

## ÉPICA CULTA Y BARROCO HISPANOAMERICANO

TEODOSIO FERNÁNDEZ  
(Universidad Autónoma de Madrid)

Durante un período de tiempo muy prolongado las manifestaciones literarias de la América colonial ofrecieron una dominante factura barroca, y eso se debió en buena medida, según opinión generalmente aceptada, a la innegable influencia de las *Soledades* y otros poemas culteranos de don Luis de Góngora y Argote. No faltan, en efecto, los datos que confirman la difusión y el éxito de Góngora en el nuevo mundo. En México cabe suponer que su nombre era conocido ya a fines del xvi, y referencias a él se registran al menos desde que Bernardo de Balbuena, en su «Compendio apologético en alabanza de la poesía», lo elogió como «agudísimo» entre los poetas modernos «dignos de veneración y respeto»<sup>1</sup>. El proceso es similar en las letras peruanas: en la relación de las fiestas celebradas en Lima en 1612, con ocasión del nacimiento del príncipe Baltasar Carlos, el antequerano Rodrigo de Carvajal y Robles cuenta de un carro triunfal dedicado a Apolo en el que figuraban Garcilaso de la Vega, Luis de Camoens, Alonso de Ercilla, Fernando de Herrera, Lope de Vega,

Y el cordobés, más digno que Lucano  
De eterna fama, Góngora divino,  
Por quien parece al Betis cristalino

---

<sup>1</sup> Véase Bernardo de Balbuena, *Grandezza Mexicana*, México: Imprenta de Diego López Dávalos, 1604, fol. 135<sup>r</sup>.

Poco el humor que vierte  
Para llorar su muerte.<sup>2</sup>

La situación de México y de Lima no fue diferente a la de Quito, Santa Fe de Bogotá, Córdoba o cualquier otro centro de la cultura colonial. A medida que avanzaba el siglo xvii se podría extender a todos ellos, en la medida variada de sus actividades, las conclusiones que un análisis de la poesía novohispana ha permitido extraer: «Arcos triunfales, certámenes poéticos, relaciones de festividades civiles y religiosas, pompas fúnebres, nacimientos de príncipes y los contados poemas de índole personal, se conciben y realizan según modelos gongorinos. Las justas literarias piden constantemente imitaciones, paráfrasis o centones del “nunca bastante alabado oráculo de las mejores musas de España”; del “Príncipe castellano don Luis de Góngora”; del “Apolo cordobés”; del “Príncipe de los poetas líricos de España”»<sup>3</sup>. La vigencia de Góngora se prolongó durante todo el siglo xviii –a veces con influencia en poetas de relieve, como Juan Bautista de Aguirre–, y no faltan ecos de ella en las primeras décadas del siglo xix, de manera que contribuyó decisivamente a que el barroco hispanoamericano ofreciera duración y perfiles propios.

Desde luego, cabe pensar que Góngora, aunque decisivo, sólo fue un factor en el proceso que llevó a las letras coloniales a esa orientación culterana dominante. A finales del siglo xvi no faltaban indicios –como el soneto que inicia el verso «¡Ay, basas de marfil, vivo edificio», del novohispano Francisco de Terrazas, recogido en el cancionero *Flores de varia poesía* y que Joaquín García Icazbalceta juzgó «sobradamente libre»<sup>4</sup>– de que la poesía hispanoamericana se abría un camino caracterizado por la riqueza del léxico, la acumulación metafórica y la preferencia por lo suntuoso que demuestra el lenguaje empleado, lo que la acercaría a las búsquedas que la lírica sevillana, con Fernando de Herrera al frente, había desarrollado hacia una expresión refinada, de belleza sensorial y abundancia imaginativa. La función que la épica culta pudo desempeñar en ese proceso está aún por determinar con precisión, quizá porque, a la hora de su análisis, con frecuencia resultan disuasorias las dimensiones de los poemas. No es fácil abordar los ciento trece mil seiscientos nueve versos de las *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos, que además poco o nada parecen haber significado a ese respecto. Pero no es aventurado pensar que el

<sup>2</sup> Rodrigo de Carvajal y Robles, *Fiestas que celebró la ciudad de los Reyes del Pirú, al nacimiento del serenísimo Príncipe Don Baltasar Carlos de Austria*, impreso en Lima (a costa de la ciudad), por Gerónimo de Contreras, 1632, fol. 75<sup>r</sup>.

<sup>3</sup> José Pascual Buxó, *Góngora en la poesía novohispana*, México: UNAM, 1960, pág. 10.

<sup>4</sup> Joaquín García Icazbalceta, *Francisco Terrazas y otros poetas del siglo xvi*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1962, pág. 13.

esfuerzo sostenido para mantener el tono poético a lo largo de miles de octavas reales exigió que los poetas aprovecharan cuantos recursos tenían a su alcance para conseguir un lenguaje digno del género, y que ese esfuerzo se tradujo en la acumulación de artificios retóricos ennoblecedores y en la introducción de cultismos léxicos y sintácticos. Eso derivó en un amaneramiento que ya resulta perceptible en *La Cristiada*, el poema que escribió en el Perú y que en 1611 publicó en Lima el dominico sevillano Diego de Hojeda –quien acusó además la influencia de la oratoria sagrada–, y no haría sino acentuarse a medida que avanzaba el siglo xvii.

