrictamente. En las primeras dos estancias, González de la Sancha narra la hazaña de Hércules, y en la tercera señala su semejanza con el milagro de San Juan de Dios. Ambas historias son enfrentadas en la cuarta, dando la victoria al santo, al argumentar que la aventura del semidios es solo un mito, en tanto que el otro fue un hecho real.

mas no iguale la hazaña la memoria,  
que es de Juan la victoria;  
pues cuanto allá la antigüedad fingía,  
acá la voz de Juan verdad hacía  
(vv. 45-48).

La quinta estancia celebra la superioridad del santo ante el héroe griego. Mientras que este último marcó el fin del mundo, colocando sendas columnas en los extremos del estrecho de Gibraltar, san Juan de Dios, en el poema, pone su *non plus ultra* entre el sol y la luna (vv. 53-61). Por último, González de la Sancha concluye diciendo que el mundo no alcanza a comprender la gloria del santo, pero que el simple conocimiento de su vida es "clara luz, propia fama, sabio vuelo" (v.71).

Méndez Plancarte señala los "reflejos metálicos" que aparecen en el poema. El mar y sus olas son referidas como "cerúleo" (v. 12), "luceros de cristal" (v. 11), "ejércitos de plata" (v. 29) y "blanco ceño" (v. 43). A estas figuras las denomina "barroquismos de luciente modernidad, que aun no faltan allí ni en más oscuros poetas" (1954: lxii). También hace algunas anotaciones a líneas difíciles de comprender. Llama la atención un comentario interesante a los versos 38 y 39, donde González de la Sancha escribe de Venus que, al calmar la tormenta, "besa la huella / del blanco soplo de mayor estrella". La observación acertada de Méndez Plancarte muestra que se está hablando del vencimiento de la Virgen María ante la diosa romana: "El cándido o virginal imperio de María, tan 'mayor' que Venus" (1954: 219). Cabe recordar que este es el único poema del presbítero novohispano, "a más de algún soneto", que el autor de *Poetas novohispanos* consideró que valía la pena (1954: lxii).

Entre los demás nombres que figuran entre los ganadores del certamen destacan algunos conocidos, entre ellos Francisco Ayerra, fray José Gil Ramírez, Pedro Muñoz de Castro y sor Teresa Magdalena de Cristo, a quienes Méndez Plancarte también incluyó en *Poetas novohispanos*. También Francisco González de la Sancha, además de haber escrito un soneto preliminar, fue premiado en el certamen por unas quintillas a san Juan de Dios. Es de mencionarse que, cronológicamente según las fechas de impresión, este es el tercer libro donde coinciden González de la Sancha y Francisco de Ayerra, siendo los otros la *Fama y obras póstumas* de Sor Juana (1700) y *El sol eclipsado* (1701). Muñoz de Castro aparece también en los *Elogios afectuosos* (1701) a Felipe V.

### **Fuentes y tradición clásica en la Canción heroica**

Los poemas de Lorenzo Antonio González de la Sancha constantemente revelan su erudición sobre temas bíblicos y clásicos. Sus versos abundan en referencias mitológicas, lo

cual probablemente le facilitó la composición de la "Canción heroica". No solo era Hércules uno de los motivos principales para el certamen, sino que la cultura grecolatina abundó en la celebración. Antonio de Robles muestra este aspecto al describir el último día de la fiesta, el domingo 31 de octubre de 1700.

Esta tarde los vecinos de la Alameda y hospital de San Juan de Dios salieron de máscaras curiosamente vestidos con varios trajes remedando varios animales y fábulas de la Antigüedad; la idea del carro fue el Monte Parnaso; vestido de carmesí el pegaso con alas, en nueve nichos, las musas con cetros en las manos y arriba, en un trono, el dios Apolo como presidente en que llegando al hospital representó en una loa las virtudes del santo (1946: 128).

Se mencionó al inicio de este apartado que la canonización oficial de San Juan de Dios se llevó a cabo en 1690. En España también se hicieron las celebraciones propias para la ocasión, incluyendo, al igual que en el Nuevo Mundo diez años después, un certamen poético en 1691, como solía hacerse en las fiestas de este tipo. Así se publicó en Madrid: *Justa poética, certamen literario o sagrado influjo en la solemne, cuanto deseada, canonización del pasmo de la caridad, el glorioso patriarca y padre de los pobres San Juan de Dios, fundador de la religión de la hospitalidad* (1692). Este libro, escrito por Antonio de Sarabia, da cuenta de los diferentes concursos y ganadores del evento.

El motivo de los certámenes fue el mismo en Madrid que en México, organizado por la misma orden hospitalaria. Sin embargo, los trece "asuntos" que conformaron la justa en España consisten en comparaciones entre san Juan de Dios y los apóstoles, incluyendo a Matías, sin remitir a la cultura clásica en alguno de ellos.

Existen múltiples versiones y fuentes sobre los trabajos de Hércules. Para la "estatua segunda del certamen segundo" del *Culto festivo* se utilizó una variante del décimo trabajo del tebano que coincidía a la perfección con el pasaje de la vida de san Juan de Dios. Según el mito, Euristeo envió al héroe griego a la isla Eritía para robar el ganado de Gerión. Para llevar a cabo el trabajo, debía pasar por el estrecho de Gibraltar. La mayoría de los mitógrafos clásicos que se refieren a esta historia solo mencionan el viaje, o especifican que el héroe amenazó al sol y este, temeroso, le dio una copa de oro sobre la que cruzó el mar. Sin embargo, la tempestad descrita en el poema solo aparece en testimonios como el de Ateneo (s. II-III d. C), quien en el undécimo libro de su *Banquete de los eruditos* cita a Ferécides, ahondando más en la historia. Este pasaje afirma que, después de amenazar al

sol con una flecha y recibir su copa, el océano intentó hundirlo, a lo que Hércules respondió de la misma manera que con el sol, apuntando con el arco a la deidad marítima, quien, atemorizada, calmó las aguas.

Una de las hagiografías más difundidas de san Juan de Dios fue *Vida y muerte del bendito p. Juan de Dios, fundador de la orden de la hospitalidad de los pobres enfermos* (1624), de Fray Antonio de Govea. De esta se hicieron varias ediciones a lo largo del siglo XVII. La diferencia entre esta obra y la de biógrafos más rigurosos como Francisco Castro (autor de *Historia de la Vida y santas obras de San Juan de Dios y de la Institución de su Orden y principios de su Hospital* [1585]) es que el trabajo de Govea abunda en acontecimientos milagrosos (Martínez, 2006: 71). Esto probablemente influyó en su popularidad, además de ser útil para asuntos como el certamen del *Culto festivo*. En el octavo capítulo de la obra de Govea se narra cómo Juan de Dios, antes de recibir el llamado divino, viajó de Ceuta a Gibraltar, cruzando el estrecho al igual que Hércules. Durante la travesía se desató una tormenta que el futuro santo interpretó como un castigo por sus pecados personales. Al ver que algunos de sus acompañantes perecían cayendo al mar, rezó devotamente un Ave María, y la tormenta se calmó (Govea, 1624: fol. 20).

### **El *Culto festivo* en la obra de González de la Sancha**

La "Canción heroica" a san Juan de Dios tiene un lugar importante en la obra de González de la Sancha. Por un lado, la premiación en un certamen poético de este tipo era señal de reconocimiento y prestigio para los escritores, y aunque él ya gozaba de cierta fama entre sus coetáneos, esto lo acercó más hacia su consagración como poeta. Por otro lado, a pesar de que su éxito literario iba en ascenso, este poema, con su lectura en octubre de 1700, representa el final de la etapa lírica más prolífera de Lorenzo Antonio. Desde su "Dedicatoria" a la Virgen hasta la "Canción heroica" el presbítero tuvo una cierta diversidad de temas y metros. Sin embargo, después del certamen de san Juan de Dios, su poesía se redujo, en 1701, composiciones a la familia real, y más adelante, algunos sonetos preliminares, hasta que en 1715 retomó el villancico.

Si bien los *Elogios afectuosos* a Felipe V, de 1701, conservan algo de la lírica anterior de González de la Sancha, la temática pertenece ya a su siguiente etapa, en la que se inclinó más por su carrera eclesiástica y la poesía perdió prioridad.

## VILLANCICOS

La Catedral Metropolitana de la ciudad de México tuvo un papel imprescindible en el desarrollo de la vida cultural novohispana. Robert Stevenson la llamó "el centro cultural más importante de América del norte antes de 1800" (1965: 11), refiriéndose principalmente a su legado musical, pues por ella pasaron los compositores más reconocidos del virreinato. La capilla de música de la catedral fue donde se compusieron las piezas para las principales fiestas religiosas celebradas en la capital novohispana. Esta estaba a cargo de un maestro de capilla, entre los que destacó Antonio de Salazar desde 1688 hasta su muerte en 1715; se trata de un compositor prolífero y muy prestigiado, cuyo legado de misas, motetes, *Te Deum*, himnos y villancicos fue mayor que el de los demás ocupantes de ese puesto (Stevenson, 1965: 24). De este último género destacan las piezas que Salazar compuso para las letras escritas por Sor Juana,<sup>17</sup> pero también se encargó de la música de dos juegos de villancicos de Natividad escritos por González de la Sancha.

El oficio de villanciquero, si bien podía ser realizado por poetas famosos como León Marchante, José Pérez Montoro o la misma Décima Musa, también era frecuentemente tenido como un género bajo, criticado por su simplicidad y constante reutilización. Se decía que "los villancicos, ya en 1637 [...], parecían poesía hecha de molde, llena de metáforas culteranas burdas y sin sentido; que su versificación dejaba mucho que desear, y que estos textos más que inspirar piedad e instruir en la fe cristiana, servían para vanagloriar a sus autores" (Krutitskaya, 2015: 3). Aun así, González de la Sancha hizo en este género su primera aparición en el medio literario impreso.

Los villancicos envuelven la carrera de Lorenzo Antonio González de la Sancha de principio a fin. Por un lado, uno de sus primeros poemas publicados son las letras escritas para la fiesta de Natividad de María. Como se verá más adelante, uno se ha datado entre 1693 y 1695, y el otro es de 1698. Por el otro, algunos meses antes de su muerte, el último trabajo impreso del presbítero –después de años de no escribir poesía– fue otro juego de villancicos, esta vez para la fiesta de San Pedro en junio de 1715, con música compuesta por Manuel de Sumaya.

---

<sup>17</sup> Aunque no se conserva la música de Salazar para los villancicos de Sor Juana, las portadas de los pliegos de villancicos indican que trabajó con ella.



En este apartado se estudiará el contexto de cada una de las series, su contenido y la manera en que se insertan dentro de toda la obra literaria de González de la Sancha. Por sus fechas de publicación, los pliegos permiten ver la evolución en la escritura del autor desde su ordenación sacerdotal hasta poco antes de su muerte.

### **Villancicos de Natividad**

La fiesta de la Natividad de Nuestra Señora, celebrada el 8 de septiembre, conmemora el nacimiento de la Virgen María. Según el *Protoevangelio de Santiago*, sus padres, Joaquín y Ana, eran un matrimonio adinerado que sufría por la esterilidad de la mujer. Sin embargo, después de rogar a Dios fervientemente, este les concedió una hija, quien se convertiría en la madre de Jesucristo. A pesar de que esta historia proviene de documentos apócrifos, la festividad forma parte del calendario litúrgico y está incluida entre las fiestas dobles de segunda clase.

Todas las fiestas se distribuían entre cuatro clases: fiestas de primera clase (1), de segunda (2) y dobles comunes, llamadas *Per annum*, que se dividían entre dobles mayores (3) y menores (4). [...] Las fiestas dobles de segunda clase, en las cuales se conmemoraban otras fiestas o vigiliias simples solamente en Laudes, eran la Circuncisión del Señor, la fiesta de la Santísima Trinidad, la Purificación, la Anunciación y la Natividad de Nuestra Señora (Krutitskaya, 2011: 32).

Como se mencionó en el capítulo sobre las *Poesías latinas y castellanas*, donde se encuentra la "Dedicatoria a la Virgen de Guadalupe" de González de la Sancha, hacia finales del siglo XVII había un gran impulso de la devoción mariana como parte de las estrategias contrarreformistas de la Iglesia Católica. La temática en los sermones, poemas religiosos y fiestas promovía frecuentemente un discurso establecido por la autoridad. Alain Bègue, por ejemplo, muestra las estrategias a través de las cuales los villancicos inmaculistas de José Pérez de Montoro servían como "un recurso propagandístico tanto para la autoridad eclesiástica como para la monarquía" (2002: 317).

Bajo este contexto, Lorenzo Antonio González de la Sancha escribió sus dos primeros juegos de villancicos para la fiesta de Natividad. Ambos se encuentran actualmente en la John Carter Brown Library, entre una colección de 39 pliegos de la segunda mitad del siglo XVIII (Krutitskaya, 2015). Como se mencionó, fueron cantados en la Catedral Metropolitana de la ciudad de México, siendo maestro de capilla Antonio de

Salazar. De los dos, uno no tiene año de publicación, y el otro es de 1698.

El juego de villancico sin fecha puede datarse gracias a la información contextual que proporcionan los paratextos del impreso (particularmente la portada). El aniversario de la fiesta de Natividad fue fundada en la Nueva España por don García de Legaspi Velasco, quien fue obispo en Michoacán, Puebla y Durango. En el pliego, el autor dedica sus versos a este personaje, refiriéndose a él como "El ilustre Sr. D. García de Legaspi y Velazco, obispo de la Nueva Viscaya, y arcediano que fue de esta Santa Iglesia". Guadiana y Nueva Vizcaya era la diócesis que abarcaba el territorio de Durango, de donde tomó posesión como obispo del 22 de diciembre de 1692 hasta 1700, cuando fue enviado a Michoacán (Salazar Andreu, 2014). El pliego, entonces, tuvo que ser escrito dentro de dicho periodo. Sin embargo, de este rango de tiempo ya se conocen los villancicos que se cantaron en la Catedral Metropolitana por la Natividad de 1696 en adelante, y ninguno es del impreso en cuestión.<sup>18</sup> En la portada del pliego está escrito: "Escríbelos el Br. D. Lorenzo Antonio González de la Sancha, Presbítero". No pudo haber ostentado tal título antes de 1693, pues como se concluyó en el apartado sobre la vida del escritor, González de la Sancha obtuvo el orden sacro del presbiterato en mayo de ese año. Por lo tanto, los villancicos deben haberse cantado entre 1693 y 1695. Es probable que en 1694 la Catedral Metropolitana haya sufrido de falta de recursos para la celebración de las festividades, lo cual puede explicar la ausencia de pliegos impresos de letras de villancicos en tal año. Esto deja la Natividad de 1693 y de 1695 como la datación más aproximada del pliego en cuestión. En cualquiera de las dos fechas que haya sido, se trata de la primera publicación de González de la Sancha como cura ordenado. Algunos años más tarde, el presbítero volvió a escribir los villancicos para la misma fiesta.

### *Contenido*

Anastasia Krutitskaya señala que "una preocupación importante para la fiesta de la Natividad es que muchos de sus villancicos carecen de simbología propia y para solucionar esta dificultad tienen que recurrir a otras festividades del ciclo mariano" (2011: 124). Por esta razón, las referencias que hace González de la Sancha al personaje de María se nutren

---

<sup>18</sup> *Catálogo de pliegos de villancicos conservados en las bibliotecas mexicanas*, coord. Anastasia Krutitskaya (proyecto PAPIIT *Investigación interdisciplinaria sobre fuentes poético-musicales virreinales*, IN404417), en proceso de elaboración.

de los símbolos de la Inmaculada Concepción y de la Asunción, casi siempre con alusiones a la mujer de Apocalipsis 12.

El primer villancico del pliego de 1695, por ejemplo, celebra el nacimiento de la Virgen con referencias a las otras dos fiestas marianas mencionadas. Habla de plantas que dejan de ser estériles como metáfora de Ana; esta concepción milagrosa es relacionada con la Asunción, que es el vencimiento de la muerte de María.

Venciendo esterilidades  
amaneció al triste prado,  
fuerza es que nazca venciendo  
quien ha de morir triunfando.  
*¡Milagro, milagro!*  
(s/f, noct. I, vill. 1, vv. 18-22)<sup>19</sup>

Además de los rasgos propiamente biográficos de la Virgen, González de la Sancha hace uso de pasajes bíblicos para dar argumento teológico a sus villancicos. De esta manera presenta a María bajo el papel de una "segunda Eva", quien arregla el error de la primera en el libro del Génesis.

Allá los ruegos de Eva  
causaron de Dios la injuria,  
y acá de María el ruego  
la vida y gusto nos busca.  
*Que una mujer nos viene a dar la vida,  
si otra nos vino a dar la muerte dura.*  
(s/f, noct. III, vill. 3, vv. 15-20)

El autor también dedicó varios villancicos de ambos pliegos a la lucha entre el Diablo y la Madre de Dios, interpretada así desde la visión profética de Juan en Patmos (Ap. 12). Esta escena es utilizada entre los argumentos con los que se intenta definir quién es María.

Pues no es sino la señal  
que vio en Patmos, sin igual,  
aquel dichoso,  
aquel signo portentoso  
que la luna se calzaba  
y con el sol se adornaba  
por vestido

---

<sup>19</sup> Los villancicos de González de la Sancha se citan aquí en referencia al apartado de la obra comentada por medio de su año de publicación, número de nocturno, número de villancico dentro de cada nocturno, y número de versos.

(según dice quien lo vido),  
coronada  
de la luna más encumbrada  
y refulgente  
(s/f, noct. II, vill. 2, vv. 43-53).

El pasaje de Apocalipsis 12 es utilizado en dos villancicos del segundo pliego (1698). En uno inicia las coplas diciendo que "A el ver el diablo a María / a los infiernos se fue / maltratado" (1698, noct. I, vill. 3, vv. 9-11). El otro consiste en una discusión sobre si era de noche o de día cuando se desarrollaba esta escena, concluyendo que si la Virgen estaba presente, debía ser de día, "porque no hay noche a donde vive la gracia" y "porque a servirla todas las luces se hallan" (1698, noct. III, v1, vv. 29-30; 32-33). Otra manera de describir a la Virgen en los villancicos es escribir un retrato poético, como sucede en el primer pliego, donde se elogia su cabello negro y rizado, sus cejas, sus ojos, nariz, boca y manos (s/f, noct. I, vill. 1). También son recurrentes en los poemas las flores, aves y astros presentados como seres que rinden honor a la madre de Dios, siendo estos símbolos comunes en el culto mariano, aunque no exclusivos de este.

Un tema que González de la Sancha retoma en estas composiciones es el preguntarse quién es María, el "*quae est ista?*" abordado en su "Dedicatoria" a la Virgen de Guadalupe (s/f). Tanto en este poema como en los villancicos mantiene una respuesta ambigua, sugiriendo que la identidad mariana es un misterio que solo Dios comprende del todo. De manera similar a la "Dedicatoria", el autor pondera la grandeza de María, que supera a la humana.

¿qué será quien no es divina  
y desmiente lo terreno?  
("Dedicatoria", s/f: vv. 115-116)

[...]  
nació humana, pero siempre  
fue desmintiendo lo humano.  
(s/f, noct. I, vill. 1, vv. 35-36)

El uso del oxímoron, recurrente en la poesía de González de la Sancha, también sugiere que algunos versos fueron retomados y reformulados de la "Dedicatoria", al ver que no fue impresa, para incluirlos en los villancicos.

[...] ¿qué ha de ser esta mujer?  
todo aquello será que ser pudiere,  
y es todo aquello que no puede ser.  
("Dedicatoria", s/f, vv. 144-146)

si no es lo que ser no puede,  
es lo que no puede ser;  
y así se debe atender  
cuando nace en este día  
(1698, noct. I, vill. 2, vv. 56-59)

Uno de los motivos centrales de la Natividad es la llegada del amanecer y la desaparición de la oscuridad. Este aparece también en algunos de los villancicos de González de la Sancha, como en el mencionado que pregunta si era de noche o de día durante la escena de Apocalipsis 12. En otros villancicos es el tema central de las coplas, describiendo cómo el nacimiento de María trajo nueva luz al mundo. "A su sagrado oriente las tinieblas se abisman" (s/f, noct. II, vill. 1, vv. 17-18); "De la antigua noruega de la noche, / la luz más bella, más erguida, sale" (s/f, noct. II, vill. 3, vv. 11-12).

Más allá de las referencias al personaje de María y sus historias, hay algunos villancicos que González de la Sancha escribe acerca de la festividad en sí. Uno, a manera de adivinanza, pregunta por qué se celebra la Natividad (8 de septiembre) antes que la Concepción (8 de diciembre), concluyendo que la concepción fue un milagro tan grande que solo podría explicarse mostrando antes a la nacida como prueba (s/f, noct. I, vill. 3). Otro villancico pone en competencia a los meses del año, asegurando que septiembre es superior por ser en el que nació la Virgen (1698, noct. II, vill. 3). Por último, hay uno que pondera la importancia de celebrar la Natividad de María, pues solo aceptando el milagro de su nacimiento es posible la llegada de Jesucristo al mundo (1698, noct. II, vill. 1).

González de la Sancha encontró en los villancicos buena acogida para sus primeras publicaciones impresas, iniciando poco tiempo después de ordenarse como presbítero. A pesar del poco prestigio poético que a veces se le concedía a este género, ambos pliegos significaron el inicio de una carrera literaria rápidamente reconocida entre la élite intelectual. Estos versos reflejan las aspiraciones a escritor que Lorenzo Antonio tenía desde su juventud, buscando dónde comenzar a ser publicado sin importar la reputación del género literario.

## **Villancicos de San Pedro**

Desde finales del siglo XVII, el culto a San Pedro tuvo un auge en la Nueva España. Como parte de esta promoción, Simón Esteban Beltrán de Alzate fundó el aniversario de la fiesta (Krutitskaya, 2011: 151). Nelly Sigaut atribuye el éxito de la devoción, en parte, al impulso promovido por la Congregación a la que perteneció más tarde González de la Sancha.

El culto a San Pedro, como se verá, se relaciona íntimamente con la poderosa congregación de sacerdotes reunidos bajo su patrocinio, como fundador notable del clero secular. Además de ser miembros del cabildo catedral de México, estos canónigos tenían en común el ser miembros de la elitista Congregación de San Pedro (2001: 412).

En 1715, Lorenzo Antonio González de la Sancha gozaba ya de fama y prestigio entre la élite social novohispana. Después de una breve pero reconocida trayectoria como poeta en su juventud, se dedicó al oficio eclesiástico hasta convertirse en rector de la Congregación de San Pedro. No tardó en distinguirse también como orador y llegó a publicar dos sermones. Sin embargo, desde 1701 no se habían publicado versos suyos más que para los preliminares de un sermón. Por esta razón es interesante el hecho de que, años después, González de la Sancha haya decidido volver a escribir poesía, y en particular que lo haya hecho con el villancico, género adecuado para sus primeros pasos pero inusual en alguien con su privilegiada posición social. De esta manera, se imprimió para la fiesta de San Pedro de 1715 un pliego de villancicos bajo el nombre de Lorenzo Antonio, volviendo al tipo de poesía con la que se dio a conocer cerca de 1695, quizá sin saber que sería también su última publicación, siendo ya los últimos meses de su vida.

Los motivos literarios principales en estos villancicos giran en torno a diferentes episodios de la vida de Pedro mencionados en los Evangelios y en los Hechos de los Apóstoles. Abarcan desde su llamado, cuando dejó las redes de pesca para seguir a Cristo, hasta su muerte, crucificado boca abajo por no sentirse digno de tener la misma muerte que su maestro. Otros momentos referidos en los villancicos son cuando Pedro reconoce que Jesús es el Mesías, su nombramiento como piedra angular sobre la que se formará la Iglesia, la negación de Cristo y su consecuente llanto, los milagros que realizó después de la Resurrección y su papel como "primer papa" de la Iglesia. Entre los símbolos que se le atribuyen destacan las llaves, la tiara papal y la piedra.

Al leer estos villancicos de San Pedro lo primero que llama la atención es la diferencia de algunas de las composiciones con el estilo literario usual de González de la Sancha. Mientras que este, desde sus primeros poemas, abunda en el uso de cultismos, referencias mitológicas, bíblicas, teológicas y figuras retóricas como el hipérbaton, la anáfora y el oxímoron, los primeros villancicos del pliego son de un lenguaje simple y llano, lleno de lugares comunes. Existe un contraste incluso entre los diferentes villancicos que conforman el mismo pliego, siendo los primeros tres de estructura y periodos sintácticos notablemente más sencillos. Por aquí se sugiere que al menos los tres primeros villancicos del primer nocturno probablemente no sean de la autoría de González de la Sancha, sino que el juego pudo haber sido completado con poemas ajenos por el maestro de capilla, Manuel de Sumaya. Esta posibilidad no es tan aventurada, pues el villancico se caracterizó por la reutilización, adaptación y reescritura de versos.

El mencionado primer nocturno de autoría dudosa contiene, en primer lugar, un villancico que relaciona a San Pedro con los cuatro elementos (agua, fuego, tierra y aire), atribuyéndole a cada uno un episodio de la vida del santo. El segundo es un diálogo que discute, sin llegar a una respuesta final, si es mayor la sabiduría o el amor del Príncipe de los Apóstoles. El tercero pregunta por qué Pedro negó el nombre que le dio Cristo la noche de su arresto.

Para ejemplificar la diferencia entre estos y los demás villancicos de González de la Sancha, se muestran a continuación dos maneras de responder a una adivinanza de dos opciones. En la primera, de este primer nocturno a San Pedro, se pregunta si es mayor el saber o el amor del santo, mientras que en la segunda, del pliego de 1698, la cuestión es si era noche o día en la visión de Apocalipsis 12.

Por lo que alcanzo a entender  
 fue su amor más singular,  
 que el amor no puede estar  
 distante del conocer;  
 y así se debe creer  
 que excedió en todo rigor:  
 1. *–de Pedro el saber,*  
 3. *–de Pedro el amor.*  
 (1715, noct. 1, vill. 2, vv. 25-32)

Si es de día, ¿cómo estrellas  
 su hermosa frente adornaban,  
 verificando sus sienas  
 las ficciones de Ariadna?  
*¿Quién la desata?*  
 Si es de noche, ¿cómo el sol  
 su bello ropaje esmalta,  
 sacrificando sus luces  
 como de Juno en las aras?  
*¿Quién la desata?*  
 (1698, noct. III, vill. 1, vv. 7-16)

En el primer ejemplo puede verse una construcción gramatical sencilla en los versos, que parecen preocuparse más por respetar la métrica que por agregar ideas. Incluso pueden verse rimas fáciles de infinitivos para las terminaciones en *-er*. El segundo ejemplo, tomado del segundo pliego de los villancicos de Natividad, no solo dedica una quinteta a cada opción de la adivinanza, sino que las cuestiona con alusiones mitológicas e introduce imágenes que remiten al pasaje bíblico que discute. Los demás villancicos a San Pedro del primer nocturno tienen una composición similar, basada en oraciones sencillas y repeticiones formulaicas, a diferencia del estilo gongorino y a veces narrativo de los poemas de González de la Sancha.

Otro rasgo que se percibe a lo largo de toda la obra de Lorenzo Antonio, tanto en su prosa como en sus versos, es que siempre busca hacer gala de su erudición a través de referencias cultas, unas más oscuras que otras. Esto no solo se opone a la simplicidad del primer nocturno de San Pedro, sino que en su tercer villancico hay una imprecisión bíblica, que sería extraño ver en el afamado prelado, cuando el apóstol niega a Jesús ante la gente que lo reconoce.

Pues cómo, cuando le dicen  
en la casa del protervo  
de Pilatos, lo que es,  
no soy, dice con el texto:  
*Non sum Petrus*  
(1715, noct. I, vill. 3, vv. 18-22)

Esta escena es narrada en los cuatro evangelios (Mt. 26: 69-70; Mr. 14: 66-68; Lc. 22: 55-57; Jn. 18: 15-18), pero en ninguna versión se desarrolla en la casa de Pilatos, como dicen los versos, sino en la del sumo sacerdote la noche antes de que llevaran a Jesús ante el personaje que menciona el villancico. Sería muy inusual este desliz en Lorenzo Antonio, pues como puede verse en sus sermones, le daba una enorme importancia a la precisión de las fuentes que utilizaba. Si bien no se puede demostrar la verdadera autoría de este primer nocturno de villancicos para San Pedro, las razones mencionadas han sido suficientes para no considerarlo entre la poesía de González de la Sancha en este trabajo. A pesar de la simplicidad lírica de estas tres piezas, al menos el segundo villancico fue reutilizado por Manuel de Sumaya, omitiendo un par de coplas, para la misma fiesta en 1719 (Krutitskaya, 2011: 340).



El segundo nocturno del pliego incluye, en primer lugar, una serie de alabanzas al apóstol celebrado, elogiando su fe, constancia y virtud. Contiene también una adivinanza en la que se pregunta por qué Cristo nombró "piedra" al discípulo y no "dios" como sucedió con Moisés en el Éxodo. El tercer villancico es un panegírico a Roma gobernada bajo el cetro de Pedro como Papa, haciendo constantes referencias a la gloria de la Antigua Roma.

El tercer nocturno contiene el único trabajo de González de la Sancha que ha sido retomado en la actualidad, e incluso ha sido interpretado para su grabación por productoras disqueras. El primer villancico que contiene es similar al anterior, dando gritos de victoria a Pedro por su papel como cabeza de la Iglesia. El segundo, y el más trascendente del pliego, es conocido como la *Solfa de Pedro*; se trata de un "villancico de precisión" que el poeta escribió para el concurso de oposición del magisterio de capilla de la Catedral de México en 1715.

Después de la muerte de Antonio de Salazar, en marzo de 1715, compitieron por la plaza Francisco de Atienza y Manuel de Sumaya. Para obtener el puesto, los compositores debían pasar por una serie de pruebas, de las cuales la última consistía en recibir la letra de un villancico de precisión y componer música para este en 24 horas. La particularidad de este tipo de villancicos está en que, dentro de la letra, se incluyen términos musicales que deben ser incorporados en la composición al momento de cantar cada uno.

Los villancicos de precisión eran una prueba de fuego para los aspirantes al magisterio de capilla. Tal demostración requería de ellos un conocimiento de la teoría de la música afinada en el pasado medieval y vigente en la tradición musical de la Iglesia Católica, pero también un estar el día en las corrientes de su tiempo (Tello, 2013: 68)

El examen comenzó el 27 de mayo y el villancico se presentó el 7 de junio, siendo Manuel de Sumaya el ganador (Noel Dean, 2002: 68-69). Unas semanas más tarde, el 29 de ese mes, se celebraría la fiesta de San Pedro, para la que se imprimió el pliego de villancicos en cuestión, incluyendo la *Solfa de Pedro*. En la portada del impreso ya se menciona a Manuel de Sumaya como maestro de capilla y compositor de la música. Este músico tuvo un éxito rotundo y actualmente es considerado uno de los mayores expositores de la música barroca novohispana, por lo que sus piezas siguen siendo estudiadas e interpretadas, incluyendo la que compuso para el villancico de González de la Sancha.

Con lo anterior, queda claro que la *Solfa de Pedro* no era igual a cualquier otro villancico, sino que fue escrita para una ocasión especial, de gran importancia para la

Catedral Metropolitana. Había que elegir a un poeta con ingenio suficiente para que los términos musicales del villancico de precisión no parecieran forzados al leerlo ni al escucharlo. La solución de González de la Sancha fue un poema sobre el llanto de san Pedro después de haber negado a Jesús. Las instrucciones para el compositor se integran entre sílabas y palabras de la letra, siendo quizá más evidentes en un par de coplas donde el santo lamenta su traición.

—desde el *ut la* pena mía  
me *subió* cuando *caí*,  
a la *mi* perdida gloria,  
y a *mí, la* gloria sin fin.  
    *Mi* tomé el *Sol* giro a giro  
y en *solo* un canto que oí  
*la* reminiscencia hizo  
*mi* composición feliz.  
(1715, noct. III, vill. 2, vv. 24-31)

Ya que se conserva actualmente la música que Sumaya compuso para este villancico, Aurelio Tello hizo una descripción detallada de cómo el maestro de capilla solucionó la letra de González de la Sancha en *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España* (2013). En el libro señala que, en las 24 horas dadas para componerlo, el compositor solo logró escribir la música para el estribillo y una de las seis coplas que conforman el poema. Además señala que

en lo que entregó como prueba para obtener el magisterio de capilla, encontró no solo las soluciones obvias, sino que las dotó de una musicalidad que ha convertido a este villancico en un excelente paradigma de lo que se esperaba de un compositor de oficio y de lo que éste era capaz de hacer (2013: 55).

No es extraño que se haya encargado al rector de la Congregación de San Pedro la escritura de este villancico, pues además de ser la fiesta de su patrono y tratarse de un presbítero afamado, la cofradía, como se mencionó, tuvo una gran importancia en la difusión del culto y así como la presencia de sus miembros en el cabildo de la catedral. Si, en efecto, se le solicitó específicamente a González de la Sancha la autoría de estos poemas, se explicaría por qué, estando en su posición, escribió en este género tenido a veces por "bajo"; no lo haría desde el mismo lugar que en 1695, buscando quién lo publicara, sino que su pluma ya daba prestigio a cualquier texto donde interviniera. Las primeras tres composiciones, sin embargo, debieron quedar a cargo de otro villanciquero,

evidentemente más inexperto, que debía terminar el pliego para el día de la fiesta de San Pedro.

### **Estructuras**

Salvo un par de excepciones, los villancicos estudiados en este capítulo tienen una estructura sencilla "estribillo-coplas"; en la primera parte introducen el tema que tratará la pieza, muchas veces valiéndose del asíndeton para nombrar atributos típicos de la fiesta (Natividad o San Pedro), y se desarrollan a lo largo de las coplas. Muchos de estos también están organizados a partir de un diálogo de dos o más voces, siendo esta una característica común en el siglo XVIII (Krutitskaya, 2011: 22).

En cuanto a la versificación, no hay uniformidad en los villancicos aquí estudiados; varían entre composiciones polimétricas y romances de diferente tipo. Sin embargo, por el metro y la rima de sus coplas, se pueden clasificar en algunos tipos. La mayoría se trata de romances octosílabos, algunos de los cuales incluyen un refrán (fragmento del estribillo) al final de cada cuarteta. El segundo tipo de verso más utilizado es la endecha real, formado por cuartetas romanceadas de forma 7-7-7-11 en sus sílabas; Martha Lilia Tenorio afirma que Sor Juana fue una "asidua cultivadora de la endecha real" (1999: 71). En tercer lugar, González de la Sancha utiliza las coplas aconsonantadas con refrán, que consiste en 6 versos octosílabos y dos o tres versos tomados del estribillo. La rima de los primeros es "abbaac + refrán". Fuera de estas tres estructuras, solo el tercer villancico del primer nocturno del pliego de 1698 está en octosílabos con pie quebrado, de rima abcabc; el último del mismo impreso es una combinación silábica arbitraria con rima pareada, y el tercero del segundo nocturno de 1698 es un romance endecasílabo.

Los villancicos de González de la Sancha muestran el inicio y el final de su carrera literaria. A pesar de haber escrito más poemas antes, fue con este pliego que se comenzaron a publicar sus versos. Si bien podría considerarse que los de Natividad y los de San Pedro representan los extremos del poeta en busca de mecenas y el consagrado, debe tomarse en cuenta que, aun en sus inicios, Lorenzo Antonio se encontraba ya en una posición bastante privilegiada. Los villancicos podrán haber sido considerados por muchos un género bajo, pero tampoco era un logro menor tener una primera publicación musicalizada por Antonio de Salazar en una época en la que sobreabundaban poetas.

El periodo de los villancicos de Natividad, entre 1693 y 1698, además de su *debut* literario, debió ser la época en la que González de la Sancha se integró a la élite culta de la Nueva España y aprendió las dinámicas sociales que le permitirían su rápido ascenso a la fama. En cambio, el pliego de San Pedro de 1715 lo hizo ya como una figura eclesiástica prominente, pero, a pesar de los años que separan el primero del último, puede distinguirse su estilo particular de escribir versos.

Junto a los sermones, los villancicos en la Nueva España fueron un vehículo altamente eficaz de la cultura barroca virreinal. Sus rasgos de teatralidad los hacían llamativos a todo público, y al ser cantados en misa, transmitían abundantes referencias bíblicas y mitológicas al auditorio letrado y no letrado, envolviendo a todas las esferas sociales en un mismo imaginario durante las fiestas religiosas. Gracias a esta característica, no importaba lo elitistas que pudieran ser ciertos sectores de la sociedad, como la Congregación de San Pedro; la población general no era ajena a los distintos códigos que se manejaban en las iglesias. De esta manera, poetas como González de la Sancha contribuyeron indirectamente al enriquecimiento cultural de la sociedad novohispana.

## SONETOS PRELIMINARES

Desde el siglo XVI la Inquisición y la corona española comenzaron a decretar leyes para tener control sobre la producción, contenido y circulación de los libros. En la Nueva España había una preocupación especial por este asunto por ser un territorio recientemente convertido al cristianismo, y se ponía particular atención en el tipo de publicaciones que entraba y salía (Ramos, 2011). Con el paso del tiempo se fueron incluyendo, en casi todas las publicaciones, páginas preliminares con los requisitos que permitían su circulación por territorio español. Hacia finales del siglo XVII estas consistían en licencias, privilegios, tasas, aprobaciones y fe de erratas (Carreño, 2013). Se trataba de preliminares legales exigidos por la Corona y la Iglesia; eventualmente se fueron agregando otros, menos formales, en los que personajes cercanos a los escritores daban buena fe del contenido del libro, o de la destreza lírica del autor, de manera similar a los prólogos de los libros actuales. Dichos papeles se popularizaron en la misma época bajo el nombre de "preliminares literarios". Elvia Carreño los define como "escritos en prosa o verso que ostentan los títulos de dedicatoria, prólogos o introducción, y se encuentran después de los preliminares legales" (2013: 29). Estos podían estar escritos por personas cercanas al autor, a sus círculos sociales o al proceso de edición del libro.

