

EDAD DE ORO

XXIX



Este volumen se publica con subvención de la Subdirección General de Proyectos de Investigación (Ministerio de Ciencia e Innovación) y con la financiación del Servicio de Publicaciones de la UAM.

© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid
EDAD DE ORO, Volumen XXIX
I.S.S.N.: 0212-0429
Depósito Legal: MU-396-1999
Edición de: Compobell, S.L. Murcia

La XXIX edición del SEMINARIO INTERNACIONAL EDAD DE ORO se celebró entre los días 23 y 27 de marzo de 2009 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid y en el Auditorio de Cuenca, donde se llevó a cabo, bajo la dirección de Florencio Sevilla Arroyo, un exhaustivo estudio sobre las relaciones entre la literatura colonial y la literatura española de los Siglos de Oro, con el título *Literatura hispanoamericana y Edad de Oro*.

Edad de Oro agradece a Teodosio Fernández la codirección del Seminario, así como la ayuda de Martín Muelas en la organización de la parte conquense del congreso. Asimismo, *Edad de Oro* contó con Begoña Rodríguez Rodríguez como secretaria del Seminario y con la siguiente comisión organizadora: Rafael Bonilla Cerezo, Francisco Garrocho Villar, Juan Carlos Gómez Alonso, Ernesto Lucero Sánchez, Iván Martín Cerezo, Daniel Martínez-Alés, Rosa M.^a Navarro Romero, M.^a Pilar Núñez Magro, Mariano Olmedo Gómez, Javier Rodríguez Pequeño y José Ramón Trujillo Martínez.

| | |
|--|-----|
| RAQUEL ARIAS | |
| <i>De obispos, piratas, ninfas y maracas: «Espejo de paciencia»</i> | 7 |
| TRINIDAD BARRERA | |
| <i>Las Fábulas burlescas de Juan del Valle Caviedes (a propósito de Narciso y Eco)</i> | 31 |
| EDUARDO BECERRA | |
| <i>Señales desde una biblioteca perdida. «Infortunios de Alonso Ramírez»: identidad criolla y cuestión barroca</i> | 41 |
| GUADALUPE FERNÁNDEZ ARIZA | |
| <i>La tradición mítico-caballeresca en Manuel Mujica Lainez</i> | 53 |
| TEODOSIO FERNÁNDEZ | |
| <i>Épica culta y barroco hispanoamericano</i> | 69 |
| JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXO | |
| <i>Desengaño barroco en «Sucesos de fray García Guerra» de Mateo Alemán</i> | 85 |
| AMALIA INIESTA | |
| <i>Fiesta barroca</i> | 115 |
| ISAÍAS LERNER | |
| <i>La «Miscelánea antártica» y el origen de los pueblos del continente americano</i> | 137 |
| ANTONIO LORENTE | |
| <i>La figura del borracho en la poesía satírico-burlesca de Valle y Caviedes</i> | 149 |
| JAIME J. MARTÍNEZ | |
| <i>La evolución del canon épico en «Mexicana» de Gabriel Lasso de la Vega</i> | 169 |
| REMEDIOS MATAIX | |
| <i>Amazonas áureas: un viaje a América de ida y vuelta</i> | 185 |
| SELENA MILLARES | |
| <i>Un siglo de poesía para sor Juana Inés de la Cruz</i> | 221 |

| | |
|--|-----|
| CARMEN DE MORA | |
| <i>Algunas confluencias entre «La Florida del Inca» y los «Comentarios reales»</i> | 239 |
| ROSA PELLICER | |
| <i>América en el «Islario General» de Alonso de Santa Cruz</i> | 255 |
| CONCEPCIÓN REVERTE | |
| <i>Ejemplos del Rococó en Hispanoamérica</i> | 273 |
| JOAQUÍN ROSES | |
| <i>Lecciones de Góngora y disidencias de sor Juana</i> | 289 |
| LUIS SÁINZ DE MEDRANO | |
| <i>Acerca de las letras hispanoamericanas en la Edad de Oro. Testimonio y estética</i> | 313 |
| MERCEDES SERNA | |
| <i>El inca Garcilaso de la Vega: la «Ley Natural» frente a las «Leyes Nuevas»</i> | 323 |

DE OBISPOS, PIRATAS, NINFAS Y MARACAS: *ESPEJO DE PACIENCIA*

RAQUEL ARIAS
(Universidad Autónoma de Madrid)