La orientación hacia el artificio no se redujo a cuestiones de estilo. Para comprobarlo nada mejor que *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles*, el poema «heroico» de Bernardo de Balbuena, y en particular el prólogo que lo precedía. Balbuena redactó ese prólogo hacia 1616, para declarar que se alejaba de la pretensión testimonial que Alonso de Ercilla parecía haber impuesto a la épica culta inspirada en la conquista de América. No pretendía alegar en su favor méritos propios que no fueran los literarios, y era exigente con ellos y consigo mismo para no defraudar a los poderosos de los que esperó mercedes, en este caso los sucesivos condes de Lemos –Pedro Fernández de Castro cuando en 1606 viajó a España, donde intentó sin éxito la publicación, y después su hermano Francisco Fernández de Castro, Conde de Lemos, Andrade y Villalba, Marqués de Sarria y Duque de Taurisano– a los que dedicara una obra que esperó la edición durante tantos años. Empezó a escribir el poema cuando residía en México, probablemente entre 1585 y 1600, y habría de retocarlo hasta 1624, cuando por fin consiguió verlo impreso. Bien sabía que «los encantamientos de Orlando, las bravezas de Reynaldos, las traiciones de Galalón, las mágicas figuras y cercos de Malgesí, y las demás caballerías de los doce Pares, con su tan celebrado cronista y arzobispo Turpín, más tienen de fabuloso que verdadero, no sólo en las historias graves, mas aun en el juicio y estimación de un moderado discurso»<sup>5</sup>. Eso no era sino una ventaja: podía ocuparse de Bernardo del Carpio sin limitaciones, convencido de que «cuanto menos tuvieren de historia, y más de invención verisímil» las tradiciones que seguía, más cerca estaría su poema de la perfección que buscaba, pues Aristóteles le había enseñado que «en la palabra imitación se excluye la historia verdadera, que no es sujeto de poesía, que ha de ser toda pura imitación, y parto feliz de la imaginativa»<sup>6</sup>. La conciencia de esa condición artificiosa general que es la del poema está presente incluso al justificar el comienzo *in medias res* recordando que «hay dos modos de contar y hacer relación de esas mismas cosas, uno natural, que es el histórico, y otro

---

<sup>5</sup> Bernardo de Balbuena, *El Bernardo, o Victoria de Roncesvalles*, Madrid: por Diego Flamenco, 1624, ¶6.

<sup>6</sup> *Ibid.*

artificial, que es el poético»<sup>7</sup>. Así se asistió en América a la recuperación del *romanzo*: Balbuena volvió al género épico-caballeresco –el representado sobre todo por *Orlando innamorato*, de Boiardo, y *Orlando furioso*, de Ariosto– para recordar las hazañas del valeroso Bernardo del Carpio, heroico vencedor de Roldán y de las tropas francesas de Carlomagno en la batalla de Roncesvalles, lo que le permitió engarzar episodios fantásticos, aventuras caballerescas, profecías que revelaban la futura grandeza de España, referencias históricas y elementos simbólico-alegóricos. Ciertamente, eso exigía la dedicación de un poeta culto, y Balbuena lo era, capaz de una renovada lectura de la tradición épica y de un nuevo lenguaje también artificioso, rico en imágenes y en otros recursos que muestran un decidido amaneramiento barroco en el estilo (con hipérbatos, anáforas, cultismos y otros ingredientes), «porque el ser los versos de muchas dicciones y sinalefas, los hace llenos y sonoros, y el tener pocas, flojos y humildes»<sup>8</sup>. Ese amaneramiento estaba también presente en la construcción peculiar del relato, en el que a partir de un tenue hilo narrativo proliferaban las historias, aderezadas con dimensiones alegóricas que explicitaron tanto el sentimiento patriótico como los propósitos didácticos y moralizadores que el poema trató de conjugar –y que tal vez no consiguió, a pesar del esfuerzo que supone la «alegoría» que sucede a cada uno de los veinticuatro libros–, y también las descripciones de personajes o de lugares, para las que Balbuena se mostró particularmente dotado merced a la plasticidad de sus imágenes y la armonía de sus versos.

Las obras de Pedro de Oña arrojan otras luces sobre ese proceso que llevó la literatura colonial hacia el barroco. Entre los rasgos que alejaron su *Arauco domado* de *La Araucana* pueden tenerse en cuenta el incremento de los rasgos cultistas del lenguaje y el acentuado carácter fantástico del relato, síntomas de que Oña se veía inmerso en el proceso señalado, pero también conviene volver sobre lo que fue consecuencia fundamental de su interesada pretensión de corregir a Alonso de Ercilla: recuperó para su poema el héroe central, que para él había sido García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete –Ercilla se había tomado la justicia poética por su mano ignorándolo en *La Araucana*–, e inclinó decididamente sus preferencias del lado de los conquistadores y del cristianismo civilizador, enfrentados a las fuerzas del Infierno que se manifestaban a través de los indios. Sin duda el protagonismo adquirido ahora por el antiguo gobernador de Chile no era ajeno a la condición de virrey del Perú que había llegado a detentar el Marqués de Cañete –*Arauco domado* estaba discretamente dedicado a su hijo, Juan Andrés Hurtado de Mendoza– y a los beneficios futuros que Oña esperaba obtener de sus elogios, que extremó recordando también las recientes y meritorias actuaciones del virrey al reprimir la rebelión de las alcabalas que

<sup>7</sup> *Ibid.*, ¶6.

<sup>8</sup> *Ibid.*, ¶8.

agitó Quito a fines de 1592 y principios de 1593, y después al perseguir en julio de 1594 a Richarte Aquines (Richard Hawkins), el pirata que acababa de saquear las costas chilenas, hasta completar las dos mil veinte octavas que componen los diecinueve cantos del poema. Eso es especialmente significativo si además se tiene en cuenta que de los años que García Hurtado de Mendoza vivió en Chile, de 1557 a 1561, sólo abordó acontecimientos acaecidos durante algunos pocos meses del primero: cabe deducir que la guerra con los araucanos no le interesaba tanto como el título de la obra induce a creer.

