

**GRANDEZA MEXICANA: RETRATO Y DESPLAZAMIENTO  
EN LOS UMBRALES DEL BARROCO AMERICANO**

***GRANDEZA MEXICANA: PORTRAIT AND DISPLACEMENT  
AT THE THRESHOLD OF AMERICAN BAROQUE***

ROCÍO BELÉN HERNANDEZ  
*Universidad Nacional de Rosario*  
CONICET  
rocio\_hernandez@live.com

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2019

Fecha de aceptación: 25 de noviembre de 2019

**Resumen**

En *Grandeza mexicana* (1604) de Bernardo de Balbuena, el retrato de la ciudad de México y sus grandezas es el motivo que recorre todo el poema. El siguiente artículo tiene como objetivo evidenciar que dicho retrato se construye en el desvío de los modelos europeos y en la reapropiación de una escritura ya desplazada de su centro como es la *Segunda carta de relación* (1520) de Hernán Cortés. Así, en sus aspectos genéricos, temáticos y retóricos, la imagen de la ciudad de México se inventa en un proceso de diálogo con la tradición inmediata, proceso que convoca la reapropiación de estrategias discursivas y recursos utilizados por el conquistador. En la desviación de los modelos mencionados, las formas y tópicos renacentistas comienzan a contorsionarse y tensarse, de modo que la construcción del retrato de la ciudad de México en *Grandeza mexicana* registra y surge del proceso de viraje hacia el Barroco americano.

**Palabras claves:** Retrato, ciudad de México, *Grandeza mexicana*, *Segunda carta de relación* de Hernán Cortés, Barroco americano

### Abstract

In *Grandeza mexicana* (1604) by Bernardo de Balbuena, the portrait of Mexico City and its greatness is the reason that organizes the poem. This paper aims to show that this portrait is constructed through the displacement of European models and the dialogue with the *Second Letter* (1520) by Hernán Cortés. Thus, in its generic, thematic and rhetorical aspects, the image of Mexico City is invented in a process of dialogue with the immediate tradition, a process that calls for the re-appropriation of discursive strategies and resources used by the conqueror. In this deviations of models mentioned above, Renaissance structures and themes start to twist and tense in a way that the construction of Mexico City portrait in *Grandeza mexicana* is registered and arises over a turning process that leads to American Baroque.

**Keywords:** Portrait, Mexico City, *Grandeza mexicana*, *Second Letter* by Hernán Cortés, American Baroque

*“De manera que mi poesía, en estilo heroico y grave, trata de la más noble, de la más rica y populosa ciudad de esta nueva América...”*

Bernardo de Balbuena,  
“Compendio apologético en alabanza de la Poesía”

*“La estructura del nuevo estilo comienza a advertirse en las colonias americanas al alborear el siglo XVII. Una personalidad como la de Bernardo de Balbuena [...] marca la frontera precisa entre una literatura principalmente activa, rica de hechos y de acción como había sido la del siglo de la Conquista, y otra en que la acción abre paso a la contemplación, el contenido a la forma; típica literatura de una sociedad que se ha hecho más sedentaria y urbana; que valoriza más el colorido, la musicalidad o la agudeza”.*

Mariano Picón Salas,  
“De la Conquista a la Independencia”

En *Grandeza mexicana* (1604), Bernardo de Balbuena describe a pedido de Doña Isabel de Tobar y Guzmán, quien se encuentra en San Miguel de Cuiliacán, la ciudad de México, donde él mismo se halla hacia 1602. Se trata, en efecto, de un poema-carta cuyo argumento se presenta en una distinguida octava real:

De la famosa México el asiento.  
Origen y grandeza de edificios.

Caballos, calles, trato, cumplimiento.  
 Letras, virtudes, variedad de oficios,  
 regalos, ocasiones de contento,  
 primavera inmortal y sus indicios.  
 Gobierno ilustre, religión y Estado.  
 Todo en este discurso está cifrado. (Balbuena 164)

Como cada verso de esta octava se proyecta y expande de manera ordenada en un capítulo<sup>1</sup> —que se resuelve a su vez en una composición acompañada en tercetos encadenados con finales en cuartetas— Roberto González Echevarría se refiere a esta obra como “un poema construido sobre un poema” (233). Tal como lo adelanta el circunscripto argumento, el retrato de la ciudad de México y sus grandezas es el motivo que recorre todo el poema-epístola. El furor de la pluma se aplica a decir y ejercer el artificio del que resulta el “noble parto sin segundo” de “esta gran ciudad”. Sin embargo, es importante destacar que este poema —el primero americano de arte mayor, según afirma Echevarría— se publicó por primera vez acompañado de otros textos: la dedicatoria al Arzobispo de México, la dedicatoria y canción al Conde de Lemos y Andrade con notas al margen<sup>2</sup>, el prólogo “Al lector”, “La suma licencia”, seis poemas en elogio al autor, la carta “Al Doctor Don Antonio de Ávila y Cadena, Arcediano de la Nueva Galicia”, la “Introducción”, y el “Compendio apologético en alabanza de la poesía”.<sup>3</sup> Si bien estos textos

<sup>1</sup> La excepción es el séptimo verso que, dado su hemistiquio, engendra dos capítulos en vez de uno.

<sup>2</sup> Esta doble dedicatoria se explica por lo dado a conocer por Joaquín García Icazbalceta hacia fines del siglo XIX: la existencia de dos ejemplares casi idénticos, conocidos como “edición de Ocharte” y “edición de Dávalos”, que solo varían en sus dedicatorias preliminares (mientras la primera menciona al Arzobispo de México —don Fray García de Mendoza y Zúñiga—, la segunda apela al conde de Lemos y Andrade, Marqués de Sarria, Presidente del Real Consejo de Indias —Don Pedro Fernández de Castro—). Este hecho, alrededor del cual se han tejido hipótesis de distinta índole, todavía despierta dudas acerca de si nos encontramos frente a dos ediciones diferentes publicadas en 1604, o bien si tan solo nos hallamos en presencia de una edición original a la que, en 1606, en ocasión de la muerte del Arzobispo y en busca de un nuevo Mecenas, Balbuena decide cambiarle la dedicatoria. Por su parte, el estudioso Jorge Terukina Yamauchi introduce una nueva posibilidad: que ninguno de estos ejemplares corresponda a la primera versión concebida por Balbuena, la cual debe haber estado dedicada al duque de Lerma y habría entrado a prensa en 1602. Hipotetiza el crítico que dicha edición contendría la “Introducción”, el poema, aunque no la dedicatoria al Arzobispo ni la Carta al Arcediano; tampoco asegura que incluyera el “Compendio apologético”.

