

Históricas Digital



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

Jorge Ruedas de la Serna

“Sigüenza poeta”

p. 129-138

Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000. II

Alicia Mayer (coordinación y presentación)

México

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Históricas

2002

322 p.

(Serie Historia Novohispana 67)

ISBN 968-36-9676-7

Formato: PDF

Publicado en línea: 10 de diciembre de 2019

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/371_02/siguenza_gongora.html

D. R. © 2018, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



SIGÜENZA POETA

JORGE RUEDAS DE LA SERNA
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Para Alicia Mayer

Siempre queda el panegírico muy diminuto cuando es de magnitud primera lo que se elogia; siendo cierto, que ni la elocuencia raya donde la heroicidad se encumbra.

Carlos de Sigüenza y Góngora

El epígrafe pertenece a la dedicatoria que hace Sigüenza y Góngora, de la *Primavera*, en la reedición de 1680, al presbítero Juan de Caballero y Ocio, a cuyas costas fue edificado el templo de Santa María de Guadalupe en Querétaro.¹ Fue el discurso panegírico el predilecto de la poesía de don Carlos de Sigüenza y Góngora. Esa dedicatoria, como de ella se desprende, fue escrita dieciocho años después del poema; aparecen ahí con notable dominio y elegancia varios de los tópicos que la tradición había consagrado y que describe Ernst Curtius.² Pero claro, el verdadero panegírico es el POEMA —palabra que Sigüenza escribe con mayúsculas— a la Virgen de Guadalupe, verdaderamente inspiradora pues dice el autor haber escrito su poema antes de cumplir los diecisiete.

Lleva como subtítulo “Poema sacro-histórico”, que, según el historiador Jacques Lafaye, “es sorprendente para un lector moderno”, ya que, si “a primera vista, sólo percibimos su carácter de poesía sagra-

¹ Según reza el título de las *Glorias de Querétaro, en la nueva Congregación de eclesiásticos allí erigida bajo el título de Santa María de Guadalupe, y en el templo desde sus cimientos edificado bajo esta misma advocación, por la piedad y a costas del presbítero D. Juan Caballero y Ocio*. Publicado, como la reedición de *La primavera indiana* mencionada, en 1880 en la tipografía de la viuda de Bernardo Calderón.

² Ernst Curtius, *Literatura europea y edad media latina*, México, FCE, 1955, v. I, p. 231.

da”, en realidad —dice— “se trata antes que nada de historia, en primer lugar porque la *historia* se confundía con la *historia de la salvación* de la humanidad, en cuyo desarrollo la aparición del Tepeyac era un signo de primera magnitud”.³ “Sólo después —añade— el autor debió pensar en la salvación del indio y en la elección divina de su patria, prometida a un destino histórico redentor.”

Para Alicia Mayer, en cambio, de acuerdo con Kathleen Ross, la intención de Sigüenza se sitúa tanto en un contexto sagrado como histórico, porque “la elección que hizo la Virgen para aparecer en este sitio” sería una prueba de “la superioridad moral de América, particularmente de México”, argumento que representaba para los criollos un modo de identificarse con su tierra y una imagen de concordia bajo la cual amalgamar a la nueva nación en brote.⁴ Ahí mismo la doctora Mayer señala que “Sigüenza, como poeta, persigue un fin retórico y patriótico”. Y me parece acertada esta apreciación, que, además, nos conduce al terreno en el que se inscribe esta ponencia.

Quizás la diferente interpretación de ambos historiadores obedezca a dos perspectivas historiográficas; una desde fuera, la del historiador francés, que ve la significación del milagro guadalupano desde la perspectiva de la historia general atribuyendo a Sigüenza esta intención, y la otra desde dentro, que tiene sobre todo presente la importancia primera de la revelación de Guadalupe en el proceso de formación de la cultura criolla. Desde la perspectiva que aquí adoptaremos, ambas interpretaciones son correctas, porque se trata, antes que otra cosa —a pesar de lo que dice Lafaye— de un poema, que por lo mismo irradia sus luces en todas direcciones, omnilateralmente, *urbi et orbi*.