*Arauco domado* ayuda a entender mejor el proceso seguido por la poesía colonial precisamente desde esa estrecha relación con el poder que ese poema tuvo desde su origen. Sin duda fue escrito por encargo del virrey, interesado además en que se publicara cuanto antes, probablemente porque pensaba utilizarlo como probanza de méritos en España. Es lo que se desprende de algunas octavas y sobre todo del proceso contra Oña y contra el impresor Antonio Ricardo de Turín que siguió a la aparición de la obra en Lima en 1596, proceso que no es necesario detallar aquí<sup>9</sup>, aunque permitiría extraer sabrosas conclusiones sobre el rigor con el que en Indias se recababan licencias, aprobaciones y privilegios para la publicación de un libro cuando mediaba el interés de los poderosos. De los avatares sufridos con ese su primer trabajo de envergadura, para el que el Marqués de Cañete habría de procurar una nueva edición en Madrid –en 1605, por la imprenta de Juan de la Cuesta–, Oña sólo pareció concluir que no era otro su modo natural de ganarse la vida como escritor. Lo confirma el poema *Temblor de Lima año de 1609*<sup>10</sup>, escrito a raíz del terremoto que se dejó sentir el 19 de octubre de ese año, y donde importan menos las noticias que sobre lo ocurrido ofrece Arcelo en octavas a su amigo Daricio –fue probablemente un seísmo de escasa intensidad, pues no es fácil encontrarlo en otros testimonios– que la «canción real panegírica» que acompaña al poema, una silva alguna vez considerada «pieza de alta entonación y sumamente conceptuosa y acaso una de las mejores obras del poeta chileno»<sup>11</sup>. En esta ocasión, Oña trataba de ganarse la

<sup>9</sup> Puede verse resumido en Mario Ferreccio Podestá, «Prólogo» a Pedro de Oña, *El Ignacio de Cantabria*, ed. crítica de M. Ferreccio Podestá, G. Muñoz Rigollet y M. Rodríguez Fernández, Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos / Universidad de Concepción, 1992, págs. 9-35 (23-28). José Toribio Medina recogió la documentación del proceso en *Biblioteca hispano-chilena (1523-1817)*, Santiago de Chile: Impreso y grabado en casa del Autor, 1897, tomo I, págs. 47-77.

<sup>10</sup> *Temblor de Lima año de 1609. Gobernando el Marqués de Montes Claros, Virrey Excelentísimo. Y una canción real panegírica en la venida de su Escelencia a estos Reinos*. Dirigida a Don Ioan de Mendoza y Luna, Marqués del Castil de Bayela, su primogénito sucesor. Por el Licenciado Pedro de Oña. Lima, por Francisco del Canto, 1609. Véase *El temblor de Lima de 1609 por el Licenciado Pedro de Oña*, ed. facsimilar precedida de una noticia de *El Vasauro*, poema inédito del mismo autor. Reimprímelo J. T. Medina, Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana, 1909.

<sup>11</sup> José Toribio Medina, «Noticia preliminar» a *Temblor de Lima año de 1609*, cit., págs. VII-LXXII (XIV).

voluntad de don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros, que entonces era el virrey del Perú. Años después buscaría la protección de los jesuitas, probablemente en el contexto de la canonización de San Ignacio de Loyola que se llevó a cabo en 1622<sup>12</sup>. *El Ignacio de Cantabria, primera parte, por el licenciado Pedro de Oña, dirigido a la Compañía de Jesús* se editó en Sevilla, por Francisco de Lyra, en 1639, pero ya había circulado manuscrito antes de 1630: Lope de Vega lo celebró en *Laurel de Apolo*, que se publicó por primera vez en esa fecha. Fueron los jesuitas quienes favorecieron su impresión en Sevilla, con aprobaciones de Pedro Calderón de la Barca y Juan Pérez de Montalbán. El poema recrea hechos ocurridos entre mayo de 1521, cuando Ignacio es herido en Pamplona, y febrero de 1524, cuando se encuentra en Lombardía, en el camino desde Ferrara hacia Génova, y, tras asistir al duelo por celos en el que el francés Gastón encuentra su fin a manos del español Guzmán, se queda doliente junto al muerto, «y a solas y sin luz y en un desierto»<sup>13</sup>.

En el proceso hacia el barroco y en relación con la presencia de Góngora, se ha asegurado con razón que tal influencia «no se observa todavía en el *Arauco domado*, sino que aparece sólo después de la publicación de *El temblor de Lima de 1609*, va acentuándose en el *Ignacio de Cantabria* y llega a su cúspide en *El Vasauro*»<sup>14</sup>. En *El Ignacio de Cantabria* pueden encontrarse estrofas como ésta:

Corrieron por levante luces bellas,  
en que el Olimpo santo ileso ardía;  
muchas no vistas vio el ocaso estrellas,  
extravagantes émulas del día;  
oro deshecho en rayos despedía,  
del sordo Pece al Aries de la fama,  
dorando aquí el vellón, aquí la escama.<sup>15</sup>

No es inevitable relacionar tales novedades con Góngora, desde luego, y pueden, como las aportadas por el propio poeta cordobés, relacionarse con la evolución seguida por la lírica castellana desde Garcilaso de la Vega y a partir de Fernando de Herrera. Lo cierto es que *El Ignacio de Cantabria* constituía

<sup>12</sup> Mario Ferreccio Podestá, «Prólogo» a Pedro de Oña, *El Ignacio de Cantabria*, pág. 30.

<sup>13</sup> Pedro de Oña, *El Ignacio de Cantabria*, ed. cit., pág. 429.

<sup>14</sup> Rodolfo Oroz, introducción a *El Vasauro*, poema heroico de Pedro de Oña editado, por primera vez, según el manuscrito que se conserva en el museo bibliográfico de la Biblioteca Nacional de Chile, con introducción y notas de Rodolfo Oroz, Santiago: Prensas de la Universidad de Chile, 1941, pág. LXXIX.