<sup>3</sup> Dada la desatención en la que han caído a lo largo de la historia estos “agregados” (García Icazbalceta 1896), “adjuntos” (Van Horne 1931), “obras menores” (Rojas Garcidueñas 1958/Sabat de Rivers 1996), o “documentos liminales” (Terukina Yamauchi 2017), cabe señalar

tejen una red de precisas referencias y sentidos imbricados, en el presente trabajo aludiremos solo parcialmente a ellos, ocupándonos fundamentalmente del poema que le da nombre al volumen y que retrata la grandeza mexicana.

Publicado en México en los umbrales del siglo xvii, el poema *Grandeza mexicana* conforma y da forma al momento de bisagra cultural entre el Humanismo y el Barroco en Nueva España. En la descripción y alabanza de la ciudad de México, jamás estática sino llena de vitalismo, habitan a un tiempo la imitación y la desviación de tópicos y formas de la estética renacentista y, fundamentalmente, de la escritura cortesiana. En palabras de Ángel Rama:

En ese momento crucial de las letras hispanoamericanas de fines del siglo xvi y comienzos del siglo xvii, es Bernardo de Balbuena quien funda lo que, en una formulación feliz que remeda el título del conocido libro de Weisbach sobre el barroco, el cubano Lezama Lima definió como el arte de la contraconquista (21).

## I. La construcción del retrato urbano

*Este que ves, engaño colorido,  
que, del arte ostentando los primores,  
con falsos silogismos de colores  
es cauteloso engaño del sentido*

Juana Inés de la Cruz

## Vueltas y revueltas deleitosas

En un sutil y sugerente juego de espejos, la pluma dibuja y amplifica las grandezas de la ciudad de México. De cada verso de la octava real inicial a cada capítulo del poema, la lengua poética pinta el espacio ciudadano. Esta ciudad, nacida del arte de ingenio, está hecha de saber clásico, retórico y poético. Allí donde la lengua dice el espacio, el espacio revela el mapa del discurrir poético: la traza de la ciudad o del poema está surcada por “mil hermosas /

---

cuáles son las ediciones que los recuperan: la reproducción facsimilar de la Sociedad de bibliófilos mexicanos (1927), la edición de Van Horne (1930), la edición de Porrúa (1971) a cargo de Luis Adolfo Domínguez, la edición de Cátedra (2011) a cargo de Asima Saad Maura, la edición de Biblioteca Nueva (2012) con introducción y notas de Luis Íñigo-Madrigal, y la edición de la Academia Mexicana de la Lengua (2014) que toma la edición de Íñigo Madrigal y agrega algunos ensayos críticos. Solo algunas de estas ediciones incluyen la dedicatoria al Conde de Lemos.

acequias que cual sierpes cristalinas / dan vueltas y revueltas deleitosas” (Balbuena 170). Así, la grandeza mexicana, se delinea en un lúdico movimiento de despliegue y repliegue, de “expansión y reconcentración” (Rama): el poema en que se expande el argumento, se vuelve a la vez “retrato”, “indicio”, “sombra”, “suma”, “cifra”, “señas”, “amago”, “rasguño”, “borrones” de una grandeza mayor que parece no caber en el “chico vaso” de la composición poética: “templo de la beldad, alma del gusto, / Indias del mundo, cielo de la tierra; / todo esto es sombra tuya, oh pueblo agosto, / y si hay más que esto, aun más en ti se encierra” (Balbuena 181). El poema, “perfectísimo retrato”, es signo del buen arte, que involucra la destreza para retratar o representar mediante diversos medios lo grande en lo pequeño:

De cosas grandes los retratos bellos  
 si se ha de ver la proporción y el aire  
 de su famoso original en ellos,  
 y en breve espacio con igual donaire  
 pintar un Ixión y un Ticio fiero,  
 este hiriendo la tierra, el otro el aire;  
 ora escorzando láminas de acero  
 el precioso buril suba el relieve,  
 o el pincel haga su artificio entero (Balbuena 234-235).

Como se observa, la intención de abarcarlo todo no debe descuidar la proporción ni la perspectiva, técnica tan cara a los artistas del Renacimiento. “Escorzar” equivale a “representar, acortándolas según las normas de la perspectiva, las imágenes que se extienden en sentido perpendicular u oblicuo, al plano del papel o lienzo sobre el que se pinta” (DRAE). Efectivamente, esta percepción se experimenta cuando el poema muestra en principio, a modo de marco, el valle donde se asienta la ciudad y nos conduce luego, más adentro, hacia la ciudad misma, llena de vegetación y de las riquezas más variadas, como también repleta de un movimiento y tráfico incesantes:

Bañada de un templado y fresco viento,  
 donde nadie creyó que hubiese mundo  
 goza florido y regalado asiento.  
 .....  
 sobre una delicada costra blanda,  
 que en dos claras lagunas se sustenta,  
 cercada de olas por cualquier banda,

labrada en grande proporción y cuenta  
de torres, capiteles, ventanajes,  
su máquina soberbia se presenta

.....

Tiene esta gran ciudad sobre agua hechas  
firmes calzadas, que a su mucha gente  
por capaces que son vienen estrechas

.....

como en estos caminos y calzadas,  
en todo tiempo y todas ocasiones,  
se ven gentes cruzar amontonadas.

.....

Y todos por atajos y rodeos  
en esta gran ciudad desaparecen  
*de gigantes volviéndose pigmeo.*<sup>4</sup> (Balbuena 168-170).

Registrados a escala y perspectiva, los habitantes de esta gran ciudad (arrieros, oficiales, contratantes, clérigos, frailes, etc.) dan profundidad a la representación de la ciudad e indican la transformación del plano en espacio. Su tránsito hasta por la más recóndita callecita revela, por un lado, la intención de abarcarlo todo, solidaria del tamaño de la representación (el poema consta de mil novecientos sesenta y cuatro versos), y por otro, el constante dinamismo que a esta representación se le imprime -rasgo que hará suyo la pintura barroca-. Así, la ciudad de México se transforma, como se lo expresa en la dedicatoria al Conde de Lemos, en un “retrato vivo”. Tal como lo indica Heinrich Wölfflin, con el Barroco “No solamente la expresión, sino también la visión se ensancha (...). No se es parco en el calificativo “gran”, por todos los sitios se quiere suscitar en el espíritu del lector imágenes de grandeza” (91). De modo que su diferencia con respecto al Renacimiento, que también tendió a la grandeza, estará signada por la imposibilidad de abarcarlo todo. En efecto, atravesado por el tópico de la falsa modestia, de dicho impedimento da cuenta la voz lírica en *Grandeza mexicana*:

Pero si es todo un mundo lo que encierra,  
y yo no sé hacer mundo abreviados  
como el que está de Cáusaco en la sierra,  
¿quién alborota en mí nuevos cuidados

---

<sup>4</sup> El subrayado es mío.

para cifrar lo que cifré primero,  
pues todo es cifra y versos limitados? (Balbuena 236).