Es interesante que sean historiadores quienes más han valorado la *Primavera indiana*, por la significación histórica de este documento literario. Y cuando menos los dos mencionados han percibido, en distintos momentos del texto su belleza. Al hablar de la plasticidad del poema, por ejemplo, Alicia Mayer transcribe la estrofa que se inicia “Se exhala el sitio con fragancias bellas...”, la cual le parece “una de las estrofas más bellas que sólo el ingenio barroco de Sigüenza pudo crear.”⁵ Y páginas adelante, al comentar la descripción de la imagen en el palió de Juan Diego, le parece ser más artista que poeta, por los variados

³ Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, prefacio de Octavio Paz, traducción de Ida Vitale y Fulgencio López Vidarte, México, FCE, 1985, p. 117-118.

⁴ Cfr. Alicia Mayer González, *Dos americanos, dos pensamientos. Carlos de Sigüenza y Góngora y Cotton Mather*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1998 (Serie Historia General, 18); p. 173-174.

⁵ *Ibidem*, p. 172.

matices con que “una y otra vez” Sigüenza vuelve “a perfilar las líneas estéticas que brotan del lienzo”.⁶ Comentario, realmente afortunado, que sugiere haber ya entonces el autor asimilado el precepto horaciano de la minuciosidad y la particularidad del poeta que sabe presentar sus cuadros de cerca, *ut pictura poesis*:

Como la pintura, la poesía: habrá aquella que, si estuvieras más cerca,
te moverá más, y otra, si estuvieras más lejos;
ésta ama lo oscuro, quiere ésta bajo la luz ser vista,
del juez ésta no teme el agudo juicio;
ésta agradó una vez, ésta diez veces repetida agradecerá
(Horacio, *Arte poética*, vs. 361-365).

También Lafaye encomia “una de las más bellas octavas del poema”, aquella de la revelación de la Virgen, que comienza “María soy, de Dios omnipotente...”⁷ Otro acierto del historiador francés fue el ver en don Carlos “el esfuerzo correlativo del poeta y el pro-sista, que además coexistieron en él, para hacer que la antigua mitología mexicana consiguiera la dignidad literaria de la mitología helénica”, lo que es, añade, “expresión misma de la afirmación de sí de la sociedad criolla”.⁸

Estos comentarios revelan la visión sensible del historiador moderno frente a los textos literarios, aún desde la correcta perspectiva de la historia. No podemos pedir lo mismo, por ejemplo, a otro gran historiador, Irving Leonard, quien habiendo prestado un valiosísimo servicio de rescate a la obra de Sigüenza, incluso como editor de su poesía, se mostró incapaz de entenderla. Pero sí, en cambio, era dable pedírselo a otro gran estudioso del barroco y de don Carlos, quien fue, además, editor del *Triunfo Parténico*, don José Rojas Garcidueñas, a quien la *Primavera* le pareció “un poema artificioso, no muy rico en rimas ni en ideas, con trozos descriptivos bien pobres”; aunque al menos concede que hay allí “fragmentos del brillante gusto barroco”.⁹

La historia del menosprecio por la poesía de Sigüenza es muy larga, y no sólo corresponde al rechazo de neoclásicos y románticos por lo culterano, sino que permaneció buena parte del siglo actual y en gran medida hasta nuestros días. Alfonso Méndez Plancarte enumera,

⁶ *Ibidem*, p. 175.

⁷ Lafaye, p. 117.

⁸ *Ibidem*, p. 120.

⁹ José Rojas Garcidueñas, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Erudito barroco*. México, Ediciones Xóchitl, 1945 (Colección Vidas Mexicanas, 23); p. 38. Citada también por A. Mayer, *ibidem*, p. 76 n.

no sin ironía, muchos de esos juicios negativos, en las notas a los fragmentos que eligió para sus *Poetas novohispanos*,¹⁰ mostrando los errores y confusiones de esos críticos. Era toda una tónica negativa sobre el barroco, que si podía entenderse en los siglos XVIII y XIX, ya no se justificaba en el actual, y que José Pascual Buxó reseña detalladamente en su libro pionero *Góngora en la poesía novohispana*,¹¹ llamándola, certeramente, de “crítica oficial”, pero es, además, el suyo un libro pionero porque se propone un análisis formal de los recursos gongorinos en los poetas novohispanos.