Actualmente, los preliminares resultan muy útiles para el estudio del libro antiguo, ya que revelan detalles sobre el contexto en el que se hicieron y editaron las obras. Los de carácter literario son un caso peculiar, pues, a través de poemas laudatorios o elogios en prosa, buscaban una suerte de garantía literaria que diera cierto prestigio a la obra. Los versos dedicados a los autores por parte de sus colegas eran un fenómeno común en la formación de los libros. Aunque predominaba el soneto, hay testimonios de una amplia variedad de metros para estas composiciones. Fermín de los Reyes incluso afirma que, debido a que los censores frecuentemente pertenecían a los mismos círculos que los autores, no era raro el intercambio de poemas y aprobaciones en el gremio (2010: 30). Esto hacía común el que de algunos autores no se conozca más que versos laudatorios de este tipo.

Los preliminares literarios frecuentemente estaban dedicados al autor del libro, pero también son comunes las dedicatorias a terceros, como miembros de la nobleza, mecenas, autoridades civiles o eclesiásticas, o hasta vírgenes y santos, según el contenido de la obra.

Como se vio anteriormente, uno de los textos encontrados de González de la Sancha es el manuscrito de un poema preliminar en el que se dedicaba un libro a la Virgen de Guadalupe. Sin embargo, en este capítulo se tratarán específicamente sonetos dedicados al autor. El contenido de estos suele orientarse hacia dos asuntos: el elogio al escritor del libro y el tema que en él trata. Aunque suele notarse una inclinación hacia solo uno, la mayoría de las veces se ligan ambos aspectos en al menos un verso.

De Lorenzo Antonio González de la Sancha se han encontrado tres sonetos preliminares en obras diferentes, todos dedicados a su respectivo autor. El primero es de 1701, en un libro de Agustín de Mora en el cual se lamenta la muerte de Carlos II y se narran los ritos fúnebres. El segundo, de 1702, se encuentra en una compilación de sermones que celebran la canonización de San Juan de Dios. Se trata del *Culto festivo*, de Juan Antonio Ramírez Santibáñez, el mismo libro donde se publicó su "Canción heroica" al santo. El tercer soneto es de un sermón de 1707, de Miguel González de Valdeosera. En este celebra la noticia del embarazo de la reina, María Luisa de Saboya.

Los sonetos no fueron la única forma de preliminar literario que escribió González de la Sancha. Se han encontrado también dos aprobaciones y dos pareceres en otras obras. Por su contenido, más prosaico e informativo, se ha optado por no incluirlos en el presente trabajo; sin embargo, han sido tomados en cuenta para la elaboración de su biografía. Independientemente de su contenido, cabe mencionar que con estos se suman siete textos preliminares del escritor novohispano, producto de su constante movimiento entre las élites literarias, eclesiásticas y civiles.

Para este apartado fue imprescindible el trabajo bibliográfico de José Toribio Medina, quien describe con detalle todas las obras registradas en sus *Imprentas*. En estos catálogos se incluyen desde descripciones físicas de los documentos hasta cada uno de los nombres que aparecen en el texto central y en los preliminares. A través de ellos es que se han podido localizar estos poemas de González de la Sancha, que no figuran entre otras recopilaciones de títulos.

Los tres sonetos, a pesar de estar dedicados a los autores y no solo al asunto que estos tratan en los libros, siguen con la línea temática que tiene González de la Sancha en el resto de sus obras: acontecimientos sociales de la Corona y la Iglesia. En este capítulo se hará un breve estudio sobre los sonetos encontrados.

## Sonetos para Agustín de Mora

En el tercer tomo de *La imprenta en México*, de José Toribio Medina, aparece registrada una obra de 1701 titulada *El sol eclipsado antes de llegar al cenit. Real pira que encendió a la apagada luz del Rey Nuestro Señor Don Carlos II el excelentísimo Señor Don Joseph Sarmiento Valladares*. Entre los preliminares literarios se encuentran enlistados poemas de Francisco Garau, Miguel Anfonso (sic), Pedro Muñoz de Castro, Bernardo Antonio de Robles, Lorenzo Antonio González de la Sancha y su hermano menor, Francisco González de la Sancha (1909: III, 320). La obra está atribuida a Agustín de Mora, de quien Beristáin escribió que fue "natural de México, alférez, escribano de cámara de la audiencia, y hermano de Fr. Andrés de San Miguel, carmelita, quien le prohijó varios opúsculos, como son *El segundo quince de Enero*, [...] y *El sol eclipsado antes de llegar al zenit; exequias de México al Sr. D. Carlos II*" (1883, II: 294). Si bien el bibliógrafo sugiere aquí que el escritor original fue su hermano, no se ha encontrado mayor evidencia al respecto, por lo que aquí se toma a Mora como el autor de la obra.

En la colección de obras antiguas de la Biblioteca Nacional de México se encuentra un ejemplar de *El sol eclipsado*<sup>20</sup>. Se trata de un encuadernado de 115 hojas con un amplio contenido de varias personas que lamentan la muerte del rey Carlos II. El texto central es una relación de los ritos funerarios que se llevaron a cabo en honor al monarca.

Se ha mencionado anteriormente la importancia del deceso de este rey para la historia de España. Debido a que no tuvo descendientes a quienes heredar el trono, con él terminó el gobierno de la dinastía de los Habsburgo. Le siguió en la corona Felipe V, el primero de los Borbones en gobernar el imperio español, situación que dio pie a la Guerra de Sucesión.<sup>21</sup>

El libro fue impreso ya bajo el gobierno del primer Borbón, a quien está dedicada la obra en la portada. Comienza con una carta al mismo, firmada por Juan de Escalante y José de Luna, oidores de la Real Audiencia. En ella se presenta el libro, diciendo que se trata de una relación de las exequias celebradas en honor a Carlos II el 26 y 27 de abril de 1701, es decir, 22 días después de la aclamación que se le hizo a Felipe V. Los ritos fúnebres se

---

<sup>20</sup> número de sistema 000434484. En el catálogo en línea se encuentra también el documento digitalizado, dividido en 6 partes.

<sup>21</sup> Sanz Ayán, Carmen, 2006. *La guerra de sucesión española*. Toledo, Akal.

llevaron a cabo en la catedral de la ciudad de México, según indica el mismo texto, en el que se explica el significado del título de *Sol eclipsado*. En el apartado de los *Elogios afectuosos* se mencionó la importancia de la metáfora sol-rey en la concepción de la monarquía hispánica. La muerte de un monarca es una especie de eclipse que permite la llegada de uno nuevo. De esta manera, el libro es a la vez una despedida de Carlos II y una bienvenida a Felipe V. Después de esta carta hay otra a Mariana de Neoburg, viuda del rey difunto, en la que los mismos Juan de Escalante y José de Luna le dan el pésame.

En el folio siguiente comienzan los preliminares, empezando por una aprobación de Francisco de Aguilera. Le siguen la licencia real, un "sentir" de Juan Ignacio de Castorena y Ursúa y una licencia eclesiástica; después comienza una serie de sonetos. El primero inicia con el subtítulo: "Soneto del P. Francisco Garau, que observó un discreto, que solo parece lo escribió para el asunto de este libro, o para el elogio de nuestro rey difunto". En este soneto se aborda el tema de la muerte como destino inevitable para grandes y pequeños. En el primer terceto resume la idea que desarrolla en el resto de los versos:

Oh, pues, que ni lo rey, ni lo excelente  
exime del morir más que lo humano:  
y en su ocaso halla el sabio su oriente  
(fol. 16v, vv. 9-11).

Después le siguen dos epigramas en latín. El primero, sin autor, continúa con la metáfora de la muerte del sol. El segundo, de Juan Miguel López de Mayorga, elogia al autor. En el siguiente folio hay un soneto de Miguel Anfonso (sic), que advierte al inicio de la página: "Este soneto solo elogia a el que sirvió de inscripción castellana en el segundo cuerpo del túmulo, imitando su estilo, y usando de los mismos consonantes" (fol. 17v). En los versos se expresa el deseo de escribir en honor al rey difunto, pero luego el autor duda, diciendo que su musa "...en el Leteo de confusiones entra, y ni aun respira" (vv. 7-8). Termina afirmando que, si el mundo fuera papel, y escribiera sobre el cielo iluminado por estrellas, "los elogios debidos no dijiera; los aplausos que pide no explicara" (vv. 13-14). Después hay otro soneto anónimo, en el que se elogia al autor a la vez que lo dedica al virrey. Este de nuevo aborda el juego de palabras del sol y el rey; escribe que la pluma de Agustín de Mora es como un rayo de sol y termina el segundo terceto diciendo: "Sírivate pues el sol de escribanía, / y tú sirve con él a un Moctezuma" (fol. 18r, vv. 13-14). Cabe recordar que



entre los títulos de virrey, José Sarmiento tenía el de Conde de Moctezuma, por lo que se trata de una alusión a él.

En el folio siguiente se encuentra el poema del autor aquí estudiado, indicando al inicio del folio: "En elogio del autor, escribió el licenciado Don Lorenzo González de la Sancha, clérigo presbítero, este soneto" (fol. 19v). Los versos combinan el lamento por la muerte de Carlos II con elogios para Agustín de Mora. El primer cuarteto recuerda a unos versos de su "Elogio funeral" a Sor Juana.

*Elogio funeral* (1700)

A la balanza de la dura Parca  
oponga el peso de la fama el triunfo,  
y al aire triste de su torpe canto  
desmienta presto su clarín agudo (vv. 9-12)

*El sol eclipsado* (1701)

El corte presto de la Parca impía,  
con el lento borrón de el tiempo cano,  
tiró a eclipsar el timbre soberano  
de el sol de la más alta monarquía. (vv.1-4)

El primer verso de ambos poemas hace referencia a la Parca, identificación romana de la Moira griega. Esta divinidad, que carece de mito propio, representa el destino del ser humano y suele relacionarse con la muerte. Pierre Grimal reseña sus características en su *Diccionario de mitología griega y romana*:

Poco a poco parece haberse desarrollado la idea de una Moira universal que domina el destino de todos los humanos, y, sobre todo, después de la epopeya homérica, la idea de tres Moiras (Parcas), Átropo, Cloto y Láquesis que, para cada mortal, regulaban la duración de la vida desde el nacimiento hasta la muerte, con ayuda de un hilo que la primera hilaba, la segunda enrollaba y la tercera cortaba cuando la correspondiente existencia llegaba a su término (1981: 364).

En los dos poemas se alude a instrumentos relacionados con estos seres. Se les suele representar con una balanza, que utilizan para juzgar a quienes están por morir, o con unas tijeras, con las que cortan el hilo de la vida cuando llega el momento. También en ambos casos aparece una oposición en el segundo verso. Mientras que en "Elogio funeral" hay toda una parte del poema con conceptos contrastados, en *El sol eclipsado* puede verse la contraposición del "corte presto" de la muerte con el "lento borrón" del tiempo. Los versos 3 y 4 abordan, como la mayoría de los poemas en el libro, el tema del rey como un sol y su muerte como un eclipse.

El segundo cuarteto inicia con la oscuridad que dejó el primero: "marchita luz en su tiniebla fría", pero aparece entonces la pluma de Agustín de Mora, con la que vuelve el día al escribir el libro en cuestión: "resucitó al acierto de tu mano". Los otros dos versos, "desde el oriente de el ocaso indiano / hasta el cenit, metrópoli de el día" (vv. 7-8) son una característica propia de este tipo de poemas en la Nueva España, pues hay una constante reiteración de que también en América se tratan asuntos de la Corona.

El primer terceto une las ideas de ambos cuartetos, diciéndole al autor que puede bien recibir los elogios por su libro ("celebra, en fin, el lauro –merecido clarín–" [vv. 9-10]), pues le dará fama y reconocimiento para todas las futuras generaciones ("inmarcesible a tu victoria" [v. 10]). Pero también le recuerda que esa grandeza se la deberá a la memoria del rey difunto ("en la fama de Carlos adquirido" [v. 11]).

Finalmente, el remate del segundo terceto vuelve a los dos conceptos contrastados en los primeros versos, poniéndolos en manos de Agustín de Mora: "Ceda el tiempo y la muerte en ti su gloria" (v. 12). Ambos quedan a su disposición porque, si bien ellos causaron la muerte del rey ("que si ellos le sepultan a el olvido" [v. 13]), el libro en cuestión es una forma de mantener vivo su recuerdo ("tu pluma lo revive a la memoria" [v. 14]).

Este es el segundo trabajo impreso de González de la Sancha que trata asuntos del del monarca español. Unos meses antes de este soneto escribió los *Elogios afectuosos* para Felipe V, y años más tarde, *Víctima católica*, su sermón por la victoria del mismo en la batalla de Villaviciosa. Además de la Monarquía, aquí también coincide el tema de la muerte, recurrente en los trabajos del autor. Entre sus obras registradas, la inmediatamente anterior, cronológicamente, fue el par de elogios dedicados a la memoria de Sor Juana. Años más tarde escribiría *Resurrección panegírica*, su sermón funerario a Manuel de Escalante, personaje cercano a su trayectoria eclesiástica y literaria.

Un aspecto interesante de esta obra es que en ella también se encuentra una de las pocas noticias de Francisco González de la Sancha, hermano de Lorenzo Antonio, e hijo menor de la familia. En el folio que sigue se señala, antes de iniciar su poema: "otro soneto que escribió Don Francisco González de la Sancha" (fol. 20r). Ambos fueron escritos para el mismo asunto y consisten en un elogio a Agustín de Mora por saber engrandecer el

recuerdo de Carlos II. Sin embargo, el estilo de Francisco es visiblemente más sencillo que el de su hermano.

Desecho polvo, majestad ajada,  
recuerdo leve de que fue la gloria,  
llegó Carlos en sola la memoria  
por asunto a tu pluma celebrada.

Un helado cadáver, una nada,  
elevaste de el sol a la victoria;  
una pavesa hallaste en la historia  
y la vuelves estrella iluminada.

Mas sabio Prometeo te autorizas  
con el inmóvil barro que reduces  
en la difuncta lámpara que atizas.

La admiración en tu saber no acuses,  
que si animas un sol de las cenizas,  
¿qué planeta formarás de las luces?

El contenido del poema es bastante claro. Consiste en un elogio a la labor prometeica de Agustín de Mora, al revivir un sol desde las cenizas. La aparición de los dos hermanos González de la Sancha sugiere que el interés por estar cerca de las élites sociales probablemente no era propio de Lorenzo Antonio, sino que se trataba de una cuestión familiar.

Después estos dos sonetos se encuentra uno escrito por Pedro Muñoz de Castro. Continúa con el recurso de elogiar a Agustín de Mora por elevar la grandeza de un sol difunto. Por esta razón le dice "Y heliotropo secuaz de su carrera, erudito le buscas cuando espira" (fol. 20v, vv. 7-8). En este es la primera vez que aparece explícitamente el apellido del autor, en el segundo terceto.

Si, mas al sol que hoy muere le da Mora,  
amante y entendido, luz más clara  
que a todos arrebatada brilladora (vv. 9-11).

El último soneto preliminar es de Bernardo Antonio de Robles, quien era sobrino del autor, según dice el subtítulo del folio. Al igual que los demás sonetos, se refiere a la muerte del rey como al obscurecimiento del sol, solo que en este, después de plantearlo, niega que se apague el fulgor, sino que se mantiene vivo con el libro de su tío. También en este nombra al autor, aunque a través de un juego de palabras con su apellido en el verso nueve: "Y este

tu libro, Mora acá en la tierra". Finalmente, en el segundo terceto, también garantiza su fama por haber escrito para una causa tan alta.

Eternidad adquiere ya su nombre,  
porque si el sol su luz en él encierra,  
no habrá quien de tu libro no se asombre.

Después de este poema comienza la introducción al contenido central del libro, que consiste en la descripción de los ritos fúnebres, una compilación de poemas escritos para el evento, pésames, sermones y grabados de diferentes personas. Los escritores de los sonetos preliminares no vuelven a aparecer en el contenido de la obra.

### **Soneto para Juan Antonio Ramírez Santibáñez**

En el apartado referente a la "Canción heroica" de González de la Sancha se habló del *Culto festivo*, libro que documenta los festejos que se llevaron a cabo del 23 al 31 de octubre de 1700 por la canonización de San Juan de Dios. Basta mencionar aquí que en la misma obra se encuentra también un soneto de Lorenzo Antonio dedicado al autor. Es decir, el legajo contiene dos de los tres poemas que Méndez Plancarte consideró, a diferencia de la "mediocre" elegía a Sor Juana, verdaderas aportaciones a la obra del presbítero novohispano.

Este poema fue publicado en 1702, al año siguiente del escrito para Agustín de Mora y, al igual que en aquel, Francisco González de la Sancha aparece con otro soneto al autor. Debido a la falta de un ejemplar disponible en México, el consultado se obtuvo de un microfilm en la Biblioteca Nacional de Chile<sup>22</sup>. En la parte superior del folio se introducen los versos con el título "Soneto de el Licenciado D. Lorenzo González de la Sancha, presbítero". Además de los de estos hay un tercer soneto preliminar, escrito por Tomás de Lozada. De este autor, Beristáin solo registró unas quintillas a San Juan de Dios que aparecen como premiadas dentro del mismo volumen de *Culto festivo* (1883, II: 192).

En este soneto, González de la Sancha comienza nuevamente hablando de la parca. Sin embargo, a diferencia del "Elogio fúnebre" y *El sol eclipsado*, no se trata de una composición a un difunto. La referencia a esta divinidad no es para hablar de la muerte,

---

<sup>22</sup> número de sistema 000089490. Se agradece al Dr. Joaquín Zuleta el esfuerzo por facilitar la digitalización del soneto de Lorenzo Antonio para este trabajo.

sino de la eternidad: "Contra el efecto de la parca dura" (v. 1). En este primer cuarteto voltea hacia las estatuas romanas que eternizaban a ciertos personajes: "animó bronce y mármol el romano" (v. 2). Pero no se tallaba en metal y piedra a cualquier ciudadano, sino a aquellos que alcanzan una grandeza incomparable, que parecían ser reencarnaciones de tiempos míticos donde todas las personas tenían tal esplendor: "a donde el fénix –el discurso humano– / volviera a renacer de la estatura" (vv.3-4). Esta introducción sirve como punto de comparación entre las esculturas romanas y las que se erigieron en la fiesta de canonización a San Juan de Dios.

En el segundo cuarteto le garantiza al autor que la estatua que le hace al santo será una gran obra, pues le respalda su popularidad y su sabiduría: "tu fama mayor bulto te asegura / labrado a el pulso de tu docta mano" (vv. 5-6). El poema utiliza el término "estatua" en un sentido doble, pues puede aludir a las que se esculpieron para la fiesta y también al libro, metafóricamente referido como una escultura de mármol por el color del papel en que escribe: "que en el blanco que aciertas, soberano..." (v. 7). Termina el cuarteto sugiriendo que no solo san Juan de Dios es elogiado a través del volumen, también el autor lo será después: "gloria presente arguye la futura" (v. 8).

El primer terceto continúa con la gloria de Ramírez Santibáñez, diciendo que aumentará por escribir sobre la vida del santo: "Así mejor tu eternidad asientas, / discurriendo de Juan sacras memorias" (vv. 9-10). Al final agrega un paréntesis en el que sugiere que todas las hazañas que se narran de san Juan en el libro son tan inverosímiles que podrían parecer exageraciones del autor: "Que no sé si en tu pluma las aumentas" (v. 11).

Finalmente, el segundo terceto elogia el trabajo de Ramírez Santibáñez. Le asegura que todo lo que escriba inevitablemente aumentará su fama, y hará más esculturas con cada obra.

Logra, pues, el renombre en las historias,  
que cada letra que en el bronce alientas  
es otra nueva estatua de tus glorias (vv.12-14).

En el verso 13 se hace una alusión a los tipos móviles de metal utilizados en la imprenta, lo cual aparece también en su "Dedicatoria" a la Virgen de Guadalupe, diciendo que el libro que se publicará "sudar los bronce ha hecho" (s/f: v. 64). A la vez, puede referirse a los

poemas escritos en las estatuas edificadas para las fiestas. Curiosamente, a pesar de los buenos deseos de González de la Sancha, solo hay registro de otro impreso del autor, hecho el mismo año, que Medina registró bajo el título de *Relación de el aviso que salió del Puerto de Cádiz el día 22 de Noviembre y llegó al de la Veracruz el día 13 de Febrero; y la nueva a esta Ciudad el día 16. de Febrero, donde se repicó generalmente por la salud de su Magestad, que Dios guarde muchos años* (1908, III: 345).

Los tres sonetos preliminares de Lorenzo Antonio combinan una doble temática: abordan el asunto que trata el libro y elogian al autor. Sin embargo, a diferencia de los otros dos, este deja casi completamente de lado la canonización de san Juan de Dios, de la que se trata toda la obra. En cambio, se centra en Juan Antonio Ramírez Santibáñez, asegurándole la fama y honra por publicar el libro, quizá porque sus versos al santo se encuentran ya en la "Canción heroica". No hay una alusión al santo sino hasta el primer terceto, aunque en función de la reputación que le da al autor.

Los otros sonetos preliminares del *Culto festivo* tratan el mismo asunto. En el primero, Tomás de Lozada escribe en segunda persona a Ramírez Santibáñez, haciendo referencia al certamen poético que hizo para la fiesta: "de Juan de Dios virtudes cuya suma / reduciste a certamen religioso" (vv. 3-4). Al igual que los demás, le desea que el libro "eternice [su] memoria" (v. 9) y lo llene de fama. Lozada fue "presbítero mexicano, capellán del santuario de Nuestra Señora de Guadalupe y colector de sus limosnas" (Beristáin, 1883: II, 192). También aparecen en el mismo volumen unas quintillas suyas a san Juan de Dios.

El soneto de Francisco González de la Sancha es también un elogio al autor del *Culto festivo* en el que lo coloca en una posición superior a los demás poetas. Este poema forma, junto con unas quintillas a San Juan de Dios que aparecen en el mismo volumen y el preliminar ya mencionado en *El sol eclipsado*, todo el trabajo literario conocido del hermano menor de Lorenzo Antonio. En el impreso es nombrado como "capitán don Francisco González de la Sancha". Por tratarse de un familiar del autor aquí estudiado, se transcribe a continuación el soneto completo.

Voló el tracio la sonante lira,  
nueva luz a la esfera colocada,  
y de la tierra a el cielo remontada  
despreció el nacimiento por la pira.

A mejor solio tu destreza gira,  
pues en tu patrio suelo venerada,  
de mas de siete rayos coronada,  
a presidir el cuarto trono aspira.

Coloca en las esferas tus desvelos,  
donde la fama entre inmortales Numas  
te asegure de envidias y recelos.

Ya ni igualdad ni emulación presumas,  
que donde están legítimos los vuelos  
nunca llegaron las bastardas plumas.

Beristáin de Souza lo incluyó en su biblioteca, diciendo de él solamente que fue "mexicano, capitán y aficionado a las musas" (1883: III, 108). Fuera de esta información, no se tiene más conocimiento sobre la vida u obra del menor González de la Sancha.

### **Soneto para Miguel González de Valdeosera**

El 25 de agosto de 1707 nació el primer hijo del rey Felipe V y su esposa, María Luisa de Saboya. El príncipe sería más tarde conocido como Luis I, al ocupar en 1724 el trono español por un breve tiempo antes de su muerte, en agosto del mismo año. Las primeras celebraciones dedicadas al primogénito se hicieron desde antes de su nacimiento, con festejos por el embarazo de la reina. Al llegar la noticia a la Nueva España, se hizo un novenario en la Catedral Metropolitana de la ciudad de México. En el último día de la celebración predicó un sermón genetliaco el entonces abad de la Congregación de San Pedro, Miguel González de Valdeosera. El discurso fue posteriormente impreso con un parecer de fray Bartolomé Navarro de San Antonio, una aprobación de Miguel de Castilla, y dos sonetos preliminares, uno de Pedro Muñoz de Castro y otro de Lorenzo Antonio González de la Sancha.

En el tercer tomo de la *Biblioteca* de Beristáin se dice de González de Valdeosera que fue "natural de la N. E., maestro, doctor y rector de la universidad de México, calificador de la inquisición, abad de la congregación de S. Pedro, capellán de las carmelitas descalzas de la nueva fundación, prebendado de la metropolitana y superintendente de la fábrica material" (1883, III: 219). La única obra que le aparece atribuida es el sermón por el embarazo de la reina, bajo el título de *Elogio genetliaco y pronóstico feliz en la expectación del parto de la católica reina, María Luisa Gabriela de Saboya*. José Toribio Medina registró otros 21 textos de este autor, entre pareceres,

aprobaciones y epístolas en los preliminares de otras obras (Díaz, 1992: 185-187). Uno de estos, como se verá más adelante, fue para González de la Sancha en su sermón *Víctima católica* (1711) por la victoria de Felipe V en la batalla de Villaviciosa. Además, fue quien patrocinó en 1709 la impresión del sermón fúnebre por la muerte de Manuel Escalante, también predicado por González de la Sancha. A través de los preliminares puede percibirse la cercanía de estos dos personajes, pues además de trabajar en los mismos círculos, ambos eran miembros de la Congregación de San Pedro.

El ejemplar consultado del *Genethliaco elogio* para este trabajo se encuentra en la Biblioteca Nacional de México.<sup>23</sup> Está encuadernado con otras dos obras: una novena de santa Quiteria (1726, Francisco de Ribera Calderón) y una oración fúnebre por la muerte de Juan José de Escalona (1738, José Bernardo de Hogal). La portada tipográfica del sermón da el título completo y los pormenores:

Genethliaco elogio, prognostico felice en la expectación del real agosto parto, que esperamos según lo denota el benigno aspecto de la más brillante americana estrella María Santísima Virgen, y madre de Dios, que venera esta Nueva España con la advocación de los Remedios. Predicolo el doctor y maestro D. Miguel Gonzales de Valdeosera, racionero entero de la santa iglesia metropolitana de México, tesorero superintendente por su majestad de su real examinador sinodal del arzobispado, abad de la muy ilustre y venerable congregación, colegio y hospital de N. gran P. y Señor San Pedro. Capellán del religiosísimo monasterio de la nueva fundación de señoras religiosas Carmelitas Descalzas de santa teresa de Jesús, y rector que ha sido de la Real Universidad de esta corte, en el ultimo día del novenario, que ofreció a su soberana patrona, en la santa Iglesia Metropolitana de México esta muy noble, leal e imperial corte mexicana, en festiva demostración del júbilo que tuvo con la noticia cierta del preñado de N. amada católica reina y señora doña María Luisa Gabriela de Saboya en ardientes votos y humildes deprecaciones dirigidas al colmo del buen alumbramiento de parto tan deseado (1707: 1).

El sermón de Miguel González celebra la venida del futuro heredero al trono, recordando un par de versos del evangelio de Lucas: "*factum est autem cum haec diceret extollens vocem quaedam mulier de turba dixit: illi beatus venter qui te portavit et ubera quae suxisti. At ille dixit: quippini beati qui audiunt verbum Dei et custodiunt*" (esto sucedía cuando gritó la voz de una mujer entre la multitud y le dijo: Bienaventurado aquel vientre que te trajo, y los senos que mamaste. Él dijo: Primero bienaventurados los que oyen la palabra de Dios y la guardan) (Lc 11: 27-28). De esta manera se crea un paralelismo entre la reina y la Virgen de los Remedios, advocación de María que suele relacionarse con la

---

<sup>23</sup> número de sistema 000377164 en la colección de obras antiguas.



protección de las mujeres embarazadas. Además, la consagración a la virgen era ya un tema recurrente en los sermones sobre la familia monárquica.

A la Inmaculada Concepción se agradecía por el nacimiento del príncipe heredero, primer borbón nacido en suelo español y por tanto “natural” de dicha tierra, sino que, ya desde el embarazo de la reina, había habido manifestaciones de júbilo y agradecimiento a las diferentes advocaciones marianas en los distintos dominios de la monarquía, dando, así, gracias a la Virgen de los Remedios, como era tradicional en trances de viajes y partos (Urrejola, 2016: 113).

En 1711 González de la Sancha publicó su segundo sermón, que inició con un exordio utilizando como *thema* el mismo versículo del evangelio de Lucas que el *Genetliaco elogio* de Valdeosera. Como se mencionó, este celebra la victoria de Felipe V en la batalla de Villaviciosa. Quizá por la cercanía entre la Virgen y la familia real, este soneto de Lorenzo Antonio es el más teológico de los tres preliminares que escribió. Como se ha mencionado, el primero se centra en la muerte de Carlos II y el siguiente en la fama y gloria del autor. En cambio, en este habla del sermón como una especie de anunciación similar a la de la Virgen María. En el primer cuarteto afirma que solo un ángel podría predicar sobre alguien que no ha nacido. "Un ángel solo predicar podía / nacido el verbo, aun antes que naciera" (vv. 1-2). Esta es una reminiscencia de la anunciación del arcángel Gabriel en el primer capítulo del evangelio de Lucas. Se afirma que solo por revelación divina se podría dar por cierto algo que aún no sucedía: "que dar por hecho ya lo que no era, / divina, previa ilustración pedía" (vv. 3-4).

En el segundo cuarteto hace más explícito el paralelismo con la Virgen, aunque también jugando con el nombre del autor y el de otro arcángel. La posesión del conocimiento divino hace del autor un ser sobrehumano en los versos 7 y 8: "afirmar sucesión, de esa manera, / ángel (Miguel) te confirmó este día". De esta manera hace una referencia a dos mensajeros divinos que suelen relacionarse con la Virgen embarazada. Por un lado, es Gabriel quien le anuncia a María que dará a luz al hijo de Dios en el evangelio de Lucas. Por el otro, en la escena Apocalipsis 12, es Miguel quien protege a la mujer encinta del dragón que la ataca.

En el remate de los tercetos, González de la Sancha insiste en la inspiración divina que González de Valdeosera necesitó para escribir el sermón, ("viveza como tuya, mas no tuya, del Cielo fue..." vv.9-10). Sin embargo, reconoce que su intervención fue también necesaria para recibir ese conocimiento, y poder ponerlo en palabras.

Porque pide un asunto tan valiente  
una ciencia divina que lo influya  
y otra ciencia ilustrada que lo asiente (vv. 12-14).

A diferencia de los otros dos sermones, este elogio al autor no consiste en asegurarles una fama o gloria futura, sino en decir que ya tiene una grandeza casi divina, que le permitió escribir la obra en cuestión. Es también el único preliminar de González de la Sancha en que menciona directamente el nombre del autor. Estos detalles, aunados sus reencuentros con González de Valdeosera en futuras obras, muestran una cercanía entre ambos personajes.

### **Círculos poéticos**

Un nombre que resalta entre los preliminares estudiados, por tener también sonetos al autor en las tres obras, es el de Pedro Muñoz de Castro, poeta bastante conocido en el medio literario de la Nueva España. Beristáin de Souza escribió que "fue de ingenio fecundo, de erudición amena y de laboriosidad y estudio infatigables". Además, era uno de los escritores cuya ausencia en la sección mexicana de *Fama y obras póstumas* extrañaba a Francisco de la Maza. Si coincidieron, en diferentes años y distintas obras, para elogiar a las mismas tres personas, puede asumirse que formaban parte de un mismo círculo literario. Sin embargo, nunca intercambiaron palabras impresas, sino que solo compartieron créditos en estas obras ajenas. Caso contrario al de González de la Sancha y González de Valdeosera, ambos miembros de la Congregación de San Pedro, quienes a pesar de coincidir también solo en preliminares, se escribieron el uno en la obra del otro; un ejemplo del común intercambio de aprobaciones y poesías que se mencionó al inicio de este capítulo.

Otro nombre que se repite entre la bibliografía de Lorenzo Antonio es el de Miguel de Castilla, sacerdote jesuita que enseñó teología en Guadalajara y México, además de ser calificador en la Inquisición (Beristáin, 1883, I: 270). Escribió una aprobación para *Resurrección panegírica*, el sermón fúnebre por la muerte de Manuel Escalante. En esta elogiaba la fama de González de la Sancha diciéndole que era "tan elegante poeta como lo sabe todo México y aún no lo ignora España".

*El sol eclipsado* y *Culto festivo* son las únicas obras que dan noticia de Francisco

González de la Sancha, hermano menor de Lorenzo Antonio. Estos dos sonetos preliminares a reyes parecen haber sido el comienzo y fin de su carrera literaria. Según la portadilla del *Culto festivo*, se dedicó a la milicia, pues aparece su nombre bajo el título de "capitán". De los otros hermanos de la familia no se ha encontrado alguna huella literaria entre los archivos consultados.

La función social de la poesía es particularmente clara en los preliminares literarios. A través de ellos se pueden ver las relaciones entre escritores y figuras de autoridad. Además, permiten trazar un mapa de autores coetáneos que participaban en los mismos espacios creativos, como certámenes, fiestas religiosas o acontecimientos sociales. En el caso de Lorenzo Antonio González de la Sancha, las personas con quienes aparece en las obras dan una idea de los círculos literarios en los que se encontraba.

## SERMONES

La obra literaria de Lorenzo Antonio González de la Sancha fue cambiando conforme se adentraba en el medio eclesiástico. Durante sus primeros años de producción se limitó a la creación de poesía de circunstancia, como se ha visto a lo largo de este trabajo. Realizó su obra en prosa solo después de haber sido nombrado rector perpetuo de la Congregación de San Pedro; esta consiste en dos sermones. El primero, de 1709, lo escribió para las exequias por la muerte de Manuel de Escalante Colombres y Mendoza, quien fue abad de la misma congregación. El segundo, de 1711, pertenece al contexto de la Guerra de Sucesión Española; se trata de un panegírico dedicado a la victoria de Felipe V en la batalla de Villaviciosa.

No es de extrañarse que este género discursivo tuviera lugar en la obra de alguien con la carrera eclesiástica de González de la Sancha; su posición profesional prácticamente lo exigía. Por un lado, el sermón fue uno de los géneros más difundidos en la Nueva España; según Carlos Herrejón, fueron impresos alrededor de dos mil sermones durante el virreinato, cantidad superada solo por las novenas y hojas de devoción en este período (1994: 59). La importancia de estos discursos radica en que, a través de ellos, no solo se establecía una doctrina moral para el auditorio, sino que servía como un medio de comunicación entre la autoridad y el pueblo; a través de este género llegaban noticias acerca de la Iglesia y la Corona, además de que formaba parte de la vida cotidiana de la gente. "El sermón gozaba de amplia resonancia social y la asistencia a él era acto calificado de reconocimiento y solidaridad" (Herrejón, 2002).

Por otro lado, la imagen del predicador era determinada, al menos, por dos funciones sociales: dar siempre el ejemplo moral y espiritual, y ser una figura de autoridad intelectual. Ana Castaño (2008) señala cómo en los preliminares y el mismo texto de los sermones suele reflejarse la imagen del orador a partir de estos dos conceptos. González de la Sancha, como rector de la Congregación de San Pedro, era visto bajo esta misma perspectiva; en los paratextos de sus dos sermones abundan los elogios a su intelecto. En *Víctima católica* (1711), por ejemplo, Miguel González de Valdeosera describe la reacción de los críticos después de escucharlo predicar:

Alababan unos la idea singular de su invención, con que fabricó un hermoso y novísimo edificio de materiales antiguos [...]. Elogiaban otros el método tan genuino, los conceptos tan limpios, la erudición tan propia, las voces tan puras y la elocuencia tan escondida que se manifestaba más con ocultarse (fol. 4v).

En cambio, don Pedro Pérez Varela, abogado de la Real Audiencia, le dedica un soneto elogiando la grandeza de su espíritu en *Resurrección panegírica* (1709): "Sola tu ciencia, sola tu dulzura / sola tu gracia, sola tu armonía, / sola de tu decir la valentía / lo pudo persuadir a la Escritura" (fol. 10v. vv-5-8). González de la Sancha se convirtió en autoridad no solo ante el púlpito, sino ante la Iglesia en la Nueva España; su palabra era respetada por los diferentes estamentos sociales y a través del sermón podía reafirmar su posición.

Carlos Herrejón propone una categorización del sermón novohispano en tres épocas, desde su aparición en el nuevo mundo hasta su posterior declive hacia finales del siglo XVII.

Tres grandes períodos se pueden apreciar en la historia del sermón novohispano. El primero va aproximadamente de 1584 a 1665. Son años en que se muestran los conatos por integrarse a las tradiciones sermonarias de Europa. El segundo período cubre ciento un años, de 1666 a 1766: es el creciente esplendor del sermón novohispano y su cénit. El tercero y último, de 1767 a 1821, representa la crisis y los nuevos derroteros de la oratoria en México (1994: 64).

Los sermones de González de la Sancha pertenecen al segundo periodo, un punto en el que el género ya formaba parte de la dinámica social novohispana y se publicaban impresos tanto de las órdenes religiosas como del clero secular. Esta tipología responde a la difusión y popularidad del género en el virreinato; en cuanto a su función, Manuel Pérez propone dos momentos, influenciados en gran parte por las disposiciones del Concilio de Trento: en primer lugar menciona un período evangelizador, cuyo propósito era dar a conocer la fe católica en el nuevo mundo, y posteriormente, tras la llegada de los jesuitas, uno educador y reformador de costumbres "de una población urbana creciente y de un auditorio cada vez más exigente y complejo, lo que condujo a una evolución de la retórica cristiana hacia formas discursivas más versátiles y potencialmente independientes de los contextos litúrgicos" (2011: 230).

La familiaridad de la sociedad con el sermón puede verse en los temas que aborda Lorenzo Antonio; tanto *Resurrección panegírica* como *Víctima católica* tratan acontecimientos relativos a personas particulares, sin intención de catequizar o dar una

reflexión puramente moral o religiosa. Manuel Pérez también hace una tipología del sermón novohispano de finales del siglo XVII según el asunto que tratan:

En primer lugar el sermón de alabanzas o panegírico que exponía las virtudes de algún personaje encomiable, como los sermones de honras fúnebres o de los santos; en segundo, el sermón temático que incluía una tesis y un comentario de texto bíblico, y, por tanto, de uso común en la liturgia, sobre todo aquella más solemne o significativa [...]; y, finalmente, el sermón moral, con el que se buscaba persuadir hacia la virtud y disuadir del vicio" (2011: 44).

Los dos que escribió González de la Sancha pertenecen a la primera categoría, pues aunque ambos incluyen comentarios a la Biblia, son siempre en función de los personajes celebrados, Manuel Escalante por su muerte o Felipe V por su victoria.

### **La retórica en el sermón**

Desde la Edad Media, la estructura y función de la oratoria sagrada estuvieron determinados por la retórica clásica, de donde tomó sus bases. Los sermones de González de la Sancha, y gran parte de los sermones novohispanos en general, pueden clasificarse dentro de los discursos epidícticos. La herencia de los autores de la Antigüedad es evidente no solo en la manera de disponer el discurso, sino en los propósitos que se buscaban alcanzar a través de él.