<sup>15</sup> *El Ignacio de Cantabria*, págs. 92-93.

una conjunción notable de disquisiciones teológicas y estética culterana, marcada ésta por una escritura suntuosa, atenta a sensaciones y colores. Antes de que apareciese publicado, Oña había estado ya ocupado en *El Vasauero*, poema histórico donde confirmaría su adhesión al culteranismo y la culminaría, a la vez que exaltaba las hazañas de los Reyes Católicos y las contemporáneas de Andrés Cabrera, Conde de Chinchón, acontecimientos históricos que a veces coincidían con los narrados por Rodrigo de Carvajal y Robles en su *Poema heroico del asalto y conquista de Antequera*, publicado en Lima en 1627. Esta vez el título tenía que ver con el vaso de oro que los reyes regalaron al conde el día de Santa Lucía, vaso en el que estaban esculpidas tanto sus hazañas como las de su esposa, Beatriz de Bobadilla. No hay que olvidar que el cuarto Conde de Chinchón, tataranieta de aquel Andrés Cabrera, era ahora el virrey del Perú: *El Vasauero* fue otro fruto del interés y de las circunstancias.

En el caso de Oña, siempre en busca de la protección de los poderosos, puede verse otra de las claves del proceso seguido por la cultura colonial. Su actividad poética estuvo inevitablemente ligada al círculo cortesano de los virreyes del Perú o —cuando encontró el apoyo de Compañía de Jesús— a otros ámbitos de influencia y poder, en los que no era el único que buscaba protección y prebendas: «El conducto para ganar tal protección pasaba por el halago personal y la prestigiación de la pluma; no bastaba adular al potentado: era preciso hacer evidente que la tal alabanza provenía de una fuente reputada en el oficio, que enaltecía efectivamente al mecenas. Ello promovía el nexo entre escritores, que se encumbraban recíprocamente, y también se emulaban. A la postre, una articulación así favorecía el oficio literario, que salía ganando: había que producir bien y bueno para pronunciarse en el ámbito del poder»<sup>16</sup>. Esa constatación, que acerca la épica culta a la producción poética ligada a las academias y a los certámenes, pone en cuestión opiniones poco meditadas como la que asegura que la escritura barroca «no sólo pretendía difundir ciertos valores, sino controlar y dirigir la sociedad mediante la persuasión ideológica, religiosa, política», e incluso mediante «la atracción y la seducción», hasta el punto de ver en las alusiones mitológicas, en las perífrasis y en los cultismos e hipérbatos, armas al servicio de príncipes y poetas en posesión de «ciertos secretos que exhiben y ocultan a las masas con el fin de dejarles entrever que son propietarios de una potestad temible»<sup>17</sup>. Más bien se trataba de meras opciones literarias aptas para demostrar las habilidades del poeta y también para acrecentar la intensidad lírica del lenguaje. En América los poemas épicos parecen haberse convertido pronto en un género de difusión restringida, interesante sobre todo para quienes

<sup>16</sup> Mario Ferreccio Podestá, «Prólogo» a *El Ignacio de Cantabria*, pág. 21.

<sup>17</sup> Mario Rodríguez Fernández, «Estudio preliminar» en *El Ignacio de Cantabria*, cit., págs. 37-51 (págs. 47 y 40).

competían entre sí tanto en los elogios a los poderosos como en los alardes de estilo, en los que la dificultad habría de resultar con mucha frecuencia asociada a la oscuridad. No conviene exagerar la complicidad de los escritores con un régimen político supuestamente dedicado a oprimir a sectores populares difíciles de definir. El proceso hacia el barroco –y el barroco en sí mismo– no fue la concreción de una cultura autoritaria, sino el desarrollo de una cultura bajo un régimen de carácter autoritario, que no es lo mismo. Los ámbitos cortesanos de la cultura colonial no impidieron el desarrollo de la literatura barroca: si determinaron en buena medida sus características, fue a la vez que le daban la posibilidad de existir.

Tampoco parece justificado, en consecuencia, decidir que los escritores se veían forzados a asumir un sistema de valores que no era otro que el suyo, y que era además era el que permitía y fomentaba las prácticas relacionadas con la literatura. La cuestión afecta, naturalmente, a la condición del «sujeto social hispanoamericano»<sup>18</sup> que también la épica culta debería precisar. No hay razones para creer que Balbuena pensaba en América cuando escribía «mi patria» al explicar su intención de celebrar en un poema heroico sus grandezas y antigüedades «en el sujeto de alguno de sus famosos héroes»<sup>19</sup>. Natural de Valdepeñas, en ese origen podría encontrarse la justificación de la lealtad del poeta a la España imperial, lo que de paso pondría innecesariamente en entredicho las aportaciones de los escritores llegados de España a la conformación de un espacio cultural americano con características propias. Diferente podría parecer el caso de Oña, que había nacido en la Ciudad de los Infantes de Angol (o Engol), y era, en consecuencia, un criollo. Al abordar la lucha entre españoles y araucanos no ignoró que la tierra de los indígenas que iba a cantar era también la suya propia –«por ser en su país mi patria amada, / y conocer su frasis, lengua y modo», había de explicar cuando garantizaba la fiabilidad de sus conocimientos sobre Chile y sus primitivos habitantes<sup>20</sup>–, pero sobre todo era consciente de que sus lectores iban a estar entre los españoles y americanos cuya presencia en aquellas tierras había que legitimar –al igual que la suya propia– y cuyos gustos literarios

---

<sup>18</sup> Véase Mabel Moraña, *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, México: Universidad Nacional Autónoma, Facultad de Filosofía y Letras, 1998, págs. 60-61.

<sup>19</sup> *El Bernardo, o Victoria de Roncesvalles*, §5.