Gran parte de la dificultad para desentrañar los valores poéticos de textos considerados barrocos, como las poesías de Sigüenza, proviene de la confusión entre barroco-época histórica con barroco-categoría estética, como quedó observado ya en el III Congreso Internacional de Estudios Humanísticos, reunido en Venecia, en 1954. Se discutió entonces, en la sección de “Retórica y Barroco”, la gran diversidad de definiciones sobre barroco, el uso abusivo de los términos barroco y barroquismo, así como la confusión hecha entre barroquismo y culteranismo o gongorismo.¹² Esta falta de precisión condujo a identificar inveteradamente barroco con gongorismo.

Con nuestro poeta, sin duda, ha sucedido todo esto, agravado por su parentesco, por vía materna, con el poeta cordobés. Parentesco del que ciertamente don Carlos se enorgullecía, detalle muy humano, porque lo “nobilitaba” en la Arcadia poética, pero que de ninguna manera debe seguir siendo razón para prejuzgar sobre su poesía sin haber hecho el esfuerzo de comprenderla, en la medida de lo posible para nosotros. Don Alfonso Méndez Plancarte demostró, como dijimos antes, que la descalificación de la poesía de Sigüenza provino, en buena medida, del prejuicio antigongorista. Y en medio de su pretendida oscuridad, hizo ver cómo resplandecía la luz en un poema tan perfecto como la “Canción del *Triunfo Parténico*, premiada en el Certamen de la Inmaculada, de 1683” (“No del farol de Tetis, cuyas luces / Oriente son de líquidos cristales”). Después de explicar, prosificándolo, “su perfecto sentido”, dice Méndez Plancarte: “Así D. Carlos, como un verso de su *Primavera*, ‘oscuro brilla en la tiniebla clara’...” Trátase de un per-

¹⁰ Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos, segundo siglo (1621-1721) (Parte segunda)*, estudio, selección y notas de..., México, UNAM, 1945 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 54).

¹¹ José Pascual Buxó, *Góngora en la poesía novohispana*. México, Imprenta Universitaria, 1960 (Publicaciones del Centro de Estudios Literarios, 7).

¹² *Retórica e Barroco, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*. Roma, Fratelli Bocca, 1955. Cfr: Maria de Lourdes Belchior Pontes, “Góngora e os cultos, segundo a retórica conceptista, de Francisco Leitão Ferreira – Nova arte de conceitos”, en *Actas del V Colóquio Internacional de Estudos Brasileiros*, Coimbra-1963, v. III. Coimbra, 1965.

fecto panegírico, el más refinado quizás de don Carlos, donde hasta la eufonía de las palabras se eleva pretendiendo escalar los “líquidos cristales” para seguir a esa

Ave Real; si ardiente te introduces
A agotar los raudales
De ese Mar de esplendor, donde —ardorosa
Etérea Mariposa—
Tanto afectas la sed de sus centellas...¹³

Al final, como corresponde al género, el poeta prefiere abatir el vuelo, pues ante tan grande altura, habría menester, “en suma, / para más remontarla, mejor pluma”. Pluma sí de poeta, pero también, como dice Méndez Plancarte, de más robustas alas, “de inspiración y estilo”.

Dice Méndez Plancarte que Sigüenza fue un “gran poeta”, y no le falta razón. En la medida en que su obra poética sea cada vez más estudiada su figura seguirá creciendo. Por lo pronto, una de las grandes lagunas de la historiografía de la literatura mexicana es la falta de una edición crítica de su poesía. La edición que hizo Leonard en 1931 es ya más rara que un incunable, y más aún las de Francisco Pérez de Salazar.

En una lectura cronológica de las poesías se aprecia un deseo de creciente rigor, de mayor profundidad del concepto sin perder la belleza de la imagen. En eso don Carlos va distanciándose de su gran pariente. Quizás ya entonces nuestra poesía comienza a ser ecléctica. Para explicar esto me referiré brevemente a la obra de un retórico, que fue autoridad importante para la Compañía de Jesús, especialmente para los humanistas de Coimbra. Debo manifestar primero mi convicción de que a la cultura portuguesa no fueron ajenos ni sor Juana, ni don Carlos, especialmente, como buen discípulo que fue de los jesuitas. No sería descabellado pensar que a don Carlos pudo haber debido la Décima Musa su conocimiento del padre jesuita Antonio Vieira.