Entre el deseo y la imposibilidad de enunciar todas las grandezas se genera una tensión de la que nacerán las zonas oscuras del cuadro. El retrato —acá, representación poética del espacio urbano—, signado por el motivo de lo inabarcable e inaprehensible, no logra sino provocar el ánimo del lector con el efecto de una acumulación desmedida de grandezas que, por un lado, pone en juego su distinción y, por otro, parece expulsar a otras grandezas de la representación. A esto contribuyen no solo las largas listas de objetos, oficios, órdenes religiosas, flora, fauna, artes y riquezas varias, sino también el frecuente señalamiento de motivos que parecen bregar por caber en el cuadro, por vencer la resistencia que imponen los límites del mismo poema-retrato. Así, por ejemplo, luego de enumerar las principales órdenes religiosas, la voz poética, valiéndose de la paralipsis, dice abandonar, al tiempo que menciona, una gran variedad de instituciones también consagradas a promulgar la fe cristiana: “Dejo otros oratorios inferiores / de ermitas, estaciones, romerías, / santuarios, de divinos resplandores, // colegios, hospitales, cofradías, / que no caben en número ni cuenta, / ni yo la podría dar en muchos días” (Balbuena 232).

El poema, que no cesa de señalar su naturaleza artificiosa y limitada, estimula la imaginación para descubrir lo oculto y, en consecuencia, engendra una paradoja barroca: lo oculto parece resaltar. Las más diversas riquezas se yuxtaponen de manera vertiginosa y la vista incurre en un desplazamiento sin pausa ni par. En este sentido, podríamos referirnos a este poema con los mismos términos con que Lezama Lima caracterizó la Basílica del Rosario, en Puebla: pues estamos frente a “una chorreata de ornamentación sin tregua ni paréntesis espacial libre”<sup>5</sup> (32). Tanta es la variedad de novedades y grandezas mencionadas, que la materia amenaza con desbordar el marco. A medida que se avanza en la lectura del poema, al lector se le presenta una mezcla abigarrada que le impide distinguir cada imagen en particular, razón por la cual experimenta —en términos de Wölfflin— el “efecto del conjunto” (38). El espacio renacentista, nítido y despejado, comienza a poblarse en *Grandeza mexicana*. Preludio del Barroco,

---

<sup>5</sup> En su libro *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo* (1936), Pedro Henríquez Ureña ya había señalado el vínculo entre los altares barrocos de las iglesias de México y la profusión ornamental que observaba en la “manera nueva e independiente de barroquismo” de Balbuena. También Francisco Monterde (1941) se ha hecho eco de tal asociación.

Este estilo no busca formas, figuras, motivos tomados en sí mismos, sino un efecto de masa, no un espacio delimitado, sino un espacio infinito. [...]. La imposibilidad de aprehender desencadena la impresión de una riqueza inagotable de motivos, que no deja descansar la imaginación (Wölfflin 35).

El artificio es creado aquí por el hiperbólico desenfreno de la expresión, por la proliferación incesante de significantes —en términos de Severo Sarduy—, por el desborde del discurso que, al enunciar la imposibilidad de decir la majestuosidad de la ciudad, no consigue sino amplificarla.

A su vez, ante la necesidad de enunciar el nuevo y “sin segundo” espacio americano, forma y contenido se tensionan: la sintaxis con vueltas y revueltas se entretiene —sin descuidar jamás el regodeo en la musicalidad— en el jugueteo que provoca las revueltas del sentido. Así, por ejemplo, a propósito de la sin igual “codicia a rodo” que signa la ciudad de México, el poeta se entretiene con la exhibición de un extenso listado de prácticas, oficios u ocupaciones que se ven atravesados por el “goloso interés” que impulsa y organiza la vida social y política. Dicho listado exige una extensión de once tercetos encadenados a lo largo de los cuales se introducen múltiples proposiciones condicionales que se subordinan a una única oración principal que tarda en presentarse y, postergada y desplazada siempre un poco más allá, violenta la linealidad sintáctica al tiempo que dilata la significación convocando al escándalo del sentido<sup>6</sup>. El placer y la diversión que el poeta encuentra en el lenguaje parece animar esa exacerbada proliferación de subordinadas<sup>7</sup>. En otras palabras, como señaló Picón Salas, “El deleite y embelesamiento en el color destruye en la obra del autor de la *Grandeza mexicana* la unidad de construcción y línea” (133-134).

En esta desmedida e hiperbólica alabanza de la ciudad de México, la palabra, con vueltas y revueltas deleitosas, se recrea y regocija al jugar no solo entre el decir y el no decir, entre el deseo y el impedimento, sino también entre el modelo y su distorsión.

---

<sup>6</sup> El fragmento aludido pertenece al Capítulo I y está comprendido entre el verso “Si el industrioso mercader se atreve” y el verso “y con el suyo lo hace todo llano” (páginas ciento setenta y dos a ciento setenta y tres en la edición de Cátedra). Dada su extensión, no podemos reproducirlo en el trabajo.

<sup>7</sup> En relación, Pascual Buxó (1980, 2014) analizó la íntima relación existente entre “la profusión de adorno” señalada por Henríquez Ureña (1936) y la complicación y alargamiento de las *figurae per adictionem*, donde identificó las peculiaridades de la poesía de Balbuena o de su “manierismo plácido”.

## Modelos y modulaciones

En distintos momentos, la crítica se ha detenido a pensar cuáles eran los precedentes de *Grandeza mexicana*. El reconocido crítico uruguayo Ángel Rama inauguró una perspectiva crítica acerca de esta obra que hace hincapié en lo diferencial americano y que encuentra continuidad, entre otros, en los trabajos de Georgina Sabat de Rivers (1992, 1996). Rama planteó que, al mismo tiempo que Balbuena se servía de la imitación de los modelos, operaba una distorsión que resultaba en una obra original, con un mensaje nuevo. Y Sabat de Rivers, en un minucioso estudio que explora la ambigüedad genérica que signa la epístola a doña Isabel de Tobar y Guzmán, apunta que

Puede llamarse a Balbuena poeta hispanoamericano, puesto que los conceptos que elabora en *Grandeza mexicana*, si bien basados en ideales y criterios renacentistas, tuvieron realización al aplicarse a una ciudad del Nuevo Mundo en esa visión pionera, heterogénea, distintiva y fantástica que le ha aplicado a la literatura hispanoamericana (47).