<sup>20</sup> Lo hizo en el canto segundo tras referirse al «Ybunché» insepulto en el que los indígenas buscan la información que Pillán –«el abismal diabólico trasunto», según se cuidó de recordar– puede transmitirles a través del cadáver: «Es éste su Ybunché tenido entre ellos / por una cosa, allá como sagrada, / con suma religión administrada, / y la que por su Dios adoran ellos, / helo sabido yo de muchos dellos, / por ser en su país mi patria amada, / y conocer su frasis, lengua, y modo; / que para darme crédito, es el todo». Véase *Primera parte de Arauco domado*. Compuesto por el licenciado Pedro de Oña, natural de los Infantes de Engol en Chile. Impreso en la Ciudad de los Reyes, por Antonio Ricardo de Turín, primero impresor en estos reinos. Año de 1596, folio D3.

inevitablemente compartía. Esos gustos eran los de la Academia Antártica en cuyas actividades Oña participaba, y en nombre de la cual el licenciado Gaspar de Villarroel y Coruña escribió el soneto que en la edición de *Arauco domado* figura entre otras composiciones laudatorias dedicadas al poeta. A esos gustos responde sin duda la notable presencia (por ejemplo) del registro eglógico y pastoril, que se superpone a una realidad americana cuya descripción nunca fue objetivo del poeta. Entre las escenas que permiten comprobarlo, se cuenta la descrita en las octavas iniciales del canto V, dedicadas a desarrollar parte de lo anunciado: que «recreáanse Caupolicán y su querida Fresia en una floresta, adonde, habiendo pasado amorosas razones, se entran a bañar en una fuente»<sup>21</sup>. Caupolicán y su amada se solazan «en un lugar ameno de Elicura», verdaderamente paradisíaco: «Allí jamás entró el setiembre frío, / nunca el templado abril estuvo fuera, / allí no falta verde primavera, / ni asoma crudo invierno, y seco estío; / allí, por el sereno y manso río, / como por transparente vedriera, / las náyades están a su contento / mirando cuanto pasa en el asiento»<sup>22</sup>. Si se necesitan otras pruebas, puede acudir al canto XIII, donde se relata que Talgueno, Tucapel y Gualena «llegan al anochecer a una cabaña de pastores, adonde siendo cariciosamente albergados, después de una cena tratan un poco de la vida pastoril»<sup>23</sup>. En efecto, los pastores (indígenas como los invitados) «convídanles humildes con la cena, / que fue de un recental cabrito grueso, / con leche, requesón, cuajada y queso, / de que la ruda choza estaba llena»<sup>24</sup>. No faltan las referencias a alimentos propios de las Indias, pero lo que se impone es la tradición literaria peninsular, que es la que justifica que Talgueno endose al «mayoral de aquella gente» estrofas como la que sigue:

A vida sabe el son del caramillo  
a sombra de la haya contemplando  
cual va la verde loma despojando  
del rico pasto el pobre ganadillo,  
a vida, ver tan lucio al cabritillo  
travieso con los otros retozando,  
a vida ver los claros arroyuelos  
hacer al sol mil visos, y espejuelos.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> *Primera parte de Arauco domado*, folio I4<sup>v</sup>.

<sup>22</sup> *Ibid.*, folio I6<sup>r</sup>. Aunque también pudiera descubrir en este aspecto ecos de Ercilla, en su descripción del valle de Elicura resulta evidente la deuda de Oña con la poesía bucólica y la novela pastoril. Véase Salvador Dinamarca, *Estudio del «Arauco domado» de Pedro de Oña*, New York: Hispanic Institute in the United States, 1952, pág. 143 y sigs.

<sup>23</sup> *Primera parte de Arauco domado*, folio Cc7<sup>v</sup>.

<sup>24</sup> *Ibid.*, folio Ee8<sup>r</sup>.

<sup>25</sup> *Ibid.*, folio Ff1<sup>r</sup>.

Oña, evidentemente, escribía para su círculo, cuyos gustos no eran ajenos a los que Balbuena podía compartir desde México, Jamaica o Puerto Rico. Por supuesto, esa tradición eglógica y pastoril aceptaba ingredientes locales, en los que podría encontrarse una muestra de mestizaje, e incluso de transculturación. Eso apenas matiza la constatación de que se produce una simbiosis ya tradicional entre la herencia grecolatina y los elementos propios de otro contexto cultural a la hora de decorar un *locus amoenus*, sin que éste pierda sus características en momento alguno. Balbuena, por cierto, dejó una opinión que merece tenerse en cuenta a la hora de valorar la presencia de divinidades paganas en los poemas: «Y porque a la majestad heroica, conforme a nuestra religión, hacen falta para lo verisímil las deidades y semideos, con que los antiguos hacían tan admirables y pomposos sus poemas; el Boiardo, y los que le han seguido, inventaron en su lugar las hadas y encantamientos de los magos, que siendo potestades superiores, sirven de levantar la fábula, y hacerla en el deleite y alegoría más vistosa y admirable»<sup>26</sup>. Ciertamente, la presencia del hada Alcina y del sabio Orontes en *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles* –remedando las funciones que la diosa Tetis y el centauro Quirón habían desempeñado en la vida de Ulises– no despertaban las suspicacias que podían suscitar las divinidades indígenas americanas, aunque la presencia de éstas no obedeciera a razones distintas. Oña, por su parte, se sumaba en ese aspecto a una tradición compatible con la atmósfera de la Contrarreforma, que no parece haber afectado a la utilización de la mitología grecolatina: las dificultades sólo alguna vez se manifestaron –entre los argumentos utilizados en el proceso contra *Arauco domado* se recordó la curación de Talguén por el ya difunto Lautaro narrada por Oña, para advertir que podía ser «ocasión de errar los indios»<sup>27</sup>– cuando la presencia de lo mágico o sobrenatural entre los naturales no quedó claramente identificada con los poderes del demonio, lo que más que con disposiciones tridentinas guarda relación con la defensa de la providencial misión evangelizadora que justificaba la conquista y con las circunstancias que conformaron el espíritu criollo.