El 29 de abril de 1604 un pirata francés que solía frecuentar las costas de Cuba se lanza a la que sería una de las más arriesgadas aventuras de su trayectoria y que le costaría la vida: nada menos que secuestrar al obispo de la isla. Gilberto Girón, que así se llamaba el pirata, consiguió su objetivo, pero su atrevimiento sería duramente vengado por los vecinos de la ciudad de Bayamo. El pirata perdería en Cuba su cabeza, en el sentido más literal de la expresión, y ganaría la inmortalidad al dar nombre a una de las playas más famosas de la isla, aunque esa fama le llegaría mucho más tarde, en 1961:

Algunos piratas de cierto renombre, indudablemente, han logrado inmortalizarse en nuestra geografía. Uno de estos lugares ha encontrado, en fecha reciente, una decisiva ratificación a su renombre. Tal es el caso de playa Girón, llamada así, en recuerdo del pirata francés Gilberto Girón, quien hizo de aquel lugar su cuartel y carenero.¹

De todas formas, parece que los obispos no han tenido demasiada suerte en la mayor de las Antillas, ya que en 1762 la ocupación de La Habana llevada a cabo por los ingleses, que en enero de ese año habían declarado la guerra a

¹ Francisco M. Mota, *Piratas y corsarios en las costas de Cuba*, Caracas: Editorial El Perro y la Rana, 2006, pág. 219.

España, se encontró con la airada oposición del que ocupaba el cargo de obispo desde 1753, Pedro Agustín Morell de Santa Cruz (1694-1768). Los invasores lo apresaron y lo desterraron, pena que le fue conmutada gracias a la presión de los habitantes de la ciudad y que fue inspiración para unas décimas que en 1763 se escribieron en recuerdo del suceso:

La prisión y el destierro del obispo Morell de Santa Cruz durante la ocupación de La Habana por los ingleses fueron cantados en décimas carentes de mérito por el presbítero Diego de Campos, teniente de cura beneficiado de la parroquia de La Habana. Alaba Campos la entereza de carácter que mostró el Obispo frente a las duras medidas de que fue objeto y cuenta las gestiones que realizaron los fieles para lograr que se le autorizara a volver a La Habana, gracia que al fin obtuvieron.²

Pero el nexo de unión entre estas dos figuras eclesiásticas no está en haber sufrido experiencias más o menos similares y que esas experiencias hayan inspirado sendas obras poéticas, sino en el curioso hecho de que el segundo sea el autor de una *Historia de la Isla y catedral de Cuba*, obra en la que se ocupó de copiar íntegro un poema del siglo xvii que relataba los sufrimientos de su lejano antecesor en el cargo, poema titulado *Espejo de paciencia* y escrito por Silvestre de Balboa Troya y Quesada. Los paralelismos históricos que originan el poema de Balboa y el de Campos podrían muy bien explicar las razones de Morell para transcribir completo el texto; incluso la fecha que algunos autores dan como probable para la *Historia de la Isla y catedral de Cuba*, 1760³, dos años antes de la invasión inglesa, no supone un impedimento, ya que se trata de una obra inconclusa, lo que nos permite aventurar que el poema de Balboa pudo ser añadido después de esta fecha.

El poema de Balboa se convertiría en todo un hito de la literatura hispanoamericana al ser declarado el primer texto escrito en Cuba del que se tiene constancia. Su historia es bien conocida y ha sido repetida por todos aquellos que se han dedicado a estudiar el *Espejo de paciencia* y que resumimos aquí rápidamente.⁴ Es en 1838 cuando se menciona la existencia del poema, inserto en

² Max Henríquez Ureña, *Panorama histórico de la literatura cubana*, tomo I, La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1978, pág. 75.

³ Juana Goergen, *Literatura fundacional americana: El «Espejo de paciencia»*, Madrid: Editorial Pliegos, 1993, pág. 17; véase también Mercedes Rivas, «*Espejo de paciencia*, entre la Historia y la leyenda», *Tebeto*, V (1992), pág. 414.