La palabra predicada, cuyos orígenes se remontan a los primeros profetas bíblicos, combinaba la finalidad moral, el contenido religioso y la técnica retórica heredada de los autores clásicos de Grecia y Roma, según la cual había que *enseñar*, buscando al mismo tiempo *deleitar* y *mover* el ánimo del oyente (Urrejola, 2011: 62).

Las referencias a autores clásicos para hablar del texto son comunes en el cuerpo de los sermones, pero aparecen más frecuentemente en los paratextos. La influencia del "*docere, delectare, movere*" al que se refiere Urrejola, por ejemplo, es explícita en los preliminares de *Víctima católica*. José González de Valdeosera, en su aprobación, escribe sobre estos tres propósitos del discurso, señalando la relación entre los sermones y la retórica clásica: "No están las sagradas materias del púlpito divorciadas con las reglas generales de la oratoria, por eso dice el Santo: *eloquens ecclesiasticus*: Orador de iglesia, porque no glose su calumnia que el deleitar (como el panegirista de esta oración al auditorio) es solo para la oratoria profana" (fol. 7r).

El sermón cristiano tomó forma buscando la manera de aplicar la tradición clásica en la eclesiástica. De esta manera, si bien son evidentes los rasgos de la retórica romana en la oratoria sagrada, también el sermón asentó características propias de su género.

Así, la oratoria sagrada se constituyó a partir de una mezcla: en cuanto retórica, seguía las normas de los grandes maestros grecolatinos y en cuanto sacra, tenía que buscar su identidad mediante el "elemento sobrenatural" que no tenía la oratoria forense, para lo cual las escrituras sagradas constituían una fuente inagotable (Urrejola, 2011: 64).

En este apartado se hará un breve análisis retórico de ambos sermones de González de la Sancha según las partes del discurso de la retórica clásica; los rasgos propios del sermón son señalados según las pautas que hace Lillian Von der Walde Moheno en "*Artes praedicandi: la estructura del sermón*" (2009). Se trata de un artículo en el que resume las partes que conformaron el sermón temático desde finales de la Edad Media. Aunque los textos de González de la Sancha pertenecen ya al siglo XVIII y fueron escritos para ocasiones especiales, pueden encontrarse en ellos la mayoría de los rasgos que señala Von der Walde.

### **Resurrección panegírica (1709)**

El 15 de mayo de 1708 murió don Manuel de Escalante Colombres y Mendoza, obispo de Durango de 1701 a 1704 y de Michoacán del mismo año hasta su muerte. Además, como se mencionó, fue abad de la Congregación de San Pedro, la máxima autoridad de la institución. El puesto que le seguía, en orden jerárquico, era el de rector, ocupado por Lorenzo Antonio González de la Sancha al momento de su muerte. Fue él quien predicó el sermón fúnebre durante las exequias al difunto. Al año siguiente este fue publicado a cargo de Miguel González de Valdeosera bajo el título de *Resurrección panegírica*. El impreso fue dedicado al virrey José Sarmiento, y entre los preliminares hay, además de la dedicatoria, una aprobación de Miguel de Castilla y un parecer de Juan Ignacio de Castorena y Ursúa.<sup>24</sup> También cuenta con poemas de Juan José de la Mota, Juan Carlos de Apelo Corbulacho, Pedro Pérez Varela y Cristobal de Goría Lubiano.

---

<sup>24</sup> Es interesante la aparición de Castorena en los preliminares, pues fue el primero en elogiar a González de la Sancha en la *Fama y obras póstumas*, y en este sermón vuelve a hacerlo nueve años después, viéndolo ya como una figura importante del medio eclesiástico.

El título del sermón hace referencia al contenido del mismo. A través de él, González de la Sancha argumenta que el obispo difunto, al ser un hombre de sabiduría, no muere realmente, pues deja el testimonio de su obra a las futuras generaciones. "Del hombre es recuerdo el sepulcro, del príncipe el trono, del necio no hay recuerdo, no deja memoria. El sabio no muere, porque la muerte no se ve en su falta" (f. 14v). De esta manera, a través del sermón "resucita" a Manuel de Escalante, dando las razones de su grandeza mediante interpretaciones bíblicas.

### *Exordio*

Después de los preliminares, el autor inicia su discurso con una cita del libro de los Salmos: "*Non videbit interitum cum viderit sapientes morientes*" (No verá muerte cuando viere perecer a los sabios) (*Sal 48: 11*). Utiliza este versículo como el *thema* a partir del cual desarrollará sus ideas más adelante. Lillian von der Walde explica la función de estas citas al inicio de los sermones. "El sermón empieza mediante la enunciación literal de un tema la Sagrada Escritura, que por lo general es un versículo sobre el que gira la prédica" (2009: 2). Sin embargo, antes de justificar sus palabras con la cita, González de la Sancha presenta un exordio literario dirigiéndose a la muerte de una manera que parece oscilar entre el rencor y el respeto, llegando a tratarla de "deidad" en algunas ocasiones. Por esta razón, una pequeña nota entre los preliminares y el *thema* advierte: "esta voz 'deidad' dicha, y repetida en el primer párrafo de la salutación, no explica divinidad, ni propia ni participativamente, sino con aquél sentido que se llaman dioses en la Escritura a los ídolos. Nótase por algunos que no están en la inteligencia" (fol. 10v). El inicio del sermón se centra en lo inevitable de la muerte y las razones por las que ha sido tan venerada por diferentes pueblos.

No en vano (pálida, dura, violenta deidad tirana, torpe, común, inevitable peligro fatal, profano, acelerado riesgo), no en vano, no en vano, muerte (para que lo diga todo tu nombre), no en vano, creyéndote deidad, la ciega adoración antigua ni labró templos a tus imágenes, ni ordenó sacerdotes a tus sacrificios, ni perfumó aromas a tus aras, ni abrasó holocaustos a tus cultos, ni entonó himnos a tus estatuas, ni describió ceremonias a tus ritos (f. 10r).

El uso de la epanalepsis no es raro en la obra del autor; en los sermones aparece solo en fragmentos cargados de marcas de oralidad como las alusiones al público e interjecciones.



Después de ponderar sobre cómo no hay manera de escapar de ella se dirige al féretro, seguramente a su lado mientras hablaba, y pide su opinión.

Funesta tumba [...], ¿qué dices? ¿Perdona la muerte la nobleza que ejecutorias [sic] en esas armas? ¿Preserva la ciencia que representas en esas cátedras? ¿Respetas la dignidad que simbolizas en esas mitras? ¿Detienen tu impulso la nobleza que distingue, la ciencia que eleva, la dignidad que exalta? No (dice silencioso el túmulo), no (f. 11r).

La teatralidad que debió haber rodeado la predicación del sermón, particularmente en este oscuro inicio, muestra la intención de González de la Sancha de llamar la atención del público, cumpliendo así el propósito inicial del exordio. No es sino hasta después de dar una serie de respuestas en voz de la tumba a la que se dirige que habla por primera vez del asunto por el que está predicando. Anuncia la muerte de Manuel de Escalante y da una breve reseña de todo lo que hizo en vida, de los títulos que ostentaba y los cargos que tuvo en la Iglesia. A lo largo del exordio hay un uso constante de la anáfora, también muy presente en su poesía, para enriquecer su exposición oral. En el siguiente párrafo se muestra la utilización de este recurso al dar la noticia de la muerte de Escalante.

¡Y murió y dejó de ser con ser tanto! Y murió. ¿Qué hay que fiar en la nobleza? Y murió. ¿Qué hay que esperar en la ciencia, qué hay que aguardar en la dignidad? Y murió. Así lo afirman los tristes clamores que llama el sufragio, los paños fúnebres que incitan a el sentimiento, las luces mustias que alumbran a el ejemplo. Y murió. Esa consecuencia prueban las lágrimas que esta acongojada congregación vierte. Todos son de dictamen que murió. Dícelo el túmulo, persuádelo el llanto, confírmalo el bronce, asegúralo la muerte.

Una vez expuesta la muerte del obispo, González de la Sancha introduce el tema que tendrá el sermón, explicando que el llanto de los presentes resucita al difunto, de la misma manera que Eliseo lloró antes de que resucitara el hijo de la viuda de Sarepta (1Re 17: 8-24) y Jesús antes de revivir a Lázaro (Jn 11: 28-44). "Porque cuando la congregación de San Pedro intenta llorar un difunto, resucita un muerto" (f. 12v). Finalmente, termina el exordio con una *invocatio* pidiendo a Dios su ayuda para predicar el resto del sermón.

### *Exposición*

Von der Walde señala entre las partes comunes de los sermones la *thematis introductio*, que consiste en la "repetición del enunciado primero (la cita bíblica) y su explicación" (2009: 3). González de la Sancha vuelve a citar el *thema* después de encomendarse a Dios para ahondar en el significado del versículo del salmo 48. A partir de este momento hay una

disminución en los rasgos de oralidad y teatralidad del sermón, a la vez que aumentan las citas y referencias teológicas y bíblicas.

La explicación del versículo *thema: Non videbit interitum cum viderit sapientes morientes* (Sal. 48: 11), comienza mostrando a la muerte como parte de la vida: "No es otra cosa vivir que estar muriendo" (fol. 13r). Sin embargo, argumenta que esta muerte no es igual para todos, sino que depende de la persona que fallece. En el siguiente fragmento explica este punto utilizando el asíndeton para hablar de la muerte y oponiéndolo al zeugma para referirse al legado que se deja.

Los hombres mueren, pena del pecado; los príncipes caen, consecuencia de la grandeza; los necios perecen, desengaño de la ignorancia; los sabios no acaban, privilegio de la ciencia. Del hombre es recuerdo el sepulcro, del príncipe el trono, del necio no hay recuerdo, no deja memoria. El sabio no muere, porque la muerte no se ve en su falta (f. 14v).

Según el sermón, de las muertes posibles, la del sabio es la única que vuelve a convertirse en vida por el mensaje que deja en la gente. Lo compara con un grano de trigo que al ser enterrado produce una nueva espiga y se multiplica, dando constantemente nuevos frutos. Es de esta manera que se pretende hablar de la "resurrección" de don Manuel Escalante, pues todas las obras que hizo en vida le deberían merecer la muerte del sabio. A partir de este momento el discurso se convierte en una explicación de las razones por las que el obispo difunto cumple con todas las características de un sabio, y por lo tanto, vuelve a la vida a través del sermón.

González de la Sancha justifica la sabiduría de Manuel Escalante a partir de la visión del profeta Ezequiel (Ez 1: 3-27), en la que se describen cuatro criaturas antropomórficas con cuatro rostros: de hombre, león, buey y águila. Interpreta estas figuras como un símbolo del obispo, multiplicado después de fallecer. "Un prelado muere como uno, y como cuatro resucita. Considerad al señor don Manuel, era uno, y en sus excelencias como cuatro" (fol. 15v). Al hacer referencia a este pasaje bíblico se muestran también las partes que conformarán el resto del discurso: una sección para cada rostro descrito en la visión, asimilando cada uno con Manuel Escalante. Von der Walde también señala este aspecto en la estructura del sermón: "Se divide el tema en sus aspectos esenciales. La *thematis divisio* es fundamental, pues de ella deriva la calidad y eficacia del sermón" (2009: 4).

### *Argumentación*

De este punto en adelante, la mayor parte de la *Resurrección panegírica* consiste en argumentos que justifican la similitud entre el difunto y los rostros de la visión de Ezequiel. A través de esta interpretación, González de la Sancha busca demostrar que Manuel Escalante se encuentra entre los hombres sabios y por lo tanto su muerte no es absoluta.

El primer rostro descrito de la visión profética es el de hombre: *facies hominis*, que se entiende como un símbolo de la madurez, disciplina y trabajo del difunto. El autor afirma que el obispo fue hombre maduro desde que nació, rodeándose de maestros en vez de amigos de la juventud, y trabajando desde temprana edad. Lo compara con Adán, quien fue puesto en el Paraíso para trabajar nombrando a los animales, y también lo asemeja a David, que no se intimidó por el tamaño de Goliat ni por las dificultades que tuviera que enfrentar.

El segundo rostro mencionado en el sermón es el de león: *facies leonis*. González de la Sancha señala que el león es un símbolo del juez, pues siempre está alerta y tiene los ojos abiertos. Su semejanza con Manuel Escalante está en la prudencia y sabiduría con que manejaba los asuntos que debía. "Aquí fue león: no por lo severo, sino por lo vigilante. No por lo cruel, sino por lo benigno" (f.16r). Compara también la mirada atenta del león con la atención que el difunto le prestó a sus súbditos y colegas. Ya que se trata de un animal frecuentemente asociado con la agresividad, el autor aclara que así como Cristo fue "león que vence" y a la vez "cordero que domina", también Escalante, como prelado perfecto, tuvo obras de cordero bajo nombre de león.

El buey es el tercer animal mencionado entre los rostros de la visión de Ezequiel. A este animal se le atribuyen en el sermón las características de la liberalidad, constancia y silencio. Estas tres representan al difunto en tanto que administró eficazmente el dinero para sustentar a los pacientes y congregantes, trabajó arduamente para dirigir el colegio, abrir la hospedería y sustentar a enfermería, y conseguía suficiente limosna para mantener la institución sin necesidad de salir a pedirla a gritos en la plaza.

Finalmente, se hace la comparación entre el águila y Manuel Escalante, fijándose principalmente en las alas del ave. Según la visión de Ezequiel, las criaturas que vio tenían manos debajo de sus alas. El autor del sermón interpreta esto como una señal de humildad,

ya que las buenas obras se hacen en secreto, sin hacerlo saber al mundo por vanidad. Además, asemeja al obispo difunto con el águila que carga a sus crías sobre sus alas, de la misma manera que el prelado en muchas ocasiones llevó en brazos a los pacientes que llegaban al hospital.

### *Peroración*

Después de argumentar las causas por las que Manuel Escalante puede considerarse un hombre sabio desde la visión profética de Ezequiel, el sermón continúa hablando de los muchos sacrificios que hizo en su labor como abad de la congregación, y de cómo ayudaba a los necesitados dándoles alimento, bebida, techo, vestido, y sustento en el hospital. Se le describe al público como el ejemplo del prelado perfecto, comprometido a su trabajo y buscando siempre servir a Dios. Por esta razón, según el versículo *thema*, no se ve muerte al ver la tumba de Manuel Escalante, sino que resucita todo el tiempo a través de sus obras y su ejemplo. Hay una breve *unitio* o *clausio*, en la que se repite el significado de los animales. Von der Walde señala que esta parte sirve para recoger los puntos principales del sermón antes de concluirlo (2009: 11). Por último, el sermón concluye recordando que, a pesar de que su muerte no es absoluta por vivir eternamente entre los sabios, su ausencia también se lamenta y merece el llanto.

### **Víctima Católica (1711)**

Pasó una década desde que González de la Sancha escribió los *Elogios afectuosos* celebrando la coronación de Felipe V. La Guerra de Sucesión, desatada en parte por el cambio de dinastía, continuó hasta 1714, pero entre las batallas que se consideran decisivas para la victoria del rey están las de Birhuela y Villaviciosa, llevadas a cabo el 8 y 10 de diciembre de 1710, respectivamente. En esta última, el ejército franco-español, dirigido por el duque de Vendôme y con Felipe V entre las filas, derrotó a las tropas de Guido von Starhemberg, llevando la guerra hacia sus últimas etapas.

En 1711 Lorenzo Antonio González de la Sancha publicó un sermón para celebrar la victoria de Felipe V en la batalla de Villaviciosa. Fue titulado *Víctima católica, panegírico culto, holocausto gratulatorio, demostración cristiana que consagró al soberano Jesús sacramentado en la custodia del sagrado vientre de su purísima Madre, el*

*colegio real de San Juan de Letrán, de esta Imperial Corte Mexicana, a los felices sucesos de las victoriosas armas de nuestro Rey y señor natural don Felipe V.* La impresión fue patrocinada por Pedro González de Valdeosera, rector del colegio de san Juan de Letrán, y hecha con dedicatoria a Antonio Rubinet, jesuita confesor del rey Felipe V. Los preliminares del sermón incluyen una aprobación de Miguel González de Valdeosera, abad de la Congregación de San Pedro, y otra de José González de Valdeosera. Ambas contienen abundantes elogios al autor y su estilo.

En este sermón, González de la Sancha interpreta el triunfo bélico del rey como una victoria entregada por Dios como recompensa a su fidelidad. Exalta la humildad de Felipe V porque después de vencer en la batalla fue a Daroca a hacer un acto de agradecimiento al Santísimo Sacramento, en vez de hacer una entrada triunfal; de ahí el título de la publicación, pues la batalla vencida es el sacrificio, o la víctima de holocausto, que entrega a Dios.

Como se mencionó en el apartado referente a los *Elogios afectuosos* a Felipe V, era una importante prioridad de la Corte y la Iglesia congraciar a la sociedad novohispana con el nuevo rey Borbón, así como insistir en la legitimidad de la nueva dinastía en el poder. Para esto Felipe V asumió costumbres y devociones que habían caracterizado a los monarcas austrias en el pasado. En este caso, su fervor al Santísimo Sacramento a lo largo del sermón es un ejemplo evidente, pues la práctica de esta fe era tradicional de la casa de Habsburgo desde la Edad Media (Paredes, 2003).

### *Exordio*

*Victima católica* empieza con dos citas bíblicas. El *thema* es un versículo del undécimo capítulo del evangelio de Lucas: "*Beatus venter qui te portavit, et uvera quae suxisti*" ('Bienaventurado el vientre que te cargó y los pechos que mamaste'). Esta frase, según el pasaje, la gritó una mujer –llamada Marcela en la tradición– a Jesús mientras este predicaba. La segunda cita aparece a manera de *prothema*, recurso que Von der Walde define como "una cita de las Escrituras que concuerda con el *thema* y su breve desarrollo conduce a la *oratio*" (2009: 2). Se trata de una frase de Jesús tomada del evangelio de Juan en su capítulo sexto: "*Caro mea vere est cibus*" (mi carne es alimento verdadero). Esta es

interpretada como una referencia al cuerpo sacramentado de Cristo, directamente ligado con María por haber nacido de ella.

González de la Sancha comienza el sermón recordando el pasaje de Marcela y elogiándola por su atrevimiento, al interrumpir las palabras de Cristo, pues las palabras que exclamó eran realmente una alabanza a la Virgen María. De la misma manera, Felipe V llegó a Madrid agradeciendo al Santísimo Sacramento su victoria, lo cual era a la vez honra para la madre de Cristo.

Venció Cristo y a María suenan los aplausos; venció el rey, y a el Sacramento se dedican los cultos. Uno vence, y otro se aplaude. Allá triunfa Cristo, y Marcela le atribuye a María la gloria. Aquí es del rey la gloria, y se la da a Cristo. Marcela alabó a María ensalzando a Cristo. Felipe con la alabanza de María celebra a Cristo con relación al Sacramento, porque lo que allá celebró Marcela, enfática, aplauda aquí Felipe católico. Allá la Iglesia alabó al Sacramento en sombras, acá el rey celebra el Sacramento en realidades, para que las glorias que se le disfrazaron a Cristo en aquella batalla se le den en esta; y porque se publique que todo el triunfo de Felipe se le debe a el sagrado vientre de María (fol. 12).

Este paralelismo conduce al final del Exordio, en el que aparece la *oratio* antes de entrar de lleno a la materia del sermón. Esta consiste en una invocación y dedicatoria del sermón a la Virgen María.

### *Exposición*

En la *thematis introductio* se hace la repetición del *thema* y se explica la razón del sermón. En este caso, se narra que Felipe V, exhausto después de la batalla, se dirigió a Daroca a encomendarse y agradecer al Santísimo Sacramento en vez de optar por una entrada triunfal a Madrid con carros y banderas. González de la Sancha asemeja este resguardo con la casa de la Sabiduría de la que se habla en Proverbios 9. "*sapientia aedificavit sibi domum excidit columnas septem, immolavit victimas suas miscuit vinum et proposuit mensam suam, misit ancillas suas ut vocarent ad arcem et ad moenia civitatis si quis est parvulus veniat ad me et insipientibus locuta est*" (Pr 9: 1-4). La mesa puesta se interpreta como el altar del Santísimo Sacramento, puesto en espera del Rey. De esta manera se plantea que Dios había guardado la victoria de la batalla para Felipe V, desde su inicio hasta su llegada a Daroca. "La mesa de Cristo es alcázar donde Dios está defendiendo la iglesia de sus enemigos" (fol. 15r).

Una vez argumentada la intervención divina en la batalla de Villaviciosa, el autor del sermón compara al rey español con el rey David, quien siempre fue acompañado por Dios durante sus adversidades. "No deformará el discurso la alegoría de Felipe el David. David por perseguido; David por victorioso, y porque puede decir con el profeta que siempre tiene puestos en Dios los ojos: *oculi mei Semper ad Dominum*" (fol. 16r).

González de la Sancha, después, plantea de diferentes maneras una misma pregunta: ¿En qué gana más Felipe V: en la victoria de la batalla o en las gracias que da? Presenta argumentos para ambos lados y finalmente responde: "Con la victoria defendió su Majestad lo que tenía; con la acción de gracias restaura lo que le han ganado. Con la victoria aún le quedan manos al contrario; con la acción ni aun pies le han de quedar al enemigo. Con la victoria podía pelear el contrario; con la acción no ha de poder huir el enemigo" (fol. 17r). En conclusión, las gracias que dio Felipe V le permitieron pedir a Dios aun más victorias, que le fueron concedidas. Por esta razón lo compara con Tobías, quien, en la Biblia, intenta dar una ofrenda de agradecimiento a un hombre que era un ángel disfrazado, y le dio una gran recompensa.

Una tercera comparación bíblica que se establece es la de Felipe V con Moisés, pues según se narra en el capítulo 23 del Éxodo, Dios prometió mandar detrás del profeta un ángel que peleara sus batallas por él. El pueblo de Israel, a cambio, dedicaba a Dios las primicias de sus frutos como agradecimiento. Después de establecer las similitudes de Felipe V con David, Tobías y Moisés, González de la Sancha celebra lo invencible del rey y asegura sus futuras victorias, declarándolo vencedor definitivo en la Guerra de Sucesión.

### *Argumentación*

El sermón retoma la comparación con el rey David y profundiza en ella casi hasta el final. Se centra particularmente en la pelea contra Goliat, de la que González de la Sancha interpreta a la piedra que mató al gigante como un símbolo de Cristo, y por lo tanto, del Sacramento. De esta manera se establece que la victoria de las batallas son realmente dadas por Dios y no por las armas.

La metáfora de la piedra se extiende después, preguntándose el autor de dónde salió esta, pues si representa a Jesús, su origen es símbolo del vientre de María. Se concluye que la honda es la que tiene este significado, y por tanto hay que elogiarla, pues el arma

conjunta da honra a la madre y al hijo de la misma manera que Marcela gritó en el pasaje del Evangelio que se utilizó como *thema*.

El último argumento para establecer la similitud de Felipe V con el rey David es que, según el pasaje bíblico, el futuro rey de Israel se negó a utilizar armadura para enfrentar a Goliat, y solo necesitó de una piedra para vencerlo, a pesar de llevar cinco. Para González de la Sancha, esto es una prueba de que las armas son innecesarias cuando hay seguridad de que Dios otorga la victoria en las batallas. Después de matar al gigante, David ofreció a Dios el cuchillo con el que le cortó la cabeza, en acción de gracias, del mismo modo en que Felipe V se ofreció al Sacramento después de la victoria.

### *Peroración*

El sermón termina recordando la historia del rey Saúl, quien había sido jurado, ungido y electo rey, pero no lo fue oficialmente sino hasta después de que ofreció sacrificio a Dios en acción de gracias. Esto se interpreta de nuevo como la victoria definitiva de Felipe V, pues después de su parada en Daroca, se ha confirmado ante Dios como verdadero monarca del Imperio Español.

Según los propios argumentos que presentó González de la Sancha en sus comparaciones bíblicas, Felipe V no tenía más enemigos que vencer, pues Dios se encargaría de las dificultades restantes, así como prometió lo mismo a Moisés. Por estas razones, una vez dadas las gracias y ofrecida la victoria como sacrificio, Madrid tiene razones suficientes para esperar al rey en una entrada triunfal con los adornos propios de la celebración.

### **Oralidad y escritura en el sermón**

Si bien se ha mencionado la amplia cantidad de sermones impresos durante el virreinato, debe recordarse que se trata de un género originalmente performático, escrito para ser expuesto de manera oral y del cual la impresión fue un fenómeno posterior. Esto lleva a reconsiderar la naturaleza textual de los sermones impresos, pues si el predicador no tenía inicialmente el objetivo de mandar el texto a prensa, la versión publicada podría entenderse como solo un registro, posterior e incompleto, del discurso efímero que se dijo en la iglesia.



Bernarda Urrejola señala tres momentos en la creación del sermón: un manuscrito guía, la prédica como tal, y la versión impresa.

Hay fenómenos en la historia de la literatura en los que también se ha perdido el soporte oral –y visual– que caracterizaba la situación original y sólo se conservan vestigios parciales de ellos. En el caso de la oratoria sagrada, empero, hay una dificultad adicional, dada por el hecho de que en ella no se combinan únicamente dos instancias diferentes –una oral, la otra escrita–, sino, eventualmente, tres: la prédica –única o múltiple–, el manuscrito que guió la exposición y, en casos privilegiados, la impresión. Entre cada una de estas instancias se perdía y agregaba información, cuestión que, al parecer, los mismos involucrados consideraban inevitable (2011: 69).

Castorena y Ursúa, al final de su parecer en *Resurrección panegírica*, señala la diferencia entre la experiencia de leer y escuchar a Lorenzo Antonio pues, como es de esperarse, mientras que el texto permite apreciar el intelecto y la erudición del predicador, su representación oral enfatiza los sentimientos plasmados en el sermón: "aunque se perciba en lo escrito la viveza de los ingenioso, le falta impreso el aliento con que se dijo, pues a ser capaz de imprimirse el talento del orador, más vivos se publicarán sus sentimientos en sus hojas, sus sentencias en sus labios, sus persuaciones en sus obras, sus doctrinas en sus palabras" (fol. 8v). Probablemente las dos piezas de González de la Sancha sí fueron hechas con el propósito inicial de ser impresas. La muerte de Manuel Escalante fue un acontecimiento importante para los miembros de la Congregación de San Pedro, y las victorias de Felipe V, como se verá más adelante, eran parte esencial de la influencia política de la Iglesia. Sin embargo, la oscilación entre lo escrito y lo oral condujo a que los impresos conservaran, inevitablemente, rasgos de oralidad propios de su contexto de producción. Manuel Pérez aborda esta misma cuestión a partir de términos propios de la retórica, y resalta la importancia de estudiar este aspecto de la oratoria sagrada.

El hecho de que el sermón escrito que ha llegado hasta nosotros sea un fenómeno que se ha de comprender oscilante entre dos polos –el púlpito y la imprenta– hace pues necesaria una pregunta sobre la distancia que media entre el texto escrito que nos ha llegado y el sermón efectivamente predicado; es decir, entre oralidad y escritura, entre *inventio* y *dispositio* por un lado y *actio* y *pronuntiatio* por el otro (2017: 8).

Es decir, el texto, aunque escrito, estaba pensado para ser dicho a un público. Ana Castaño menciona algunos puntos que se han señalado acerca de la proximidad entre el sermón y el teatro.

Pensemos en una corriente continua de influencia recíproca entre el predicador —o el autor teatral— y su público, donde tienen amplia cabida la improvisación, las referencias a determinadas circunstancias del momento (acontecimientos sociales o políticos, sucesos locales, el desarrollo de los festejos del día, etc.), e incluso la interpelación directa al auditorio. Hay además otro tipo de paralelismos más propiamente textuales que apuntan a la idea de “teatralidad” del sermón: la inserción de diálogos y de apóstrofes, la adaptación del texto al auditorio, el margen para la improvisación, las didascalias y acotaciones de tipo escenográfico que forman parte del texto. (2008: 197)

Esta "teatralidad" que rodeó al sermón novohispano está presente en la obra de González de la Sancha, particularmente en el exordio de *Resurrección panegírica*. Se mencionaron algunos de los rasgos de oralidad que hay en esa introducción conmovedora en la que el autor habla con la muerte y con el féretro de Escalante. También a lo largo del discurso hay momentos en los que el predicador se dirige al difunto, siempre con elogios o dolor por su ausencia. En *Víctima católica* hay un momento en el que González de la Sancha manifiesta su apoyo a Felipe V y le da ánimos en la guerra con evidente dramatismo: "¡Ea, Monarca católico! Prosigue la guerra, que de cuenta de Dios corre la victoria, ya le acabaron los trabajos; ya no será necesario pasar las noches en el dosel incómodo de un timbal, combatido de las frías balas del velo" (fol. 21r). A pesar de ser impresos, el lenguaje utilizado permite al lector tener una idea del estilo performativo con se predicaba el discurso.

En su transición de la oralidad a la escritura, los sermones fueron adquiriendo características propias de un texto impreso, de manera que en sus páginas compartían espacio los rasgos teatrales mencionados con aspectos más formales como las citas y referencias con sus respectivas fuentes en glosas al margen. Estos aspectos acercaron al sermón al género del comentario bíblico.

...el sermón no deja de ser un comentario al texto de las Escrituras y, como tal, está sujeto a la tradición exegética. Entre los recursos compartidos por ambos géneros se encuentran: la necesaria presencia de "autoridades", el uso de la *quaestio*, el uso de la etimología como prueba, la introducción de digresiones geográficas, genealógicas, científicas, históricas, mitológicas o narrativas, etc. (Castaño, 2008: 198).

De esta manera, el sermón novohispano buscaba cumplir con el rigor textual que exigía el público culto, llegando a ser tan valorado que el impreso se convirtió en un símbolo de *status* y reconocimiento del predicador. Perla Chinchilla señala que "en el mundo de la predicación barroca se empezó a valorar crecientemente la impresión de los discursos más

allá del acto de su enunciación entre los propios predicadores" (2009: 87). Como lo muestran los elogios en los preliminares, la fama y renombre de González de la Sancha no estaba en duda al momento de escribir los sermones, pero a través de ellos reafirmaba el mismo prestigio por el que era conocido.

### **El predicador y el sermón**

Los sermones de González de la Sancha pertenecen a su última etapa de creación: sus años como rector de la Congregación de San Pedro. En ellos se sigue la misma línea que en el resto de su obra, dedicada a los acontecimientos relacionados con los círculos de poder (eclesiástico y monárquico, en este caso) a los que pertenece. A diferencia de la poesía de sus primeros años como escritor, desaparecen las referencias a la mitología clásica, y a cambio hace gala de su erudición teológica. Hay constantes referencias e interpretaciones de la Biblia, filósofos de la Antigüedad, teólogos medievales y padres de la Iglesia.

*Resurrección panegírica* muestra una faceta consoladora de González de la Sancha. Como rector de la Congregación de San Pedro, era su deber dar ánimos a los demás miembros de esta, que habían perdido a su abad. El texto da a entender que la predicación iba justamente dirigida a ellos, pues son los discípulos de Manuel Escalante quienes pueden llevar a cabo la "resurrección" de la que habla el sermón.

A pesar de ser una obra que responde a su vida profesional, tiene un carácter personal que se deja entrever en los lamentos por la ausencia del difunto. Como ya se ha mencionado, el exordio en particular tiene una disertación sentimental que no hay en *Víctima católica*. La manera de abordar el tema de la muerte recuerda a las *Elegías* que escribió a Sor Juana en su juventud.

En *Víctima católica*, González de la Sancha vuelve a mostrar su papel como intermediario entre la Corona y la Iglesia ante el pueblo. Celebrar la victoria de Felipe V en un sermón religioso refleja la intención de mostrar un rey devoto y una Iglesia fiel a este, con el fin de dar una sensación de unidad al auditorio, que llevaba ya una década recibiendo noticias de las disputas durante la Guerra de Sucesión.

Esta estrategia discursiva que vinculaba tan estrechamente el mundo trascendente con el acontecer terrenal tenía varias finalidades: reforzar el dogma católico, evidenciar los lazos que la Corona –en tanto poder terreno– tenía con la dimensión trascendente y, además, demostrar que Nueva España estaba alineada con la península en términos religiosos. Por lo

demás, la explícita devoción mariana de los reyes tenía un claro fin propagandístico: un monarca con gran fervor religioso resultaba ideal para guiar a un pueblo católico, sobre todo en momentos en que la situación política estaba inestable y era necesaria la unidad (Urrejola, 2016: 102).

La Iglesia tuvo un papel importante en el ascenso de la casa de Borbón a la corona española; como mediadora entre el gobierno y el pueblo, tuvo la misión de presentar a Felipe V como una continuación legítima de la dinastía de los Austrias. La reacción del pueblo al ver un rey francés en el trono podía ser negativa, por lo que se buscaron mecanismos para facilitar la aceptación del borbón ante la sociedad. Una de las acciones más importantes para lograr esto fue demostrar que el nuevo rey participaba de las mismas devociones que caracterizaban al Imperio Español. No es coincidencia que el sermón de González de la Sancha mostrara a un monarca tan adepto al Santísimo Sacramento y la Virgen María.

Por su parte, el primer borbón Felipe V se preocupó por demostrar que la nueva dinastía compartía activamente los dos principales cultos que fundamentaban espiritualmente a la monarquía hispánica y que habían caracterizado desde tiempos inmemoriales a los reyes de la dinastía anterior –la Virgen y el Santísimo Sacramento–, con lo cual pretendía generar el arraigo necesario a la nueva tierra que llegaba a gobernar y propiciar así la lealtad de sus vasallos (Urrejola, 2016: 116).

La faceta de predicador de Lorenzo Antonio González de la Sancha muestra la evolución que tuvo como escritor. A lo largo de su etapa como rector de la Congregación de San Pedro casi no dejó testimonios líricos, por lo que estos dos sermones representan una gran parte de su perfil literario en los últimos años de su vida. Los preliminares de estos dos trabajos revelan también la fama que adquirió en pocos años como miembro de la Congregación, recibiendo largos elogios en cada una de sus aprobaciones.

Si los primeros poemas de González de la Sancha parecen ser esfuerzos por ser incluido entre altas esferas sociales y eclesiásticas, en los sermones se le puede ver hablando ya desde la posición que esperaba alcanzar. La escritura dejó de ser una búsqueda de reconocimiento y pasó a ser una consecuencia de este.

REFLEXIONES FINALES  
*el poema y el poeta*

En 1710 González de la Sancha escribió un parecer para un libro de Juan Carlos de Apello Corbulacho y Guevara con poemas sobre la cuaresma y la semana santa. Entre los elogios que hizo al autor y su estilo, escribió: "¡Oh, gloria de la América, donde ya no solo los predicadores apostólicos enseñan, sino que los poetas eruditos predicán!" (fol. 5v). Si bien con esta exclamación buscaba enaltecer al escritor, también resume gran parte de la trayectoria del mismo Lorenzo Antonio. Sus facetas de poeta y de predicador definieron su vida profesional y son las principalmente abordadas en este trabajo.

El estudio de su obra, en conjunto con el de su vida, muestra que González de la Sancha dio prioridad a su actividad eclesiástica sobre la literaria. Su obra lírica estuvo limitada a la poesía de circunstancia, caso común para la época, y gran parte de ella era de temática religiosa. Es decir que su escritura siempre respondía a los acontecimientos sociales de su entorno, motivada por sucesos públicos relacionados con la Iglesia, la Corona y la élite intelectual. Aunque el éxito de sus primeras publicaciones parecía indicar el inicio de una prolífera producción literaria, como sus poemas fúnebres a Sor Juana y su premiación en el certamen literario por la canonización de san Juan de Dios, desde la llegada de los borbones al trono se redujo notablemente la variedad y la complejidad de su obra. A partir de entonces, González de la Sancha se dedicó primordialmente a la labor eclesiástica y, solo una vez establecido como figura de autoridad en este medio, siendo rector de la Congregación de San Pedro, se dio a conocer como predicador a través de sus sermones. La poesía de este personaje, además de tener un reconocido valor literario, cumplió una función social importante en su carrera como presbítero, pues supo utilizar sus versos para acercarse a diferentes círculos de poder.

### **Función social de la literatura**

El sentido práctico de la obra literaria de González de la Sancha es otro aspecto interesante de este autor, pues como se vio a lo largo de este trabajo, sus poemas son un reflejo de su contexto personal y social, por lo que fueron esenciales para el estudio de su vida. En este sentido, la poesía de circunstancia tiene un valor casi biográfico en tanto que revela intereses, relaciones y actividades del autor en determinados momentos de su vida.

González de la Sancha reafirmaba ciertas relaciones por medio de sus poemas, de manera que la escritura fue, como se mencionó, una herramienta para integrarse a las élites sociales. Las dinámicas que le permitieron de esta manera formar parte de los círculos intelectuales y las autoridades eclesiásticas muestran una relación directa entre la literatura y el poder.

Sin pretender una interpretación teórica, cabe recordar las reflexiones de Pierre Bourdieu en torno a la relación de estos dos campos mencionados: literatura y poder. El sociólogo francés hace hincapié en la importancia de analizar las condiciones que permitieron la trayectoria de un autor.

hay que plantearse no cómo tal escritor llegó a ser lo que fue [...], sino cómo, dadas su procedencia social y las propiedades socialmente constituidas de las que era tributario, pudo ocupar o, en algunos casos, producir las posiciones ya creadas o por crear que un estado determinado del campo literario ofrecía y así dar una expresión más o menos completa y coherente de las tomas de posición que estaban inscritas en estado potencial en esas posiciones (1995: 319).

Desde esta perspectiva, la trayectoria literaria un escritor es consecuencia de su contexto personal y social, que le permite el acceso a ciertos entornos. Solo de esta manera se logra el reconocimiento, pues, al describir el lugar de la literatura en la sociedad, Bourdieu señala que se encuentra, en principio, sometida al campo de poder, que define como "el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial)" (1995: 320).

El prestigio de un autor, desde esta teoría, reside en dos jerarquías, una medida por el "gran público" a partir de su difusión y notoriedad social, y otra determinada por otros miembros del gremio literario, independientemente del tiraje de las obras o los premios recibidos. Por último, Bourdieu menciona que el reconocimiento que el poder da a los escritores es proporcional a la participación de estos en las dinámicas y círculos establecidos por la autoridad. "...se refieren tanto más [...] al campo intelectual, a sus debates y a sus problemas, a sus convenciones y a sus presupuestos, cuanto de mayor reconocimiento gozan en él y cuanto con más fuerza reconocen sus normas" (1995: 329). Si bien estas reflexiones sobre las dinámicas del campo literario podrían obviarse por ser

meramente descriptivas, se considera que su relevancia radica en que proporciona un esquema para abordar cuestiones literarias desde su función social.