Asimismo, anterior y posteriormente a estos dos críticos recién mencionados, otros han abordado el poema en relación con las formas, modelos y escrituras subyacentes. En 1941, en el prólogo a la edición de la UNAM, Francisco Monterde, atendiendo a otras descripciones de la ciudad de México, se detiene brevemente en los que considera sus “precedentes”: *Los tres diálogos latinos* (1554) de Francisco Cervantes Salazar, la *Epístola al insigne Fernando de Herrera* (¿1584?) junto a la *Descripción de la laguna* (¿1586?) de Eugenio Salazar de Alarcón y, también, la epístola que Juan de la Cueva escribe para el Primer Corregidor de México, Laurencio Sánchez de Obregón (¿1574-7?). Más tarde, en 1958, José Rojas Garcidueñas, juzgará que “...ninguna de estas obras puede ser considerada como antecedente de la *Grandeza Mexicana*, tan diferente y tan superior a ellas” (138). Cree más próxima la relación con el *Canto intitulado Mercurio*, del bachiller Arias de Villalobos, aunque señala, a pesar de ser prácticamente coetáneo, no solo se publica mucho después, sino que “tiene un propósito laudatorio e histórico que lo distancia de la finalidad y de la trayectoria poemática que sigue la *Grandeza*” (138). A su vez, Daniel Torres sostiene que la *Utopía* (1516) de Tomás Moro y el tópico *locus amoenus* de la poesía bucólica son los modelos semi borrados de *Grandeza mexicana*, poema donde “Al describir la capital virreinal, Balbuena instaura una de las primeras utopías de la lírica colonial hispanoamericana” (89), eso que en otros términos, Verónika Ryjik llama “el

mito de la nueva Arcadia” (594). También Sabat de Rivers relaciona la obra con la aspiración optimista de un mundo superior futuro, lo que la lleva a apuntar la relación con el Inca Garcilaso y Huamán Poma. Al mismo tiempo, la autora indica que la tradición medieval árabe-española de considerar la ciudad como mujer amada también podría estar operando en *Grandeza mexicana*. Otros críticos, aunque con diferencias, han llamado la atención sobre la relación con la tradición de los *laudes civitatum*: Mariana Calderón de Puelles (2001) liga la alabanza de la ciudad hispánica y cristiana a la tradición bíblica del *lauda Sion* o *lauda Ierusalem*; en cambio, Luis Íñigo Madrigal (2012) señala el vínculo del poema con la vertiente clásica: los tratados de Quintiliano y de Menandro de Laodicea. Al igual que Rama, este crítico indica que la relación del poeta con esos modelos no es de fidelidad, ya que, si bien los sigue en algunos aspectos, en otros, los modifica, interviene y altera.

Como se evidencia, algunos críticos, guiados por la presencia fundamental que tiene la ciudad de México en el poema, han reparado en distintos aspectos de la temática, en base a los cuales postularon diferentes obras como sus antecesoras. A su vez, para otros críticos, la búsqueda de los modelos subyacentes estuvo orientada por el aspecto formal. Al respecto, Sabat de Rivers apunta la relación de la *Grandeza* con *La Comedia* de Dante y los *Trionfi* de Petrarca, de donde Balbuena habría tomado, por un lado, la forma métrica de la *terza rima*, y por otro, la idea de dividir su poema en capítulos. Sin embargo, dicha crítica sostiene que la ocurrencia de hacer de cada verso de la octava real, un capítulo debió ser invención del mismo Balbuena. Como señala Sabat de Rivers, además del poema-epístola y de la octava real, tan frecuentes en el Renacimiento, *Grandeza mexicana* retoma otras formas y tópicos típicos de dicho estilo, a los que —cabe destacar— el poeta logra darles un tratamiento singular. Esto ocurre principalmente con los tópicos del *nihil admirari* y con el del “menosprecio de corte, alabanza de aldea”<sup>8</sup>; en función de los cuales se ven afectados también el motivo de la “mediocritas” —en relación con la pretensión de una vida serena y sin ambiciones—, y el principio del “justo medio”, que supone renegar de los extremos de la po-

<sup>8</sup> John Beverley (1981) ha observado que la decoración y la alquimia metafóricas sobre la que se monta el funcionamiento —ya no renacentista— del tópico del “menosprecio...” en las *Soledades* de Góngora, estarían presentes en la poesía colonial americana -y con ella, en la *Grandeza*- y al servicio de mistificar la explotación del campo por la ciudad o de los indígenas por la aristocracia colonial. Sin embargo, Rama ha declarado que “La publicación de esas obras [*Soledades* y *Polifemo*] es tardía, pero ni siquiera la circulación de los manuscritos de Góngora desde 1613 abona suficientemente una influencia sobre Balbuena (...). Tendemos por lo tanto a ver la producción de uno y otro como procesos separados de transformación de la poética renacentista...” (13).

breza y la riqueza. Sostiene Sabat de Rivers que mientras el *nihil admirari* se destruye, el “menosprecio de corte...”, se invierte en *Grandeza mexicana*. En cuanto al primero, su destrucción estaría dada por la ausencia de contrastes para la abundancia: ante la habitualidad de la grandeza, la posibilidad de sorprenderse se repliega. En efecto, “*Grandeza Mexicana* devuelve a Europa este mensaje: en el *Nuevo Mundo* no cabe la admiración, porque se vive en un mundo fantástico. El concepto de serenidad y sobriedad le es ajeno, carece de sentido; la sobreabundancia lo descalifica; lo insólito es lo natural” (Sabat de Rivers 80-81).

En lo que atañe al segundo tópico referido, el rechazo de lo aldeano, ligado a la pobreza material e intelectual, es explícito en el poema: “Pueblos chicos y cortos todo es brega, / chisme, murmuración, conseja, cuento, / mentira, envidia y lo que aquí se llega” (Balbuena 197). Al contrario, el poeta opta por México, que concentra las mejores riquezas del orbe:

que yo en México estoy a mi contento,  
 adonde si hay salud en cuerpo y alma  
 ninguna cosa falta al pensamiento.  
 Ríndase el mundo, ofrézcale la palma,  
 confiese que es la flor de las ciudades,  
 golfo de bienes y de males calma (Balbuena 197-198).

Contra el principio guevariano que reza “Que nadie deve aconsejar a nadie se vaya a la Corte o se salga de la Corte, sino que cada uno elija el estado que quisiere” (Guevara 35), el poeta desea “aficionar” a doña Isabel “...a la ciudad más rica, / que el mundo goza en cuanto el sol rodea” (Balbuena 166). En consecuencia, en camino hacia el final del poema, el deseo insiste en abrir las puertas de la ciudad e incita a esta mujer de noble linaje a abandonar la villa San Miguel de Culiacán:

Comienza pues, señora, a disponerte,  
 que por aquesta puerta quiere el cielo  
 que entres al premio de tu mucha suerte;  
 aquí te espera un religioso velo,  
 a cuya sombra dormiré tu vida,  
 y adorará tu nombre y fama el suelo (Balbuena 230).