⁴ Véase Lázaro Santana, «Prólogo» a Silvestre de Balboa, *Espejo de paciencia*, Las Palmas: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1988, págs. 9-20; Ángel Aparicio Laureano, «Introducción» a Silvestre de Balboa, *Espejo de paciencia*, Salamanca: Gráficas Cervantes, 1970, págs. 7-38; Raúl Marrero-Fente, *Épica, imperio y comunidad en el Nuevo Mundo: «Espejo de paciencia» de Silvestre de Balboa*, Salamanca: Editorial CEIAS, 2002, pág. 97 y sigs.

la mencionada *Historia de la Isla y catedral de Cuba*, del obispo Pedro Agustín Morell de Santa Cruz. Según José María Chacón y Calvo,

Este buen prelado, semejante a los compiladores españoles de las crónicas juzgó tan veraz, tan fidedigno en todas sus partes el *Espejo de paciencia*, que cuando llegó el momento de relatar el secuestro del Obispo Fr. Juan de las Cabezas y Altamirano, su antecesor remoto en la mitra, transcribió íntegro el poema de Balboa.⁵

Esto habría permitido al escritor José Antonio Echeverría conocer el texto y mencionarlo en un ensayo publicado en la revista *El Plantel* en 1838, aunque es en 1837 cuando por primera vez se tiene noticia del poema en un novelado resumen a cargo de Ramón de Palma en las páginas de *El Aguinaldo Habanero*. El previsor Echeverría hizo una copia del poema y de la *Historia...* escrita por Morell, copia que se llevó con él cuando tuvo que partir al exilio por sus ideas abolicionistas; a su muerte, se la dejó en herencia a su amigo Ponce de León, lo que permitió que no se perdiera al desaparecer el documento original poco después.⁶ Todos estos avatares posibilitaron que por fin fuera publicado en 1927.⁷

Como muy bien ha visto González Echevarría⁸, el nacionalismo romántico, que también alcanzó a la todavía colonia española de Cuba, ha sido uno de los factores que más ha influido en las lecturas llevadas a cabo de *Espejo de paciencia* desde su descubrimiento. La recuperación de la literatura colonial comienza, sin duda, a partir de la independencia de las colonias españolas en América. Las peculiares circunstancias que marcan el siglo XIX en Hispanoamérica representan uno de los factores esenciales para la revalorización de esa literatura colonial desde un nuevo punto de vista. Las luchas por la independencia de la antigua metrópoli son paralelas a la necesidad de construir una tradición propia, una

⁵ José María Chacón y Calvo, «El primer poema escrito en Cuba», *Revista Antillana*, 1922, pág. 22.

⁶ Esta desaparición, que ha impedido conocer esa primera versión conservada, ha levantado alguna polémica sobre la autenticidad del texto, puesta en duda en 1914 por Carolina Poncet y de Cárdenas, *El romance en Cuba*, La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972, pág. 17; o defendida por Felipe Pichardo Moya, «Estudio crítico», en Silvestre de Balboa, *Espejo de paciencia*, La Habana: Instituto Cívico Militar, 1941, págs. 5-48. Un resumen de todo esto se puede encontrar en Enrique Saínz, *Silvestre de Balboa y la literatura cubana*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982, págs. 27-58. Creemos que la experiencia de Morell de Santa Cruz debe ser un dato que tener en cuenta en este debate.

⁷ Existe una edición facsímil a cargo de Cintio Vitier publicada en 1962. La más moderna es la de Lázaro Santana, publicada en Las Palmas de Gran Canaria en 1988.

⁸ Roberto González Echevarría, «Reflexiones sobre *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35:2 (1987), págs. 571-590.

cultura que desde siglos atrás se estaba ya anunciando y que serviría también como justificación ideológica de la independencia política. Así, no es de extrañar que en 1841 don Andrés Bello afirmara que *La Araucana*, de Alonso de Ercilla y Zúñiga, podía considerarse como «la *Eneida* de Chile, compuesta en Chile» y «familiar a los chilenos, único hasta ahora de los pueblos modernos cuya fundación ha sido inmortalizada por un poema épico».⁹ Suponer que en el texto castellano de 1569¹⁰ existía ya un canto a la independencia del territorio chileno es cuando menos arriesgado, pero demuestra la necesidad que en el siglo XIX y en la fundación de las tempranas repúblicas hispanoamericanas existía de rastrear el origen de un sentimiento nacional que es ese momento se materializaba.