Por otro lado, el carácter universalista del barroco ibérico, permite hacer este tipo de correspondencias, como explica el crítico brasileño João Adolfo Hansen: a pesar de “la diversidad estilística y las circunstancias de producción y consumo” existe un presupuesto doctrinario común que permite hacer comparaciones entre autores seiscentistas de lugares y obras bastante diversos, como pueden ser mexicanos, peruanos y brasileños, por ejemplo.¹⁴ No se trata de buscar influencias peregrinas sino de com-

¹³ “Canción del *Triunfo Parténico...*” en Méndez Plancarte, p. 16.

¹⁴ João Adolfo Hansen, “*Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial*”, 1994, *MS*.

parar procesos históricos de representación que participan de los mismos modelos teóricos y se iluminan recíprocamente.

Como se sabe, la influencia de Góngora fue apabullante en Portugal, hasta bien entrado el siglo XVIII.¹⁵ Ya en la época de João V —primera mitad del siglo XVIII— la oposición al culteranismo español era una razón de Estado. Este monarca, para contrarrestar la influencia hispana se alió a la intelectualidad italiana y se convirtió en el mayor mecenas de la Arcadia de Roma, pero desde el siglo anterior se venía gestando un movimiento crítico creciente al estilo gongorista. Una obra importante en este movimiento fue la de Francisco Leitão Ferreira, la *Nova arte de conceitos*,¹⁶ publicada entre 1718 y 1721. Es una contrapropuesta conceptista a la *Agudeza y arte de ingenio* (1642) de Baltasar Gracián. Su fuente principal es *Il Cannocchiale Aristotelico* (1654?) de Emanuele Tesauro. La nueva preceptiva se distanciaba de Góngora privilegiando el concepto, pero sin romper con sus recursos formales, y la doctrina de Tesauro fue clave en esta operación.

De 1633 data la publicación de sus *Panegíricos sacros*, entre los cuales figura el discurso sobre “El Juicio”,¹⁷ de importancia para comprender la poesía barroca de la segunda mitad del XVII, y en el caso de Sigüenza no sólo por la doctrina estética sino, también, por tratarse de un panegírico sobre dos oradores evangélicos, al menos uno de ellos jesuita. Pieza panegírica de altos vuelos y ortodoxa en la forma que, sin embargo, se olvida de su objeto para discernir sobre los distintos estilos que cultiva la elocuencia: aquella destinada a un grupo culto y restringido y aquella otra que se dirige a la gente común, sin mucha instrucción. Ambas arte. Dice Tesauro:

Así, como en el arte de la pintura se enseñan dos maneras, ambas dignísimas de gloria igual, aunque diversísimas de talento: una, de imaginar cuerpos con trazos gallardos y grueso colorido, que de cerca parecen un enmarañado de tejido, pero distantes tienen fuerza y vida: otra de rematar con delicadeza toda pequeñez a punta de pincel, como las miniaturas que llaman al ojo para cerca; así son los dos géneros principales de predicar: uno es proporcionado a los intelectos de aguda vista, otro al intelecto del pueblo, que ve débilmente y como de lejos...¹⁸

¹⁵ Cfr. José Ares Montes, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*. Madrid, Grados, 1956.

¹⁶ *Nova arte de conceitos que com o título de Lições Académicas na pública Academia dos Anónimos ditava e explicava o beneficiado Francisco Leitão Ferreira*. 2 v. (1º, 1718, 2º, 1721), citada por María de Lourdes Belchior Pontes, *op. cit.*

¹⁷ Otra obra de Emanuele Tesauro.

¹⁸ Emanuele Tesauro, “Il Giudicio”, en *Panegirici sacri del molto reverendo padre Emanuele Tesauro*, Torino, Eredi di G.D. Tarino, 1633. Me sirvo de la traducción portuguesa hecha por el profesor João Adolfo Hansen, *ms.*, quien gentilmente me la proporcionó.