Se observa, entonces, cómo entre desvíos, inversiones, vueltas y revueltas, los principios renacentistas ligados a la armonía se tensan hasta despro-

porcionar el cuadro. Tanta pompa y lustre concentra México, que la moderación y sobriedad ceden ante el avance omnívoro del exceso. Esta alabanza sin parangón coloca a dicha ciudad en una posición sobresaliente y destacada, al punto que se vuelve el sitio que colma el deseo de conocer otros lugares del mundo: “[:]Oh pueblo ilustre y rico en quien ser pierde / el deseo de más mundo, que es muy justo / que el que éste goza de otro no se acuerde[!]” (Balbuena 186). Incluso, si se advierte, además, que allí “...se habla el español lenguaje / más puro y con mayor cortesanía” (Balbuena 238), podría pensarse que México conserva un lugar de privilegio incluso con respecto a España. Como afirma Stephanie Merrim:

Rather than the comparisons of similitud, for example, between Mexico City and Spain or Venice, that domesticated the New World for the Old, “Grandeza” invokes protracted list of classical and contemporary European cities only to state that Mexico City exceeds them all (a technique known as *sobrepujamiento*)<sup>9</sup> (98).

La nominación constante de la urbe mexicana frente a la sostenida omisión de España provoca un efecto desproporcionado entre la importancia de la colonia y la de la metrópolis. Esto se traduce, en consecuencia, en una alteración de las jerarquías que no puede subsanarse ni siquiera hacia el final del poema, cuando la voz poética procure trocar la grandeza mexicana en grandeza del imperio de España. Es tal la desproporción que no podrá revertirse su efecto perdurable.

La fidelidad a las formas y tópicos renacentistas se ve resquebrajada por la libertad para la invención. Así, los modelos funcionan como punto de partida necesario para el distanciamiento que dará lugar a la modulación personal donde puede comenzar a percibirse una enunciación americana, tal vez autorreferenciada en el poema: “Doquiera que te hallare *esta voz nueva*<sup>10</sup>, / en cielo, en tierra, en gusto o en disgusto, / a oírla un rato tu valor te mueva” (Balbuena 167).

Este incipiente proceso de diferenciación con respecto a España resulta aún más interesante si se observa que *Grandeza mexicana* tendría por modelo

---

<sup>9</sup> Ofrecemos la traducción: “En vez de comparar por similitud, por ejemplo, la ciudad de México con España o Venecia, lo cual domesticaba al Nuevo Mundo para el Viejo Mundo, *Grandeza* evoca una extensa lista de ciudades europeas clásicas y contemporáneas solo para dar cuenta de que la ciudad de México las supera a todas (técnica conocida como *sobrepujamiento*)”.

<sup>10</sup> El subrayado es mío

una escritura ya desplazada de su centro: la escritura cortesiana. Precisamente por la importancia que Balbuena supo darle a la ciudad, en algunas ocasiones y solo al pasar, la crítica ha señalado el vínculo entre este poema y la *Segunda* carta de relación, dado por la alabanza de México y de Tenochtitlan proporcionada por Bernardo de Balbuena y Hernán Cortés respectivamente (Fuchs y Martínez-San Miguel, Saad Maura).<sup>11</sup> Pese a esto, ha pasado desapercibida la importancia contundente y fundamental que constituye la escritura cortesiana para la *Grandeza mexicana*, razón por la cual no se ha indagado en el vínculo de estas escrituras con la profundidad necesaria.

Creemos que la ciudad virreinal diseñada por Balbuena se configura como un nuevo espacio escriturario, conformado en un juego de imágenes y retóricas particulares (Checa, Añón) que indican un potente vínculo textual con la *Segunda* carta de relación de Hernán Cortés. En tal sentido, la escritura cortesiana funciona como un marco y dispositivo de estrategias discursivas, retóricas y de tópicos que habilitan la refundación de este espacio americano. Al respecto, cabe destacar que la relevancia de tal precedente no radica solo en la coincidencia temática signada por las descripciones de la ciudad y sus grandezas, sino en otros dos aspectos: por un lado, la condición compartida de ser textos escritos para obedecer a un requerimiento al que se responde dando cuenta de las riquezas que la Corona posee en América; y por otro, la existencia de matrices retóricas comunes que permiten efectivizar tal informe y descripción. En este sentido, sostenemos que *Grandeza mexicana* no puede dejar de leerse en relación al principio estructural que rige la escritura por mandato de las relaciones en general (Mignolo) y de la *Segunda* carta de Cortés en particular.

Al respecto, como señala Walter Mignolo, la carta, como tipo discursivo, cobra una relevancia particular en el Renacimiento; pues, “(...) para los navegantes y conquistadores la carta es la manera más práctica de cumplir con una obligación” (69). Resulta interesante constatar que para Cortés la obligación consiste en dar relación de las nuevas tierras recién descubiertas y que, de igual modo, la escritura de Balbuena también se ve impulsada por el mandato de describir de la manera detallada posible un espacio desconocido para su destinatario: “[Doña Isabel de Tobar y Guzmán] mandome con algún encarecimiento que en los días que le traía de ventaja a esta ciudad tomase a mi cuenta el dársela muy particular de las cosas famosas de ella”<sup>12</sup> (162).

<sup>11</sup> Monterde y Rojas Garcidueñas no consideran el vínculo entre el poema y las crónicas; el primero basa la exclusión en el argumento de que Balbuena se aparta explícitamente del tema de la conquista, y el segundo en la intención de ceñirse a antecedentes más literarios.

<sup>12</sup> El fragmento citado pertenece a la “Introducción”.

En consecuencia, si bien no conviene perder de vista que el poema-carta es uno de los elementos heredados de la estética renacentista (González Echevarría), la elección por esta forma no parece responder exclusivamente al uso frecuente que adquiere a partir del Renacimiento, sino fundamentalmente a las posibilidades que la epístola misma brinda según la tradición discursiva de las crónicas de Indias.

Al mismo tiempo, destacamos otra característica sugerente de la relación entre la escritura de Balbuena y la de Cortés: al igual que en la *Segunda* carta, en *Grandeza mexicana* la escritura no solo está marcada como cargo, sino también como fruto del deseo personal de prestar servicio. Así, Cortés le dice a Carlos V: “Y porque yo siempre he deseado de todas las cosas desta tierra poder hacer a Vuestra Alteza muy particular relación quise ésta que me pareció algo maravillosa saber el secreto” (198). Algo similar sucede en la *Grandeza*, donde la voz lírica afirma: “Cuidado es grave y carga no liviana / la que impones a fuerzas tan pequeñas, / mas no al deseo de servirte y gana” (Balbuena 168). Hacia el final del Epílogo, donde se opera un desplazamiento de destinatario (ya no se dirige a Doña Isabel, sino a España), se reitera el anhelo personal que estrecha el vínculo escritura-deseo-servicio: “de mi pobre caudal el corto empleo / recibe en este amago, do presente / conozcas tu grandeza, o mi deseo / de celebrarla al mundo eternamente” (Balbuena 249). De alguna manera, dicho desplazamiento de destinatario está justificado por el doble deseo de servir que queda explicitado en la “Introducción”: “...el uno obedecer y servir en algo a quien tanto debo, y el otro hacer un amago y rasguño (...) de las grandezas y admirables partes de esta insigne y poderosa ciudad de México, a quien por mil nobles respetos he sido siempre aficionado y debía hacer algún servicio” (Balbuena 163).