En el mismo tenor, Dalmacio Rodríguez hace un análisis del gremio de poetas entre 1650 y 1700 en *Texto y fiesta en la literatura novohispana* (1998); en el libro pondera la importancia que tuvieron las manifestaciones literarias en las festividades novohispanas y, por lo tanto, gran cantidad de participantes en estos eventos. Sin embargo, concluye que no todos los que escribían (como los 500 participantes que se le atribuyen al *Triunfo parténico*) podrían ser considerados poetas, sino que la mayoría era una suerte de aficionados. De esta manera, establece una distinción entre un "grupo receptor activo", conformado por gente que conocía y sabía aplicar los códigos literarios pero no era reconocida entre los círculos literarios, y los poetas canonizados, "reflejo y paradigma de los ideales poéticos" (1998, 61), cuyo número era reducido.

El paso de un grupo a otro, es decir, la "consagración" como poeta, se llevaba a cabo, según el análisis de Dalmacio Rodríguez, por medio de una serie de mecanismos de regulación que giraba en torno al reconocimiento. Este dependía del modo de difusión de los poemas, que podía ser masivo, propio de las fiestas públicas, o restringido, dirigido solo a la clase letrada.

La transmisión de manuscritos y la participación en certámenes eran los primeros peldaños de ascenso social; éste era el medio del que todos los aspirantes a poetas se valían. Esto no impedía que los escritores conocidos también los utilizaran; para ellos eran medios de ratificación de su renombre. Los demás espacios estaban reservados para los más famosos: arcos triunfales, túmulos, villancicos y teatro, así como la impresión de libros. Pero aun en estos últimos se establecieron criterios de selección. En efecto, de la conquista de cada uno de ellos es como se consolida el grado de consagración (1998: 61-62).

En su estudio, Rodríguez ofrece una mayor comprensión de las dinámicas sociales que giraban en torno a la literatura novohispana, pues, al menos en la segunda mitad del siglo XVII –la temporalidad que aborda–, la gran mayoría de impresos literarios era poesía de circunstancias. La abundancia de este tipo de ejercicio refleja la relación directa y cotidiana que tenía el oficio literario con los acontecimientos del virreinato.

En cuanto al lugar que ocupó González de la Sancha entre todos sus contemporáneos que también escribían, pueden considerarse diferentes aspectos. Para empezar, se ha mencionado ya que la mayoría de su poesía gira en torno a la Iglesia, la Corona y la élite intelectual, buscando siempre cercanía con los grupos de poder. Aquí cabe

recordar el apartado sobre su vida, en el que se mencionó que creció en una familia adinerada de origen peninsular, en la que el padre, además de ser mercader, era familiar del Santo Oficio; es decir que Lorenzo Antonio, desde su infancia, formaba parte de la élite social novohispana. La relación del capitán Alonso con la Inquisición y la fundación de las capellanías que hizo para sus descendientes sugieren la gran influencia que estas dos circunstancias pudieron haber tenido en la decisión de sus hijos por dedicarse al sacerdocio, pues se tiene certeza de que al menos tres de los cuatro que tuvo se ordenaron como presbíteros. Acerca de la inclinación literaria de Lorenzo Antonio se sabe que estaba presente desde sus años como estudiante de bachillerato. Además se mencionó que su hermano menor, Francisco, compartía este interés y, aunque solo se conocen tres poemas suyos, Beristáin lo describió como "aficionado a las musas" (1883; III: 108); es posible que la afición por la escritura también haya tenido origen en el núcleo familiar.

El reconocimiento de González de la Sancha ha sido, desde las primeras páginas de este trabajo, un tema de discusión. Como se ha visto, existen testimonios que demuestran la fama y prestigio que tenía como poeta, además fue premiado por su "Canción heroica", sus elogios a Sor Juana circularon mucho y sus villancicos fueron cantados en la catedral de México. Sin embargo, hasta donde se sabe, ninguno de sus trabajos tuvo reimpressiones individuales –su difusión en *Fama y obras póstumas* se debió al nombre de la poetisa, no al suyo–, y después de su muerte no hubo intentos conocidos de recopilar su obra u honrar su memoria. Esto puede reducirse a una sola causa: su abandono de la poesía.

Por un lado, al decidir enfocarse en su carrera eclesiástica, González de la Sancha tuvo un claro cambio de prioridades, y aunque pertenecer a las élites sociales seguía entre ellas, el prestigio del presbítero era diferente al del estudiante. Como se vio en el capítulo correspondiente, la figura del predicador lo convertía en una figura de autoridad importante en la sociedad. Siendo un orador conocido, además del rector de la Congregación de San Pedro, el mayor reconocimiento que podía obtener a través de su pluma era la escritura de sermones. Es decir, este género era más relevante para sus intereses, y aunque solo se conocen dos impresos suyos, seguramente, por lo que sugieren los testimonios, predicó muchos más que quizá solo no fueron enviados a prensa. Esto es una posible explicación del cese de su poesía.



Por otro lado, es posible que si González de la Sancha no es mucho más reconocido actualmente es simplemente porque no escribió lo suficiente para serlo. Desde sus primeros años de ser publicado sus trabajos fueron muy bien recibidos, y si después de 1701 hubiera continuado con poemas como el *Elogio poético* o su "Canción heroica", escritos con la misma frecuencia que en la década de 1690, seguramente su nombre hubiera sido más mencionado después de su muerte. Incluso Méndez Plancarte quizá se hubiera ahorrado el calificativo de "mediocre" si hubiera tenido más material para conocer su obra.

González de la Sancha no podría clasificarse tajantemente en los grupos de "receptores participativos" o "poetas canonizados" que señala Dalmacio Rodríguez, pues debe reconocerse que hay distintos puntos medios. Además, señala una marcada distinción entre "producción" y "reconocimiento" de los poetas; sin embargo aquí se ve que son conceptos complementarios, pues se necesita producción para crear reconocimiento.

Se considera que una de las maneras mediante las que González de la Sancha se integró a la élite intelectual es su lenguaje, aspecto interno de su poesía que lo dotaba de prestigio ante el gremio de poetas, particularmente por el estilo gongorista que utilizaba. Si bien el gongorismo hacia el siglo XVIII era casi una norma en la poesía novohispana, asumirlo implicaba continuar con el discurso canónico que se había estado estableciendo desde el siglo XVII. Se trataba de un código reconocido por los poetas: la lengua que se hablaba en el campo literario de su época.

### **Góngora y González de la Sancha**

La influencia de Luis de Góngora en la poesía hispánica es un fenómeno imprescindible en el estudio de los temas abordados en este trabajo. A pesar de que el poeta murió décadas antes de la época de González de la Sancha, su estilo continuó en boga a lo largo de todo el siglo XVIII. "En realidad, el gongorismo empezó y terminó con Góngora; sin embargo, marcó el rumbo de toda la poesía hispánica posterior" (Tenorio, 2013: 25).

En la Nueva España el gongorismo pasó por diferentes etapas. Durante la temporalidad que atañe al presente estudio, esta tendencia cobró fuerza particularmente entre 1650 y 1690, según menciona Dorothy Schons (1939: 24). Fue dentro de este período que se publicó el *Triunfo parténico* (1683), donde participaron varios de los poetas más reconocidos en el Nuevo Mundo, y en cuyas páginas es clara la presencia de Góngora.

Martha Lilia Tenorio llamó a esta compilación poética la "muestra por antonomasia del gongorismo novohispano" (2013: 117). Es decir que durante la temprana juventud de González de la Sancha, el panorama literario abundaba en el estilo culteranista, del cual seguramente se nutrió y, como se verá a continuación, asumió más adelante en su propia poesía.

Si bien el gongorismo se había vuelto casi una norma entre los escritores que pretendían hacer una poesía "cultura", y en la segunda mitad del siglo XVII "no fue sólo una moda: fue *la* lengua de la poesía" (Tenorio, 2013: 118), ninguno alcanzó realmente la agudeza e ingenio de Luis de Góngora. Schons incluso afirma que nadie logró imitar del todo su sintaxis, salvo Sor Juana en algunos poemas, además del uso ocasional del hipérbaton en Alonso Ramírez de Vargas y Sigüenza y Góngora (1939: 32). La obra de estos tres personajes coincidió con la de González de la Sancha en la *Fama y obras póstumas* de Sor Juana, pues, además de dejar en claro la admiración que este tenía por la Décima Musa, en la sección de poetas mexicanos se encontraba Ramírez de Vargas, quien también había escrito antes sobre José de Retes y su devoción guadalupana en el *Sagrado padrón* (1691); y en las *Exequias mitológicas*, Lorenzo Antonio tenía planeado incluir un sermón fúnebre de Sigüenza y Góngora, como se ha mencionado. La cercanía que González de la Sancha tuvo a estos círculos literarios influyeron claramente en su estilo, pues, aunque quizá en menor medida, los rasgos gongorinos son evidentes en su poesía.

Aunque sería difícil hablar objetivamente de "niveles de gongorismo", ciertos estudios permiten evidenciar algunos rasgos del estilo en diferentes poetas. En 1960, José Pascual Buxó, tomando como base los estudios de Dámaso Alonso, señaló distintos procedimientos gramaticales considerados propios de esta corriente en poetas novohispanos. Los dividió en léxico, cultismos sintácticos, hipérbaton, fórmulas estilísticas, simetría bilateral, perífrasis y alusión, metáfora e imagen y "otras peculiaridades estilísticas". A partir de estas pautas se han identificado algunos recursos en la poesía de González de la Sancha que permiten ver la influencia que tuvo del gongorismo.

Para el léxico, Pascual Buxó tomó en cuenta algunos cultismos que, si bien no son todos neologismos introducidos por Góngora, fue a partir de su poesía que se popularizaron. Entre los que aparecen en González de la Sancha se encuentran:

a) *cerúleo*:

"tantos luceros de cristal formaba / en el cerúleo velo /que de envidia del mar se alteró el cielo"  
("Canción heroica", 1701: vv. 11-13)

*b) esfera:*

"¿Qué será quien en sí tuvo / a el que no cupo en el centro, /en la esfera, en el abismo..."  
("Dedicatoria", s/f: vv. 121-123).

"y para el Non Plus Ultra, en las esferas, / columnas duraderas" ("Canción heroica", 1701: vv. 58-59)

"No fue en rigor, no fue sabiduría / humana remontarte a tanta esfera" (*Genetliaco Elogio*, 1707: vv. 5-6)

"subiendo a las esferas presurosos / intentáis animosos / del Sol robar fulgores" (Natividad, s/f: noct. I, vill. 2, vv. 11-13)

"Aquí la sacra esfera, / luciente primavera" (Natividad, s/f: noct. I, vill. 2, vv. 33-34)

"La esfera, por mejor [juicio] / de sus primores alados, / corona viva le ofrecen" Natividad, s/f: noct. III, vill. 3, vv. 22-24)

"águila más ligera / que la imperial corona de la esfera" (San Pedro, 1715: noct. II, vill. 3, vv. 29-30)

*c) purpúreo*

"los puros, bellos, purpúreos, / pueriles ámbaros tiernos" ("Dedicatoria", s/f: vv. 19-20)

*d) breve*

"Porque del Quinto Filipo, / en breve copia la imagen..." (*Elogios afectuosos*, 1701: vv. 29-30)

"En un breve, en un Jesús, / bebí el arte en cifras mil" (San Pedro, 1715: noct. III, vill. 2, vv. 35-36)

*e) caduco*

"antes que tus claros rayos / con tanta falta caduquen" ("Elegía fúnebre", 1700: vv. 94-95)

*f) errante*

"vida de tantos volubles, / lucientes, errantes, nobles, / altos luceros azules" ("Elegía fúnebre", 1700: vv. 215-217)

*g) sacro*

"la ciencia peregrina / era la docta luz del sacro monte" ("Elegía fúnebre", 1700: vv. 62-63)

"Y mientras, del sacro risco / las fragrantés celsitudes..." ("Elegía fúnebre", 1700: vv. 234-235)

"Las sagradas hileras, / por bajar a servirla, / los solios sacros dejan" (Natividad, s/f: noct. II, vill. 1, vv. 21-23)

*h) céfiro*

"que hay notos destrozadores / si hay céfiros lisonjeros" ("Dedicatoria", s/f: vv. 35-36)

"flora de mejores valles, / pulió el Céfito en las flores" (*Elogios afectuosos*, 1701. vv. 91-92)

*i) coturno*

"y que ella le seguiría / el noble coturno regio" (Natividad, 1698: noct. III, vill. 2, vv. 19-20)

*j) fingir*

"que fingen más de un cero las edades / porque tengan los méritos por suyos" ("Elogio funeral", 1700: vv. 75-76)

"porque las fingidas rosas / con las rosas naturales" ("Elogios afectuosos", 1701: vv. 81-82)

"pues cuanto allá la antigüedad fingía, / acá la voz de Juan verdad hacía" ("Canción heroica", 1702: vv. 47-48)

*k) privilegiar*

eterna, goce gloria más divina, / privilegiada en la dorada cuenta ("Elogios afectuosos", soneto, 1701: vv. 10-11)

A esta lista, Martha Lilia Tenorio agrega dos palabras más que considera altamente recurrentes en Góngora: *vincular* y *adusto* (2013: 20. n. 24). La segunda también aparece en González de la Sancha: "pálido el aire de su labio adusto" ("Elogio funeral", 1700: v. 28)

Entre los "cultismos sintácticos" que señala Pascual Buxó se encuentra el uso del verbo *ser* en el sentido de *servir* o *causar*, como lo utiliza González de la Sancha en los "Elogios afectuosos" a Felipe V: "cuando en el suelo y la esfera, / a sus alientos suaves, / era copia de Narciso" (1701: vv. 17-20). También menciona el uso del ablativo absoluto, que destaca en algunos versos del autor.

Ya el Noto embravecido,  
y el mísero bajel descuadernado,  
y la crujiente jarcia dividida,  
y el Norte obscurecido,  
y el piloto de horror desalumbrado,  
lamentaban la nave ya perdida,  
en el mar sumergida  
("Canción heroica", 1701: vv. 14-20)

Este recurso también es utilizado en dos de los sonetos del autor: "Celebra, en fin, el lauro – merecido clarín– inmarcesible a tu victoria" (*El sol eclipsado*, 1701: vv. 9-10); "Tu fama a mayor bulto te asegura, / labrado a el pulso de tu docta mano" (*Culto festivo*, 1702: vv. 5-6). El mismo Pascual Buxó cita entre los ejemplos a González de la Sancha desde *Poetas novohispanos* (1960: 39).

Y ya el golfo halagüeño  
de las dos ya pasadas tempestades  
–dando a los dos Alcides tanta gloria– ,  
depuesto el blanco ceño,  
en los dos veneraba dos deidades  
("Canción heroica", 1701: vv. 40-44)

El hipérbaton es uno de los tropos del lenguaje más recurrentes en la poesía de González de la Sancha, y quizá uno de los más característicos del gongorismo. Esta figura es particularmente común en la "Canción heroica" y la "Elegía fúnebre". A continuación se mencionan solo algunos de los casos presentados en la obra poética estudiada.

A la balanza de la dura parca  
oponga el peso de la fama el triunfo,  
y al aire triste de su torpe canto  
desmienta presto su clarín agudo  
("Elogio funeral", 1700: vv. 9-12)

porque es fuerza que hoy la lengua diga  
de la pena más grave  
que en sólo el mar de las congojas cabe.  
("Elegía fúnebre", 1700: vv. 34-36)

Porque del Quinto Filipo,  
en breve copia la imagen,  
aún lejos de su grandeza  
captivó las voluntades  
*(Elogios afectuosos, 1701: vv. 29-32)*

En la dorada copa,  
bajel de Apolo que logró el Tebano,  
mariposa del sol siempre brillante,  
ocupando la popa,  
manejando el bastón la regia mano,  
iba –primero, no segundo Atlante–  
el Alcides triunfante  
("Canción heroica", 1702: vv. 1-7)

Entre las fórmulas estilísticas, se mencionan las de estructura "No B, si A", que aparece en los primeros versos de la conclusión de la "Elegía fúnebre": "Y obedeciendo aquella ley primera, / que no severa ya, si justiciera" (1700: vv. 246-247). También la hay del tipo "No

A, sino B" en el mismo poema: "no a repetirte tristezas, / sino a buscarte quietudes" (1700: vv. 160-161).

Se encuentran además diferentes casos de simetría bilateral en los versos de González de la Sancha. Este es un recurso mediante el cual, en uno o dos versos, se repite una misma estructura sintáctica o morfológica, cambiando solo dos términos que se oponen o se complementan. Se identifican diferentes tipos de este; de bimembración de elementos fonéticos: "No desmayes, no desdores" ("Elegía fúnebre", 1700: v. 210); "tristezas deajo, deajo desventuras"(1700: v. 250). También hay bimembración sintáctica en el mismo poema: "ciegos los labios, trémulos los ojos" (1700: v. 6). Sin embargo, las más recurrentes son las simetrías dispuestas en dos versos: "con quien solo Dios es más, / con quien todo el Cielo es menos" ("Dedicatoria", s/f: vv. 41-44); "que si ellos le sepultan a el olvido, / tu pluma lo revive a la memoria" (*El sol eclipsado*, 1701: vv. 13-14); "ni todo vuela a soplos del contento, / ni calme todo a rémoras del susto" ("Elogio funeral", 1700: vv. 3-4); la "Elegía fúnebre" (1700) abunda en este recurso: "o mis ecos las enfrenen / o tus riendas las apuren" (vv. 108-109); "mejores aromas vierten, mayores letras esculpen" (vv. 184-185); "con letras las armonías, / con hojas los acebuches (vv. 228-229); "en tus gustos se conviertan, / en tus glorias se redunden" (vv. 232-233).

El resto de los rasgos gongorinos que identifica Pascual Buxó también son abundantes en González de la Sancha. Se puede mencionar, entre ellos, el uso de la perífrasis alusiva, mediante la cual el autor evita mencionar directamente un concepto. Por ejemplo, en vez de nombrar a Dido, escribe: "la que ante el romano lustre / supo interpretar las leyes, / supo enmendar las costumbres" ("Elegía fúnebre", 1700: vv. 147-149). Además, como se ha visto a lo largo de este trabajo, son constantes las referencias a la mitología clásica. Dentro de las características señaladas como "otras peculiaridades estilísticas" destaca la sensualidad en los versos gongorinos. Basta recordar los "Elogios afectuosos" (1700) de González de la Sancha, donde comienza describiendo al amanecer con el sol iluminando "hasta el pimpollo más tierno / desde el tronco más gigante" (vv. 7-8), y diciendo que los aromas de la mañana "Arabia hacían la Tierra, / volvían Pancaya el aire (vv. 15-16). Este poema en general está cargado de descripciones visuales, y presta atención también en el sonido del desfile, donde los militares marchaban "a el eco dulce del

bronce / con la ronca voz del parche" (vv. 119-120), según se menciona en el capítulo correspondiente.

Si bien el gongorismo no puede reducirse a ciertos recursos literarios, el propósito de evidenciar su uso por parte de González de la Sancha es mostrar la influencia que este lenguaje poético tuvo en su obra. Por un lado, el autor se integró a partir de este estilo en la tendencia literaria de la época. "Los gongorinos novohispanos no son sino un producto de la sensibilidad de su tiempo, una sensibilidad marcada por los hallazgos artísticos y las instituciones estéticas de un solo hombre" (Tenorio, 2013: 26). Por el otro, el uso del lenguaje culteranista puede relacionarse con su cercanía a los círculos literarios más distinguidos de la época, que se caracterizaban por el uso de estos recursos. De esta manera, González de la Sancha encontró en el estilo gongorino un vehículo para escribir, desde su juventud, junto a los poetas que años atrás habían formado parte del *Triunfo parténico*. Ahora bien, si esta manera de escribir ya formaba parte del "espíritu de la época", el autor debió tener, además, fuentes de inspiración personales. Tomando en cuenta el contexto y los círculos sociales, es posible que su admiración por Sor Juana Inés de la Cruz haya ido más allá de los poemas fúnebres que le dedicó.

### **Sor Juana y González de la Sancha**

Francisco de la Maza, al reseñar los poemas de González de la Sancha en la *Fama y obras póstumas*, escribió: "Nada de González de la Sancha hay, publicado, anterior a 1700, así es que, presumiblemente, su primera –y tal vez juvenil– obra resultan ser las *Exequias* de Sor Juana, a quien oíría, como Castorena, platicar en el locutorio de San Jerónimo" (1980). Si bien los primeros datos de esta oración son errados (antes de 1700 ya había publicado dos juegos de villancicos), es interesante ver que asume sin cuestionarse el contacto entre el escritor y la monja jerónima. Aunque no hay información suficiente para comprobarlo, la idea de Francisco de la Maza no resulta imposible, pues ambos pertenecieron al gremio literario de finales del siglo XVII en la capital novohispana. Si no fuera porque Sor Juana dejó de escribir desde 1693, probablemente hubieran coincidido en más de alguna publicación, así como González de la Sancha aparecía en impresos junto a Castorena y Ursúa, Alonso Ramírez de Vargas, Martín de Olivas y otros que compartían círculos con la Décima Musa.

Lo que es seguro es que la poetisa tuvo un gran impacto sobre Lorenzo Antonio, quizá a través de su obra o quizá mediante el trato personal, pero el encargarse personalmente de recopilar poemas fúnebres de poetas mexicanos en sus *Exequias mitológicas* sugiere una admiración personal, casi íntima, por Sor Juana y su legado. Sus propios poemas, incluidos en la *Fama y obras póstumas*, son de una tristeza casi sentimentalista –quizá esto haya influido en la mala opinión que Méndez Plancarte tuvo de la "Elegía fúnebre"– que no hay en muchos de los otros poemas en el volumen.

González de la Sancha era conocedor de la obra poética de Sor Juana, quien tuvo cierto nivel de influencia en su obra. La prueba más evidente de esto es el "Elogio funeral", en el que, como se vio en el apartado correspondiente a la *Fama y obras*, el autor se integra al diálogo poético de la Décima Musa y José Pérez de Montoro publicado desde 1689 en *Inundación castálida*. En este mismo poema, hay un verso que hace eco del *Primero sueño*: para decir a la tristeza que no llore y permanezca callada, el autor alude al dios egipcio del silencio, mientras que la poetisa lo hace para describir la noche.

De Harpócrates habite los horrores,  
necia, la pena, y en su centro obscuro  
ni aun voces formar pueda que la  
expliquen;  
pálido el aire de su labio adusto  
rasgado grite el parche de contento  
(1700: vv. 25-29)

–el silencio intimando a los vivientes  
uno y otro sellando el labio obscuro,  
con indicante dedo,  
Harpócrates, la noche, silencioso  
(1692: vv. 73-76)

Aunque el uso de Harpócrates en la poesía no es un recurso inventado por Sor Juana, la similitud entre ambas referencias está en la descripción de su labio, llamado "adusto" por uno y "obscuro" por la otra, términos de igual significado. Esta divinidad a veces era caracterizada por tener el rostro negro (Olivares, 2006: 99), pero ambos autores utilizan la sinécdoque del labio, lo cual sugiere una cita indirecta a Sor Juana.

Otro verso que parece reminiscente de Sor Juana es el uso del políptoton al final del *Elogio poético* al Colegio Mayor, cuando el autor cierra tanto su discurso como el de la divinidad que describe: "Apolo dijo, dije y digo solo / que a tanto asunto solo basta Apolo". La Décima Musa termina un romance al Marqués de la Laguna de manera similar, pidiéndole que reciba el poema: "con todo lo que no digo, lo que digo y lo que dije" (1997: 48, vv. 127-128).



El uso del *si* causal para introducir una pregunta es un recurso frecuentemente utilizado por González en la Sancha y que, por su recurrencia en la obra de la Décima Musa, también podría ser indicio de su influencia. Por citar un ejemplo, en un romance admite, resignada, sentir amor por alguien y le pregunta:

Si de tus méritos nace  
esta pasión que me aflige,  
¿cómo el efecto podrá  
cesar, si la causa existe?  
(1997: 22, vv. 45-48)

Lorenzo Antonio utiliza esta figura en los villancicos de Natividad, hablando de la Virgen: "Si el Sol por ser su trono es tan luciente, / ¿cómo será su más perfecta imagen? (s/f: noct. II, vill. 3, vv. 21-22), o en la "Dedicatoria", intentando descifrar a la madre de Dios: "...si limites prefiere /de mujer, ¿qué ha de ser esta mujer?" (s/f: vv. 143-144).

En la "Elegía fúnebre" puede verse otro eco sorjuanino en la métrica. Como se mencionó en el apartado correspondiente, esta composición contiene un par de ovillejos al estilo de la Poetisa (heptasílabos y endecasílabos de rima consonante pareada) en su introducción y en su conclusión. De esta manera el autor muestra también su conocimiento del "jocoso numen", publicado en *Inundación castálida* (1689).

Otra relación entre estos dos personajes se ha encontrado en la versificación de los villancicos. Martha Lilia Tenorio, en *Los villancicos de Sor Juana* (1999), señala las formas métricas más comunes de la monja jerónima en este género. El romance octosílabo es uno de los más empleados, por lo que no es de sorprenderse que ambos autores lo utilizaran constantemente. Sin embargo, como se mencionó en el apartado correspondiente, la segunda forma más utilizada por González de la Sancha es la endecha real, de la que Tenorio afirma que la insigne poetisa fue "asidua cultivadora" (1999: 71). Además, Lorenzo Antonio escribió el tercer villancico del segundo nocturno del pliego sin fecha en romance endecasílabo, también llamado heroico. Martha Lilia señala la escasez general de tal verso para este género, e incluso comenta: "Me atrevería a decir que se trata de una práctica casi exclusiva de Sor Juana" (1999: 70). Ante estas afirmaciones, cabe considerar la influencia de la Décima Musa en los villancicos del autor estudiado, pues, agregado a los demás puntos de comparación, no parece una propuesta aventurada.

Las coincidencias entre estos dos personajes aquí expuestas, aunque sugieren una influencia directa de la poetisa sobre el poeta, son propuestas cuya aseveración necesitaría de más estudios a profundidad. Por el contexto de González de la Sancha, es más probable que ciertos recursos hayan sido tomados de Sor Juana, aunque fueran también comunes en la poesía de la época; sin embargo, un estudio sobre el lenguaje de la Décima Musa, a la manera de los que se han hecho sobre Luis de Góngora, permitiría ver el alcance de su influencia en otros escritores. Si tuvo tal impacto en la poesía de Lorenzo Antonio, probablemente sucedió lo mismo en más de algún autor novohispano, lo cual permitiría plantear la figura de Sor Juana no solo como un ingenio excepcional, sino como modelo de imitación en sus lectores.

***"sirvan mis toscos, mis amantes vuelos para olvido, si no para consuelos"***

#### **La información desconocida**

A pesar de la exhaustiva búsqueda de fuentes para este trabajo, quedan algunas lagunas por explorar sobre la vida y obra de González de la Sancha, lo cual se debe principalmente a la pérdida documental en archivos históricos a lo largo del tiempo, o a la falta de catalogación de estos. En el Archivo Histórico de la Secretaría de Salud, por ejemplo, se mencionó la falta de documentos en el fondo de la Congregación de San Pedro, lo cual impide conocer la trayectoria de Lorenzo Antonio en esta institución antes de ser nombrado rector, así como el año exacto en que recibió este cargo y el paradero de la crónica que le dio el título de "cronista" del lugar. Se mencionó también la ausencia del archivo del Colegio Mayor de Santa María de Todos Santos, dejando en pie la duda sobre la relación que el presbítero tuvo con este lugar. Además, en el Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México permanece casi todo el contenido del siglo XVII sin clasificar, lo cual dificultó la búsqueda del testamento de González de la Sancha. A pesar de esto, se obtuvo información suficiente para reconstruir un perfil biográfico considerable; sin embargo, ya que este estudio se centra más en su obra literaria, el problema de la pérdida de archivos hace pensar en la cantidad de manuscritos e impresos del autor que permanecen desconocidos.

De las obras registradas por Beristáin, Toribio Medina y Méndez Plancarte, solo una no fue encontrada. A pesar de calificar de "mediocre" a la "Elegía fúnebre" de González de la Sancha, el autor de *Poetas novohispanos* reconoció cierto valor, como se mencionó ya, a

tres poemas suyos: el soneto preliminar en el *Culto festivo* (1702), la "Canción heroica" del certamen descrito en el mismo libro, y un soneto manuscrito que obtuvo y transcribió algunos versos en *Poetas novohispanos*. Este último es el que falta por encontrar.

Del mismo González de la Sancha, agradecemos a don Agustín Millares un soneto ms.: "*No descendió del trono en que pendía*"..., (en un tomo de "Vida y Obras del V. M. Juan de Ávila", Madrid, 1674, de la bibl. de Tiripitío, hoy en el Museo de Morelia, explicando por qué Cristo no oyó a quienes le gritaban: "Si es el Rey de Israel, baje de la Cruz!" (S. Mateo, 27, 42). Mas –opaco y razonador–, baste aquí su brioso remate:

Resucitó. Milagro fue preciso,  
porque la ceguedad Judaica viera...:  
Hombre que resucita cuando quiso,  
bien pudo no morir si no quisiera.  
(1994: 220-221)

El libro que Méndez Plancarte cita como fuente no fue encontrado en los acervos bibliográficos ni museos de Morelia consultados, y en la biblioteca de Tiripitío tampoco se halló mayor información al respecto. Desafortunadamente el recopilador no transcribió el resto de los versos, y este único testimonio del soneto da a conocer poco menos de la mitad, asumiendo que los endecasílabos que cita en el primer párrafo son también versos del poema.

Quizá la ausencia más lamentable de la obra de Lorenzo Antonio es la versión original de sus *Exequias mitológicas*, que los comentaristas han dado por nunca impresa, como se explica en el apartado correspondiente. De conocerse este volumen, se comprendería mejor el lugar que tuvo el presbítero en el gremio literario, así como su verdadero grado de contribución en la *Fama y obras póstumas* y probablemente hasta la naturaleza de su relación con Sor Juana.

### **González de la Sancha ante los estudios literarios**

Se mencionó al inicio de este apartado la abundancia de poetas en la Nueva España a finales del siglo XVII y la fuerte presencia de la poesía en la vida cotidiana, ambas evidenciadas en su esplendor en el *Triunfo parténico* de 1683. Ante esta realidad es inevitable preguntarse cuál es la importancia de González de la Sancha frente a los otros cientos de personajes con trayectorias similares, y por qué él, de entre todos los demás, merece el presente estudio.

Para cada época se ha formado un canon que representa, en teoría, las tendencias de toda una generación de artistas; este suele incluir a las figuras que tuvieron mayor influencia sobre los demás, y que fueron consagrados tanto por sus contemporáneos como por la crítica posterior. Sin embargo, cuando los estudios se reducen a un grupo mínimo de personajes por ser "canónicos", se corre el peligro de perder la noción de la realidad histórica y relegar la importancia de todos los artistas "menores" que, en conjunto, dieron forma a un período cultural determinado. De esta manera, aunque personajes como Sor Juana o Sigüenza y Góngora fueron pilares de la literatura barroca novohispana, su fama fue creada solo a partir de los cientos de autores que participaban en los certámenes literarios, admirando e imitando su estilo. En este aspecto radica la importancia de recopilaciones como la de Méndez Plancarte y Martha Lilia Tenorio, pues reconoce que la historia de la literatura novohispana estaría incompleta si no se incluyeran a los poetas menores.

La relevancia de este escritor no está tanto en la importancia de su obra o su fama olvidada, sino en el lugar que tiene entre los cientos de poetas que escribían en la Nueva España. Aunque su cercanía con ciertos grupos de poder lo ligan con los acontecimientos de interés para la élite social, el estudio presentado a lo largo de estas páginas muestra el trayecto usual de quien aspiraba al oficio de poeta y/o predicador a finales del siglo XVII e inicios del XVIII. El perfil de González de la Sancha no era raro para presbíteros con aspiraciones literarias, empezando por su pertenencia a la Congregación de San Pedro, por donde pasaron muchos autores prestigiados. El certamen por la canonización de san Juan de Dios también fue concurrido por aspirantes a poetas de la época; en este fue premiado, por ejemplo, Felipe Santoyo, quien también formó parte de la sección mexicana de *Fama y obras póstumas*.

El presente estudio, por lo anterior, ofrece una guía para futuras investigaciones de autores de la misma temporalidad. Además de la trayectoria seguida por el clérigo aquí estudiado, los archivos consultados, así como la bibliografía, pueden ser útiles para trabajos similares.

La vida y obra de Lorenzo Antonio González de la Sancha son relevantes no solo por su unicidad, sino por lo común de estas, es decir, refleja a toda una clase de poetas que buscaron un lugar en el parnaso novohispano. Su estudio puede dar pie a trabajos similares

que se dediquen a casos particulares no canónicos, pues solo descubriéndolos y entendiendo su relación con el resto del medio se puede tener un panorama completo de las dinámicas literarias en la Nueva España.

## OBRA POÉTICA

DEDICATORIA A MARÍA SANTÍSIMA DE GUADALUPE<sup>25</sup>  
(s/f)<sup>26</sup>

Si con ser luna, la luna  
pierde de el sol a el reflejo,  
los altos, claros, hermosos,  
nobles, amantes alientos,<sup>27</sup>  
5       ¿cómo, siendo mi discurso  
astro tantas veces negro<sup>28</sup>  
ha de mirar cara a cara  
todo un sol, sin quedar ciego?  
Si con ser las alas, alas  
10 [a] Ícaro dejar hicieron  
los sueltos, diestros, gustosos,  
raros, paternales vuelos,<sup>29</sup>  
      ¿cómo, mirando mi pluma  
pesada y de poco peso,  
15 he de acertar lo que ignoro  
si aun ignoro lo que acierto?  
Si siendo en fin flor, la flor  
olvida a el rigor<sup>30</sup> de el cierzo  
los puros, bellos, purpúreos,  
20 pueriles ámbaros tiernos,  
      ¿cómo han de durar las mustias  
[rosas] de mi entendimiento,  
sin que las deshoje el austro  
y las desatine el euro?<sup>31</sup>  
25 Ha de ser volando humilde,  
sin asegurar el riesgo,  
que si hay Faetontes que caen,<sup>32</sup>  
hay Dédalos que subieron;  
ha de ser siguiendo el rumbo,

---

<sup>25</sup> Título completo: "Dedicatoria que hace el capitán Joseph de Retes a María Santísima de Guadalupe, deidad primero soberana que nacida, en pluma de Don Lorenzo Antonio Gonzalez de la Sancha" (ejemplar consultado: BNE-MSS/9275).

<sup>26</sup> Se ha considerado que este poema pudo ser escrito para la dedicación del templo de San Bernardo en 1690.

<sup>27</sup> El brillo de la luna es reflejo del sol, de la misma manera en la que la Virgen adquiere su gloria a través de Dios. El verso también remonta a la visión de Apocalipsis 12:1: "*et signum magnum paruit in caelo mulier amicta sole et luna sub pedibus eius et in capite eius corona stellarum duodecim*".

<sup>28</sup> Se refiere a su poesía como un astro sin luz. Son recurrentes estas metáforas de modestia para referirse a su trabajo.

<sup>29</sup> Ícaro, hijo de Dédalo, voló con su padre utilizando alas artificiales para escapar del laberinto de Creta (Ov., *Met.*, VIII, 223-225).

<sup>30</sup> "*Rigor*. La aspereza del frío" (*Aut.*).

<sup>31</sup> Miguel Sánchez (1648) identifica los conceptos mencionados (sol, luna, alas y flores) como atributos guadalupanos.

<sup>32</sup> Faetón, o Faetonte, robó el carro de su padre Apolo, y, perdiendo el control, se estrelló contra la Tierra (Ov., *Met.*, II, 167-170).

30 sin buscar eclipse ajeno,  
 que no se nublará el astro,  
 a no buscar vencimientos;  
     ha de ser brotando flores  
 recelosas de los tiempos,  
 35 que hay notos destrozadores  
 si hay céfiros lisonjeros;  
     y, para asentar en fin,  
 ha de ser obedeciendo,  
 que el que obedece, si yerra,  
 40 parece que dora el yerro.  
     De esta manera, divino,  
 nunca entendido portento,  
 con quien solo Dios es más,  
 con quien todo el cielo es menos;  
 45 de esta manera, María,  
 que vuestro nombre diciendo,  
 aunque yo no acierto nada,  
 me atrevo a decir que acierto;  
     de esta manera es de hablaros  
 50 mi tosco, rendido intento,<sup>33</sup> y  
 aunque ni el intento es mío,  
 porque sea todo vuestro,  
     de la atención necesito,  
 ya la pido y ya la tengo;  
 55 que de vuestra piedad nunca  
 volvió desairado el ruego;  
     que dais aun lo que negáis  
 a imprudentes pedimentos;  
 que se concede la vida  
 60 a el que se niega el veneno.  
     Este volumen, señora,<sup>34</sup>  
 que con ser más el desvelo  
 de su autor que el de los bronces,<sup>35</sup>  
 sudar los bronces ha hecho;  
 65 este, que de vuestros rayos  
 más felice Prometeo<sup>36</sup>  
 sabe usurpar, sin delicto,  
 de más claro sol el fuego;  
     este norte mejicano,<sup>37</sup>

<sup>33</sup> *Cfr.* "Elegía fúnebre" (1700), v. 83: "sirvan mis toscos, mis amantes vuelos" y v. 243: "lo tosco a mi estilo suple"; Dedicatoria de villancicos de Natividad (s/f), v. 6: "dictó mi tosco, inútil numen llano".

<sup>34</sup> Las constantes referencias a un libro sugieren que el poema fue escrito para los preliminares de un impreso de temática guadalupana.

<sup>35</sup> Puede también referirse al proceso de imprenta, en el que los tipos móviles de metal "sudán" la tinta en el papel.

<sup>36</sup> Prometeo robó el fuego del Sol (Hes., *Op.*, 49-50).