El primer género, añade Tesauro, fue llamado por lo mismo de exquisito o refinado, el segundo de concertativo, “aquél a los libros, éste a viva voz se adapta; aquél a la épica, éste al teatro se compara; aquél es, como las saetas, sutil y punzante; éste como los cohetes, estrepitoso e inflamado.” Y ambos teniendo su intrínseca razón y arte, se menoscaban cuando mezclan sus principios. Perorar a la multitud en el estilo del primero haría pensar que el auditorio “comió lechuga” y sus ronquidos serían más altos que la voz del orador. Y peor sucede cuando el segundo se apropia de los principios del primero sólo por ganar aplausos, movería a risa. Ninguno, sin embargo, es menos arte que el otro. Del género refinado, dice Tesauro:

...Leeréis una composición exquisita a la moderna. Toda cláusula es una sentencia y toda sentencia lleva oculto su estilete [su agudeza]; toda forma de decir tiene su luz y toda luz mira a otra por escuadra [es decir oblicuamente]; todo epíteto es un concepto en quintaesencia y todo concepto explica más de lo que dice y dice más de lo que suena: ninguna palabra, en suma, entra por el ojo que no pase bajo el arco triunfal de la ceja admiradora. ¡Con qué aplauso se relee cada periodo y se queda uno estupefacto!..¹⁹

Cada género tiene su fin y su belleza, porque, dice Tesauro, “la belleza es un tal concierto de partes ordenadas a su fin que sin deformación nada se le puede juntar o quitar o transportar. Donde, la galea no es más bella que la nave cuando ambas tienen los miembros ordenados para su fin igualmente ideales y perfectos.” Y el discurso concertativo se divide a su vez en dos subgéneros, uno majestuoso y otro familiar, ambos también con su belleza propia y sus principios, pero del afán de arrebatar al público, o por “no tener cabeza para sustentarse en la eminencia de los conceptos, desde uno u otro se cae en imperfecciones y excesos, entre ellos, “una abundancia de ornatos en la pobreza del asunto, imitando a aquel mal pintor que, no sabiendo pintar a Helena bella, ornada y rica la pintó [...] un juntar metáforas y alegorías disparatadas en cada periodo como grotescos de caprichosos pintores”.

Que Sigüenza y Góngora era consciente de estos principios lo demuestra su decir, en el prólogo al *Paraíso occidental*, que ha sido tan señalado por la crítica y considerado como una contradicción, lo que, en vista de lo anterior, está lejos de serlo:

¹⁹ *Ibidem.*

Aseguro el que se hallarán los horizontes, las estrellas, y los coluros en los autores que escriben de esfera; en los lapidarios los crisólitos, los topacios y los carbunclos; los ámbares y almizcles en los guanteros; los jazmines, los claveles y mirasoles en los jardines, y todo esto con mucho más en los que se presumen imitadores de fray Hortensio de Paravicino y D. Luis de Góngora, y como quiera que no es esto lo que se gasta en las comunes pláticas, debiendo ser el estilo que entonces se usa el que se debe seguir cuando se escriben historias, desde luego afirmo el que no se hallará el catálogo de esas cosas en la presente, porque sé que éste es el escollo en que peligran muchos.²⁰

Lo demuestra también el rigor progresivo de su obra poética, en donde la agudeza se supedita siempre al concepto para hacerlo más resplandecer, además de la verosimilitud en la mimesis de la realidad o medida al tamaño del prodigio o del dogma. Se dice que no quiso publicar el *Oriental planeta evangélico*, por temor a que sus datos astronómicos estuviesen errados. Y hay aquí otro curioso paralelismo con el culto a la experiencia que impregnó la cultura portuguesa quinientista. Para sus informaciones astronómicas en *Os Lusíadas* sábase que Camões se sirvió del *Tratado da esfera* de João de Castro, sabio, astrónomo, navegante, virrey de la India, y una de las mentes científicas que más contribuyó, en Portugal, al divorcio de la astronomía con la astrología, tan caro a don Carlos. Como el mexicano, aquel geógrafo y astrónomo creía firmemente en las matemáticas como medio de conocimiento de la naturaleza.²¹ De otros hombres de ciencia lusitanos se sirvió también Camões para su gran epopeya.²² Se cree que Sigüenza escribió otro *Tratado de la esfera*, mencionado ya por Eguiara y Eguren; si no se hubiera perdido, como infelizmente sucedió, ¡cuánto habría de enseñarnos sobre su poesía!