En ese aspecto resulta inútil buscar disidencias en la épica culta escrita en América: los poemas no dicen sino que el «sujeto» colonial estaba plenamente identificado con la gloria de España, inseparable de su condición ortodoxamente católica. Por ello se constata la continuidad entre lo realizado en tiempos de Fernando de Aragón, el rey «así católico, así pío» que «lanzado había / del fértil reino al árabe, al judío»<sup>28</sup>, y las campañas desarrolladas en el nuevo mundo. Sobre las opiniones de los escritores coloniales sobre la Inquisición, sirvan de muestra estas octavas del libro IV de *El Vasauero*, relativas a la creación del

<sup>26</sup> *El Bernardo, o Victoria de Roncesvalles*, ¶6°.

<sup>27</sup> José Toribio Medina, *Biblioteca hispano-chilena (1523-1817)*, tomo I, pág. 63.

<sup>28</sup> *El Ignacio de Cantabria*, pág. 79.

Santo Oficio, tarea que por un momento distrae al rey católico de la guerra contra los moros:

Otras le obligan causas, aun sin ésta,  
 como es la fundación del importante  
 Oficio Santo: aquel que bien se resta  
 por la de Cristo esposa militante;  
 aquel que con Elías las apuesta  
 a rígido, a celoso, a vigilante,  
 y a cuyo nombre diente da con diente  
 quien teme o saco infame, o fuego ardiente.

¡Oh! Tribunal sublime y recto y puro  
 en que la Fe cristiana se acrisola:  
 su torre de homenaje y fuerte muro  
 donde bandera cándida tremola;  
 alcázar en que vive a lo seguro  
 ornada virgen, virgen española,  
 sin cuyo abrigo fiel, hecha pedazos  
 hoy la trujeran mil herejes brazos.<sup>29</sup>

Sobran indicios para creer que el Santo Oficio fue para los escritores coloniales sólo una amenaza remota —contra ideas heréticas que ellos no profesaban—, y que, bien al contrario, lo entendieron y apreciaron como un bastión necesario para la defensa de España contra sus enemigos religiosos, que eran también políticos. «Cuando nació Lutero en Alemania / Nació Cortés el mismo día en España», señalaba el novohispano Antonio de Saavedra Guzmán<sup>30</sup>, no sin orgullo patriótico, en *El peregrino indiano*, poema sobre Hernán Cortés con el que contribuyó a engrosar el corpus de la épica culta. Silvestre de Balboa Troya y Quesada, canario afincado en la ciudad cubana de Puerto Príncipe (hoy Camagüey) que se ocupó en su poema épico *Espejo de paciencia* del ataque que los piratas franceses efectuaron en 1608 al puerto de Manzanillo, nunca se olvidó de conceptualizar a los agresores como herejes. Ni *El peregrino indiano* ni *Espejo de paciencia* cuentan especialmente en el proceso hacia el barroco<sup>31</sup>, pero permiten confirmar que criollos

<sup>29</sup> *El Vasauro*, pág. 132.

<sup>30</sup> *El peregrino indiano* [1599], estudio introductorio y notas de J. Rubén Romero Galván, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, pág. 127.

<sup>31</sup> No así en la visión de ese proceso que trato de exponer, deudora de Belén Castro Morales cuando en «La Arcadia caribe de *Espejo de paciencia*: ninfas, sátiros y desculturación» —*Revista de Crítica*

y canarios compartían con los españoles peninsulares la defensa de la patria común, identificada con la ortodoxia católica con tanto mayor fervor cuanto más agresiva resultaba la amenaza de otras potencias coloniales. *Arauco domado* ofrece una muestra más de la misma actitud en los cantos dedicados a las fechorías de Hawkins y a su castigo, y a ese respecto no es menos significativo que Oña se ocupase del creador de la Compañía de Jesús en *El Ignacio de Cantabria*, poema que puede considerarse fruto de un catolicismo militante, consecuencia de la atmósfera de la Contrarreforma, pero también de los acontecimientos políticos contemporáneos que justificaban esa toma de posición. El barroco hispánico fue en buena medida el resultado de esa militancia, que se expresó en la cultura americana con un entusiasmo que en nada descubre la imposición: más bien sus manifestaciones se mostraron tan arraigadas que pueden considerarse propias de la sociedad criolla, y fueron asumidas como tales. Fue ese entusiasmo lo que determinó la exageración –y la sorpresa o «suspensión» del ánimo– que luego se ha asociado al gusto barroco dominante en la sociedad colonial.

Llegados a este punto quizá conviene volver sobre el *Apologético en favor de D. Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España*, que Juan de Espinosa Medrano publicó en Lima en 1662, pues las reflexiones del Lunarejo son extraordinariamente significativas si –más allá de la constatación de una presencia constante– se pretende profundizar en las razones de la extraordinaria difusión de las maneras culteranas en América. Para el Lunarejo, «toda la alma poética consiste en poco más que nada, que será una alusión a historia, costumbre o fábula o en un equívoco, en una sal, en un concepto de donaire o gracia, en un viso a la física o política, en una conformidad de dicciones con el asunto»<sup>32</sup>. Se apoyaba en la autoridad de los clásicos latinos y en la propia tradición castellana para justificar las peculiaridades retóricas del culteranismo, que juzgó positivas para el enriquecimiento del lenguaje poético, e ignoró las objeciones que se centraban en la inadecuación del estilo al tema trivial abordado en las *Soledades* o en la supuesta carencia de contenidos que la oscuridad de la expresión trataría de ocultar. Esos reparos carecían de relieve si no se veía en el poeta a un revelador de misterios y la grandeza de la poesía quedaba estrechamente ligada al aparato verbal y sus excelencias. «O ¿cuándo han hablado misterios los poetas, sino los profetas?», se preguntaba Espinosa Medrano, para lamentar después: «No

---

*Literaria Latinoamericana*, año XXV, núm. 50 (2.º semestre de 1999), págs. 133-146 (137)– propuso «una aproximación más acorde con las palabras y los silencios» del texto de Silvestre de Balboa, «emancipada tanto de la perspectiva (neo)barroca, como del tradicional enfoque (neo)romántico» del que ella misma había participado en trabajos anteriores.