Esta configuración de la escritura como servicio remite al conocimiento de jerarquías y a una posición de vasallaje. Como vasallo se reconoce Cortés en relación a Carlos V: “De Vuestra Sacra Majestad muy humill [*sic*] siervo y vasallo, que los muy reales pies y manos de Vuestra Alteza besa. [Fernando Cortés]” (309). Balbuena, por su parte no desconoce las jerarquías ni su lugar en ellas, tal como lo atestigua la reiteración del deseo de servir al Conde de Lemos, al Virrey y a México (así lo evidencian las dos dedicatorias) y también, indirectamente, a España y al rey Felipe III.

Por otra parte, en la obtención de mercedes, el envío de riquezas al rey se vuelve fundamental, ya que permite validar lo que se informa, es decir, funciona como indicio y muestra del territorio rico y abundante que se pretende anexar al imperio. Esto explica, por ejemplo, la larguísima lista ubicada al final de la *Carta de Veracruz*, en la que se da cuenta pormenorizada de los

objetos que se remiten a la Corona. Estos objetos contribuyen a la certinidad y validación del relato: “(...) estábamos en disposición de ganar para Vuestra Majestad los mayores reinos y señoríos que había en el mundo” (182), dice Cortés en la *Segunda* relación. Aunque en *Grandeza mexicana* ya no hay botín ni nuevas tierras que ofrecer para la expansión del imperio, el poema dialoga con la tradición al proponerse, tal como se evidencia en la dedicatoria al Arzobispo, como compendio de las “excelencias de México” “hoy aumentadas” que se ofrece a España para inmortalizar y propagar su fama dándolas a conocer al mundo.

### Fundación y refundación de la ciudad americana

Y admírese el teatro de fortuna,  
pues no ha cien años que miraba en esto  
chozas humildes, lamas y laguna,

y sin quedar terrón antiguo enhiesto,  
de su primer cimiento renovada  
esta grandeza y maravilla ha puesto.

Bernardo de Balbuena, *Grandeza mexicana*

Como hemos adelantado, para la descripción de la ciudad de México, *Grandeza mexicana* retoma y se apropia de motivos, recursos retóricos y de tópicos presentes en la descripción de Tenochtitlan que Cortés realiza en la *Segunda* relación. Entre ellos, señalamos, en primer lugar, la retórica testimonial: nos encontramos con una primera persona que halla su fundamento en un ‘haber visto’ que, por un lado, fuertemente entrelazado con la acción, satura la carta de Cortés, y por otro, ligado solo a la contemplación, Balbuena no pierde ocasión de explicitar. Así sucede, por ejemplo, en la “Carta al Arcediano” donde se reconoce como “coronista” y también en los versos donde anuncia que se ocupará estrictamente de su presente: “Esto es muy lejos [el origen de naciones fieras], yo no basto a tanto. / Sólo diré de lo que soy testigo, / digno de Homero y de la fama espanto” (Balbuena 177).

Asimismo, resulta significativo que, en la organización de la descripción de la heterogeneidad de la ciudad de México, la *Grandeza* repara en los mismos aspectos en los que se detiene Cortés para dar cuenta de la ciudad de Tenochtitlan. Al seguir la descripción que el conquistador hace de ella, puede detectarse que aborda los siguientes motivos: la geografía donde se asienta

la ciudad<sup>13</sup>, el mercado repleto de bienes que se comercian<sup>14</sup>, la justicia<sup>15</sup>, la religión y los templos<sup>16</sup>, las viviendas y la arquitectura<sup>17</sup>, los oficios y servicios<sup>18</sup>, las maneras, trato y cortesía<sup>19</sup> y, finalmente, la organización y gobierno de Moctezuma<sup>20</sup>. Basta atender al título de cada uno de los capítulos<sup>21</sup> de *Grandeza mexicana* para corroborar que el plan de escritura de Balbuena reescribe el diseñado por Cortés. Así, *Grandeza mexicana* sigue de cerca la estructuración de la materia que lo requerido por la Corona impone a los conquistadores en general y a Cortés en particular. Leemos en este gesto un fuerte vínculo textual que nos conduce a argumentar que *Grandeza mexicana* mantiene una relación desplazada con la tradición de los *laudes civitatum*: su presencia en el poema está medida por la disposición descriptiva que organiza la *Segunda* relación.

El diálogo entre ambos textos se evidencia, además, al verificar que el poema vuelve a posar la mirada sobre aquello que había mirado Cortés. En ambas obras, por ejemplo, se repara en la capacidad para contrahacer de “los naturales”, dato no menor si pensamos —dicho sea de paso— en la condición de la copia que la crítica literaria latinoamericana ha señalado como una peculiaridad de las letras de esta parte. Cortés dice: “Y no le parezca a Vuestra Alteza fabuloso lo que digo, pues es verdad que todas las cosas criadas así en la tierra como en la mar de que el dicho Muteeçuma pudiese tener conocimiento tenía contrahechas muy al natural así de oro y de plata como de

<sup>13</sup> “Antes que comience a relatar las cosas desta grand cibdad (...), me pasesce para que mejor se puedan entender que débese decir la manera de Méscopy, que es donde esta cibdad y algunas de las otras que he fecho relación están fundadas y donde está el señorío deste Muteeçuma. La cual dicha provincia es redonda y está toda cercada de muy altas y ásperas sierras...” (Cortés 232-233)

<sup>14</sup> “Tiene esta cibdad muchas plazas donde hay continuo mercado y trato de comprar y vender. Tiene otra plaza tan grande como dos veces la cibdad de Salamanca...” (Cortés 234).

<sup>15</sup> “Hay en esta grand plaza una grand casa como de abdiencia...” (Cortés 237).

<sup>16</sup> “Hay en esta grand cibdad muchas mezquitas o casas de sus ídolos de muy hermosos edificios por las collaciones y barrios della...” (Cortés 237)

<sup>17</sup> “Hay en esta grand cibdad muchas casas muy buenas y muy grandes” (Cortés 241).

<sup>18</sup> “Hay en todos los mercados y lugares públicos de la dicha cibdad todos los días muchas personas, trabajadores y maestros de todos oficios esperando quien los alquile por sus jornales” (Cortés 242).