Es un lugar común decir que el nuevo saber científico de los siglos XVI y XVII acabó con la visión poética del universo. No. La representación del mundo cambió y con ella también el imaginario poético, que, además, fue también un poderoso instrumento de la transformación mental del ser humano. Como dice el profesor Hansen, el propio Galileo, en su libro *Considerazione al Tasso*, que trata sobre

²⁰ *Paraíso occidental*, prólogo de Margarita Peña, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

²¹ Cfr. J. S. Da Silva Dias, *Influencia de los descubrimientos en la vida cultural del siglo XVI*, traducción de Jorge Ruedas de la Serna, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (Sección de Obras de Historia); p. 81 y ss.

²² Cfr. Maria Helena da Rocha Pereira, *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa, Casa da Moeda, 1988. Especialmente, "Presenças da antiguidade clássica em *Os Lusíadas*", p. 109 y ss.

el estilo alegórico comparando la poesía del Tasso con la de Ariosto, sostiene que, mientras este último presenta sus cuadros como una galería clara y definida, el del Tasso, en cambio, es un estilo oblicuo y fantástico, “en donde cada minucia brilla en la oscuridad de la cámara para ofuscar el ojo, que pierde el sentido del todo en cuanto se detiene y observa varias veces las partes.”²³ Asimismo lo ve Tesauro, para quien “la estrella de la agudeza ingeniosa evita la claridad donde pierde la luz, exigiendo la noche hermética de los conceptos enigmáticos para que su brillo agudo pase bajo el arco del triunfo de la ceja admiradora.”

Es claro que esta magnífica convergencia que establece el profesor Hansen no significa que se trate de la misma dirección del conocimiento. Los jesuitas de Coimbra se quedaron con Tesauro. Los hombres de la experiencia: observadores, cartógrafos, astrónomos, navegantes, con Galileo.

En la *Libra astronómica y filosófica* nuestro autor deja ver que está al tanto del humanismo jesuita conimbricense.²⁴ Y lo que en mi modesta opinión lo engrandece más es que ni se quedó anclado en la retórica aristotélica, a pesar de la maravillosa evolución que ésta tuvo, ni el telescopio destruyó su retina poética. Éste es quizás su verdadero eclecticismo.

Y que desde muy temprano conocía *Os Lusíadas* no es una hipótesis tan descabellada. Compárense, por ejemplo, las estrofas XXXVII a XL de la *Primavera* con el canto séptimo de esa epopeya lusitana que lamenta, como la guadalupana, la herejía de los alemanes, los ingleses, los franceses y los italianos, mientras que Portugal va a sembrar la ley cristiana “y a dar nueva costumbre y nuevo rey”.

Pero volvamos, finalmente, a nuestra pregunta inicial, ¿por qué un “poema sacro-histórico”? Otro autor quinientista portugués, João de Barros, gran panegirista, explica el origen y el sentido del género que lo inmortalizó:

Si el principal fundamento de los que componen crónicas y escriben las cosas pasadas es hablar la verdad, sin duda la invención del panegírico es de mayor autoridad que otra manera de historia; por cuanto el panegírico hace siempre fe de lo que se ve y lo representa a los ojos; la

²³ Hansen, *ibidem*.

²⁴ Se refiere en varias ocasiones a los *Commentarii Collegii Conimbricenses* a la “*physica*”, al “*de caelo*”, al “*de meteoris*”, naturalmente poniéndolos como ejemplo de los comentarios aristotélicos escolásticos. Ver *Libra astronómica y filosófica*, presentación de José Gaos, edición de Bernabé Navarro, UNAM, Centro de Estudios Filosóficos, 1959 (Nueva Biblioteca Mexicana); p. 48, 94, 95. Sobre los *Commentarii*, ver “La segunda escolástica o el divorcio entre filosofía y descubrimientos”, en Silva Dias, *ibidem*, p. 35 y ss.



historia por la mayor parte trata de lo que oye, y lo encomienda a la memoria.²⁵

El panegírico es sobre todo poesía, porque ésta, como diría Aristóteles, tiene la potestad de la palingenesia, nos representa seres vivos, como podrían seguir siendo y no sólo como fueron. Es el caso de Sigüenza poeta.

²⁵ Cfr. João de Barros, *Panegíricos*. (Panegírico de D. João III e da Infanta D. Maria), texto restituído, prefácio e notas de M. Rodrigues Lapa, Lisboa, Livaria Sá da Costa, 1937. (Coleção Clássicos Sá da Costa); p. XXV.