<sup>32</sup> *Apologético en favor de don Luis de Góngora*, ed. J. C. González Boixo, Roma: Bulzoni Editore, 1997, pág. 47.

sé qué desdicha se tiene el don profético, que no hay poeta, por desventurado y ridículo que sea, a quien no tengan por un Oseas»<sup>33</sup>. Desde un punto de vista similar al del Lunarejo parece haberse hecho en América la lectura del *Polifemo* y de las *Soledades*, que se convirtieron en los modelos de lo que se consideró como la dicción poética por antonomasia, como la manifestación más elevada de la cultura. En consecuencia, la poesía abundó en cultismos léxicos y sintácticos, hipérbatos, perífrasis, alusiones mitológicas, imágenes y metáforas que demuestran la consciencia y el conocimiento con que los escritores de la colonia imitaban al poeta cordobés. Nadie sintió ese magisterio como una imposición, y nadie pretendió imponer el gongorismo como un instrumento de dominación en perjuicio de la población autóctona, como se ha asegurado a veces con una convicción difícil de entender<sup>34</sup>.

Indudablemente los escritores hispanoamericanos se sabían lejos de los núcleos fundamentales de la actividad cultural europea, se sentían marginados o ignorados, y en ocasiones también despreciados, como el Lunarejo demuestra: «pero ¿qué puede haber bueno en las Indias? ¿Qué puede haber que contente a los europeos, que desta suerte dudan? Sátiros nos juzgan, tritones nos presumen, que, brutos de alma, en vano se alientan a desmentirnos máscaras de humanidad»<sup>35</sup>. Años más tarde, en México, repetiría esa queja Carlos de Sigüenza y Góngora: «Piensan en algunas partes de Europa y con especialidad en las septentrionales, por más remotas, que no sólo los indios, habitantes originales de estos países, sino que los que de padres españoles casualmente nacimos en ellos, o andamos con dos pies por divina compensación, o que aun valiéndonos de microscopios ingleses apenas se descubre en nosotros lo racional»<sup>36</sup>. En tales circunstancias, a sabiendas de las condiciones adversas en que se desarrollaba la producción cultural, cualquier actividad intelectual pudo convertirse en una demostración de aptitud, y si se optó con tanta frecuencia por seguir el modelo de las *Soledades* y el *Polifemo* fue porque emular al Góngora más difícil era la mejor demostración de la inteligencia americana y de su capacidad para competir con lo mejor de la literatura peninsular. También era una forma de integrarse en la tradición más prestigiosa, la de la cultura clásica: las comparaciones entre Góngora y los escritores de la antigüedad fueron muy frecuentes, y de la valoración alcanzada por el poeta andaluz da cuenta también el hecho cierto de su incorporación a las

<sup>33</sup> *Ibid.*, pág. 48.

<sup>34</sup> «Lo que caracteriza la poesía colonial americana es la manera en que el gongorismo es utilizado para mistificar a través de su poderosa alquimia estilística y metafórica las bases reales de la riqueza y los bienes de consumo en el trabajo de las masas indígenas», según John Beverley, «Sobre Góngora y el gongorismo colonial», *Revista Iberoamericana*, 114-115 (enero-junio 1981), págs. 33-44 (41).

<sup>35</sup> *Apologético en favor de don Luis de Góngora*, cit., pág. 41.

<sup>36</sup> Carlos de Sigüenza y Góngora, *Libra astronómica y filosófica* [1690], México: UNAM, 1959, pág. 85.

actividades escolares como objeto de conocimiento, de estudio y de imitación, al igual que se hacía con los autores grecolatinos. Cuando Agustín de Salazar y Torres se encontraba en México –según testimonia Juan de Vera Tasis– «en aquel sabio colegio de la Compañía de Jesús, teniendo aún menos de doce años de edad, después de haber recitado las *Soledades* y el *Polifemo* de nuestro culto conceptuoso cordobés, fue comentando los más oscuros lugares desatando las más intrincadas dudas, y respondiendo a los más sutiles argumentos, que le proponían los que muchos años se habían ejercitado en su inteligencia y lectura»<sup>37</sup>. Muchos jóvenes estudiantes de la época, en especial los educados en colegios jesuíticos, desarrollaron actividades similares; bastaba con que crecieran para que la herencia gongorina encontrara posibilidades de traducirse en nuevos productos literarios.