<sup>19</sup> “La gente de esta cibdad es de más manera y primor en su vestir y servicio que no la otra destas otras provincias y cibdades...” (Cortés 242).

<sup>20</sup> “En lo del servicio de Muteeçuma y de las cosas de admiración que tenía por grandeza y estado, hay tanto que escrebir que certifico a Vuestra Alteza que yo no sé por dó comenzar que pueda acabar de decir alguna parte de ellas...” (Cortés 2016: 242).

<sup>21</sup> Con una excepción (ver nota 1), el título de cada capítulo se corresponde con cada verso de la octava real que sirve de argumento. El último verso se convierte en el “Epílogo”.

pedrería y de plumas en tanta perfección que casi ellas mismas parecían...” (Cortés 230-231). Por su parte, en la *Grandeza*, entre los variados oficios, la voz poética menciona el de los “Alquimistas sutiles, lapidarios / y los que el oro hurtan a la plata”, que se valen de “invenciones y artificios varios” tan eficaces como para lograr equiparar la copia al original:

el pincel y escultura, que arrebató  
 el alma y pensamiento por los ojos,  
 y el viento, cielo, tierra y mar retrata,  
 adonde con bellísimos despojos  
 se goza del gran Concha la agudeza  
 que hace a la vista alegres trapantojos (Balbuena 192).

Peter Burke señala que Bocaccio definió la obra de los artistas griegos en términos de trampantojo y que se valió del mismo término para referirse al arte de Giotto por considerar “(...) que las personas se engañaban ‘al creer que era real lo que estaba pintado’ (*credendo esser vero che era dipinto*)” (29). Con respecto a esto y a lo desarrollado más arriba en relación con la perspectiva, cabe señalar que la misma *Grandeza mexicana* parece ser una exhibición de la técnica del trapantojos y de la capacidad del buen copiar.

A su vez, resulta interesante señalar que ambos textos coinciden en comparar el mercado central de Tenochtitlan y de México, respectivamente, con una alcaicería. El conquistador observa y señala: “Hay a vender muchas maneras de filados de algodón de todos colores en sus madejicas, que parece propiamente alcacería de Granada en las sedas...” (Cortés 236). En sus tercetos, el poeta dirá: “Es toda una riquísima aduana, / sus plazas una hermosa alcaicería / de sedas, joyas, perlas oro y grana” (Balbuena 239). Asimismo, detectamos que ambos autores hacen uso de recursos retóricos equivalentes; entre ellos, el de la enumeración. Al describir el mercado de la ciudad de Tenochtitlan, Cortés reitera una y otra vez los verbos “hay” y “venden” seguidos de una larga lista de variedades. Provoca, así, un efecto de saturación equivalente al cúmulo atiborrado de objetos tan variados como asombrosos que pueblan el mercado:

Hay calle de caza donde venden todos los linajes de aves que hay en la tierra, así como gallinas, perdices, codornices, lavancos, dorales, cerzatas, tórtolas, palomas, pajaritos en cañuela, papagayos, buharros, águilas, falcones, gavilanes y cernícalos (...) Venden conejos, liebres, venados y perros pequeños que crían para comer, castrados (Cortés 235).

Igual efecto provoca en el poema la lectura de extensos catálogos que reúnen una disparatada e incesante enumeración de grandezas:

Mil apetitos, diferentes trazas  
 de aves, pescados, carnes, salsas, frutas,  
 linajes varios de sabrosas cazas  
 la verde pera, la cermeña enjuta,  
 las uvas dulces de color de grana  
 y su licor que es néctar y cicuta;  
 el membrillo oloroso, la manzana  
 arbolada, y el durazno tierno,  
 la incierta nuez, la frágil avellana (Balbuena 206).

Igualmente significativo resulta descubrir que, en ambos textos, la ciudad se presenta como aquella capaz de reunir las riquezas de toda la tierra. Según Balbuena, México “con todos se contrata y se cartea, / y a sus tiendas, bodegas y almacenes / lo mejor destos mundos acarrea” (189). No de otra manera es concebida Tenochtitlan: “Finalmente, que en los dichos mercados se venden todas las cosas cuantas se hallan en toda la tierra...” (Cortés 236). Como puede observarse, *Grandeza mexicana* no solo retoma el asunto de la ciudad como cifra de un mundo más vasto, sino también el tópico de la abundancia y la retórica de la maravilla.

Al respecto, Mignolo (1892) lee en el grado de detalle con que Cortés describe la “gran Temixtitlan”, una excepción vinculada a la fascinación que experimenta el conquistador frente a las maravillas, excepción que rebasaría la mera necesidad de informar. Por su parte, en la *Grandeza*, el estado de admiración del poeta se revela en la construcción que realiza de la superioridad de México, la cual se inscribe entre el entusiasmo y las restricciones de la lengua. Ante la abundancia y la extrañeza, la lengua explora sus límites y se revela en su debilidad: “Pues de su plaza el tráfigo y concurso, / lo que en ella se vende y se contrata / [¿]en qué suma cabrá o en qué discurso?” (Balbuena 193). En relación, a diferencia de planteado por Sabat de Rivers, creemos que sí hay admiración y que su presencia —y no su ausencia— es lo que cancela o destruye el principio del *nihil admirari*.

El asombro frente a la extrañeza contemplada, la cual parece ser irreductible al lenguaje, queda registrado tanto en la escritura de Balbuena como en la de Cortés. Bajo el tópico de lo inefable,<sup>22</sup> asistimos al embotamiento de

<sup>22</sup> Si bien reconocemos la vinculación de este tópico con la tradición del relato de viajes,

la memoria, a la imposibilidad de nominar; pues las cosas del mercado “(...) son tantas y de tantas calidades que por la prolijidad y por no me ocurrir tantas a la memoria y aun por no saber poner los nombres no las expreso”, dice Cortés (236). Sin embargo, la expresión lucha por significar lo desconocido, por lo que la figura de la comparación se vuelve un recurso fundamental, capaz de poner en marcha el discurso. Cortés advierte en Tenochtitlan “la *manera casi*<sup>23</sup> de vevir que en España” (242). Podría pensarse que el “casi como” de Cortés supone una abertura entre Tenochtitlan y España semejante a la que distingue la copia del original. Ahora bien, en *Grandeza mexicana* esa abertura entre los términos de la comparación se pronuncia a tal punto que, casi hasta el final del poema-epístola, a causa del lugar excepcional en que se coloca a la ciudad, la relación entre copia y original amenaza con invertirse o bien con desvanecerse: “México al mundo por igual divide, / y como a un sol la tierra se le inclina / y en toda ella parece que preside” (Balbuena 189). Así, la *Grandeza* retoma y reelabora este motivo que ya se encontraba en la *Segunda* relación: Tenochtitlan es la “más noble y mejor cibdad de todo lo nuevamente descubierto del mundo, (...) por ser la cabeza de todo y a quien todos obedecían” (Cortés 267-268). Pero, reutilizando el recurso de la hipérbole, en el poema, la posición privilegiada de la ciudad no se evalúa con relación a otras del Nuevo Mundo, sino en función de toda la tierra y todos los tiempos: “(...) México por pasos diferentes / está en la mayor cumbre de grandeza / que vieron los pasados y presentes” (Balbuena 178).