70 este piadoso instrumento  
 que ha estado en prensa gustoso  
 por dar ajenos remedios;  
     este os consagra amoroso,  
 aqueste os dedica afecto,<sup>38</sup>  
 75 María, un Josef dichoso,  
 que no es Josef sin misterio,  
     a quien su noble prosapia  
 le enseñó en voces de un templo  
 a serviros<sup>39</sup> –aunque él sabe  
 80 el culto sin aprenderlo–;  
     que aunque aquella imitación<sup>40</sup>  
 fervorizó aqueste intento,  
 el que da ejemplo no tiene  
 necesidades de ejemplo.  
 85 Vuestro es el libro, y el darlo  
 es más que dichoso acierto,  
 que es ya milagro de el mundo  
 volver lo suyo a su dueño.  
     De los dones que os tributa  
 90 el menor es su deseo,  
 mirad cuál será lo más  
 si es la voluntad lo menos.  
     También declarado os sirve  
 otro amor más encubierto,  
 95 y juzgo que en los amores  
 es mejor el más secreto.  
     De Cristo los dos aprenden  
 cuando a [él] elijen por puerto,  
 pues a Cristo le dio alivio  
 100 la piedad de vuestro pecho.  
     Dichoso libro que alcanza  
 tan grande, seguro, diestro  
 piloto, con que a sus anchos  
 podrá correr los estrechos,  
 105 y más dichoso quien sabe  
 que sois vos el más supremo,  
 el más piadoso, el más alto  
 prodigio de todo el cielo.  
     ¿Qué sois vos?<sup>41</sup> Mas eso solo

---

<sup>37</sup> 'norte mexicano' se refiere al libro en cuestión, dedicado a la Virgen de Guadalupe, parafraseando a Francisco de Florencia, que en 1688 describió sus apariciones en *Estrella de el norte de México*.

<sup>38</sup> 'Este' se refiere a José de Retes Largache, quien financió la construcción del templo. 'Aqueste' es su sobrino, José Sáñez de Retes, para quien González de la Sancha escribió la dedicatoria.

<sup>39</sup> En el manuscrito: "a servivros"

<sup>40</sup> La imagen de Guadalupe, imitación de la Virgen aparecida.

<sup>41</sup> González de la Sancha retoma el tema de la identidad de María en sus villancicos de Natividad.

110 puede explicarlo el silencio,  
 porque no fuerais vos tanto  
 si yo pudiera entenderlo.  
 Antes bien, porque lo ignoro,  
 me preguntaré a mi mismo:

115 ¿qué será quien no es divina  
 y desmiente lo terreno?<sup>42</sup>  
 ¿Qué será quien se aparece,  
 asombro de el universo,  
 honrando el sol y la luna  
 120 con quererse servir de ellos?<sup>43</sup>  
 ¿Qué será quien en sí tuvo  
 a el que no cupo en el centro,  
 en la esfera, en el abismo  
 y no estuvo en ella estrecho?

125 ¿Qué será quien tanto pudo,  
 quien tuvo tal privilegio  
 que, pudiéndolo Dios todo,  
 ayudó en todo a Dios mismo?  
 Yo lo diré, y me pregunto

130 (para hacer más el empeño):  
 ¿qué será, no siendo diosa,  
 la que fue madre de el Verbo?

Será no cielo, que aunque el cielo ha sido  
 quien a Cristo le dio solio encumbrado,  
 135 María ha sido un cielo que ha mandado  
 y el cielo ha sido un cielo que ha servido.  
 Será no sol, que el sol, aunque lucido,  
 ha de caer rendido y abrasado,  
 y es agravio a su ser ser comparado

140 con cosa que ha de caer o que ha caído.<sup>44</sup>  
 Pues si no es sol, porque su luz no muere,  
 si, siendo más que humano, su poder  
 no es divino, si límites prefiere  
 de mujer, ¿qué ha de ser esta mujer?

145 Todo aquello será que ser pudiere  
 y es todo aquello que no puede ser.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Alusión al tema *quae est ista?* (Ct. 6:9-11) retomado del Cantar de los cantares en la antifona latina. *Cfr.* Villancicos de Natividad, s/f: "nació humana, pero siempre fue desmintiendo lo humano" (noct. I, vill. 1, vv. 35-36).

<sup>43</sup> "*et signum magnum paruit in caelo mulier amicta sole et luna sub pedibus eius et in capite eius corona stellarum duodecim*" (Ap 12:1).

<sup>44</sup> Un verículo base para definir a la Inmaculada Concepción fue Ec 24:14: "*Ab initio ante saecula creata sum et usque ad futurum saeculum non desinam*" (García, 1996).

<sup>45</sup> *Cfr.* Villancicos de Natividad, 1698: "si no es lo que ser no puede, / es lo que no puede ser" (noct. I, vill. 2, vv. 56-57).

150      Porque Dios en María  
             quiso que hallasen  
             tan fácil lo difícil  
             como lo fácil.

FAMA Y OBRAS PÓSTUMAS<sup>46</sup>  
(1700)

ELOGIO FUNERAL<sup>47</sup>

Hace alusión a un erudito romance, que en elogio de la poetisa escribió el delicadísimo ingenio de don Josef Pérez de Montoro, y anda impreso en el tomo primero de las *Obras* de Sor Juana

*Romance heroico*

Mediada voz, la pena y el aplauso,  
partido tenga solio en el asunto;<sup>48</sup>  
ni todo vuela a soplos del contento,  
ni calme todo a rémoras del susto.  
5     Entretejidos del placer y el llanto,  
tan unidos, se atiendan los impulsos;  
que de la llama del sentir exhale  
fresco el incendio como claro el humo.  
A la balanza de la dura parca<sup>49</sup>  
10    oponga el peso de la fama el triunfo,  
y al aire triste de su torpe canto  
desmienta presto su clarín agudo.<sup>50</sup>  
Su muerte llore lo sensible amante,  
su ingenio racional cante el discurso;  
15    cuna oriental celebre su memoria  
porque el ocaso cuide del sepulcro.<sup>51</sup>  
A lo inferior sepulte del cadáver  
la parte superior del ser más puro,  
y adonde vive de su gloria el eco,  
20    muera el rumor del sentimiento injusto.<sup>52</sup>  
No ya iguales medidas la tristeza  
quiera ocupar, tirana, con el gusto;  
los fueros todos los placeres gocen<sup>53</sup>  
porque pueda el pesar tener ningunos.  
25    De Harpócrates<sup>54</sup> habite los horrores,

<sup>46</sup> Título completo: *Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz*. Tercer tomo de las obras de Sor Juana (ejemplar consultado: UB-VR050.01 W00).

<sup>47</sup> Título original: "Elogio funeral en la muerte de la madre Juana Inés de la Cruz".

<sup>48</sup> *Solio*: 'lugar'. Que la voz, el llanto y el aplauso tengan algo que decir, si lo hacen con medida.

<sup>49</sup> Átropos, una de las tres parcas en la mitología griega, utilizaba una balanza para decidir el momento de la muerte de las personas.

<sup>50</sup> Que el clarín del triunfo supere al canto triste de la fama (de su recuerdo).

<sup>51</sup> Francisco de la Maza comenta este verso, diciendo que lo oriental se refiere a la luz, que debe celebrar; y el ocaso a las tinieblas, que guardan luto (1980: 154, n.77). El tema es retomado del poema de Pérez de Montoro: "despeña Febo el refulgente carro, / que cada día es cuna, y es sepulcro" (1689: vv. 27-28).

<sup>52</sup> Que la parte superior del ser más puro (el alma inmortal) sepulte a lo inferior del cadáver (lo mortal), y no haya tristeza en todo lugar donde haya llegado su fama.

<sup>53</sup> Que los placeres gocen todos los fueros.

necia, la pena, y en su centro obscuro  
 ni aun voces formar pueda que la expliquen;  
 pálido el aire de su labio adusto<sup>55</sup>  
 rasgado grite el parche de contento,<sup>56</sup>  
 30 y en su sonoro concertado orgullo  
 una mujer exceda cuantos hechos  
 acuerda el mármol en dorados bultos;  
 una mujer<sup>57</sup> que a la sagrada esfera  
 sube feliz con rumbo tan seguro  
 35 que, sin el riesgo, del mayor planeta<sup>58</sup>  
 logra del rayo mejorado el hurto,<sup>59</sup>  
 una mujer que el orbe la celebra  
 por Apolo mejor, aunque segundo;  
 pues no la huyó la fugitiva rama  
 40 a quien goza laureles en su triunfo.<sup>60</sup>  
 Hurto dije, y no es que lo usurpado  
 ajeno pone impedimento al triunfo,  
 y es el lucir de nuestra ilustre Juana,  
 más que por ser tan grande, por ser suyo;<sup>61</sup>  
 45 demás, que si del barro a lo indecente  
 negara Febo<sup>62</sup> lucimientos puros  
 para animar conceptos, si pidiera,  
 sus rayos todos le sirviera juntos;  
 demás que se elevó tan eminente,  
 50 que entre el de Apolo y entre su discurso,  
 si hubiera Prometeos atrevidos,  
 que fuera Apolo Prometeo juzgo;<sup>63</sup>  
 demás que el hurto es un dominio impropio,  
 forzado el propio dueño que le tuvo,  
 55 y de sus adquiridas luces raras  
 imperio le juraron absoluto.

<sup>54</sup> *Harpócrates*: dios egipcio del silencio (*cf.* Maza, 1980: 155, n.78).

<sup>55</sup> Sor Juana, en el "Primero sueño" habla del "labio obscuro" de Harpócrates (v. 74).

<sup>56</sup> "Parche: se llama también el pergamino o piel con que se cubren las caxas de guerra. Tómate alguna vez por la misma caxa" (*Aut.*). 'Tambor' (*cf.* Maza, 1980: 155, n.79).

<sup>57</sup> 'Una mujer': Anáfora que el romance de Pérez de Montoro repite en su tercera, cuarta, y sexta estrofa.

<sup>58</sup> El sol, identificado con Apolo desde la Antigüedad.

<sup>59</sup> Según el mito, Prometeo robó el fuego a Júpiter, portador del rayo, para darlo a los hombres (*Hes. Op.*, vv. 49-50). A semeja a Sor Juana con Prometeo, y al fuego con el talento poético (ambos atributos de Apolo). Es la misma analogía que hace Pérez de Montoro en su poema: *Enmendando el error de Prometeo / repite el riesgo, pero logra el hurto* (1689: vv. 15-16).

<sup>60</sup> Dafne, aun convirtiéndose en laurel, rechazaba los besos de Apolo (*Ov., Met.*, I, 556); pero la planta, símbolo de la victoria, no rehúye a Sor Juana, haciendo a la poeta superior al dios.

<sup>61</sup> Justifica el robo del fuego poético, repitiendo el inicio del verso de Montoro: *Hurto dije, y lo es; que tanto fuego / de la Delfica llama, y tan humo, / mejor se enciende en la elección del rayo, / que se atiza en la fuerza del influjo* (1689: vv. 17-20).

<sup>62</sup> *Febo*: 'Apolo'.

<sup>63</sup> Antes Apolo robaría la llama de Sor Juana que ella la de él.

Adquiridas, que no es razón que quiera  
 minorar a sus méritos lo infuso,  
 que la corona que ganó el trabajo  
 60 infama con la dicha los estudios.<sup>64</sup>  
 Una mujer a cuyos lincejos  
 patente estuvo siempre lo profundo,  
 y las distancias de lo más remoto  
 acá a fáciles lienzos las redujo.<sup>65</sup>  
 65 Acá,<sup>66</sup> dije, que acá si dan los montes  
 preciosos poros, envidiados frutos,<sup>67</sup>  
 más vasallos se rinden a Minerva  
 que a civiles tareas de Mercurio;<sup>68</sup>  
 acá, donde si a falta de las prensas  
 70 no zozobrara el más tirante estudio,  
 más hojas floreciera su distancia  
 que dio laureles a su oriente Augusto;<sup>69</sup>  
 acá, donde en pueriles madureces  
 corre tan presto literal el curso,  
 75 que fingen más de un cero las edades  
 porque tengan los méritos por suyos;  
 acá, donde las ciencias enlazadas,  
 tan hermanadas, llevan siempre el rumbo,  
 que es una sola norte<sup>70</sup> muy pequeño  
 80 a juveniles despreciados lustros;<sup>71</sup>  
 acá, donde creció tan admirable  
 este asombro ingenioso de dos mundos,  
 que él solo excede a cuantos aplaudidos  
 Roma venera y los que Atenas tuvo;  
 85 acá, por fin, donde mirando Apolo  
 tan excelente el poético concurso,

<sup>64</sup> Reflexión sobre la dicotomía horaciana *ars/ingenium*. Opone el conocimiento infuso (otorgado por una divinidad) al conocimiento obtenido con trabajo y méritos. "En la victoria, la dicha de contar con ayuda divina hace menos al esfuerzo del estudio".

<sup>65</sup> Maza sugiere que esta cuarteta es una referencia a *El sueño* de Sor Juana (1980: 156, n. 86).

<sup>66</sup> Mientras que el poema de Pérez de Montoro inicia tres cuartetos con el adverbio *allá* para hablar de América, González de la Sancha le responde iniciando 6 cuartetos con *acá* para hablar de su continente.

<sup>67</sup> Responde a otro verso Pérez de Montoro: *Montes que el codicioso afán deja infecundos* (1689: vv. 29-30). Antonio Alatorre explica que el tema del oro en América era común en la época, pues el continente tenía fama de abundar en minas y piedras preciosas (1987: 468, n.92).

<sup>68</sup> Minerva es deidad de la sabiduría; Mercurio del comercio. "Aunque en América hay muchas riquezas, hay más estudiosos que comerciantes".

<sup>69</sup> Alatorre parafrasea esta cuarteta: "La actividad intelectual es en México tan tirante, tan esmerada y seria, como en España; pero hasta nuestros mejores productos tropiezan con el problema de nuestras desdichadas imprentas; si no fuera por esta falla, el mundo vería que ACÁ, a tanta distancia, estamos en una segunda Era de Augusto" (1987: 462, n.76).

<sup>70</sup> "Norte. Metaphoricamente vale guía, tomada la alusión de la estrella del Norte, por la qual se guían los navegantes, con la dirección de la aguja náutica" (*Aut.*).

<sup>71</sup> Maza explica que estos versos abordan *una de las muchas quejas de los criollos ante la desconfianza que los europeos sentían por la cultura o intelectualidad americana* (1980: 156, n. 84).

temeroso de hallarse aventajado,  
si no rompió la lira, la depuso.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> En su poema, Pérez de Montoro dice con este mismo verso que Apolo le ha cedido la lira a Sor Juana (1689: v. 36). Aquí simplemente renuncia a ella.

ELEGÍA FÚNEBRE<sup>73</sup>

Aunque la antigua ley prohibir quiera,  
o ignorante o severa,  
que en desdichas, que en penas, que en agravios  
los ojos enmudezcan y los labios  
5 disimulen enojos,<sup>74</sup>  
ciegos los labios, trémulos los ojos,  
y, queriendo que viva, el sentimiento  
muere en el pensamiento  
sin que exhale deshecho  
10 al corazón en blanca sangre el pecho,<sup>75</sup>  
como si a voces tales  
puedan ceder las leyes naturales;  
y aunque intente, terrible,  
dar precepto mortal a lo sensible,  
15 que solo obedeciera  
si el pecho humano duro mármol fuera;  
y aunque quiera por fin que graves males  
disimulen o estanquen los raudales  
que de negra torrente  
20 es pesarosa rápida corriente,<sup>76</sup>  
que está más bien hallada  
cuando, entre pardos velos despeñada,  
va buscando entre infaustas maravillas  
el prado de las pálidas mejillas,  
25 y, despreciando páramos de nieve,<sup>77</sup>  
el coral<sup>78</sup> se la esconde o se la bebe;  
y no es sino que quiere que se ensuelva  
porque otra vez hasta la vista vuelva,  
y volverá a llorarla,  
30 que solo por tenerla es el quitarla,  
que un solo sentimiento  
solo está bien hallado en su tormento;  
no es bien que la consiga,  
porque es fuerza que hoy la lengua diga  
35 de la pena más grave  
que en sólo el mar de las congojas cabe.

---

<sup>73</sup> Título completo: "Elegía fúnebre que cuenta, discurre y llora la muerte de la poetisa en varios metros".

<sup>74</sup> La 'antigua ley' se refiere al Antiguo Testamento, probablemente a Ezequiel 24: 16-17: "Hijo de hombre, he aquí que yo te quito de golpe el deleite de tus ojos; no endeches, ni llores, ni corran tus lágrimas. Reprime el suspirar, no hagas luto de mortuorios; ata tu turbante sobre ti, y pon tus zapatos en tus pies, y no te cubras con rebozo, ni comas pan de enlutados".

<sup>75</sup> *Blanca sangre*: 'lágrimas'.

<sup>76</sup> *Corriente de negra torrente*: 'lágrimas de luto'.

<sup>77</sup> *Páramos de nieve*: 'mejillas'.

<sup>78</sup> *Coral*: 'los labios'.



No todo lo que siente,  
porque aunque más lo intente  
no ha de poder contarlo,  
40 que lo mucho se dice con callarlo,  
y así, en voces de llanto  
y en lágrimas que expliquen pesar tanto,  
si lo que todos sienten no dijere,  
a lo menos diré lo que sintiere,  
45 aunque llegue a ser tal mi sentimiento  
que es más de lo que digo lo que siento.  
Y con tal pena ya la lengua obligo,  
que no sé bien si lloro lo que digo  
o digo lo que lloro, y voy hallando  
50 que estoy diciendo lo que estoy llorando,  
como en la falta de su amigo hacía  
el que lloraba aquello que decía;<sup>79</sup>  
y así le pinta el poeta, como ahora,  
uniendo a lo que dice lo que llora,  
55 porque en tales enojos  
supla la lengua faltas de los ojos.

Y pues esta heroína prodigiosa  
que eternos siglos de alabanza goza,  
y aunque vive en la fama eternizada  
60 nunca como merece es alabada:  
y pues de esta heroína  
la ciencia peregrina  
era la docta luz del sacro monte,<sup>80</sup>  
cuyo verde horizonte  
65 en pálida memoria enternecida  
su muerte llora porque fue su vida.

Y pues que destemplada  
ya la lira de Apolo, trastrocada,  
lo sonoro ha dejado,  
70 que la cuerda más prima le ha faltado,  
pues en tal muerte tiene  
más pena que en los llantos de Climene,<sup>81</sup>  
que no es mal menos fuerte  
ver muerta tanta ciencia en una muerte  
75 que a un arrojado vencido;  
porque aquél<sup>82</sup> le mató lo presumido,  
y aún en hijos del Sol son bien miradas

---

<sup>79</sup> Alude al pasaje bíblico donde Jesús llora al llegar a la tumba de Lázaro (Jn 11:32-36).

<sup>80</sup> *Sacro monte*: monte Parnaso, donde se encontraba el templo de Apolo y el oráculo de Delfos; las musas habitaban este lugar.

<sup>81</sup> Climene se postra en lágrimas ante la tumba de su hijo Faetón, fulminado por un rayo de Júpiter después de tomar el carro de Apolo. (*Ov., Met.*, II, 338-339).

<sup>82</sup> 'Faetón'.

hallar las presunciones apagadas,<sup>83</sup>  
para que mire el arrojado ciego  
80 que acaba el agua lo que empieza el fuego.<sup>84</sup>  
Y pues tan pesaroso  
se conoce aquel astro luminoso,  
sirvan mis toscos, mis amantes vuelos<sup>85</sup>  
para olvido, si no para consuelos;  
85 que suele ser alivio en el tormento  
que tenga compañía el sentimiento;  
y así, sacra deidad, mi voz atiende,  
por si el pesar se templa o se suspende.

*Romanc*

Antes, Apolo luciente,  
90 que tantas flamantes luces  
en el ocaso del llanto  
o se aneguen o sepulten;  
antes que tus claros rayos  
con tanta falta caduquen  
95 –que si la vida se acaba  
es mucho el aliento dure–;  
antes que en total eclipse  
aun a ti mismo te dudes,  
y del dragón el extremo  
100 astros contra ti conjure;<sup>86</sup>  
antes que por tanta ausencia  
de matrona tan ilustre  
obscurezcas las propicias,  
délficas, antiguas lumbres,<sup>87</sup>  
105 detén el carro, y de Pirois<sup>88</sup>  
las lucientes inquietudes  
o mis ecos las enfrenen  
o tus riendas las apuren;  
atiende, y mis sentimientos  
110 a las esferas azules  
lleguen, que es justo a tal pena

---

<sup>83</sup> Los Helíadas, siete hijos del Sol, conocedores de la astrología, mataron a Ténages, el más sabio de los hermanos, por sentir celos cuando este presumía de sus conocimientos. (Diod., *Bib. Hist.*, V, 57, 1-2).

<sup>84</sup> Faetón cayó al río Eridano después de perder control del carro de su padre y después de que Júpiter le lanzara un rayo (Ov., *Met.*, II, 320-325).

<sup>85</sup> *Vuelos*: ‘versos’.

<sup>86</sup> Alude al dragón del Apocalipsis. “*et visum est aliud signum in caelo et ecce draco magnus rufus habens capita septem et cornua decem et in capitibus suis septem diademata et cauda eius trahebat tertiam partem stellarum caeli et misit eas in terram et draco stetit ante mulierem quae erat paritura ut cum peperisset filium eius devoraret*” (Ap 12: 3-4).

<sup>87</sup> ‘lumbres del oráculo de Delfos’.

<sup>88</sup> Uno de los caballos que tiraban el carro del sol (Ov., *Met.*, II, 150-155).

que el mismo cielo la escuche;  
 atiende, que el pesar mismo  
 mucho el dolor disminuye,  
 115 que a veces no hallar remedio  
 hace el consuelo más dulce.  
 Esa –no sé cómo diga–  
 mujer –cómo lo pronuncie–,  
 mas ¿cuándo las pequeñeces  
 120 no honraron las altitudes?<sup>89</sup>  
 esa, que en femenino sexo  
 varonil afecto encubre,  
 y en más allá de lo raro  
 única deidad se esculpe;  
 125 esa, a quien con razón mucha  
 es bien que se le tribute  
 cuanto el Pindo<sup>90</sup> señorea,  
 cuanto Castalia<sup>91</sup> difunde;  
 esa, en fin, décima musa  
 130 en quien a un tiempo se unen  
 lo décimo y lo primero,  
 aunque a la cuenta no ajuste;  
 esa, que en pálidas sombras<sup>92</sup>  
 aún quiere el Cielo que alumbre,  
 135 y a pesar de las tinieblas,  
 mejor Prosérpina luce;<sup>93</sup>  
 esa, que de Penélope  
 atrás deja las virtudes,<sup>94</sup>  
 que aun siendo después de todas  
 140 al primer solio se sube:  
 esa, que en el fatal golpe  
 al orbe tanto confunde  
 que aun la llora lo insensible  
 y hace que hasta el bronce sude;  
 145 esa, que pone en olvido  
 la que ante el romano lustre  
 supo interpretar las leyes,

<sup>89</sup> El asombro por el hecho de que tanto ingenio poético viniera de una mujer era frecuente entre quienes escribían de Sor Juana. Alatorre entiende en los versos 118 y 119 un titubeo de González de la Sancha para atreverse a usar la palabra “mujer” (1987: 472).

<sup>90</sup> Cordillera que recorre el norte de Grecia y abarca el monte Parnaso.

<sup>91</sup> ‘*Castalia*’: fuente dedicada a Apolo, ubicada en el monte Parnaso, y cuyas aguas inspiraban a los poetas. Cabe también recordar el título de la primer compilación poética de Sor Juana: *Inundación castálida*.

<sup>92</sup> La edición de 1714 de *Fama y obras póstumas dice*: “Ésa, que pálidas sombras”.

<sup>93</sup> Según el mito, Prosérpina debe repartir su tiempo habitando en la tierra una parte del año, y la otra en el inframundo (Ov., *Met.*, V, 565). Aquí Sor Juana se considera superior porque es capaz de alumbrar el Cielo desde las tinieblas de la muerte.

<sup>94</sup> Penélope, la esposa de Ulises, es un símbolo de virtud y fidelidad.

supo enmendar las costumbres;<sup>95</sup>  
 esa, en fin, última línea  
 150 del saber, que hasta al volumen  
 celeste, letra por letra,  
 le supo añadir apuntes;  
 esa murió, y a tu esfera,  
 –no sé cómo lo pronuncie–,  
 155 pero si lo siento tanto,  
 no te admires que lo dude;  
 esa murió, y a tu esfera  
 llega turbado mi numen,  
 no a repetirte tristezas,  
 160 sino a buscarte quietudes.  
 No la llores, no lamentos  
 que el golpe Cloto<sup>96</sup> ejecute,  
 que la que toda era alma  
 no es fácil que se sepulte.  
 165 Aunque se rompe la concha,  
 parece la perla inmune,  
 que el golpe en la superficie  
 jamás el tronco desune.  
 Muerto su cadáver yace,  
 170 pero su espíritu arguye  
 perpetuidad a los bronce  
 por más que eternos se juzguen.  
 Mira cuántos admirables  
 ingenios lo mismo aluden,  
 175 y con tan vivos conceptos  
 que aun el ser la restituyen.<sup>97</sup>  
 Vuelve los ojos a tantos  
 sonoros metros dulces,  
 que solo divinos ojos  
 180 pueden mirar tantas luces;  
 esos, olvidando antiguas,  
 necias, bárbaras costumbres,  
 mejores aromas vierten,  
 mayores letras esculpen,  
 185 no con errados despeños  
 que la razón los calumnie,  
 al sentimiento se hieren  
 que egipcios errores huyen;<sup>98</sup>  
 tampoco brutas finezas

<sup>95</sup> Dido, reina de Cartago quien, en la Eneida, muestra a Eneas su gran capacidad y prudencia para gobernar.

<sup>96</sup> Una de las tres moiras que decidían el momento en que un ser humano muere al cortar el hilo de su vida.

<sup>97</sup> Esta cuarteta sugiere que González de la Sancha pretendía iniciar sus *Exequias mitológicas* con este poema.

<sup>98</sup> 'Egipcios errores': el pecado de idolatría.

190 buscan, que aunque las disculpen,  
 amor es por fin un ciego,  
 y no es fácil que bien juzgue;  
     tampoco el sentir afectan  
 en elevados capuces,  
 195 porque en ingeniosas piras  
 vivientes lámparas lucen;  
     en su sentir la eternizan,  
 única la constituyen,  
 pero aun los que más la alaban,  
 200 que dicen poco presumen.  
     Y así tan viviente asiste  
 en efectos no comunes,  
 que no es fácil que el olvido  
 de tanta memoria triunfe.  
 205 Y pues que tan felizmente  
 permite el Cielo que dure,  
 que es el aura que la alienta  
 el soplo que la consume.  
     No desmayes, no desdore  
 210 los hermosos rayos dulces  
 que paga en perlas Oriente,  
 que da Pancaya en perfumes.<sup>99</sup>  
     Gloria de las dobles alas,  
 vida de tantos volubles,  
 215 lucientes, errantes, nobles,  
 altos luceros azules.  
     Y por que veas si es cierto  
 que la vida la restituye  
 el saber, porque a los sabios  
 220 ni aun la muerte los desluce,<sup>100</sup>  
     vuelve al Parnaso los ojos  
 y en su alegre pesadumbre  
 la hallarás aventajando  
 a sus nonos contrapuntos.<sup>101</sup>  
 225 Vuelve, y, absoluta reina,  
 da licencia que la juren  
 con letras las armonías,  
 con hojas los acebuches.  
     Y los llantos, y las penas  
 230 que al principio te propuse  
 en tus gustos se conviertan,

---

<sup>99</sup> ‘Pancaya’: Isla mítica donde la abundancia de incienso le daba un aroma muy agradable al todo el territorio (Diod. Sic. *Bib. Hist.* V, 41-42).

<sup>100</sup> Tema del sermón *Resurrección panegírica*.

<sup>101</sup> En música, el contrapunto es la polifonía de dos o más voces cantando al unísono.

en tus glorias se redunden.  
Y mientras, del sacro risco  
las fragrantés celsitudes  
235 a tanta ciencia se postren  
porque hasta el cielo se junten.  
Pisa los dorados signos  
y sabe que tan ilustre  
muerte no deja cenizas,  
240 que solo rayos incluye.  
Y que tan supremo asunto  
lo tosco a mi estilo suple,  
porque solo quedan sombras  
a donde han faltado luces.

### *Conclusión*

245 Y obedeciendo aquella ley primera,  
que no severa ya, si justiciera,  
con más razón atiéndolo;  
y solo en sus aplausos prosiguiendo,  
tristezas dejó, dejó desventuras;  
250 y subiendo otra vez a las alturas,  
a aquella gigantea sacra diosa,  
con más causa que todas prodigiosa,  
que quien levanta al solio las verdades  
es más deidad que todas las deidades.  
255 Invócala otra vez, porque en sus vuelos  
Ganímedes mejor,<sup>102</sup> hasta los Cielos  
suban méritos tales,  
y coloque en las selvas celestiales  
esta nueva Minerva que ha vencido  
260 las prisiones perpetuas del olvido;  
y en clarines y voces acordadas  
deje recomendadas  
sus nunca vistas obras excelentes.  
No solo a las presentes,  
265 mas también a las gentes venideras,  
para que sin segundas, por primeras,  
todos los tiempos tengan sus memorias  
y en el siempre durar de las historias  
su saber admirable sin segundo  
270 viva perpetuo lo que dure el mundo.  
Porque su ingenio grave  
acabe solo cuando todo acabe.

---

<sup>102</sup> Ganímedes fue un joven de quien Zeus se enamoró y lo llevó a vivir al Olimpo como su copero. Según Ovidio, el dios se convirtió en águila para raptarlo y llevarlo volando (Ov., *Met.*, X, 255).

ELOGIO DEL COLEGIO MAYOR DE SANTA MARÍA DE TODOS SANTOS<sup>103</sup>  
[1701]<sup>104</sup>

Nunca más temeroso  
de el sacro risco la dorada cumbre<sup>105</sup>  
—donde la que fue ninfa vive fuente—<sup>106</sup>  
holló mi pie medroso;  
5 nunca de su elevada pesadumbre  
examiné más tardo lo eminente,  
y nunca su corriente  
heló tanto mi voz, y en sus raudales  
nunca tan encendidos los cristales  
10 recelé, pues la luz que me guiaba,<sup>107</sup>  
viniendo a iluminarme, me abrasaba  
tanto que, a el golpe de sus luces ciego,  
me dejé el agua de temor de el fuego.<sup>108</sup>  
Y como a tal intento  
15 la humana pluma es débil armonía,  
eco pequeño, el grito de la fama;  
esfera corta, el viento  
y obscura luz, la claridad del día;  
bebiendo Apolo la divina llama  
20 que en sí mismo derrama,  
quitó la lira a mi turbada mano,  
y elevada de el rapto soberano  
a la suya llegó, porque se arguya  
que ha sido empeño de la mano suya  
25 elogio tan de todos aplaudido  
y solo de sus cuerdas entendido.  
Como su voz oyeron,  
enmudecieron cisnes y sirenas,  
las aves y las aguas se pararon,  
30 los riscos se movieron,  
las cifras de las dulces filomenas<sup>109</sup>  
en el arco<sup>110</sup> inmóvil todas se quedaron,

---

<sup>103</sup> Título completo: "Elogio en aplauso del Colegio Mayor de Santa María de Todos Santos de esta Corte de México, y oración de acción de gracias a la católica majestad del señor don Carlos II" (ejemplar consultado: BP-R-229).

<sup>104</sup> El poema se encuentra en un pliego suelto sin fecha, pero se ha datado en 1701 en su respectivo estudio.

<sup>105</sup> El monte Parnaso.

<sup>106</sup> Castalia, fuente ubicada en el monte Parnaso que, según algunas versiones, era hija del río Aqueloo (Paus. 10, 8, 9) (*Véase nota 64*).

<sup>107</sup> El fuego simboliza el furor poético. "Tiene la cabeza del poeta mucho del elemento del fuego, y así obra acciones inventivas y poéticas" (López Pinciano, 1998: 125).

<sup>108</sup> 'Me dejé llevar por el temor al agua ardiente del furor poético'.

<sup>109</sup> "Philomena. Lo mismo que Ruiseñor. Es voz Griega" (*Aut.*).

<sup>110</sup> "Arco. Se llama también el instrumento con que se toca el violón o violín, el qual tiene una cuerda formada de unas cerdas muy tirantes, las quales se untan, y en cierta manera se engóman con lo crasso del incienso, ù

los orbes se admiraron,  
y, viendo a el mundo a su dulzura atento,  
35 en favonios calmado todo el viento,  
suspenso dulcemente mi sentido  
(segunda vez el instrumento herido),  
segunda vez llenó su voz la esfera  
y el intento explicó de esta manera.

40 No es mucho que así turbado  
(me dijo diestro), no es mucho  
que receles precipicios  
cuando intentas tanto asunto,  
porque si a el brazo de Fidias<sup>111</sup>  
45 le fiaras el dibujo,  
trémulo a su voz siguieras,  
desconcertado, su pulso,  
y se anegara sin duda,  
tocando tan alto rumbo,  
50 el que a fuerza de la lira  
serenó el reino cerúleo;<sup>112</sup>  
y si a el horror de Tinacria  
cupiera empeño tan mucho,  
no hiciera gemir los troncos  
55 en el concertado impulso.<sup>113</sup>  
ni hubiera sido de el tracio  
tan asegurado el triunfo,<sup>114</sup>  
ni se cerraran los ojos  
a el engaño de Mercurio;<sup>115</sup>  
60 que tan elevado intento  
dignamente solo cupo  
en mi labio, y a mi labio  
aun llevo a tener confuso.  
Aquese emporio de letras<sup>116</sup>

---

otra especie de goma, passándolas y repassándolas por ella, para que assi puedan herir las cuerdas del violón, ò violín, y hacerlas sonar" (*Aut.*).

<sup>111</sup> Fidias, escultor griego del siglo V a. C. Para el autor, escribir para el asunto del poema sería tan difícil como imitar la obra del artista de la Antigüedad.

<sup>112</sup> Arión, músico de Lesbos que, según el mito, evitó la muerte en un barco camino a Corinto al llamar con su canto a unos delfines que lo llevaron hasta la costa de Ténaro.

<sup>113</sup> Se cuenta que el cíclope Polifemo habitaba en Trinacria, territorio actual de Sicilia. Ovidio describe al gigante tocando una flauta de cien cañas, que González de la Sancha imagina como troncos por el tamaño del personaje (*Ov., Met.*, XIII, 784).

<sup>114</sup> Orfeo, quien conmovió al inframundo entero con su canción y se le permitió recuperar a Eurídice, su mujer, de la muerte (*Ov., Met.*, X, 11-44).

<sup>115</sup> Mercurio, por orden de Júpiter, engañó a Argos, el monstruo de 100 ojos, disfrazándose y haciéndolo dormir con la música de su flauta para matarlo y rescatar a Ío, a quien tenía prisionera (*Ov., Met.*, I, 667-745).



65 (que era ya cuidado tuyo)  
 ha muchos días que admira  
 los cuatro extremos de el mundo,  
 más ha de un siglo que ocupa<sup>117</sup>  
 el clarín rasgado puro  
 70 de la fama y a sus aras  
 suben científicos humos.  
 Porque desde sus primeros  
 albores, sus grandes frutos  
 tan Mayor le colocaron  
 75 que ya ser Mayor no pudo;<sup>118</sup>  
 porque de su noble tronco  
 en su aprovechado curso  
 penden aplaudidas ramas  
 de Demóstenes y Tulios;<sup>119</sup>  
 80 a quien Atenas debiera  
 rendir reverentes cultos,  
 pues en la ciencia le excede,  
 si le iguala en el influjo.  
 Que si allá en sus sabios Grecia  
 85 de siete el número tuvo<sup>120</sup>  
 por infinito, acá solo  
 pudiera ser cierto punto,  
 pues de los nobles sujetos  
 a poder tenerlos juntos,  
 90 muchos sobrando a el Colegio,  
 pudiera Grecia hacer muchos.  
 Así lo prueba la copia  
 que, siguiendo varios rumbos,  
 le ofrecen mitras y togas  
 95 en pastores y tribunos:  
 que si en él de las estatuas  
 antiguas hubiera el uso,  
 agotara los metales  
 la multitud de los bultos,  
 100 pues de todas facultades  
 llenan su docto instituto  
 varones que de Minerva

---

<sup>116</sup> El Colegio Mayor de Santa María de Todos Santos, enfocado desde su fundación a estudiantes con inclinaciones literarias.

<sup>117</sup> El colegio fue fundado en 1573.

<sup>118</sup> El poema celebra que al colegio se le concedió el grado de "mayor". El autor hace un juego de palabras con el nombre del título.

<sup>119</sup> Demóstenes (384-322 a. C.) y Marco Tulio Cicerón (106-43 a. C.), oradores ilustres de la Antigüedad.

<sup>120</sup> Según la tradición, los siete sabios de Grecia fueron hombres famosos en la Antigüedad por sus aforismos. Aunque algunos nombres varían, Higino enlista a Pítaco de Mitilente, Periandro de Corinto, Tales de Mileto, Solón de Atenas, Quilón de Lacedemonia, Cleóbulo de Lundo y Bías de Priene (Hig., *Fab.*, 221).

beben los ardores puros.  
 Y así el título glorioso  
 105 de *Mayor*, que el sin segundo  
 Carlos le dio, ha muchos años  
 que lo tenía por suyo;<sup>121</sup>  
 que siendo el merecimiento  
 el renombre más seguro,  
 110 en sí siempre fue *Mayor*,  
 pues siempre el mérito tuvo;  
 y atendiendo a su derecho  
 la justa razón dispuso,  
 que como de los desvelos  
 115 gozase de los indultos:<sup>122</sup>  
 que de todos los colegios  
*mayores* que admira el mundo<sup>123</sup>  
 habrá con causa tanta,  
 pero con mayor ninguno;  
 120 pues para igualarse en todo,  
 aun antes de serlo, puso  
 la igualdad que necesita  
 de sujetos y estatutos;<sup>124</sup>  
 y a el renombre agradecido,  
 125 a el gran Carlos un preludio  
 de su fe da en este escrito,  
 por lo gracioso y lo justo;<sup>125</sup>  
 así elocuente el contexto  
 de este generoso alumno  
 130 de el colegio, nuevo Hegesias<sup>126</sup>  
 más heroico y más fecundo,  
 para quien las alabanzas  
 ociosidades discurro,  
 porque a las luces de el alba  
 135 cualquier elogio es obscuro.  
 Demás, que todos hallando

<sup>121</sup> En abril de 1700 se concedió al Colegio el título de "mayor", en los últimos meses de vida de Carlos II.