En busca de un lenguaje elevado, no es de extrañar que la expresión culterana fuese la más utilizada en los poemas de los arcos triunfales o en los compuestos para las diversas celebraciones públicas. Fue también la preferida en los certámenes literarios que proliferaron entonces, con motivo de las festividades religiosas, de la llegada de virreyes o arzobispos, o para festejar acontecimientos vinculados a la casa real española, o con cualquier otro pretexto. La potenciaron también las academias literarias, tan activas a ambos lados del Atlántico. En América se reunieron casi siempre en torno a las cortes virreinales, a las Audiencias y a las autoridades religiosas. La relación de las personalidades que las fomentaron podría ser larga, pero baste con recordar a Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros, que fue virrey de Nueva España y del Perú; a Juan de Acuña, Marqués de Casafuerte, virrey en México; a Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache, virrey del Perú; o a Manuel de Oms y de Santa Pau, Marqués de Castell-dos-Rius, virrey también en Lima, donde ya entrado el siglo XVIII alentó las actividades que quedaron registradas en *Flor de Academias*, actas de las sesiones que reunió su secretario, el capitán Diego Rodríguez de Guzmán<sup>38</sup>. La poesía de esos círculos no era exclusivamente culterana –no pudo serlo la de los tempranos, como el del Marqués de Montesclaros–, pero esa era una de las tendencias dominantes, acorde con la condición selecta e incluso aristocrática de sus miembros, doctos que escribían para doctos. Estaban dadas las condiciones para que, como en los certámenes, los iniciados exhibieran sus habilidades y las utilizaran para competir entre ellos.

---

<sup>37</sup> *Cythara de Apolo*. Loas y comedias diferentes que escribió don Agustín de Salazar y Torres, y saca a luz D. Juan de Vera Tasis y Villarroel, primera parte, Madrid, a costa de Francisco Sanz, Impresor del Reino, 1681, págs. 11-12.

<sup>38</sup> Véase *Flor de Academias y Diente del Parnaso*, con prólogo de R. Palma, Lima: Edición Oficial, 1899.

Si las academias y los certámenes fueron decisivos en el desarrollo de la literatura colonial, también la épica culta estuvo inmersa en esa cultura que tuvo una de sus impulsos fundamentales en la emulación: emulación justificada por la necesidad de competir sin descanso en la búsqueda de un protector, pues las mercedes esperadas dependían tanto del prestigio previo alcanzado por el poeta como de que el mecenas quedase satisfecho con el trabajo realizado. Toda la América española fue de algún modo una ilimitada academia y un constante certamen, pues los escritores no sólo disputaron entre sí por una fama local y el favor de las autoridades. También trataban de conseguir el respeto de la metrópoli, según prueban las ocasiones frecuentes en que se subrayó la condición americana de un escritor y a la vez la injusticia de que sus méritos no fuesen reconocidos en los centros que detentaban el poder cultural. Un caso digno de mención es el de Antonio Bastidas, quien, al publicar *San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. Poema heroico* de Hernando Domínguez Camargo —en Madrid, en 1666—, se refirió a la obra «nacida y criada en nuestras Indias», fruto del «ingenio criollo», a la vez que buscaba para ella el reconocimiento que sus méritos reclamaban: «Muy limitada fama le buscara al *Poema*, si me contentara sólo con que lo gozasen estos bárbaros, aunque capaces, límites de América, y no aspirase a que navegase a las riberas de la culta Europa»<sup>39</sup>.

Probablemente el gusto culterano contó con adhesiones especialmente fervorosas: no deja de llamar la atención esa continuidad que parecen trazar *El Ignacio de Cantabria* de Oña y el *Poema heroico* donde Domínguez Camargo no sólo reprodujo los procedimientos estilísticos gongorinos, sino que sus banquetes, escenas de pesca o de caza, pastores y serranas, remitían sin dificultad a las *Soledades*. Con su *Oriental planeta evangélico, epopeya sacro-panegírica al Apóstol Grande de las Indias San Francisco Javier*, poema escrito en 1668 aunque no se publicó hasta 1700, Carlos de Sigüenza y Góngora habría de contribuir también a la exaltación jesuítica, y al mismo tiempo a fortalecer la presencia ya dominante del culteranismo en la Nueva España<sup>40</sup>. Tal vez la relación de estos escritores con la Compañía de Jesús fue un acicate para su expresión culterana, y quizá factores existenciales compartidos expliquen reacciones literarias similares en algunos de ellos. Cuando inició su *Bernardo o Victoria de Roncesvalles* y mientras lo redactó, Balbuena vagaba durante largos períodos de tiempo por pueblos novohispanos como San Pedro Lagunillas o San Miguel

<sup>39</sup> Hernando Domínguez Camargo, *Obras*, ed. a cargo de R. Torres Quintero, con estudios de A. Méndez Plancarte, J. Alonso Peñalosa y G. Fernández de Alba, Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1960, págs. 27 y 34. Es el padre Bastidas quien se oculta tras el Maestro D. Antonio Navarro Navarrete, que prologó y publicó en Madrid la primera edición del poema.

<sup>40</sup> Véase Antonio Lorente Medina, «Introducción» a su edición de Carlos de Sigüenza y Góngora, *Oriental planeta evangélico*, Madrid: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2008, págs. 59-66.

de Culiacán, lo que permite imaginar «el contraste entre la pobre y oscura vida en la pequeña población y los sueños sonoros y grandiosos que poblaban sus páginas y seguramente su mente, atendida a breves obligaciones parroquiales»<sup>41</sup>. También Domínguez Camargo hacía de su quehacer poético, desarrollado en lugares alejados de los ambientes relativamente refinados que frecuentó hasta que en 1636 fue expulsado de la Compañía de Jesús, una compensación frente a un entorno mediocre –los pueblos de Gachetá, Tocanchipá, Paipa y Turmequé, antes de llegar a Tunja– que al parecer despreciaba. La adhesión al culteranismo adquiría en esos casos una significación humana particular, distinta de la que podía tener para quienes en los centros urbanos la habían convertido en una retórica al uso para las grandes ocasiones, o en una posibilidad para el ejercicio refinado de la literatura. A veces el tedio de la vida aldeana pudo ser otra circunstancia adecuada para el desarrollo del barroco colonial.

---

<sup>41</sup> Véase Noé Jitrik, «Estudio introductorio» a su selección de Bernardo de Balbuena, *El Bernardo*, México: Secretaría de Educación Pública, 1988, págs. 9-32 (13).