Por otra parte, en las posibilidades del decir intervienen también las leyes del decoro y del recato que regulan la enunciación y rechazan la “prolijidad”, es decir, el discurso largo y dilatado con exceso. Por este motivo, Cortés señala que además de no nombrar todas las variedades del mercado de Tenochtitlan por no saber sus nombres, no lo hace, dice, *por la prolijidad*<sup>24</sup>. Balbuena teoriza sobre este asunto en sus palabras “Al lector”:

(...) si la obra es pequeña, el sujeto es grande, y la calidad y valor de la cosa no está en lo mucho sino en lo bueno; ni la discreción y elocuencia en el gran número de hojas y ruido de palabras, sino en pocas y bien dichas (92).

---

aquí nos interesa observar su función en la descripción del mercado de Tenochtitlan y de México.

23 El subrayado es mío.

24 También este tópico se vincula con la retórica descriptiva propia del relato de viajes.

otras palabras, en un itinerario que va de las formas renacentistas europeas a la tradición retórica de las crónicas de Indias, surge, tal como reza el Epílogo, la voz de un “raro poeta” llamado a ser “de un nuevo mundo coronista”.

### Bibliografía

BALBUENA, Bernardo de. *Grandeza mexicana*. Cátedra, 2011.

BEVERLEY, John. “Sobre Góngora y el gongorismo colonial”. *Revista Iberoamericana*, vol. 47, n.º 114-115, 1981, pp. 33-44. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/3614/3787>

CORTÉS, Hernán. *Cartas de relación*. Castalia, 2006 [1993].

AÑÓN, Valeria. “Prólogo” a Hernán Cortés. *Segunda carta de relación y otros textos*. Corregidor, 2010.

---. “Tramas del espacio”. *La palabra despierta. Tramas de la identidad y usos del pasado en crónicas de la Conquista de México*. Corregidor, 2012, pp. 211-288.

BURKE, Peter. *El renacimiento europeo. Centros y periferias*. Titivillus, 1998.

CALDERÓN DE PUELLES, Mariana. “Bernardo de Balbuena y la grandeza mexicana”. *Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada*, n.º 7, 2001, pp. 257-268.

CHECA, Jorge. “Cortés y el espacio de la Conquista: la *Segunda carta de relación*”. *MLN*, vol. 111, n.º 2, *Hispanic Issue*, mar. 1996, pp. 187-217.

FUCHS, Bárbara, y Yolanda MARTÍNEZ-SAN MIGUEL. “La grandeza mexicana de Balbuena y el imaginario de una ‘metrópolis colonial’”. *Revista Iberoamericana*, vol. XXV, n.º 228, jul.-sep. 2009, pp. 675-695.

GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín. “La *Grandeza Mexicana* de Bernardo de Balbuena. Nota bibliográfica”. Agüeros (ed.). *Obras de D. J. García Icazbalceta. Tomo II: Opúsculos varios*, 1896 [1887].

- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. "La lírica colonial". Roberto GONZÁLEZ ECHEVARRÍA y Enrique PUPO- WALKER (eds.) *Del descubrimiento al modernismo. Historia de la literatura hispanoamericana. Vol. 1.*, Gredos, 2006.
- GUEVARA, Antonio. *Menosprecio de corte, alabanza de aldea*. Espasa-Calpe S.A., 1952 [1539].
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo*. Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1936.
- ÍÑIGO-MADRIGAL. "Introducción". Bernardo de Balbuena. *Grandeza mexicana*. Biblioteca Nueva, 2012.
- LEZAMA LIMA, José. "La curiosidad barroca". *La expresión americana y otros ensayos*. Arca editorial, 1969.
- MERRIM, Stephanie. "Balbuena's 'La grandeza mexicana' and the Advent of the Spectacular City. *The spectacular city, Mexico and colonial Hispanic literary*. University of Texas Press, 2010, pp. 91-127.
- MIGNOLO, Walter. "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista". *Época colonial. Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Tomo I. Cátedra, 1982.
- MONTERDE, Francisco. "Prólogo". *Grandeza mexicana y fragmentos del Siglo de Oro y El Bernardo*. UNAM, 1954 [1941], pp. v-xxxvii.
- PASCUAL BUXÓ, José. "Bernardo de Balbuena o el manierismo plácido". *La dispersión del manierismo (Documentos de un coloquio)*. Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1980, pp. 113-136.
- . "Prefacio". *Grandeza Mexicana*. Academia Mexicana de la Lengua, 2014, pp. 7-36.
- PICÓN SALAS, Mariano. "Barroco literario de Indias". *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica, 1980 [1944].
- RAMA, Ángel. "Fundación del manierismo hispanoamericano por Bernardo de Balbuena", *University of Dyton Review*, vol. 16, n.º 2, 1983, pp. 13-21.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario*. <https://www.rae.es/>
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José. “Grandeza Mexicana”. *Bernardo de Balbuena. La vida y la obra*. Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1958.
- ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Siglo XXI, 2001 [1976].
- RYJIK, Verónika. “El mito de la nueva Arcadia: la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena y la revalorización de los tópicos pastoriles”. *Bulletin of Spanish Studies*, vol. LXXXII, n.º 5, 2005, pp. 593-614.
- SAAD MAURA, Asima Frances Xavier. “Introducción”. Bernardo de Balbuena. *Grandeza mexicana*. Cátedra, 2011, pp. 9-76.
- SABAT DE RIVERS, Georgina. “Balbuena: géneros poéticos y la epístola épica a doña Isabel de Tobar”. *Estudios de la literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia*. PPU, 1992.
- . “Las obras menores de Balbuena: erudición, alabanza de la poesía y crítica literaria”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXII, n.º 43-44, 1996, pp. 89-101.
- SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. El Cuenco de Plata, 2011 [1972].
- TERUKINA YAMAUCHI, Jorge L. *El imperio de la virtud. Grandeza mexicana (1604) de Bernardo de Balbuena y el discurso criollo novohispano*. Táme-sis, 2017.
- TORRES, Daniel. “De la utopía poética en Grandeza mexicana de Bernardo de Balbuena”. *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, vol. 4, n.º 1-2, 1998, pp. 86-93.
- VAN HORNE, John. “Introducción”. *La Grandeza mexicana de Bernardo de Balbuena*. University of Illinois, 1930, pp. 11-19.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Paidós, 1991.