<sup>122</sup> Los privilegios solicitados inicialmente con el nuevo grado del Colegio eran que los graduados pudieran pagar solo la mitad de propinas y derechos, y que se nombrara consiliario a uno de los colegiales (Gutiérrez, 1992: 31).

<sup>123</sup> En España solo seis colegios habían sido nombrados "mayores" oficialmente, (San Bartolomé, de Cuenca, de Oviedo, del Arzobispo, de Santa Cruz y san Ildefonso), y muchos otros se adjudicaban el nombre apócrifamente (Gutiérrez, 1992:24).

<sup>124</sup> Antes de recibir el título pasaron 10 años en los que el Colegio dio cuenta a la Real Audiencia sobre los estatutos y requerimientos de sus colegiales para pertenecer a la institución, así como las actividades que llevaban acabo, su preparación y su antigüedad (Gutiérrez, 1992: 30).

<sup>125</sup> El Colegio era el primero en la Nueva España al que se consideraba para este renombre, por lo que González de la Sancha agradece la fe de Carlos II en la institución, a tal grado que lo llama alumno de esta unos versos más adelante.

<sup>126</sup> Retórico e historiador griego del siglo IV a. C.

que es el príncipe en lo culto,  
como vasallos le dan  
el aplauso por tributo,  
140 y a quien le da aclamaciones  
el noble clarín agudo  
de la fama, resonando  
por derecho y no por uso.

Dijo Apolo y, dando rienda  
145 a los oprimidos brutos,<sup>127</sup>  
corrió la esfera, dorando  
su cristalino sepulcro.

Yo lo mismo dijera  
si la turbada corta musa mía  
150 bastara a tanto soberano intento,  
si en mis voces supiera  
la iluminada métrica armonía:  
pero para tan grande pensamiento  
mi obscuro entendimiento  
155 nombre en la mar de mi temor recela  
y mi pluma más breve espacio vuela;  
y admirado de tanto sabio esmero  
no lo elogio, por fin, si lo venero;  
Apolo dijo, dije y digo solo<sup>128</sup>  
160 que a tanto asunto solo basta Apolo.

---

<sup>127</sup> "*Bruto*. Comunmente se toma por el animal cuadrúpedo, como el caballo, mulo, asno, etc." (*Aut.*). Se refiere a los caballos que jalan el carro del sol que, al avanzar, hacen llegar el atardecer.

<sup>128</sup> Reminiscencia de un verso de Sor Juana: "con todo lo que no digo, lo que digo y lo que dije" (1997: 48, vv. 127-128).

ELOGIOS AFECTUOSOS A FELIPE V<sup>129</sup>

ROMANCE

(1701)

De abril en la cuarta aurora,<sup>130</sup>  
cuando el planeta flamante<sup>131</sup>  
surcaba en ondas de oro  
tantos encendidos mares;  
5 cuando iluminaba hermoso,  
en el risco y en el valle,  
hasta el pimpollo más tierno  
desde el tronco más gigante;  
cuando al fuego de sus rayos,  
10 rompiendo la helada cárcel,<sup>132</sup>  
eran Tifeos<sup>133</sup> de nieve  
los encrespados cristales;<sup>134</sup>  
cuando los habeos leños,<sup>135</sup>  
que sin consumirse arden,<sup>136</sup>  
15 Arabia hacían la Tierra,<sup>137</sup>  
volvían Pancaya el aire;<sup>138</sup>  
cuando en el suelo y la esfera,  
a sus alientos suaves,  
era copia de Narciso,<sup>139</sup>  
20 cuanto vive y cuanto yace,  
y cuando a el délfico cetro<sup>140</sup>  
le juraban vasallaje

---

<sup>129</sup> Título completo: *Elogios afectuosos que cantaron elevadas musas de la Helicon mexicana a la solemnísima aclamación que consagró la Imperial Ciudad de México, Corte de la Nueva-España, al Rey Nuestro Señor Don Felipe Quinto*. Se trata de una compilación de poemas que hizo González de la Sancha por la proclamación real de Felipe V (ejemplar consultado: BNE-VE/1517/2).

<sup>130</sup> El 4 de abril de 1701 se hicieron las fiestas por la ascensión de Felipe V al trono en la capital novohispana (Alfonso, 2002).

<sup>131</sup> 'el sol'.

<sup>132</sup> 'el deshielo'.

<sup>133</sup> Tifeo, o Tifón, es un monstruo mitológico que fue aplastado por el monte Etna (Ov., *Met.*, V, 345-355). Su nombre puede entenderse como "montaña" o "volcán" por metonimia.

<sup>134</sup> "*Cristal*. Por alusión a su diaphanidad se suele llamar así la fuente, el arroyo, las aguas: lo que comunmente es muy usado entre los Poetas" (*Aut.*).

<sup>135</sup> 'Habeos leños': laureles. Uno de los epítetos de Apolo era Abeo, por su oráculo en Abas. Su árbol por antonomasia es el laurel; según el mito, la ninfa Dafne se convirtió en esta planta para huir del dios. (Ov., *Met.*, I, 452-567). Antonio Ríos sugiere la lectura de "sabeos" (de Saba), refiriéndose a árboles aromáticos semejantes al incienso, lo cual concuerda con las alusiones a Arabia y Pancaya.

<sup>136</sup> Bajo el brillo del sol, el laurel puede dar apariencia de estar ardiendo. León Hebreo dice que en él "se manifiesta más en él que en otro ningún árbol la mezcla de los rayos solares con el húmedo terreno" (1568: 42v).

<sup>137</sup> Por sus riquezas naturales, se relacionaba a Arabia con el oro y aromas gratos.

<sup>138</sup> Véase n. 72.

<sup>139</sup> Que era hermoso. Narciso murió al quedar cautivado por su propia belleza reflejada en el agua (Ov., *Met.*, III, 339-510).

<sup>140</sup> *Délfico cetro*: 'el sol.'

con las plumas de las flores  
 las fragancias de las aves,  
 25       entonces el mexicano  
 imperio mil veces grande,  
 águila del sol más noble,  
 batió las alas reales.  
       Porque del Quinto Filipo,  
 30   en breve copia la imagen,  
 aún lejos de su grandeza  
 captivó las voluntades,<sup>141</sup>  
       enseñando en el respecto  
 de lo fuerte y de lo afable,  
 35   en unida competencia,  
 Adonis forjado en Marte,<sup>142</sup>  
       mostrando en la hermosa concha  
 de sus prendas corporales  
 que la perla que las mueve  
 40   ansiosa en el pecho late,  
       por eso ya la noticia  
 del noble ardor de su sangre,  
 no cabiendo en solo un mundo,  
 en ambos mundos se esparce:  
 45   para ser modelo heroico  
 de cuantos en bronce y jaspe  
 a el templo de Gigantea<sup>143</sup>  
 altas columnas añaden,  
       para que Filipo Augusto  
 50   en todo el Orbe le aclamen,  
 porque del francés Filipo  
 tanto renombre le alcance,<sup>144</sup>  
       teniendo el timbre supremo<sup>145</sup>  
 en más eminente esmalte,<sup>146</sup>  
 55   que a ser más el otro Augusto,  
 aun no le bastó ser antes,  
       porque, según el incendio  
 que en pueril aliento arde,

---

<sup>141</sup> Ya que los reyes no visitaban personalmente la Nueva España, en las fiestas solían representarse a través de retratos que se mostraban a la gente (Alberro, 2012: 282).

<sup>142</sup> 'la belleza forjada en la fuerza'.

<sup>143</sup> *Gigantea*: la Fama. "dícese Gigantea, porque era hija de la Tierra y del linaje de los Gigantes" (Pérez de Moya, 1585: 174v).

<sup>144</sup> Felipe II de Francia (1165-1223) fue apodado *Augusto* por el gran desarrollo y expansión del reino bajo su mandato. Pertenecía a la dinastía de los Capetos, de donde posteriormente surgió la casa de Borbón. Con esta comparación se resalta la grandeza del linaje de Felipe V, el primero de esta dinastía en ser rey de España.

<sup>145</sup> La corona real en el escudo de armas de España.

<sup>146</sup> "*Esmalte*. En la Pintura es el color azul que se hace de pasta, de vidrio o esmalte de Plateros molido" (*Aut.*). El escudo de la casa Borbón, azul con tres flores de lis al centro, se integró al centro del escudo español con la llegada de Felipe V al trono.

60 ha de alumbrar todo el orbe  
si no quisiere abrasarle,  
    porque en el glorioso ejemplo  
de su abuelo y de su padre  
a ser vivo rayo crece  
quien de tales llamas nace.<sup>147</sup>  
65 Mas ya me llama el aplauso  
que con afectos leales  
rindió esta corte a su obsequio  
de su amor en el examen,  
    donde en común regocijo  
70 se llegó el día más grave  
de cuantos en esos tornos  
hiló cristalino estambre;<sup>148</sup>  
    porque si al sol saludaron  
los jilguerillos sonantes  
75 en los instrumentos verdes  
de los pinos y los sauces,  
    a Filipo le aplaudían  
por las plazas y las calles  
primaveras de oro y seda,  
80 que diestro excedía el arte;  
    porque las fingidas rosas  
con las rosas naturales  
en competencia de Zeuxis<sup>149</sup>  
pudieron burlar las aves,  
85 y en repetida segunda,  
noble primavera instable,<sup>150</sup>  
el abril siempre florido  
se hallaba por todas partes,  
    que, viendo a la gran duquesa,<sup>151</sup>  
90 flora de mejores valles,  
pulió el Céfito<sup>152</sup> en las flores  
los colores más fragrantés,  
    rindiéndose a su hermosura  
para que así se ensalzasen  
95 los cristales de Aretusa  
con los laureles de Dafne,<sup>153</sup>

---

<sup>147</sup> Felipe V era hijo del Delfín de Francia Luis, quien le cedió el derecho al trono español. Su abuelo era el rey Luis XIV de Francia, apodado *El rey Sol*.

<sup>148</sup> "*Estambre de la vida*. Poéticamente se entiende el curso mismo del vivir, la misma vida, y el ser vital del hombre" (*Aut.*).

<sup>149</sup> Antiguo pintor griego. Se cuenta que pintó unas uvas que parecían tan reales que las aves se acercaron e intentaron comerlas. (Plin., *Nat.*, XXXV, 36)

<sup>150</sup> Iguala la belleza de la ciudad adornada para la fiesta con la naturaleza, haciendo dos primaveras en ese día.

<sup>151</sup> María Andrea de Guzmán y Dávila, duquesa de Sesa y esposa del virrey José Sarmiento.

<sup>152</sup> "*Zephiro*. Viento, que sopla del Poniente, llamado también Favonio" (*Aut.*).

Pero si no se recoge  
 en su divino donaire  
 la pluma, en eternos vuelos  
 100 aun no acertará a explicarse.  
 Y así volviendo al asunto  
 sin que de su luz me aparte,  
 porque es acción de servirle  
 el intento de dejarle,  
 105 digo que en seguido aplauso,  
 entre unidos y distantes  
 placeres, quedó el sentido  
 de discursivo ignorante.  
 Las cajas y los clarines,  
 110 haciendo armonía al aire,  
 se llevaban los oídos  
 con una violencia fácil.  
 Esfera nueva formaban  
 plumas de los militares,  
 115 porque al clarín de su fama  
 los vuelos no le faltasen.  
 Que españolas bizarrías  
 solo es justo que se ensalcen  
 a el eco dulce del bronce  
 120 con la ronca voz del parche.<sup>154</sup>  
 A el noble son obligados,  
 siguiendo sus capitanes,  
 la plaza real ocuparon,  
 ejercitados infantes.  
 125 Que a la insinuación más leve  
 llevaban de una a otra parte  
 el escuadrón, y a otra seña  
 ocupaban sus lugares.  
 Siguiendo también el orden  
 130 que, a el mandar que disparase,  
 de dos mil tiros se oía  
 un traquido en un instante.  
 De la ciudad la grandeza  
 será razón que se calle,  
 135 que lo que en su lustre cupo,  
 en la explicación no cabe.  
 Porque fue tanta la pompa  
 de las libreas galanas,<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> Aretusa y Dafne son dos ninfas que huyeron de dioses que querían violarlas. La primera escapó de Alfeo convirtiéndose en fuente (Ov., *Met.*, V, 572-641) y la segunda de Apolo convirtiéndose en laurel (Ov., *Met.*, I, 452-567).

<sup>154</sup> *Parche*: véase n. 56.

140 que el costo no distinguía  
 dueños, lacayos y pajes.  
     Aderezos y jaeces<sup>156</sup>  
 diversos y tan iguales  
 salieron, que competían  
 sin poder aventajarse.  
 145     Todo el Ofir reducido<sup>157</sup>  
 vio la grandeza en realces;  
 todo el mar cifrado en perlas,  
 todo el Ceilán, en diamantes;<sup>158</sup>  
     y todo debido al cuerdo,  
 150 a el acertado dictamen  
 de la sabia rama ilustre  
 de tantos troncos reales  
     del gran Sarmiento, que él solo  
 pudo el día hacer más grande,<sup>159</sup>  
 155 dando generosas muestras  
 de sus antiguas lealtades:<sup>160</sup>  
     porque como la cabeza  
 de cuerpo tan admirable  
 excedió su bizarría  
 160 lo costoso y lo galante,  
     dando lustre su persona  
 a tanto lucido engace  
 de aplausos que, confundidos,  
 no pudieran ponderarse,  
 165     porque para cada objeto  
 era menester que hablase  
 un volumen, que este día  
 cifró todas las edades.  
     Y en fin, para decir cuánto  
 170 en ocasión semejante  
 se desveló su cuidado,  
 no ha de haber voces que basten.  
     Y así su amor, sus grandezas,  
 sin que se expliquen, se alaben,  
 175 que del sol los atributos  
 no hay pluma que los alcance.

---

<sup>155</sup> “*Librea*: [...] el vestido uniforme que sacan las quadrillas de Caballeros en los festejos públicos” (*Aut.*).

<sup>156</sup> “*Jaecz*: adorno de cintas en forma de cairel, hecho con primor, para los caballos de gineta, en alguna singular función de gala o fiesta” (*Aut.*).

<sup>157</sup> Ofir: región mencionada varias veces en la Biblia por su abundancia de oro y metales preciosos.

<sup>158</sup> *Ceilán*: la actual Sri Lanka, conocida por sus riquezas naturales.

<sup>159</sup> José de Sarmiento y Valladares, virrey de la Nueva España de 1696 a 1701.

<sup>160</sup> La lealtad de Sarmiento con la casa de Habsburgo, cuyo gobierno terminó con la llegada de Felipe V.



SONETO

*Arguyendo la grandeza del día por la grandeza del nombre de nuestro rey y señor don  
Filipo V, dándole también nombre el nombre glorioso del excelentísimo señor don José  
Sarmiento Valladares  
(1701)*

Si aquel ardor con que los orbes dora  
délfica luz<sup>161</sup> en claros esplendores,  
igualando fulgores con fulgores,  
jamás señala peregrina aurora;<sup>162</sup>  
5 si es uno siempre el rayo que coloca  
fragrantes astros y lucientes flores,  
¿cómo, recopilando sus ardores,  
en esta luz su claridad mejora?  
Mas qué mucho que llama tan violenta,  
10 eterna, goce gloria más divina,  
privilegiada en la dorada cuenta;<sup>163</sup>  
si para ser en todo peregrina,  
si de Iosef<sup>164</sup> el nombre la acrecienta,  
el nombre de Filipo la ilumina.<sup>165</sup>

---

<sup>161</sup> *Délfica luz*: la luz del Sol; por ser de Apolo, cuyo templo se encontraba en Delfos.

<sup>162</sup> 'El Sol arde tanto que los días siguen a otros días, y nunca hay un nuevo amanecer'. El mismo sol está siempre iluminando al territorio del Imperio Español, pues abarca ambos hemisferios. A esto alude, en el escudo español de los Borbones, la divisa: *A solis ortu usque ad ocasum* ('Desde la salida hasta la puesta del Sol').

<sup>163</sup> *Dorada cuenta*: 'la historia'; 'la cuenta de los días'.

<sup>164</sup> José de Sarmiento y Valladares.

<sup>165</sup> 'Esa llama del sol, siempre en movimiento, se acrecienta en la Nueva España con el virrey, pero se ilumina por Felipe V desde España.'

*CULTO FESTIVO*<sup>166</sup>  
CANCIÓN HEROICA  
(1702)

En la dorada copa,<sup>167</sup>  
bajel de Apolo que logró el Tebano,<sup>168</sup>  
mariposa del sol siempre brillante,  
ocupando la popa,  
5 manejando el bastón la regia mano,  
iba –primero, no segundo Atlante–<sup>169</sup>  
el Alcides<sup>170</sup> triunfante;  
y el vaso, que Neptuno<sup>171</sup> obedecía,  
si las alas doradas extendía,  
10 como al sol retrataba,  
tantos luceros de cristal formaba  
en el cerúleo velo  
que de envidia del mar se alteró el cielo.  
Ya el Noto<sup>172</sup> embravecido,  
15 y el mísero bajel descuadernado,  
y la crujiente jarcia dividida,  
y el Norte obscurecido,  
y el piloto de horror desalumbrado,  
lamentaban la nave ya perdida,  
20 en el mar sumergida;  
mas Hércules, con solo una saeta  
tres deidades marítimas sujeta<sup>173</sup>  
y el arco valeroso,  
al viento reprimió lo proceloso,  
25 porque a su voz severa,  
como el león y el espín, el mar temiera.<sup>174</sup>  
Así Juan navegaba,  
y alterado también el elemento<sup>175</sup>  
ejércitos de plata le oponía,

---

<sup>166</sup> Título completo: “Culto festivo, pompa solemne con que celebró la canonización del esclarecido padre de pobres, San Juan de Dios Patriarca” (ejemplar consultado: BNE-3/13919).

<sup>167</sup> Para llegar a la isla Eritía, Hércules viajó sobre la copa que el sol, Apolo, le prestó para navegar (Apollod., *Bibl.*, 5, 10).

<sup>168</sup> *Tebano*: ‘Hércules’, llamado así por haber nacido en Tebas de Beocia.

<sup>169</sup> *Superior al Atlante*: hace referencia al undécimo trabajo de Hércules, en el que sustituyó por un momento a Atlas, cargando el cielo mientras este tomaba las manzanas de las Hespérides (Apollod., *Bibl.*, 5, 11).

<sup>170</sup> *Alcides*: otro nombre de Hércules, por ser nieto de Alceo.

<sup>171</sup> *Neptuno*: dios de las aguas y los mares.

<sup>172</sup> “*Noto*. Uno de los quatro vientos cardinales, que es el que viene de la parte del Medio día, segun la división de la rosa nautica en doce vientos, y en veinte y quatro segun los antiguos” (*Aut.*).

<sup>173</sup> Neptuno, Noto, y Norte, según el mismo texto.

<sup>174</sup> Se refiere al León de Nemea (Apollod., *Bibl.*, 5, 1) y al Jabalí de Erimanto (Apollod., *Bibl.*, 5, 1), dos bestias que Hércules mató en su primer y cuarto trabajo, respectivamente.

<sup>175</sup> *Elemento*: ‘agua’.

30 cristal le disparaba.  
Ya tocaba la nave el firmamento,  
ya en el abismo mesmo se escondía,  
y en un avemaría<sup>176</sup>  
que dijo Juan con fervoroso anhelo,  
35 supo vencer al mar, moviendo al cielo;  
que si otra vez airado  
se halló el aire de Venus,<sup>177</sup> sosegado  
aquí besa la huella  
del blanco soplo de mayor estrella.<sup>178</sup>  
40 Y ya el golfo halagüeño  
de las dos ya pasadas tempestades  
—dando a los dos Alcides tanta gloria—,  
depuesto el blanco ceño,<sup>179</sup>  
en los dos veneraba dos deidades;  
45 mas no iguale la hazaña la memoria,  
que es de Juan la victoria,  
pues cuanto allá la antigüedad fingía,  
acá la voz de Juan verdad hacía;  
y así, aquella saeta, que arrojada,  
50 de la mano de Febo iluminada,  
de refrenar el mar laurel blasona,  
jure a la voz de Juan mejor corona.  
Venérenle las plumas  
por Alcides mejor de las corrientes,  
55 cantando sus hazañas por primeras;  
ríndanle las espumas  
los deshechos cristales obedientes,  
y para el *Non Plus Ultra*,<sup>180</sup> en las esferas,  
columnas duraderas,  
60 los dos primeros luminaires puros<sup>181</sup>  
escudos a sus glorias den seguros;  
y Neptuno, obediente,  
el imperio le ceda en el tridente<sup>182</sup>  
sin que deidad blasone,

<sup>176</sup> Según su hagiografía, la tormenta desapareció cuando san Juan de Dios rezó un avemaría. A la vez, juega con un segundo significado del término: "En una *Ave María*. Phrase que metaphoricamente se suele decir aludiendo à lo breve de esta oración, quando se exagera que se tardó poco tiempo en decir, ò hacer alguna cosa (*Aut.*).

<sup>177</sup> *Aire de Venus*: 'la tormenta'. Esta diosa también se relacionaba con el mar.

<sup>178</sup> "El blanco soplo de mayor Estrella": el cándido o virginal imperio de María, tan "mayor" que Venus..." (Méndez Plancarte, 1994: 219)

<sup>179</sup> *Depuesto el blanco ceño*: sosegada la tormenta (con su blanca espuma) en el golfo, ahora "halagueño" (v. 40).

<sup>180</sup> Hércules colocó una columna en cada extremo del estrecho de Gibraltar (Diod. *Bibl. Hist.*, 4, 17, 1), marcando el límite del mundo conocido, de donde se dice que no había nada más allá (*non plus ultra*).

<sup>181</sup> El sol y la luna.

<sup>182</sup> El tridente es un símbolo asociado con Neptuno, suele representarse como su cetro.

65 y Juan por dios del agua se corone.  
Canción, la voz suspende,  
porque de Juan la gloria conocida  
el mundo no la entiende;  
y solamente su admirable vida  
70 será de su oración en el desvelo  
clara luz, propia fama, sabio vuelo.

VILLANCICOS

*VILLANCICOS DE NATIVIDAD*<sup>183</sup>

(s/f)

[1]

Dedicatoria a el ilustrísimo Señor Don García de Legaspi,<sup>184</sup>  
dignísimo obispo de Guadiana<sup>185</sup>

SONETO

Estos que vuestra mano generosa  
al más debido culto dotó ufano,  
acción muy propia de tan noble mano,  
que es lo mismo ser vuestra que piadosa;  
5        estos que escritos a la dulce esposa<sup>186</sup>  
dictó mi tosco, inútil numen llano;  
aquestos villancicos que a el arcano  
rudos esmaltes son de tanta rosa;  
aquestos os dedica mi albedrío  
10       por tutelar, por norte, por maestro;  
pero si todo es vuestro, es desvarío.  
Quererlo dar es parecer siniestro,  
mas me holgara que todo fuera mío  
porque quedara entonces por más vuestro.

[2]

*PRIMER NOCTURNO*

VILLANCICO I

*Estribillo*

¡Milagro, milagro!  
Contra el natural orden  
el arte soberano  
hace de lo imposible  
5       el posible más raro:  
del tronco más estéril<sup>187</sup>

---

<sup>183</sup> Ejemplar consultado: JCBL-BA69-.G643v.

<sup>184</sup> García de Legaspi Velasco Altamirano y Albornoz (1643-1706), obispo de Durango (1691-1700), Michoacán (1700-1704) y Puebla (1704-1706).

<sup>185</sup> Durango.

<sup>186</sup> La Virgen María.

brota una flor, sacando  
de mustias candideces  
graciosos verdes mayos.  
10 *¡Milagro, milagro,*  
*apláudalo los cielos,*  
*celebrenlo los campos!*

### *Coplas*

Cuando menos se entendía,  
lució este divino rayo  
15 para que hasta la fortuna  
tuviese de no esperado.  
*¡Milagro, milagro!*  
Venciendo esterilidades  
amaneció al triste prado,  
20 fuerza es que nazca venciendo  
quien ha de morir triunfando.<sup>188</sup>  
*¡Milagro, milagro!*  
Primero que las batallas  
las glorias se le cantaron,<sup>189</sup>  
25 vencer peleando es fortuna,  
pero vencer sin trabajo,  
*¡Milagro, milagro!*  
Exención de los mortales  
no se sujetó a los astros,  
30 que no puede obedecerlos  
quien nació para mandarlos.<sup>190</sup>  
*¡Milagro, milagro!*  
Madre de la gracia e hija,  
de naturaleza pasmo,  
35 nació humana, pero siempre  
fue desmintiendo lo humano.  
*¡Milagro, milagro!*  
Contra el natural orden  
el arte soberano  
40 hace de lo imposible  
el posible más raro:  
del tronco más estéril  
brota una flor, sacando  
de mustias candideces

---

<sup>187</sup> Ana, la Madre de María, era estéril. Dios le concedió tener una hija al escuchar sus oraciones (*Protoeu.*, I).

<sup>188</sup> Según la creencia en la Asunción de la Virgen, al terminar sus días en la Tierra, María fue llevada en cuerpo y alma al Cielo, donde fue coronada por Dios.

<sup>189</sup> El nacimiento de María fue previamente anunciado a su madre por un ángel, quien le dijo que su hija daría a luz al salvador del mundo (*Protoeu.*, I).

<sup>190</sup> "Reina de los cielos" es uno de los títulos atribuidos a la Virgen María.

45      graciosos verdes mayos.  
          *¡Milagro, milagro,  
          apláudanlo los cielos,  
          celebrenlo los campos!*

[3]

## VILLANCICO II

### *Estribillo*

          Bellas flores de pluma  
          que en ligereza suma,  
          que en dulces suavidades  
          obedecéis las claridades,  
5      los Febos ardores<sup>191</sup>  
          *aquí de luces mejores,  
          venid, venid, veloces  
          con dulces vuelos, con aladas voces.*

### *Coplas*

10      Acordes Prometeos<sup>192</sup>  
          que con vivos gorjeos  
          subiendo a las esferas presurosos  
          intentáis animosos  
          del Sol robar fulgores:  
          *aquí hay luces mejores.*

15      Bergantines alados  
          que jamás imitados  
          le dais divino parabién al día  
          y en diestra melodía  
          vivís de resplandores:  
20      *aquí hay luces mejores.*

          Fragrantes verdes rosas  
          que procuráis hermosas  
          entretejer dosel al rubio Apolo  
          para gozar tan solo  
25      sus divinos primores:  
          *aquí hay luces mejores.*

---

<sup>191</sup> por 'febeos', es decir, de Apolo. Los rayos del sol.

<sup>192</sup> 'pájaros', porque vuelan hacia el sol para "robar el fuego".

Dejad la soberana,  
la luz de la mañana,  
que la hermosa María hoy ha nacido,  
30 prodigio no entendido,  
y si buscáis ardores,  
*aquí hay luces mejores.*

Aquí la sacra esfera,  
luciente primavera,  
35 a sus plantas ofrece peregrinas  
las estrellas divinas,  
y en grados superiores  
*aquí hay luces mejores.*

*Venid, venid, veloces*  
40 *con dulces vuelos, con aladas voces.*

[4]

### VILLANCICO III

#### *Estribillo*

1. –¿Quién habrá que una duda  
diestro me absuelva?  
2. –*Dígala. 1. –Óigala.*  
2. –*Póngala. 1. –Atiéndala.*

#### *Coplas*

5 1. –¿Qué razón tiene, me diga,  
para celebrar la Iglesia  
la Natividad primera  
que la Concepción suprema,  
siendo así que el concebirse  
10 es circunstancia primera?<sup>193</sup>  
2. –*Dígala. 1. –Óigala.*  
2. –*Póngala. 1. –Atiéndala.*

2. –Porque el nacer es efecto  
del concebirse en cualquiera;  
15 y quien el nacer aplaude,  
a la concepción celebra,

---

<sup>193</sup> La Inmaculada Concepción de María se celebra el 8 de diciembre, mientras que su Natividad es el 8 de septiembre.



porque redundando en las causas  
del efecto la grandeza.

20 1. –No es esa razón bastante,  
porque si la causa fuera  
después a la concepción,  
no hiciera la Iglesia fiesta;  
y así pues, esa no vale,  
busque otra mejor respuesta.

25 2. –*Dígala. 1. –Óigala.*  
2. –*Póngala. 1. –Atiéndala.*

2. –Es que es tan grande prodigio  
concebir tanta pureza  
que una y otra vez se aplaude,  
30 y aun corto el aplauso queda,  
que a milagro tan crecido  
aun muchas son cortas muestras.

1. –Tampoco me satisface  
que no queda satisfecha  
35 la duda y pues no la alcanza;  
a la solución atiende  
porque el misterio conozca  
que tuvo en anteponerla.

40 2. –*Dígala. 1. –Óigala.*  
2. –*Póngala. 1. –Atiéndala.*

1. –Quiere la Iglesia mostrarnos  
cuán libre fue, cuán exenta  
la Concepción, y por eso  
nacida esta Aurora enseña  
45 primero por qué su vista  
sea su mayor defensa.

Que como verla nacida  
y asegurar su limpieza  
es una cosa, por eso  
50 queda esta acción antepuesta  
para que antes que se dude  
ya su concepción se sepa.

2. –*Dígala. 1. –Óigala.*  
2. –*Póngala. 1. –Atiéndala.*

*SEGUNDO NOCTURNO*  
*VILLANCICO I*

*Estribillo*

¡Albricias, albricias, selvas,  
albricias, hombres, albricias!,  
que del más largo diluvio  
se ve la mejor oliva.<sup>194</sup>  
5 ¡Albricias, albricias,  
suene rasgando el bronce,  
canten acorde la lira!  
¡Albricias, albricias!

*Coplas*

10 Hoy, atajando el curso  
de confianza antigua,<sup>195</sup>  
porque las posesiones  
el tardo bien de la esperanza quitan,  
de entre las largas sombras  
que al mundo obscurecían  
15 sale esta sacra Aurora,  
primero que mirada, conocida.  
A su sagrado oriente<sup>196</sup>  
las tinieblas se abisman,  
corridas van las noches  
20 y aun también queda albergado el día.  
Las sagradas hileras,<sup>197</sup>  
por bajar a servirla,  
los solios sacros dejan,  
teniendo su bajada por subida.  
25 No echan menos la altura,  
porque antes tiene envidia  
el cielo de la tierra,  
porque ¿adónde hay más cielo que María?  
La instable, clara Reina  
30 le sirve de repisa,

<sup>194</sup> Cuando terminó el gran diluvio, Noé soltaba aves para saber si el agua había descubierto la tierra. Supo que esto estaba sucediendo cuando volvió al arca una paloma con una rama de olivo en el pico (Gn 8:1-14).

<sup>195</sup> Como indica el último verso, María es una guía incomparable, por lo que su nacimiento acorta todos los caminos que se tomaban antes de su llegada.

<sup>196</sup> *Su sagrado oriente*: 'su nacimiento'.

<sup>197</sup> *Las sagradas hileras*: 'los ángeles'.

que solo a tales plantas  
 se rinden las mudanzas atrevidas.  
 En fin, cielos y tierras  
 a tanta gallardía  
 35 menos le han confesado,<sup>198</sup>  
 teniendo el vencimiento por más dicha,  
 para que la serpiente  
 que volcanes respira,<sup>199</sup>  
 basilisco mirado,<sup>200</sup>  
 40 a su vista se postre de su vista,  
 y para que los hombres  
 alcancen la divina,  
 la segura bonanza,  
 que ninguno se pierde con tal guía.

[6]

## VILLANCICO II

### *Estribillo*

1. –Para ver quién es María  
 atiendan todos a la voz mía.  
 2. –Quien lo quisiere saber  
 a mi voz ha de atender.  
 5 1. –Yo tan solo lo diré.  
 2. –Oiga usted. 1. –Oiga usted.  
 2. –Solo han de escuchar mi voz.  
 1. –Pues digámoslo los dos.

### *Coplas*

2. –Es esta Aurora divina  
 10 aquesta luz cristalina,  
 la zarza que Moisés vió,<sup>201</sup>  
 el milagro que contó,  
 que estaba entera y se ardía,  
 y que no la consumía  
 15 la llama que la abrasaba  
 porque andaba  
 solo a darle lucimientos,

<sup>198</sup> 'Ni los cielos y la tierra ha mostrado tanta gallardía como la Virgen'.

<sup>199</sup> La serpiente con la que la Virgen lucha en Apocalipsis 12. "et visum est aliud signum in caelo et ecce draco magnus rufus habens capita septem et cornua decem et in capitibus suis septem diademata" (Ap 12:3).

<sup>200</sup> *Basilisco*: serpiente mítica cuyas víctimas morían al mirar sus ojos (Plin., *Nat.*, 8, 33)

<sup>201</sup> "apparuitque ei Dominus in flamma ignis de medio rubi et videbat quod rubus arderet et non conbureretur" (Ex 3: 2).

y así, aquellos ardimientos,  
 mayor el portento hacía.

20     1. –*Para ver quién es María  
 atiendan a la voz mía.*  
 2. –*Quien lo quisiere saber  
 a mi voz ha de atender.*

25             1. –No es sino aquella luciente,  
 aquella columna ardiente  
 que graciosa,  
 una y mil veces hermosa,  
 de luz y sombra servía,  
 y era guía

30     de aquel pueblo desdichado;<sup>202</sup>  
 y, de su luz alumbrado,  
 su destino  
 cierto encontraba el camino  
 libre de errores y amagos,

35     y andaban como los magos  
 con su estrella;<sup>203</sup>  
 y así aquesta Doncella  
 la columna viene a ser.

40     2. –*Quien lo quiere saber  
 a mi voz ha de atender.*  
 1. –*Para ver qué es María  
 atiendan a la voz mía.*

45             2. –Pues no es sino la señal  
 que vio en Patmos, sin igual,  
 aquel dichoso,  
 aquel signo portentoso  
 que la luna se calzaba  
 y con el sol se adornaba  
 por vestido

50     (según dice quien lo vido),  
 coronada  
 de la luna más encumbrada  
 y refulgente.<sup>204</sup>

55     1. –Esa es verdad evidente,  
 por señas, que al dragonazo  
 le dio tan grande porrazo

<sup>202</sup> La columna que cuidaba al pueblo de Israel cuando salió de Egipto. “*Dominus autem praecedebat eos ad ostendendam viam per diem in columna nubis et per noctem in columna ignis ut dux esset itineris utroque tempore*” (Ex 13: 21).

<sup>203</sup> Los magos que fueron a visitar a Jesús a Belén cuando nació, guiados por una estrella (Mt 2: 1-9).

<sup>204</sup> Describe la visión que tuvo el apóstol Juan en la isla de Patmos (Ap12:1).

en la cabeza<sup>205</sup>  
 y con tan grande limpieza  
 que se le rindió el dragón;  
 60 mas con toda esa razón  
 (en mi capricho)  
 es poco lo que hemos dicho,  
 es una nada,  
 1. –porque, para comparada,  
 65 igual María no tiene,  
 2. –solo lo que nos conviene,  
 es decir, que no sabemos  
 lo que hacemos,  
 aunque digan que venimos  
 70 sin saber lo que decimos;  
 porque es grande de tal modo  
 que, aunque lo digamos todo,  
 es un asunto tan grave  
 que no sabe  
 aquél que más lo penetra,  
 75 y ni una letra,  
 que María  
 es tan suprema, tan pía,  
 milagro tan conocido  
 que solo Dios lo ha sabido.  
 80 1. –Yo tan solo lo diré.  
 3. –*Oiga usted, oiga usted.*  
 2. –*Solo han de escuchar mi voz.*  
 1. –*Pues digámoslo los dos.*

[7]

VILLANCICO III  
*Endecasilabon*

*Estribillo*

¡Ay, que luce, ay, que raya,  
 ay, que alumbra!,  
 pasmando los aires  
 una estrella que es toda prodigios,<sup>206</sup>  
 5 que llega, que influye,  
 que asombra, que sale,

<sup>205</sup> Dios le dijo a la serpiente después de engañar a Eva: “*inimicitias ponam inter te et mulierem et semen tuum et semen illius ipsa conteret caput tuum et tu insidiaberis calcaneo eius*” (Gn 3:15). Este pasaje se suele interpretar como profético de la visión de Apocalipsis 12.

<sup>206</sup> La estrella, bajo el nombre *stella matutina*, *stella maris* o *stella orientis*, alude a la Virgen María.

y a su esplendor divino  
los rayos sosiegan, las nieblas se rompen,  
se aplacan los mares.  
10 ¡Ay, que viene, ay, que nace!

*Coplas*

De la antigua Noruega de la noche<sup>207</sup>  
la luz más bella, más erguida, sale.  
¿Quién vio salir a el sol de las tinieblas?  
¿Quién vio a el alba nacer de los celajes?  
15 De antiguo tronco la fragante rosa  
nevadas hojas de coral esparce.  
de lo difícil la labró portento,  
porque a el poder de Dios es todo fácil.  
¿De qué modo el amor de tanto hijo  
20 el vaso labraría de tal madre?  
Si el Sol por ser su trono es tan luciente,  
¿cómo será su más perfecta imagen?  
Si el cielo, por ser concha de tal perla,  
obstenta tanta gala de diamantes,  
25 el seno que el rocío cuaja hermoso  
¡qué adornos vestirá tan celestiales!  
Qué más grandeza que enclaustrar dichosa  
a el que solo en su misma esencia sabe,  
a Dios tiene María en si por premio,  
30 ¡ved si hay premio mayor que puedan darle!

[8]

*TERCER NOCTURNO*  
*VILLANCICO I*

*Estribillo*

1. –Atiendan a mi musa  
porque retrata.  
2. –¿Es a el Sol?, le preguntan.  
1. –No, sino a el Alba.  
5 2. –Vaya pues de pintura,  
de color vaya.  
1. –Oiga y verá una copia  
que ni pintada.  
2. –*Vaya, vaya.*

---

<sup>207</sup> Noruega es un símbolo de frío y oscuridad (Castro, 1919).

## Coplas

- 10        1. –Negro de su hermoso pelo  
rizo, un golfo se desata,  
sin que le impida lo obscuro  
de lo lucido la gala.  
      2. –*Vaya, vaya.*
- 15        1. –Sola de su frente lisa  
es la luciente campaña  
morena, para que sea  
el hasta allí de la gracia.  
      2. –*Vaya, vaya.*
- 20        1. –Iris negros son sus cejas,  
que a las terrestres borrascas  
sosiegan, que la hermosura  
las tempestades ataja.  
      2. –*Vaya, vaya.*
- 25        1. –Sus dos luceros son ojos  
que en todo el cielo hacen raya,  
son de Dios las claras niñas,  
más graciosas por más claras.  
      2. –*Vaya, vaya.*
- 30        1. –Su nariz, línea perfecta,  
es ofensa el alabarla,  
que no cabe en los colores  
lo que es de el arte ventaja.  
      2. *Vaya, vaya.*
- 35        1. De nieve y grana su boca  
labios y dientes engasta:  
¡quién vio gracioso lo frío  
y quién vio encarnado el ámbar!  
      2. *Vaya, vaya.*
- 40        1. Largas sus manos divinas  
sus perfecciones señalan,  
que son blandas por piadosas  
y por liberales largas.  
      2. *Vaya, vaya.*
- 45        1. Su talle de sus virtudes  
nos muestran las alabanzas,  
pues dice que es entre todas  
ésta la más ajustada.  
      2. *Vaya, vaya.*
- 50        1. Atiendan a mi musa, etc.

## VILLANCICO II

*Estribillo*

El médico divino<sup>208</sup>  
 en una trina junta  
 con una planta sola  
 todos los males cura.<sup>209</sup>  
 5 Ah del mundo, los tristes enfermos  
 gustosos acudan,  
 verán con cuánta gracia  
 los sana de la culpa.

*Coplas*

Con el contrario, el contrario  
 10 de la medicina aguda,<sup>210</sup>  
 pero acá en la misma causa  
 que hizo el mal, el bien se busca.  
*Que una mujer nos viene a dar la vida,  
 si otra nos vino a dar la muerte dura.*<sup>211</sup>  
 15 Allá los ruegos de Eva  
 causaron de Dios la injuria,  
 y acá de María el ruego  
 la vida y gusto nos busca.  
*Que una mujer nos viene a dar la vida,  
 20 si otra nos vino a dar la muerte dura.*  
 Allá una planta vedada  
 es la causa de la culpa,<sup>212</sup>  
 y otra planta preservada  
 acá del Demonio triunfa.<sup>213</sup>  
 25 *Que una mujer nos viene a dar la vida,  
 si otra nos vino a dar la muerte dura.*  
 Allá la errada obediencia

<sup>208</sup> *Médico divino*: Dios en sus Tres Personas.

<sup>209</sup> El apóstol Juan describe en sus visiones: "*in medio plateae eius et ex utraque parte fluminis lignum vitae adferens fructus duodecim per menses singula reddentia fructum suum et folia ligni ad sanitatem gentium*" (Ap 22:2).

<sup>210</sup> El árbol de la vida es el contrario al árbol del conocimiento del bien y del mal; mientras que el primero es la promesa de sanidad, el segundo es la condena de muerte.

<sup>211</sup> 'María viene a compensar la vida eterna que Eva perdió al ser expulsada del Paraíso'. La Virgen como "segunda Eva" es una interpretación bíblica común.

<sup>212</sup> El árbol del conocimiento del bien y del mal, de cuyo fruto comieron Adán y Eva a pesar de tenerlo prohibido y, como castigo, fueron expulsados del Paraíso (Gn 2-3).

<sup>213</sup> El árbol de la vida descrito en Apocalipsis 22. Véase n. 209.



causó la muerte sañuda,  
y acá nos vierte la vida  
30 por otra obediencia justa.  
*Que una mujer nos viene a dar la vida,  
si otra nos vino a dar la muerte dura.*  
Allá por Eva el primero  
Adán huyó la luz pura,  
35 y el segundo Adán<sup>214</sup> acá  
por Eva mejor nos busca.<sup>215</sup>  
*Que una mujer nos viene a dar la vida,  
si otra nos vino a dar la muerte dura.*  
Vengan los enfermos, vengan,  
40 que la salud se apresura  
y es el medio de la vida,  
si Eva lo fue de la injuria.  
El médico divino, etc.

[10]

### VILLANCICO III

#### *Estribillo*

Las aguas y las flores,  
los riscos y los astros,  
con voces y con plumas,  
con fieras y con rayos  
5 aplaudan de María el ser dichoso,  
*luciendo, creciendo, ardiendo, cantando.*

#### *Coplas*

Las flores por flor más noble,  
los astros por mejor astro,  
por mejor monte los montes  
10 den a María el aplauso,  
*luciendo, creciendo, ardiendo, cantando.*  
Su Reina la jura el bosque  
y en verdes voces el prado,  
por Amaltea<sup>216</sup> le rinden  
15 en cada pimpollo un mayo,<sup>217</sup>

---

<sup>214</sup> ‘Jesús’.

<sup>215</sup> ‘La virgen María’.

<sup>216</sup> Amaltea: La cabra de la cual Júpiter, recién nacido, se alimentaba. De esta surgió el cuerno de la abundancia (Call. *Iou.* 45-55).

<sup>217</sup> *un mayo*: sinécdoque para referirse a la frondosidad de las plantas; además es un mes que, por la abundancia de flores, se relaciona con María.

*luciendo, creciendo, ardiendo, cantando.*  
 El Olimpo,<sup>218</sup> [haciendo] lenguas  
 las bocas de sus peñascos,  
 por Palas mayor tributa  
 20 a su deidad sus collados,<sup>219</sup>  
*luciendo, creciendo, ardiendo, cantando.*  
 La esfera, por mejor [juicio]  
 de sus primores alados,  
 corona viva le ofrecen,  
 25 le canta dulces trisagios,<sup>220</sup>  
*luciendo, creciendo, ardiendo, cantando*  
 Y en fin, a su natalicio  
 se le muestran tributarios,  
 rendidos se le confiesan  
 30 su rara beldad buscando.

Las aguas y las flores,  
 los riscos y los astros,  
 con voces y con plumas,  
 con fieras y con rayos  
 35 aplaudan de María el ser dichoso,  
*luciendo, creciendo, ardiendo, cantando.*

---

<sup>218</sup> *Olimpo*: monte donde se decía que habitaban los dioses.

<sup>219</sup> 'El Olimpo tributa sus propios peñascos y collados a María, superior a Palas (diosa de la sabiduría)'.

<sup>220</sup> "*Trisagio*. El canto de los Seraphines, repetido tres veces el nombre Santo: y por extensión se dice de cualquier festividad repetida por tres días" (*Aut.*).

VILLANCICOS DE NATIVIDAD<sup>221</sup>  
(1698)

[1]

PRIMER NOCTURNO  
VILLANCICO I

*Estribillo*

Escuchad, atended, que compiten,  
aunque no se vencen,  
las estrellas con armas de rayos,  
con luces las fuentes,  
5 porque las fuentes y estrellas el día,  
armadas, pretenden.  
Y ha de parar en discordia la lucha  
porque María ni es estrella, ni fuente.  
10 Atended, que la estrella replica,  
atended, que las fuentes atienden.

*Coplas*

1. –En silogismos de rayos  
saca consecuencia ardiente  
la estrella, porque María  
15 nace, luz que vive siempre;  
y por eso de la Iglesia  
el nombre de estrella tiene,<sup>222</sup>  
luego la estrella en el día  
jurisdicciones adquiere.  
20 2. –La fuente dice que sola  
su opinión es la corriente,  
porque es la fuente María  
de donde la gracia viene;  
luego, si a el nacer María  
25 raudales de gracia vierte,  
los aplausos de su día  
solo corten por las fuentes.  
3. No es así, porque María,  
para más engrandecerse,  
30 no es solo fuente ni estrella,  
que es más de lo que parece,

---

<sup>221</sup> Ejemplar consultado: JCBL–BA69-.G643v.

<sup>222</sup> La Virgen María se ha asociado con la estrella del alba por ser guía de navegantes y anunciar la llegada del sol, símbolo de Cristo.

porque si de el corazón  
 toda palabra procede,<sup>223</sup>  
 y a el verbo de Dios<sup>224</sup> inmenso  
 35 María es quien le profiere,  
 que es de Dios el corazón  
 María, sale evidente,  
 ya que no para que anime,  
 para que le manifieste.<sup>225</sup>  
 40 Y así del día el elogio  
 tan solo de Dios ser puede,  
 que del corazón aplausos  
 solo a el alma le competen.  
*Atended, escuchad, etc.*

[2]

## VILLANCICO II

### *Estribillo entre tres*

1. –Quien se atreviere este día  
 a decir lo que es María,  
 diga su definición,  
 porque sepa, en conclusión,  
 5 el mundo quién es su guía.  
 2. –*Va la mía.*  
 3. –*Va la mía.*  
 Los tres. –*Va la mía.*

1. –Yo afirmo que esta señora,  
 10 luz del cielo incorruptible,  
 es el más bello imposible  
 que el cielo y la tierra adora,  
 pues sale excediendo agora  
 cuanto el brazo de Dios cría.  
 15 2. –*Va la mía.*  
 3. –*Va la mía.*  
 Los tres. –*Va la mía.*

2. –Yo impugno que esa razón  
 su ser hermoso no explica,  
 20 que contradicción implica

<sup>223</sup> “...ex abundantia enim cordis os loquitur” (Mt 12:34).

<sup>224</sup> *El verbo de Dios*: ‘Jesús’ (Jn 1:1).

<sup>225</sup> María no da vida a Jesús, pues él siempre ha existido, sino que lo *manifiesta* en la Tierra como Dios hecho hombre.

- e implica contradicción,  
y así Dios en la ocasión  
no hizo imposible a María.
- 25 3. –*Va la mía.*  
1. –*Va la mía.*  
Los tres. –*Va la mía.*
- 30 3. –Yo creo que en la verdad,  
por lo que tú has discurrido,  
cuanto María ha tenido  
cabe en posibilidad  
que si es su ser realidad  
de imposibles la desvía.
- 35 1. –*Va la mía.*  
2. –*Va la mía.*  
Los tres. –*Va la mía.*
- 40 1. –Pues yo discurro otra vez,  
y mejor lo considero  
que no es imposible, pero  
tampoco posible es,  
puesto que cabe después  
precisión en mi porfía.
- 45 2. –*Va la mía.*  
3. –*Va la mía.*  
Los tres. –*Va la mía.*
- 50 1. –De Adán todo descendiente  
en sombra se concibió;  
María en gracia nació  
libre de aqueste accidente,<sup>226</sup>  
luego se arguye evidente  
la precisión que decía.
- 55 2. –*Esa es la mía.*  
3. –*Esa es la mía.*  
Los tres. –*Esa es la mía.*
1. –María, en su claro ardor,  
cuando a todo el mundo excede,  
si no es lo que ser no puede,  
es lo que no puede ser,<sup>227</sup>  
y así se debe atender  
cuando nace en este día

<sup>226</sup> Alusión a la Inmaculada Concepción, cuyo dogma es que María nació libre del pecado original.

<sup>227</sup> Véase "Dedicatoria a María Santísima de Guadalupe": "de mujer, ¿qué ha de ser esta mujer? / todo aquello será que ser pudiere, / y es todo aquello que no puede ser" (vv. 144-146).

Los tres. –*Esa es la mía.*

[3]

### VILLANCICO III

#### *Estribillo*

¿Cómo nace María,  
prodigio excelso,  
– hay una de los diablos  
en el infierno–?  
5 ¿Quieren saberlo?  
¿Quieren saberlo?  
Pues cuidado, que anda  
el diablo suelto.

#### *Coplas*

10 A el ver el diablo a María  
a los infiernos se fue  
maltratado,<sup>228</sup>  
y yo, viendo que se ardía,  
estas coplas le formé  
de pie quebrado.  
15 Por cansarte te persigo,  
y contradicción te infiero  
con presteza.  
Dime, si eres su enemigo,  
¿cómo ella es tu quebradero  
20 de cabeza?<sup>229</sup>  
Muy vanos son tus arrojos,  
eres grandísimo orate  
y un perdido.  
Si este nacer te da enojos,  
25 no dirás que quien te mate  
no ha nacido.  
Vives de Dios castigado,  
y agora te da tormento  
su criatura,  
30 y, a el verte tan maltratado,

---

<sup>228</sup> En la visión de Apocalipsis 12, el diablo es vencido por los ángeles cuando intenta atacar a la mujer encinta: "*et proiectus est draco ille magnus serpens antiquus qui vocatur Diabolus et Satanas qui seducit universum orbem proiectus est in terram et angeli eius cum illo missi sunt*" (Ap 12:9).

<sup>229</sup> Referencia al castigo que Dios le da a la serpiente en Génesis 3:15, asemejando a Eva con María: "Y pondré enemistad entre ti y la mujer, y entre tu simiente y la simiente suya; ésta te herirá en la cabeza, y tú le herirás en el calcañar".

te traigo a este nacimiento  
 por figura.<sup>230</sup>  
 Picarón, no han de valerte  
 (ahora que oyéndome vas)  
 35 eficacias,  
 porque yo pienso molerte,  
 aunque digas que no estás  
 para gracias.  
 Que a la niña no has de ver  
 40 porque es una cosa buena,  
 miro luego,  
 no lo has de poder hacer,  
 que ya de furia y de pena  
 estás ciego.  
 45 Esta niña prodigiosa  
 no ha de pensar tu altivez,  
 ni mirarla,  
 porque es una intacta rosa  
 y, por más ciego que estés,  
 50 ni tentarla.  
 Ya yo pretendo dejarte,  
 y así tú bien puedes irte  
 con tus dudas,  
 que yo me cansé de hablarte,  
 55 y así, vete a divertirte  
 con Judas.

[4]

*SEGUNDO NOCTURNO*  
*VILLANCICO I*

*Estribillo*

Si es de la muerte el día  
 el que en la vida reina,  
 ¿por qué aquí tan festivo  
 el nacer se celebra?  
 5 1. –Oigan. 2. –Digan. 3. –Atiendan.

*Coplas*

1. –Celébrase en los justos  
 feliz la hora postrera,  
 porque hasta en un instante

---

<sup>230</sup> "Figura. Por extensión se toma por hombre ridículo, feo y de mala traza" (*Aut.*).

tiene peligro la inconstancia nuestra.  
10 Por eso en los egipcios  
el día de las penas  
era el de el nacimiento;  
y el de el contento, el de la muerte era.  
Y así como en María,  
15 retiradas, las quejas  
en el primero instante  
huyeron tristes, se escondieron prestas,<sup>231</sup>  
por eso el natalicio  
dichoso se celebra,  
20 porque nace triunfante  
para dar a entender que muere exempta.  
*1. –Oigan. 2. –Digan. 3. –Atiendan.*  
2. –No es por eso tan solo  
que más misterio encierra,  
25 que aplausos de María  
nunca sin Cristo hacerse bien pudieran;  
porque como pensaron  
muchas erradas sectas  
que de Jesús el cuerpo  
30 era fantasma en soberana idea,<sup>232</sup>  
por eso de la Madre,  
acertada la Iglesia,  
el nacimiento aplaude  
para probar la carne verdadera.  
35 Porque con eso quede  
mejor la duda suelta  
que fuera sombra el hijo,  
si no fuera en verdad la madre cierta.  
¡Oh, glorias de María  
40 hasta qué punto llegan,  
pues a Cristo le sirven  
por argumentos para sus defensas!  
*1. –Oigan. 2. –Digan. 3. –Atiendan.*

[5]

## VILLANCICO II

### *Estribillo*

---

<sup>231</sup> De nuevo alude a su nacimiento libre de pecado, en el que todo mal y queja se va desde que nace.

<sup>232</sup> Se refiere a la herejía del docetismo, que el Diccionario de la Lengua Española define como: "Doctrina de los primeros siglos cristianos, común a ciertos gnósticos y maniqueos, según la cual el cuerpo humano de Cristo no era real, sino aparente e ilusivo" (2014).



A jurar vasallaje  
a el árbol más feliz  
venid, cedros robustos,  
altas palmas, venid,  
5 y en pasos de esmeralda  
y en voces de rubí  
celebrad su nacer,  
elogiad su vivir.  
*Venid, venid, venid.*

### *Coplas*

10 Si por el fruto del árbol  
se ennoblece la raíz  
y todo el conocimiento  
de su ser nace de allí,<sup>233</sup>  
¿qué cedro el más eminente  
15 de cuantos en su cerviz  
verdes atlantes del cielo  
son puntales de el zafir;<sup>234</sup>  
qué rosa la más ufana  
de cuantas en su carmín  
20 le están enjugando a Venus  
el malogrado matiz,  
y qué jazmín el más puro  
de cuantos en el jardín  
del mundo a el aurora beben  
25 en copas de oro el jazmín  
podrá igualar de María  
el árbol que guarda en sí  
en un continuo durar  
aquel eterno zenit?  
30 Ninguno podrá, que todos  
en el divino pensil,  
como han sido sombras suyas,  
no se atreven a lucir.  
Ríndansele todas, pues  
35 le están debiendo el vivir  
por Aurora que ha ignorado  
el llorar como el morir.  
Y hoy a celebrar la Reina  
del estrellado país,  
40 cada cedro sea un laurel,

---

<sup>233</sup> Alusión a las palabras de Jesús al decir que, tanto a los árboles como a las personas, "*igitur ex fructibus eorum cognoscetis eos*" (Mt 7:20).

<sup>234</sup> *Son puntales del zafir*: que sostienen el cielo azul.

cada rosa sea un clarín.  
*Venid, venid, venid.*

[6]

### VILLANCICO III

#### *Estribillo*

A desafiar los meses  
gallardo el septiembre sale,  
no hay quien le aguarde,  
que todo el cielo viene en su defensa  
5 con astros, con luces,  
y estrellas brillantes.  
*No hay quien le aguarde.*

#### *Coplas*

Afuera mayos y abrilés,  
que en primavera suave  
10 en lluvias de oro fecundo  
septiembre enriquece el aire.  
*No hay quien le aguarde.*  
Llámesese de Jano Enero,<sup>235</sup>  
que septiembre tiene llave  
15 con que no tan solo el año,  
pero hasta los cielos abre.  
*No hay quien le aguarde.*  
Si del primer César viene  
de agosto el nombre más grande,<sup>236</sup>  
20 con el nombre de María  
no hay quien a septiembre iguale.  
*No hay quien le aguarde.*  
Allá va rompiendo muros,  
que con nombre tan gigante,  
25 ni hay arma que se le oponga,  
ni hay custodia que le ataje.  
*No hay quien le aguarde.*  
Todos los meses rendidos  
van parabienes a darle,  
30 porque en vez de oposiciones

---

<sup>235</sup> Jano era un antiguo dios romano, se acostumbraba abrir la puerta de su templo en tiempos de guerra y cerrarla cuando había paz. Por eso suele relacionarse con puertas, entradas y salidas. A él está dedicado el nombre del primer mes del año (en latín: *Ianuaris*).

<sup>236</sup> El octavo mes del año recibe su nombre por César Augusto (63 a.C. – 14 d.C.), primer emperador romano.

le rinden vasallaje.  
*No hay quien le aguarde.*  
Claro está que si María  
en su bella estación nace,  
35 que las batallas mayores  
volverá serenidades.  
*No hay quien le aguarde.*  
Dichosamente envidiosos  
todos quisieran nombrarse  
40 septiembres, porque hay envidias  
que glorias pueden llamarse.  
*No hay quien le aguarde.*  
Eterno dure su nombre,  
que bien puede asegurarse  
45 que si es de María el nombre,  
no habrá tiempos que le ultrajen.  
*No hay quien le aguarde.*

[7]

*TERCER NOCTURNO*  
*VILLANCICO I*

*Estribillo*

Allá va una dudilla,  
¿quién la desata?  
Cuando nace en Patmos María,<sup>237</sup>  
¿es de noche o de día,  
5 es la luna o el alba?  
¿Quién la desata?

*Coplas*

Si es de día, ¿cómo estrellas  
su hermosa frente adornaban,<sup>238</sup>  
verificando sus sienas

---

<sup>237</sup> El Apocalipsis fue escrito en la isla de Patmos. "*Ego Iohannes frater vester et particeps in tribulatione et regno et patientia in Iesu fui in insula quae appellatur Patmos propter verbum Dei et testimonium Iesu*" (Ap 1:9).

<sup>238</sup> "*et signum magnum paruit in caelo mulier amicta sole et luna sub pedibus eius et in capite eius corona stellarum duodecim*" (Ap 12:1).

10 las ficciones de Ariadna?<sup>239</sup>  
 ¿Quién la desata?  
 Si es de noche, ¿cómo el sol  
 su bello ropaje esmalta,  
 sacrificando sus luces  
 15 como de Juno en las aras?<sup>240</sup>  
 ¿Quién la desata?  
 Las estrellas no parecen  
 mientras el sol no se aparta,  
 que no luce el heredero  
 20 hasta que el testador falta.  
 ¿Quién la desata?  
 Pero pues no hay quien responda,  
 atiendan la circunstancia,  
 que se obliga a responderla  
 25 quien se atreve a preguntarla.  
 ¿Quién la desata?  
 Es solo un día continuo  
 cuando se aparece intacta  
 María, porque no hay noche  
 30 adonde vive la gracia.  
 ¿Quién la desata?  
 Y también porque a servirla  
 todas las luces se hallan,  
 y por adorar su rostro  
 35 la ley natural no guardan.  
 ¿Quién la desata?

[8]

## VILLANCICO II

### *Estribillo*

1. –Admire todo el mundo  
 prodigio nuevo.  
 2. –Dígalo, dígalo. 3. –Cuéntelo, cuéntelo.  
 1. –Verán sin las batallas  
 5 los vencimientos.  
 2. –Dígalo, dígalo. 3. –Cuéntelo, cuéntelo.

### *Coplas*

<sup>239</sup> Baco regaló a Ariadna una corona de oro, hecha por Vulcano, que se convirtió en una constelación (Serv. *Georg.* 1.222).

<sup>240</sup> *Juno*: diosa romana principal, esposa de Júpiter, relacionada con la luna y sus fases; y, por lo tanto, con la noche.

Cuando la serpiente antigua<sup>241</sup>  
 –muy de atrás cogí este cuento,  
 pero no es mucho, si es de  
 10 *In principio creavit Deus*–;<sup>242</sup>  
 cuando la serpiente antigua,  
 otra vez a decir vuelve,  
 –cuánto va que si me enfado,  
 que por largo que lo dejo–;  
 15 cuando engañó al hombre, dijo  
 Dios, como es un juez tan recto,  
 le dijo que la señora  
 le había de oprimir el cuello,<sup>243</sup>  
 y que ella le seguiría  
 20 el noble coturno regio;  
 y este es el primer vencido  
 que ha intentado el seguimiento.  
 Pero pregunto, señores,  
 por amor de Dios eterno,  
 25 ¿cómo antes de la batalla  
 pone la victoria el texto?<sup>244</sup>  
*Caput tuum conteret ipsa*<sup>245</sup>  
 es lo que dice primero,  
 ¿pues siempre no ha sido antes  
 30 la guerra que el vencimiento?  
 ¿No dice a las gentes Pablo  
 que no ha de entrar en el Reino,  
 ni ha de conseguir victoria  
 quien no probare el acero?<sup>246</sup>  
 35 Para el *consumatum est*<sup>247</sup>  
 que dijo Cristo en el leño,<sup>248</sup>  
 ¿no tuvo antes el combate  
 remediando daños nuestros?  
 Pues si esto es cierto y sabido,

<sup>241</sup> El dragón mencionado en Ap 12, interpretado aquí como la misma serpiente que tentó a Adán y Eva en el paraíso (Gn 3).

<sup>242</sup> Gn 1:1.

<sup>243</sup> En Génesis, Dios le dice a Eva: “*inimicitias ponam inter te et mulierem et semen tuum et semen illius ipsa conteret caput tuum et tu insidiaberis calcaneo eius*” (Gn 3:15). Este pasaje ha sido interpretado como una profecía del triunfo de la Virgen sobre el dragón de Apocalipsis 12.

<sup>244</sup> La victoria de la mujer sobre el diablo se profetiza en Génesis 3:15, aunque la batalla sucede hasta Apocalipsis 12.

<sup>245</sup> Gn 3:15.

<sup>246</sup> “*quia vobis donatum est pro Christo non solum ut in eum credatis sed ut etiam pro illo patiamini*” (Fil 1:29).

<sup>247</sup> ‘Consumado es’.

<sup>248</sup> “*cum ergo accepisset Iesus acetum dixit 'consummatum est' et inclinato capite tradidit spiritum*” (Jn 19:30).

40     ¿cómo en este caso vemos  
anteponer los laureles  
a los golpes y los riesgos?  
Ya me pesa de duda,  
que si la verdad confieso,  
45     yo no sé lo que me dudo,  
pero buen valor, y a ello.  
El caso es, señores míos,  
que aqueste enemigo fiero,  
que respira en siete bocas<sup>249</sup>  
50     más que dos mil mongibelos,<sup>250</sup>  
tiene valor para todos,  
pero a el ver el rostro bello  
de María, encogió el hombro  
por no poder huir el cuerpo.  
55     Porque tan solo el amago  
de aquellos ojos serenos,  
con quien es carbón el sol  
y puede pasar por negro;  
porque tan solo a el amago  
60     en un instante, en un credo  
(aunque entonces no le había)  
hizo temblar el infierno.  
Y como Dios conoció  
(como dicen con el previo  
65     conocimiento) este caso,  
así propuso el suceso.  
Esto en lo que yo discurro,  
y que no es sutil consuelo,  
que por si lo murmurasen,  
70     yo le quiero tener hecho.  
Para esto ha sido el corrido,  
pero en lo que para esto,  
en loa a María,  
y para acabar: *Laus Deo*.<sup>251</sup>

[9]

### VILLANCICO III

#### *Estribillo*

<sup>249</sup> El dragón con el que lucha la virgen en Apocalipsis tiene siete cabezas y diez cuernos (Ap 12:3).

<sup>250</sup> *Mongibel*: nombre dado al monte Etna, volcán debajo del cual, según el mito, yacía el gigante Tifón (Ov., *Met.*, V, 345-355).

<sup>251</sup> ‘Alabado sea Dios’.

Los ángeles alegres  
cantan y dudan:  
¿cómo, siendo estrella María,  
luce mejor que el sol y la luna?  
5 Oigan la lucha, oigan la lucha,  
que la difinen, que la consultan.  
*Oigan la lucha.*

*Coplas*

Si el sol y la luna solos  
gobiernan a cuanto alumbra,  
10 ¿cómo María es estrella  
que luce más bella que el sol y la luna?  
*Oigan la lucha.*

1. –Porque es estrella María  
que todo el imperio ilustra  
15 y no luce como todas,  
que nace como luce, como ninguna.<sup>252</sup>

2. –Porque si la luna y sol  
se eclipsan cuando se juntan,  
delante del sol divino  
20 lucen más claras las luces fecundas.  
*Oigan la lucha.*

1. –Y al mirar que con luz tan gallarda  
excede la luna,  
los querubes cantan motes suaves,  
25 los hombres ayudan,

2. –porque en cielos y tierra celebren  
la dicha que anuncia  
el feliz natalicio del Alba,  
que reina la juran.

1. –Y con voces, con luces y rayos  
30 las aves más puras  
la victoria cantan ufanas,  
diciendo confusas:

*Los 2.* –Que en cielos y tierra  
35 las luchas celebren  
cuantos articulan  
o trinos suaves que admiran el aire,  
o voz racional que la tierra circunda.

*Oigan la lucha, oigan la lucha.*

---

<sup>252</sup> Nótese el uso del oxímoron como lugar común para describir a la Virgen: "todo aquello será que ser pudiere, / y es todo aquello que no puede ser" ("Dedicatoria", s/f, vv. 144-146) y "si no es lo que ser no puede, / es lo que no puede ser" (Natividad, 1698, noct. I, vill. 2, vv. 56-57).

VILLANCICOS DE SAN PEDRO<sup>253</sup>  
(1715)

[1]

PRIMER NOCTURNO  
VILLANCICO I

*Estribillo*

De Pedro la divina  
la gloria excelsa  
la digan las aguas,  
la escriba la tierra,  
5 el fuego la cante,  
la aplauda la esfera  
con espumas, con alas, con rayos;  
si tanta eminencia  
puede explicarla  
10 la esfera con astros,  
con alas el aire,  
la tierra con flores,  
el fuego con llamas y el agua con perlas.<sup>254</sup>

*Coplas*

De su virtud el principio  
15 vio el agua, cuando en las sueltas  
redes, por dejarlo todo,  
deja más de lo que deja,<sup>255</sup>  
mas los cristalinos labios  
sus flexibles fauces cierran  
20 porque a inaccesibles glorias  
solo hay mudas elocuencias.  
La tierra de sus milagros  
la tabla fue, porque vieran  
que fue la sombra de Pedro  
25 la luz de toda la tierra;<sup>256</sup>

---

<sup>253</sup> Ejemplar consultado: BNE-MSS 9275

<sup>254</sup> La referencia a los cuatro elementos es común en este pliego.

<sup>255</sup> Alude al momento en que Pedro dejó el oficio de pescador para seguir a Cristo. "*Ambulans autem iuxta mare Galilaeae vidit duos fratres Simonem qui vocatur Petrus et Andream fratrem eius mittentes rete in mare erant enim piscatores et ait illis venite post me et faciam vos fieri piscatores hominum at illi continuo relictis retibus secuti sunt eum*" (Mt 4:18-20).

<sup>256</sup> Alude al paseje bíblico que describe cómo Pedro hacía tantos milagros que la gente buscaba ser tocado por su sombra para sanar. "*Magis autem augebatur credentium in Domino multitudo virorum ac mulierum*



mas sus conceptos fragrantés  
 la callan, porque no sea  
 el mérito de elogiarla  
 delicto de comprenderla.  
 30 El aire de sus victorias<sup>257</sup>  
 dio testimonio, deshechas  
 en despeño de las plantas  
 las plumas de la soberbia;  
 mas sus vivientes clarines  
 35 pausa para que se sepa  
 que en sus aplausos es mudo  
 lo que canta y lo que vuela.  
 El fuego probó su afecto  
 en santas lágrimas tiernas  
 40 cuando al agua de su incendio  
 murió su culpa en pavesas;<sup>258</sup>  
 mas su amor el fuego oculta  
 porque en su ardiente materia,  
 comparados sus ardores,  
 45 las propias llamas se yelan.  
 Solo Cristo es quien le eligió,  
 que solamente pudiera  
 comprensión tan soberana  
 conocer virtud tan nueva.<sup>259</sup>

[2]

## VILLANCICO II

### *Estribillo*

Sabio y amante fue Pedro  
 en el más alto primor,  
 mas ¿qué fue mayor:  
 de Pedro el saber  
 5 o de Pedro el amor?  
 2. –El amor fue más crecido,  
 3. –fue en ciencia más elevado;  
 2. –mas el amor le ha exaltado,  
 3. –mas por la ciencia ha subido.

---

*ita ut in plateas eicerent infirmos et ponerent in lectulis et grabattis ut veniente Petro saltim umbra illius obumbraret quemquam eorum" (Ac 5:14-15).*

<sup>257</sup> La fama que Pedro obtuvo con sus milagros y como dirigente de la Iglesia.

<sup>258</sup> Se refiere al momento en que Pedro llora después de negar a Jesús. "*Et conversus Dominus respexit Petrum et recordatus est Petrus verbi Domini sicut dixit quia priusquam gallus cantet ter me negabis et egressus foras Petrus flevit amare" (Lc 22:61-62).*

<sup>259</sup> El villancico dedica dos cuartetas a cada elemento en relación con el estribillo.

- 10 2. –Luego queda conocido  
que siempre fue superior:  
3. –*de Pedro el saber*,  
2. –*de Pedro el amor*.  
1. –Mas ¿cuál fue mayor:  
15 de Pedro el saber  
o de Pedro el amor?

*Coplas*

2. –Por dejar y por seguir  
tanto se llegó a exaltar  
que el premio de aquel dejar  
20 fue silla del presidir,<sup>260</sup>  
luego se debe inferir  
qué ocupa trono mayor:  
3. –*de Pedro el saber*,  
1. –*de Pedro el amor*.
- 25 3. –Por lo que alcanzo a entender  
fue su amor más singular,  
que el amor no puede estar  
distante del conocer;  
y así se debe creer  
30 que excedió en todo rigor:  
1. –*de Pedro el saber*,  
3. –*de Pedro el amor*.
2. –Para llegarle a entregar  
llaves de cerrar y abrir,  
35 no se le volvió a inquirir  
el saber, sino el amar;<sup>261</sup>  
luego en más alto lugar  
reina en soberano ardor:  
1. –*de Pedro el saber*,  
40 2. –*de Pedro el amor*.
3. –Cuando en docto resplandor  
supo Pedro confesar,<sup>262</sup>  
a Cristo allí fue alcanzar

---

<sup>260</sup> ‘Por dejarlo todo y seguir a Jesús, Pedro recibió a cambio el mandato sobre la Iglesia (su cátedra)’.

<sup>261</sup> “*Dicit ei tertio Simon Iohannis amas me contristatus est Petrus quia dixit ei tertio amas me et dicit ei Domine tu omnia scis tu scis quia amo te dicit ei pasce oves meas*” (Jn 21:17). Este pasaje suele interpretarse como un anuncio de que Pedro quedaría a cargo de la Iglesia.

<sup>262</sup> Pedro confiesa la identidad de Cristo en Mt 16:16-17: “*Respondens Simon Petrus dixit tu es Christus Filius Dei vivi respondens autem Iesus dixit ei beatus es Simon Bar Iona quia caro et sanguis non revelavit tibi sed Pater meus qui in caelis est*”.

- 45 porque allí fue merecer;  
 y así de este poseer  
 solo fue el medio mejor:  
 2. *–de Pedro el saber,*  
 3. *–de Pedro el amor.*
- 50 1. *–Y así se debe decir,*  
 pues se vienen a igualar  
 que en un grado han de quedar  
 su amor y su discurrir,  
 sin que puedan distinguir  
 cuál queda en solio mejor:  
 55 Los 3. *–de Pedro el saber*  
*o de Pedro el amor.*

[3]

### VILLANCICO III

#### *Estrillo*

1. ¿Quién, quién podrá  
 desatarme un misterio?  
 2. Dígalo, dígalo;  
 1. vengan a verlo.  
 5 2. Óigalo, óigalo.  
 1. ¿Quiéren saberlo?  
 2. Ya lo escuchamos.  
 3. Ya lo atendemos.  
 1. Pues pregunten ustedes  
 10 *–quién es– a Pedro.*  
 2. Dígalo, dígalo.  
 1. Vengan a verlo.

#### *Coplas*

2. ¿Para qué es esa pregunta,  
 si todos muy bien sabemos  
 15 de boca del mismo Christo  
 el que Pedro siempre es Pedro?  
*Tu es Petrus.*<sup>263</sup>  
 1. Pues cómo, cuando le dicen  
 en la casa del protervo  
 20 de Pilatos, lo que es,

<sup>263</sup> "Et ego dico tibi quia tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam et portae inferi non praevalent adversum eam" (Mt 16:18).

no soy, dice con el texto:

*Non sum Petrus.*<sup>264</sup>

25 3. Será porque su humildad  
negó su timbre supremo,  
asegurando ser más  
con saber tenerle en menos.

*Non sum Petrus.*

30 1. No es así, que de ese modo  
faltaba a lo verdadero,  
y la humildad no es virtud  
cuando se opone a lo precepto.

*Tu es Petrus.*

35 3. Será porque como entonces  
negó Pedro a su maestro,  
con la noche de la culpa  
se desconoció a sí mismo.

*Non sum Petrus.*

40 1. Por más fue, negole sabio,  
como que estaba diciendo:  
yo para negar a Christo,  
a mi ser dejo primero.

*Non sum Petrus.*

45 Si porque lo confesé  
Pedro soy, cuando lo niego,  
no soy, que para negarlo  
he de dejar de ser Pedro.

*Non sum Petrus.*

50 Para que quede asentado  
en uno y otro fue eso,  
que en Pedro no hubo delicto  
todo el tiempo que fue Pedro.

*Non sum Petrus.*

[4]

## SEGUNDO NOCTURNO VILLANCICO I

### *Estribillos*

Como es príncipe jurado  
de las altas yerarquías,

---

<sup>264</sup> Se refiere al pasaje en el que Pedro niega a Jesús; sin embargo, la escena no tiene lugar en la casa de Pilatos, sino en la casa de Anás o de Caifás, según la versión de cada evangelista (Mt 26:69-70; Mc 14:66-68; Lc 22:55-57; Jn 18:15-18).

vienen a aclamar a Pedro  
inteligencias divinas.

5 *¡Viva, viva!*

Ofreciendo a su aplauso  
en sagradas insignias,  
las palmas descolladas,  
las luces encendidas,  
10 las coronas brillantes,  
las azucenas limpias,  
y sin cesar repiten:  
*¡Viva, viva!*

### *Coplas*

Viva, dicen las supremas  
15 substancias intelectivas,  
su fe que en el ser humano  
angélico le acredita,  
pues su confesión dichosa  
—como el mismo Cristo afirma—  
20 separada de la carne  
divino concepto indica.<sup>265</sup>

*¡Viva, viva!*

Viva de los confesores,  
dice la voz peregrina,  
25 su virtud, que por primera  
sol entre los astros brilla,  
porque la resolución  
de la red y la barquilla,  
para seguir y el dejar  
30 ha sido luciente guía.<sup>266</sup>

*¡Viva, viva!*

Viva, los mártires dicen,  
su constancia, que en la fina  
roja sangre del madero  
35 a ser su púrpura aspira,<sup>267</sup>  
que en la situación contraria,<sup>268</sup>  
próvida la tiranía,  
le señaló, porque a Pedro  
así de Cristo distingán.

40 *¡Viva, viva!*

---

<sup>265</sup> Pedro reconoce que Jesús es el Cristo por fe (divino concepto), no por el cuerpo (separada de la carne). Véase nota 262.

<sup>266</sup> Véase nota 243.

<sup>267</sup> “Púrpura. Por Metonymia se toma por la dignidad Real y por la de los Cardenales” (*Aut.*).

<sup>268</sup> Antes de ser crucificado, Pedro pidió que lo pusieran de cabeza, pues no se consideraba digno de morir de la misma manera que Jesús.

Viva, las ínfulas sacras<sup>269</sup>  
claman, porque su doctrina,  
siendo sol porque preserva,  
es más luz por lo que explica,  
45        porque en la iluminación  
de tanta sabiduría  
las más remontadas alas,  
si no se abaten, peligran.  
      *¡Viva, viva!*  
50        Viva, repiten, en fin,  
cuantas lámparas se atizan  
en la luciente primera  
antorcha ardiente en sí misma;  
      viva, cantan, y a el respecto  
55        que en su aplauso les anima,  
reverentemente elogian  
el alto honor de su silla.  
      *¡Viva, viva!*

[5]

## VILLANCICO II

### *Coplas*

Si Pedro es Pedro, y se sabe,  
¿por qué Cristo al definirlo  
solo le dice que es Pedro,  
diciendo todos lo mismo?  
5        Si el propio Dios a Moisés  
dios le llama en el dominio<sup>270</sup>  
del tirano que a su pueblo  
oprimió en injustos grillos,  
      ¿por qué a Pedro, siendo él solo  
10        el firmamento, el arrimo  
de la Iglesia, no le impone  
semejante apelativo?  
      Si es definición su aplauso,  
puede viciarla el principio,  
15        porque ha de ser, como saben,  
más clara que el definido,  
      pues, ¿por qué todas sus glorias  
en solo un nombre advertimos,

<sup>269</sup> 'Ínfulas sacras': cintas que ciñen la mitra de los obispos.

<sup>270</sup> Dios llama a Moisés dios ante Faraón. "Dixitque Dominus ad Mosen ecce constitui te Deum Pharaonis Aaron frater tuus erit propheta tuus" (Ex 7:1).

20 cuando a cada acción no hay pluma  
que no añada un apellido?  
Si acaso es porque conozcan  
que Pedro es ángel, lo afirmo,  
que los ángeles el nombre  
lo tienen por el oficio.  
25 Y como ser Pedro y piedra  
es fundamento preciso  
de su gloria, fue su nombre  
el panegiris más vivo,  
que no hay más grande, más noble,  
30 más ilustre, más nacido  
blasón que ajustar a el nombre  
las glorias del ejercicio.  
Pero tiene más misterio  
el elogio que el ceñirlo:  
35 fue el hacer Cristo con Pedro  
lo que hizo Pedro con Cristo.

*Estríbillo*

Tú eres Cristo, le dice,<sup>271</sup>  
tú eres Pedro, le dijo,<sup>272</sup>  
40 porque en el Evangelio  
quede advertido  
que el elogio de entrambos  
sigue un estilo:  
que Pedro es Pedro  
porque Cristo es Cristo.

[6]

VILLANCICO III

La ciudad coronada  
de riscos y blasones,  
de plumas y pendones,  
por tantas maravillas venerada,  
5 que a el grito de su vuelo  
es eco de su fama todo el cielo.  
Roma la dominante,  
cuya elevada frente  
de el Olimpo eminente

---

<sup>271</sup> "Respondens Simon Petrus dixit tu es Christus Filius Dei vivi" (Mt 16:16).

<sup>272</sup> "Et ego dico tibi quia tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam et portae inferi non praevalent adversum eam" (Mt 16:18).

10 en hombros de sus glorias es A[tlante]<sup>273</sup>  
 por armas y por plumas  
 augustas de sus Césares y N[umas],<sup>274</sup>  
 la que por sus famosos,  
 sus valientes soldados,  
 15 las plazas y collados  
 animó de obeliscos y colosos  
 porque admiren las gentes  
 sus bronce y sus mármoles [vivientes],  
 hoy, arruinando cuantas  
 20 estatuas generosas  
 son flores victoriosas  
 en el laurel glorioso de sus p[lantas],  
 para mayor victoria  
 en una piedra fija [su memoria].  
 25 Ya Pedro de sus muros  
 es la perpetua fama,  
 la noble voz que aclama  
 sus timbres y blasones más [seguros],  
 águila más ligera  
 30 que la imperial corona de la esfera.  
 Goza, Roma dichosa,  
 tal gloria, que no dudo  
 que en el luciente escudo  
 que embrazas en tu mano generosa  
 timbres serán más graves  
 triunfos que encierran sus sagradas llaves.<sup>275</sup>

[7]

*TERCER NOCTURNO*  
*VILLANCICO I*

*Estribillo*

¡Víctor, victor!, toda Roma  
 dice por calles y plazas,  
 y a las luces de el fuego  
 publican las campanas.  
 5 ¡Víctor, victor, victor, Pedro!,  
 que en la cátedra romana  
 por mérito y elección  
 rige, enseña, ilustra, ensalza.

<sup>273</sup> *Atlante*: ‘Atlas’. Titán de la mitología griega que carga el mundo sobre sus hombros.

<sup>274</sup> *Numa Pompilio*: segundo rey de Roma, reconocido por su religiosidad y justicia.

<sup>275</sup> El escudo de la Santa Sede tiene dos llaves cruzadas, en alusión a San Pedro, y la tiara papal en medio.



## Coplas

- 10 Para ser luces del mundo,  
los doce apóstoles llama  
Cristo, que de un modo premia  
a los que iguales trabajan.  
A predicar los destina  
en premio de su constancia,<sup>276</sup>  
15 que no hay honra sin desvelo  
y no hay aplauso sin carga.  
Mas la cátedra primera  
la da a Pedro, que la sabia  
Roma debió de justicia  
20 a el que es más sabio entregarla.  
En el examen de Cristo  
Pedro dice y todos callan,<sup>277</sup>  
y no premiar a el más digno  
era desdorar la gracia.  
25 Juan fue el querido, y a Pedro  
se le ciñó la tiara,<sup>278</sup>  
que en divinas elecciones  
no es el amor el que manda.  
Solo en la justicia inmensa  
30 pudiera aprender la humana  
política, tan divina,  
que a uno elige y a otro ama.  
Viva Pedro, la cabeza  
del mundo, repite ufana,  
35 rotulando en todo el orbe  
sus victorias y alabanzas.

[8]

## VILLANCICO II

Letra que se dio para la oposición del magisterio de capilla  
de esta santa iglesia en este presente año<sup>279</sup>

---

<sup>276</sup> "Et dixit eis euntes in mundum universum praedicate evangelium omni creaturae" (Mc 16:15).

<sup>277</sup> En Mateo 16, Pedro es el único que le responde a Jesús que es el Cristo.

<sup>278</sup> En varias ocasiones se menciona el amor de Jesús por Juan en los evangelios, pero Pedro es el elegido para llevar la Iglesia (Jn 20:1; Mt 16:18).

<sup>279</sup> Este villancico de precisión incluye términos musicales en la letra que el compositor debe seguir con la música. Las notas *ut, re, mi, fa, sol, la* que aparecen tanto en el estribillo como en las coplas son indicaciones, así como ciertos términos marcados en cursiva.

### *Estribillo*

*Solfa* de Pedro es el llanto,<sup>280</sup>  
oiga el mundo si es así,  
pues saben unir  
los *gorjeos*<sup>281</sup> de sus voces  
5 lo *duro* de su sentir,  
al *cromático*<sup>282</sup> explicar  
del *blando* y el *duro* herir.  
Que en el llanto, dice Pedro,  
he hallado lo que perdí,  
10 *a el Sol la vez que lloré,*  
*cuando me alumbró Él a mí.*  
Vengan a oír,  
verán el entonar  
en el gemir;  
15 vengan a oír  
del *contrapunto*  
lo dulce y sutil,  
*a el Sol la vez que lloré,*  
*cuando me alumbró El a mí.*

### *Coplas*

20 *Tono perfecto* hizo Pedro  
en un modo extraño aquí,  
ocultando su armonía  
cuando así llegó a decir:  
–desde el *ut la* pena mía  
25 me *subió* cuando *caí,*  
a la *mi* perdida gloria,  
y a *mí, la* gloria sin fin.  
*Mi* tomó el *Sol* giro a giro  
y en *solo* un canto que oí  
30 *la reminiscencia* hizo  
*mi* composición feliz.  
Sonó el gallo y a sus pasos  
canté lo que *enmudesí,*<sup>283</sup>  
señalando como diestro  
35 *mi Sol* para *mi* lucir.

<sup>280</sup> Juego de palabras con las notas *sol - fa* y una *solfa*, definida como "Conjunto o sistema de signos con que se escribe la música" (DLE, 2014).

<sup>281</sup> "*Gorjeo*. Canto o voz de algunos pájaros" (DLE, 2014). Con este verso podrían indicarse las voces de los cantores.

<sup>282</sup> "*Cromático*. Dicho de una escala o un sistema musical: Que procede por intervalos de semitonos" (DLE, 2014).

<sup>283</sup> Pedro negó a Jesús por tercera vez antes de cantar el gallo. (Mt 26:74)

En un *breve*, en un Jesús,  
bebí el arte en cifras mil,  
me vio el Verbo y le *mi ré*,  
y sus dulzuras *lamí*.

40

*Sola la congoja mía*  
en *grave, agudo* sentir  
le pudo dar a mis voces,  
*la resolución así*.

SONETOS PRELIMINARES

*EL SOL ECLIPSADO ANTES DE LLEGAR AL CENIT*<sup>284</sup>  
Soneto a Agustín de Mora<sup>285</sup>  
(1701)

El corte presto de la parca impía,<sup>286</sup>  
con el lento borrón de el tiempo cano,  
tiró a eclipsar el timbre soberano  
de el sol de la más alta monarquía.<sup>287</sup>  
5 Marchita luz, en su tiniebla fría,  
resucitó a el acierto de tu mano,<sup>288</sup>  
desde el oriente de el ocaso indiano  
hasta el cenit, metrópoli<sup>289</sup> de el día.  
Celebra, en fin, el lauro –merecido  
10 clarín– inmarcesible a tu victoria  
en la fama de Carlos adquirido.  
Ceda el tiempo y la muerte en ti su gloria,  
que si ellos le sepultan a el olvido,  
tu pluma lo revive a la memoria.

---

<sup>284</sup> Título completo: “*El sol eclipsado antes de llegar al cenit. Real pira que encendió a la apagada luz del Rey N.S.D. Carlos II el Exmo. Sr. D. Joseph Sarmiento Valladares.* Relación de las exequias celebradas en honor a Carlos II el 26 y 27 de abril de 1701” (ejemplar consultado: BNM-1701 M4MOR).

<sup>285</sup> Autor de “El sol eclipsado”. “Natural de México, alférez, escribano de cámara de la audiencia” (Beristáin, 1883: II, 294).

<sup>286</sup> Las parcas indicaban el momento de la muerte de los hombres en la mitología griega.

<sup>287</sup> Carlos II, rey de España de 1665 hasta su muerte en 1700.

<sup>288</sup> La mano del alférez Agustín de Mora, autor del libro.

<sup>289</sup> “*Metrópoli.* Vale también principio y origen de alguna otra cosa” (*Aut.*).

*CULTO FESTIVO*<sup>290</sup>  
Soneto a Juan Antonio Ramírez Santibáñez<sup>291</sup>  
(1702)

Contra el efecto de la parca<sup>292</sup> dura  
animó bronce y mármol el romano,  
adonde el fénix<sup>293</sup> —el discurso humano—<sup>294</sup>  
volviera a renacer de la estatura.  
5 Tu fama a mayor bulto<sup>295</sup> te asegura,  
labrado a el pulso de tu docta mano,  
que en el blanco que aciertas, soberano,  
gloria presente arguye la futura.<sup>296</sup>  
Así mejor tu eternidad asientas,  
10 discurriendo de Juan sacras memorias  
(que no sé si en tu pluma las augmentas).  
Logra, pues, el renombre en las historias,  
que cada letra que en el bronce alientas  
es otra nueva estatua de tus glorias.

---

<sup>290</sup> Título completo: “*Culto festivo, pompa solemne conque celebró la canonización de el esclarecido padre de pobres san Juan de Dios, patriarca y fundador de la sagrada religión de la Hospitalidad*. Descripción de las celebraciones en la ciudad de México por la canonización de San Juan de Dios en octubre de 1700” (ejemplar consultado: BNE-3/13919).

<sup>291</sup> Autor del “Culto festivo” y secretario del certamen poético descrito en el libro. “Natural de la ciudad de México, bachiller en teología y cánones, y opositor a las cátedras de la universidad de su patria” (Beristáin, 1883. III:117).

<sup>292</sup> Véase n. 154.

<sup>293</sup> *Fénix*: ave mítica que no se reproduce, sino que muere y renace de sí misma (Ov., *Met.*, XV, 391-407).

<sup>294</sup> “*Discurso*. Se toma muchas veces por el uso de la razón” (*Aut.*).

<sup>295</sup> “*Bulto*. Se dice también de la Imágen, efigie, ò figura hecha de madera, piedra ù otra cosa” (*Aut.*).

<sup>296</sup> Se refiere a la obra poética, bulto labrado a pulso de la mano en el blanco del papel.

*GENETHÍACO ELOGIO*<sup>297</sup>  
Soneto a Miguel González de Valdeosera<sup>298</sup>  
(1707)

Un ángel solo predicar podía  
nacido a el Verbo aun antes que naciera,<sup>299</sup>  
que dar por hecho ya lo que no era  
divina, previa ilustración pedía.  
5 No fue en rigor, no fue sabiduría  
humana remontarte a tanta esfera.  
Afirmar sucesión, de esa manera,  
ángel (Miguel) te confirmó este día.<sup>300</sup>  
10 Viveza como tuya, mas no tuya,  
de el cielo fue, por más que reverente  
tu ingenio la proponga y la concluya.  
Porque pide un asunto tan valiente  
una ciencia divina que lo influya  
y otra ciencia ilustrada que lo asiente.

---

<sup>297</sup> Título completo: “*Genethliaco elogio, prognostico felice en la expectación del real agosto parto, que esperamos según lo denota el benigno aspecto de la más brillante americana estrella María Santísima Virgen, y madre de Dios, que venera esta Nueva España con la advocación de los Remedios*. Sermón por la noticia del embarazo de la reina de España, María Luisa de Saboya” (ejemplar consultado: BNM-1701 M4GON).

<sup>298</sup> Autor de *Genethliaco elogio*. "Natural de la N. E., maestro, doctor y rector de la universidad de México, calificador de la inquisición, abad de la congregación de S. Pedro, capellán de las carmelitas descalzas de la nueva fundación, prebendado de la metropolitana y superintendente de la fábrica material" (Beristáin, 1883: III, 219).

<sup>299</sup> El arcángel Gabriel se apareció ante la Virgen María para anunciarle que daría a luz al hijo de Dios (Lc 1:26-28).

<sup>300</sup> En la visión de Apocalipsis 12, el arcángel Miguel pelea con el demonio para defender a una mujer que acaba de dar a luz. A la vez, González de la Sancha juega con el nombre del autor: Miguel González de Valdeosera.

## FUENTES

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS, Indiferente, 215, N. 44. Consultado en línea desde el Portal de Archivos Españoles (PARES).

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, Archivo Histórico de Hacienda, vol. 183, exp. 1.

\_\_\_\_\_, Bienes Nacionales, vol. 1742, exp. 11.

\_\_\_\_\_, Bienes Nacionales, vol. 1742, exp. 12.

\_\_\_\_\_, Bienes Nacionales, vol. 1742, exp. 13.

\_\_\_\_\_, Bienes Nacionales, vol. 644, exp. 29.

\_\_\_\_\_, Capellanías, vol. 273, exp. 240, fols. 511v-515v.

\_\_\_\_\_, Capellanías, vol. 273, exp. 203, fols. 432v-434v.

\_\_\_\_\_, Indiferente Virreinal, caja 5120, exp. 5.

\_\_\_\_\_, Indiferente Virreinal, caja 5822, exp. 56.

ARCHIVO HISTÓRICO DE LA SECRETARÍA DE SALUD, fondo Congregación de San Pedro, sección libros, vol. 1.

\_\_\_\_\_, fondo Congregación de San Pedro, sección libros, vol. 12.

\_\_\_\_\_, fondo Congregación de San Pedro, sección libros, vol. 14.

\_\_\_\_\_, fondo Congregación de San Pedro, sección libros, vol. 15.

BERISTÁIN DE SOUZA, José Mariano, 1883. *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional*. T. 3. México: El Tiempo.

CORBULACHO Y GUEVARA, Juan Carlos de Apello, 1710. *Acentos morales sobre todos los evangelios de la cuaresma y semana santa*. México: Herederos de Juan José Guillena Carrasco.

CUEVAS DÁVALOS Y LUNA, Miguel de, 1701. *Sumptuoso, festivo, real aparato, en que explica su lealtad la siempre noble, ilustre, imperial y regia ciudad de México, Metrópolis de la América, y Corte de su Nueva España en la aclamación del muy alto, muy poderoso, muy soberano príncipe Don Philipo Quinto su catholico dueño, rey de las Españas, emperador de las Indias*. México: Antonio del Corral.

GONZÁLEZ DE LA SANCHA, Lorenzo Antonio, 1698. *Villancicos, que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de Mexico, en los maytines de la natividad de Maria SS. Nuestra Senora*. México: Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón.

- \_\_\_\_\_, 1701. *Elogios afectuosos, que cantaron elevadas musas de la Helicóna Mexicana, à la solemnissima Aclamacion, que consagrò la Imperial Ciudad de Mexico, Corte de la Nueva-España al Rey N. Señor D. Philipo Quinto*. México: Juan José Guillena Carrasco.
- \_\_\_\_\_, 1709. *Resurrección panegírica, discurrida en las exequias del ilustrísimo señor don Manuel Escalante Colombres y Mendoza, obispo que fue de Guadiana y Valladolid, Abad de la venerable congregación y apostólico colegio de el príncipe de los apóstoles es señor San Pedro, en la parentación que esta su reconocida congregación consagró dolorida a su memoria*. México: Viuda de Miguel de Ribera Calderón.
- \_\_\_\_\_, 1711. *Victima catholica, panegyrico culto, holocausto gratulatorio, demonstracion christiana, que consagró al Soberano Jesus Sacramentado en la custodia del Sagrado Vientre de Su Purissima Madre, el Collegio real de san Juan de Letran, de esta imperial Corte Mexicana, a los felices sucesos de las victoriosas armas de Nuestro Rey y Señor natural don Philipo V*. México: Francisco de Ribera Calderón.
- \_\_\_\_\_, 1715. *Villancicos que se cantaron en esta Santa Iglesia Metropolitana de México, en la festividad del Glorioso Príncipe de los Apóstoles Señor S. Pedro*. México: Herederos de la viuda de Miguel de Ribera Calderón.
- \_\_\_\_\_, s/f. *Elogio, que en aplauso de el Colegio Mayor de Santa María de Todos Santos de esta Corte de México, y de la oración de acción de gracias a la catholica magestad de el señor don Carlos II (que en paz repose) escribió el lic. D. Lorenzo Antonio González de Sancha, clérigo presbytero de este arçobispado*. [México?].
- \_\_\_\_\_, s/f. *Villancicos que se cantaron en la Santa iglesia Metropolitana de Mexico: en los maytines de la Natividad de Maria SS. N. Señora*. México: Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón.
- GONZÁLEZ DE VALDEOSERA, Miguel, 1707. *Genethliaco elogio, pronostico felice en la expectación del real agosto parto, que esperamos según lo denota el benigno aspecto de la más brillante americana estrella María Santísima Virgen, y madre de Dios, que venera esta Nueva España con la advocación de los Remedios*. México: Juan José Guillena Carrascoso.



- ISLA, Francisco de, 1701. *Buelos de la Imperial Águila Tetzucana, a las radiantes Luces de el Luminar mayor, de dos Esphas, Nuestro Íncrito Monarca, el Catholico Rey N. Sr. D. Phelippe Quinto (que Dios guarde), cuia siempre Augusta Real Magestad aclamó jubilosa la Americana Ciudad de Tetzcuco*. México: Herederos de la viuda de Bernardo Calderón.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor, 1700. *Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga.
- \_\_\_\_\_, 1997. *Obras completas. Lírica personal*, ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_, 2009. *Obras completas. Lírica personal*, ed. Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica.
- MEDINA, José Toribio, 1989 [1908]. *La imprenta en México (1539-1821)*. México: UNAM.
- MORA, Agustín de, 1702. *El sol eclypsado antes de llegar al zenid. Real pyra que encendió a la apagada luz del Rey N.S.D. Carlos II el Exmo. Sr. D. Joseph Sarmiento Valladares*. México.
- RAMÍREZ DE VARGAS, Alonso, 1691. *Sagrado padrón y panegíricos sermones a la memoria debida al sumptuoso magnífico templo y curiosa basilica del convento de religiosas del glorioso abad San Bernardo*. México: Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio.
- RAMÍREZ SANTIBÁÑEZ, Juan Antonio, 1702. *Culto festivo pompa solemne conque celebró la canonización de el esclarecido padre de pobres san Juan de Dios patriarcha, y fundador de la sagrada religión de la Hospitalidad*. México: Herederos de la Viuda de Francisco Rodríguez Lupercio.
- SANTÍSIMO SACRAMENTO, Lorenzo del, s.f. *Poesías latinas y castellanas de diferentes autores y especialmente del Padre Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento. Primario ex lector de artes y theologia escolástica, prior que fue del convento de Oaxaca y del colegio de San Joachin, y Procurador General en los reinos de España por su provincia de Carmelitas Descalzos de San Alberto de México, por el difinitorio general de su orden con voto en capítulo general. Quien hizo y juntó estas poesías para utilidad de los curiosos que ocupen algún tiempo en leerlas*.

Manuscrito. Consultado en la Biblioteca Digital Hispánica. Registro en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España:

<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/0/x/0/05?searchdata1=a4646775>

VELASCO Y ARELLANO, José Luis de, 1711. *Saeta amorosa, estímulo cristiano del lamentable suceso acaecido en la Santa Iglesia Cathedral Metropolitana desta Corte, en la Capilla del Arcángel S. Miguel, que destruyó y consumió voraz el fuego a la una hora de la maána del día jueves 22 de Enero de este presente años de 1711*. México: Herederos de Juan José Guillena Carrasco.

## BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, Rodolfo, 2003. *El Mérito y la Estrategia: clérigos, juristas y médicos en la Nueva España*. México: UNAM, Plaza y Valdés Editores.

\_\_\_\_\_, 2009. "El clero secular del arzobispado de México: oficios y ocupaciones en la primera mitad del siglo XVIII". *Letras Históricas* 1: 67-93.

\_\_\_\_\_, 2016. "De bachilleres a clérigos: la búsqueda de grados, capellanías y lenguas indígenas en el arzobispado de México, siglo XVIII", en *Poderes y educación superior en el mundo hispánico: siglos XV al XX*, coords. Mónica Hidalgo Pego y Rosalina Ríos Zúñiga. México: UNAM.

ALATORRE, Antonio, 1987. "Para leer la *Fama y obras pósthumas* de Sor Juana Inés de la Cruz". *NRFH* 29: 428-508.

ALBERRO, Solange, 2015. *Inquisición y Sociedad en México, 1571-1700*. México: Fondo de Cultura Económica. Edición Digital.

\_\_\_\_\_, 2012. "Reyes y monarquía en las fiestas virreinales de la Nueva España y del Perú", en *Las representaciones del poder en las sociedades hispánicas*, ed. Oscar Mazín. México: El Colegio de México, pp. 275-300.

ALFONSO MORA, Marina, 2002. "Fiestas en honor de un rey lejano: La proclamación de Felipe V en América", en *Felipe V y el Atlántico. III centenario del advenimiento de los Borbones. XIV coloquio de historia canario-americana*, ed. Antonio de Bethencourt Massieu. Las Palmas de Gran Canaria: Editorial del Cabildo de Gran

Canaria.

APOLODORO, 1985. *Biblioteca*, introd. Javier Arce, trad. y notas Margarita Rodríguez. Madrid: Gredos.

AREDECHERRETA Y ESCALADA, Juan Baustista de, 1796. *Catálogo de los colegiales del insigne, viejo y mayor Colegio de Santa María de Todos Santos*. México: Mariano José de Zúñiga y Ontiveros.

ATENEO DE NÁUCRATIS, 1854. *The Deipnosophists*. trad. al inglés Charles Duke Yonge. Londres: Henry G. Bohn. Consultado en:  
<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0008.tlg001.perseus-eng1>

BÈGUE, Alain, 2002. "Teología y Política en los villancicos del siglo XVII: el ejemplo de José Pérez de Montoro", en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Riosa 15-19 de julio 2002*, ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert.

*Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem*, [1994]. Robert Weber y Roger Gryson (Eds.).

BOURDIEU, Pierre, 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

CANDAU CHACÓN, María Luisa, 1993. *La carrera eclesiástica en el siglo XVIII: modelos, cauces y formas de promoción en la Sevilla rural*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

CAÑEQUE, Alejandro, 2012. "El poder transfigurado. El virrey como la 'viva imagen del rey' en la Nueva España de los siglos XVI y XVII", en *Las representaciones del poder en las sociedades hispánicas*, ed. Oscar Mazín. México: El colegio de México, pp. 301-336.

CARREÑO VELÁZQUEZ, Elvia, 2013. *El libro antiguo*. México: Gobierno del Estado de México, Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A.C.

CASTAÑO, Ana, 2008. "Sermón y literatura. La imagen del predicador en algunos sermones de la Nueva España". *Acta Poética* 29, 2: 191-212.

CERVANTES DE SALAZAR, Francisco, 2001. "México en 1554. Tres diálogos latinos de Francisco Cervantes de Salazar", trad. Joaquín García Icazbalceta. México: UNAM.

- CHINCHILLA, Perla, 2009. "La república de las letras y la prédica jesuita novohispana del XVII. Los paratextos y la emergencia del arte como sistema". *Estudios de Historia Novohispana* 41: 79-104.
- DE LA MAZA, Francisco, ed., 1980. *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*. México: UNAM.
- DE SANTOS OTERO, Aurelio, ed., 2005. *Los evangelios apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- DIODORO SÍCULO, 2004. *Biblioteca histórica, libros IV-VIII*, trad. y notas Juan José Torres Esbarranch. Madrid: Gredos.
- ESCALONA RÍOS, Lina, 2006. "El trabajo bibliográfico en México", en *Recursos Bibliográficos y de Información*, coords. Hugo Figueroa Alcántara y César Augusto Ramírez Velázquez. México: UNAM.
- FILÓSTRATO, 1996. *Heroico, Gimnástico, Descripciones de Cuadros*, introd. Carles Miralles, trad. y notas Francesca Mestre. Madrid: Gredos.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Marcela Rocío, 2010. "Las capellanías de misa en la Nueva España", en *La Iglesia en Nueva España. Problemas y perspectivas de investigación*, coord. María del Pilar Martínez López-Cano. México: UNAM.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 1996. "Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): *Ab initio et ante saecula creata sum*". *Ars longa: cuadernos de arte* 7-8: 177-184.
- GOVEA, Antonio de, 1624. *Vida y muerte del bendito p. Juan de Dios, fundador de la orden de la hospitalidad de los pobres enfermos*. Madrid: Tomás Iunti.
- GREENE, Roland, ed., 2012. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- GREGORI, Rosa María, 2007. "Representación pública del individuo. Relaciones de méritos y servicios en el Archivo General de Indias (siglos XVII-XVIII)", en *El legado de Mnemosyne. Las escrituras del yo a través del tiempo*, dir. Antonio Castillo Gómez. Gijón: Trea.
- GRIMAL, Pierre, 1981. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

- GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, Víctor, 1992. "El colegio novohispano de Santa María de todos Santos. Alcances y límites de una institución colonial". *Estudios de Historia Social y Económica de América* 9: 23-35.
- \_\_\_\_\_, 2012, "Los colegiales de santos y sus grados universitarios", en *Poderes y Educación Superior en el mundo hispánico*, coords. Mónica Hidalgo Pego y Rosalina Ríos Zúñiga. México: UNAM.
- HEBREO, León, 1568. *Los diálogos del amor de mestre Leon Abarbanel médico y filósofo excelente*. Venecia: s.i.
- HERREJÓN, Carlos, 1994. "Oratoria en Nueva España", en *Memorias de la Academia Mexicana de Historia*. México: Academia Mexicana de Historia.
- \_\_\_\_\_, 2002. "Los sermones novohispanos en el siglo XVII", en *Historia de la literatura Mexicana 2: La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*, coord. Raguél Chang-Rodríguez. México: UNAM, Siglo XXI.
- HESÍODO, 1978. *Obras y fragmentos*, introd., trad. y notas Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Gredos.
- HIGINO, 2009. *Fábulas*, introd. y trad. Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz. Madrid: Gredos.
- Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, t. XIII, 1995. Madrid: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional.
- KRUTITSKAYA, Anastasia, 2011. "Los villancicos cantados en la catedral de México (1690-1730): edición y estudio". UNAM: tesis doctoral.
- \_\_\_\_\_, 2012. "De la vena y furor poético: conceptos de teoría poética y retórica la poesía de Sor Juana", en *Teorías poéticas en la literatura colonial*, coord. José Pascual Buxó. México: UNAM.
- \_\_\_\_\_, 2017. "Hacerlo todo tan vuestro que nada tenga de mío: Autores de villancicos en la colección de la John Carter Brown Library", en *Lyra minima de la voz al papel: difusión oral y escrita de los géneros poéticos populares*, eds. Gloria Chicote, Mariana Masera y Verónica Stedile Luna. Morelia: UNAM, ENES Morelia.
- LAVRÍN, Asunción, 2003. "La Congregación de San Pedro. Una cofradía urbana del México colonial. 1604-1730". *Historia mexicana* 29: 562-601.

- MARTÍNEZ Gil, José Luis, 2006. "Sobre el nacimiento y procedencia de san Juan de Dios y su obra". *Hispania Sacra, Estudios de Edad Moderna* 58, 117: 69-100.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago, 2009. "Cultura festiva y poder en la monarquía hispánica y su mundo: convergencias historiográficas y perspectivas de análisis". *Studia Historica: Historia Moderna* 31: 27-152.
- MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO, María del Pilar, 2004. "Concilio III provincial mexicano celebrado en México el año 1585. Aprobación del concilio confirmación del sínodo provincial de México Sixto V, papa para futura memoria", en *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, coord. María del Pilar Martínez López-Cano. México: UNAM.
- MAYER, Alicia, 2002. "El culto de Guadalupe y el proyecto tridentino en la Nueva España". *Estudios de Historia Novohispana* 26: 17-49.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, 1994 [1945]. *Poetas novohispanos (segundo siglo)*. México: UNAM.
- MIGARES, Ivonne, coord., 2016. *Catálogo de Protocolos del Archivo General de Notarías de la Ciudad de México*. México: UNAM-IIH.
- MORALES MENESES, Javier, 1992. *Guía del fondo Congregación de San Pedro*. México: Archivo Histórico de la Secretaría de Salud.
- MURIEL, Josefina, 1991. *Hospitales de la Nueva España. Tomo II. Fundaciones de los siglos XVII y XVIII*. México: UNAM, Cruz Roja Mexicana.
- NOEL DEAN, Michael, 2002. "Renaissance and Baroque Characteristics in Four Choral Villancicos of Manuel de Sumaya: Analysis and Performance Editions". Texas Tech University: Tesis doctoral.
- OLIVARES, Rocío, 2006. "Noche órfica y silencio pitagórico en Sor Juana". *Prolija Memoria* 2, 1-2: 91-112.
- OVIDIO, 2001. *Fastos*, introd., trad., y notas Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_\_, 2008. *Metamorfosis, libros I-V*, introd., versión rítmica y notas Rubén Bonifaz Nuño. México: UNAM.
- \_\_\_\_\_, 2008. *Metamorfosis, libros VIII-XV*, introd., trad. y notas José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Madrid: Gredos.

- PALAFIX Y MENDOZA, Juan de, 1668. *Estatutos y constituciones reales de la imperial y regia Universidad de México*. México: Viuda de Bernardo Calderón.
- PAREDES GONZÁLEZ, Jerónimo, 2003. "Los Austrias y su Devoción a la Eucaristía", en *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, vol. 2, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla. San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escorialenses, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
- PASCUAL BUXÓ, José, 1960. *Góngora en la poesía novohispana*. México: UNAM.
- \_\_\_\_\_, 2000. *Un desconocido dramaturgo novohispano: Fray Lorenzo del Santísimo Sacramento*. México: UNAM.
- \_\_\_\_\_, 2006. "Escila y Caribdis de la literatura novohispana", en *Permanencia y destino de la literatura novohispana: historia y crítica*, ed. José Pascual Buxó. México: UNAM.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, 1585. *Philosophía secreta, donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina, provechosa a muchos estudios*. Madrid: Francisco Sánchez.
- PÉREZ, Manuel, 2011. *Los cuentos del predicador. Historias y ficciones para la reforma de costumbres en la Nueva España*. México: CEI.
- \_\_\_\_\_, 2017. "Actio, celebración y representación en sermones novohispanos del siglo XVII", en *Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas*, coords. Anastasia Krutitskaya y Edgar Alejandro Calderón Alcántar. Morelia: UNAM [en prensa].
- PLINIO EL VIEJO, 1855. *The Natural History*, ed. John Bostock. Londres: Taylor and Francis.
- POOT HERRERA, Sara, 1996. "Diálogo de romances en la obra de Sor Juana", en *La cultura literaria en la América virreinal*, ed. José Pascual Buxó. México: UNAM, pp. 207-223.
- QUILIS, Antonio, 1975. *Métrica Española*. Madrid: Alcalá.
- RAMOS SORIANO, José Abel, 2011. *Los delincuentes de papel: inquisición y libros en la Nueva España (1571-1830)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- REYES GÓMEZ, Fermín de los, 2010. "La estructura formal del libro antiguo español". *Paratesto 7*: 1000-1051.

- RIVERA CAMBAS, Manuel, 1880, *México pintoresco artístico y monumental: vistas, descripción anécdotas y episodios de los lugares más notables de la Capital y de los Estados, aun de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica o histórica*. México: Imprenta de la Reforma.
- ROBLES, Antonio de, 1946. *Diario de sucesos notables*, tomo III. México: Porrúa.
- ROCHER Salas, Adriana, 2005. "La provincia del Espíritu Santo de San Juan de Dios de Nueva España", en *Estudios sobre América: siglos XVI-XX*, coords. Antonio Gutiérrez Escudero y María Luisa Laviana Cuetos. Sevilla: AEA.
- RODRÍGUEZ, Dalmacio, 1998. *Texto y fiesta en la Literatura Novohispana (1650-1700)*. México: UNAM.
- SALAZAR, Juan Pablo, 2014. "Algunos aspectos políticos y jurídicos del obispo don García de Legazpi Velasco y Altamirano (1704-1706)". *Hipógrifo* 2, 1: 155-163.
- SARABIA, Antonio, 1692. *Justa poética, certamen literario o sagrado influjo en la solemne, cuanto deseada, canonización del pasmo de la caridad, el glorioso patriarca y padre de los pobres San Juan de Dios, fundador de la religión de la hospitalidad*. Madrid: Villadiego.
- SCHONS, Dorothy, 1939. "The Influence of Gongora on Mexican Literature During the Seventeenth Century". *Hipanic Review* 7: 22-34.
- SEDANO RUIZ, Miguel Ángel, 2003. "Las inversiones del convento de San Bernardo de la ciudad de México: 1653-1798". Universidad Autónoma Metropolitana: tesis de maestría.
- SERVIO HONORATO, 1881. *In Vergilii carmina comentarii. Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*. Leipzig: Teubner.
- SIGAUT, Nelly, 2001. "La tradición de estos reinos", en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad. Sevilla, 8 a 12 de octubre de 2001*, coords. José Manuel Almansa, José Aranda Bernal, Ramón Gutiérrez *et al.* Sevilla: Universidad de Pablo Olavide, pp. 405-424.
- \_\_\_\_\_, 2012. "La circulación de imágenes en fiestas y ceremonias y la pintura de Nueva España", en *Las Indias Occidentales: Procesos de incorporación territorial a las Monarquías Ibéricas*, ed. Oscar Mazín y José Javier Ruiz Ibáñez. México: El



- Colegio de México, pp. 389-423.
- SIMÓN DÍAZ, José, 1992. *Bibliografía de la literatura hispánica*, tomo 11. Madrid: CSIC.
- SOSA, Francisco, 1978. *El episcopado mexicano: Galería biográfica ilustrada de los Illos. señores Arzobispos de México*. México: Hesiquio Iriarte y Santiago Hernández.
- STEIN, Tadeo Pablo, 2013. "Épica y Gongorismo en la poesía guadalupana: La octava maravilla y sin segundo milagro (c. 1680) de Francisco de Castro". UNAM: tesis doctoral.
- \_\_\_\_\_, 2012. "Modelo y copia en la *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* de Miguel Sánchez", en *Teorías poéticas en la literatura colonial*, ed. José Pascual Buxó. México: UNAM.
- STEVENSON, Robert, 1965. "La Música en la Catedral de México: 1600-1750". *Revista Musical Chilena* 19, 92: 11-31.
- TANCK DE ESTRADA, Dorothy, 2002. "El gobierno municipal y las escuelas de primeras letras en el siglo XVIII mexicano". *Revista Mexicana de Investigación Educativa* 7, 15: 257-278.
- TELLO, Aurelio, coord., 2013. *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. México: CIESAS.
- TENORIO, Martha Lilia, 2004. "Sor Juana y Pérez de Montoro: el caso de los romances de celos", en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001*, coords. Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso, t. 4. Newark: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, pp. 665-675.
- \_\_\_\_\_, 2013. *El gongorismo en Nueva España: ensayo de restitución*. México: El Colegio de México.
- TORMO CAMALLONGA, Carlos, 2016. "En la parte que se pueda; norma y práctica en los grados de bachiller en derecho en la Universidad de México", en *Poderes y educación superior en el mundo hispánico: siglos XV al XX*, coords. Mónica Hidalgo Pego y Rosalina Ríos Zúñiga. México: UNAM.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la, 2004. *Testimonios históricos guadalupanos*. México: Fondo de Cultura Económica.

- URREJOLA, Bernarda, 2011. "'Este sermón es moneda de todo valor': La circulación de un saber de buena ley en la oratoria sagrada novohispana de principios del siglo XVIII". *Acta literaria* 43: 61-77.
- \_\_\_\_\_, 2016. "Notas sobre la Inmaculada Concepción en sermones novohispanos". *Magallánica, revista de historia moderna* 5: 99-122.
- VON DER WALDE, Lilian, 2009. "Artes praedicandi: La estructura del sermón". *Destiempos* 3, 18: 1-14.
- VON WOBESER, Gisela, 2005. *Vida eterna y preocupaciones terrenales Las capellanías de misas en la Nueva España, 1600-1821*. México: UNAM.
- \_\_\_\_\_, 1996. "La función social y económica de las capellanías de misas en la Nueva España del siglo XVIII". *Estudios de Historia Novohispana* 16: 119: 138.