Si el caso citado sobre *La Araucana* representa un ejemplo de lectura interesada en encontrar valores en un texto que no podemos calificar sino de anacrónicos, sí es cierto que el periodo que se abre en América a partir de los siglos XVI-XVII, lo que se ha denominado el «Barroco de Indias» en palabras de Mariano Picón Salas¹¹, «se corresponde históricamente con el proceso de emergencia de la conciencia criolla en los centros virreinales desde los que se establecían los nexos económicos, políticos y culturales con el poder imperial».¹²

Esto permite una amplia visión de lo que es la literatura colonial y de lo que puede y debe ser incluido como parte del canon para poder llegar a comprender la evolución y la construcción de un pensamiento propiamente americano. En este sentido es en el que podemos aceptar la necesidad de reemplazar el término «literatura» por el de «discurso»¹³ para lograr una más cabal perspectiva de la construcción ideológica del momento. De esta forma, deberíamos tener en cuenta textos que no pueden ser calificados de literarios sin más, pero que conforman el corpus a través del cual se va configurando la imagen de América. Las crónicas, los informes, las cartas adquieren una relevancia indiscutible cuando de estos temas se trata, pero también aquellos textos calificados de menores desde un punto de vista estético. En este sentido es esencial «recuperar para el canon

⁹ Andrés Bello, «*La Araucana*, por Don Alonso de Ercilla y Zúñiga», en *Temas de crítica literaria*, Caracas: La Casa de Bello, 1981, pág. 360.

¹⁰ Fecha de la publicación de la primera parte. La segunda apareció en 1578 y la tercera en 1589.

¹¹ *Apud*. Mabel Moraña, *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, México: UNAM, 1998, pág. 27.

¹² Como afirma Mabel Moraña, *op. cit.*, págs. 31-32, este sentimiento se puede rastrear desde los inicios mismos de la conquista y tiene mucho que ver con el descontento y el «resentimiento de los conquistadores y primeros pobladores “americanizados” que se sentían mal recompensados por la Corona y afirmaban sus derechos en contraposición a los residentes de la Península, quienes controlaban los mecanismos de poder, prebendas y recompensas destinadas a los pobladores de Indias».

¹³ Rolena Adorno, «Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28 (segundo semestre 1988), pág. 11.

literario cultural los escritos que se condenaron y se tipificaron como reflejos pálidos de una cultura superior metropolitana».¹⁴

El texto de que nos ocupamos aquí reúne varios de estos problemas. Por un lado, su aparición y conocimiento, que no se produjo hasta bien entrado el siglo XIX; por otro, los juicios a que fue sometido desde el principio, negando siempre cualquier aptitud artística de su autor. Al texto se le ha otorgado el estatus de obra fundacional de la poesía cubana, al ser considerado, como ya dijimos, el primero escrito en la isla, manteniendo su carácter único hasta el siglo XVIII¹⁵ y se ha hablado también de la «posibilita di una lettura independentista di un testo coloniale».¹⁶ Pero además, *Espejo de paciencia* ofrece una interesante oportunidad de contrastar una realidad histórica, narrada por su propio protagonista y por testigos presenciales, con la construcción artística sobre el mismo suceso llevada a cabo por el autor del poema épico, Silvestre de Balboa Troya y Quesada. Este, nacido en Las Palmas de Gran Canaria hacia 1563¹⁷, habría partido hacia Cuba entre 1593-1603, estableciéndose por fin en Santa María del Puerto del Príncipe, la actual Camagüey.¹⁸ Una vez instalado en Cuba, se casa con Catalina de Coba y trabaja como escribano del Cabildo. Gracias al testamento de su mujer, otorgado en 1644, sabemos que murió antes de este año aunque desconozcamos la fecha

¹⁴ Rolena Adorno, *op. cit.*, pág. 14.

¹⁵ Mercedes Serna, «La Cuba colonial con Silvestre de Balboa», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 655 (enero 2005), págs. 65-69, señala que puede considerarse también como texto poético colonial el poema épico de fray Alonso de Escobedo titulado *La Florida*, que se ocupa no solo del territorio mencionado en el título, que en el texto abarca la costa desde San Agustín hacia el norte y adentrándose en lo que hoy es el estado de Georgia en Estados Unidos, sino que también da un «esbozo de la vida criolla en Cuba» según J. Riis Owre, «Apuntes sobre *La Florida* de Alonso de Escobedo», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, coords. C. A. Jones y F. Pierce, Oxford: The Dolphin Book, 1964, pág. 405, interesándose el autor especialmente, según el mismo crítico, en lo más cotidiano: «lo que sí le atrae en Baracoa, Bayama [sic], Habana, es el espectáculo de la vida diaria, el episodio pintoresco, la cosa que le podía servir para moralizar» (*ibid.*, pág. 406). Hasta donde hemos podido saber, este manuscrito no ha sido nunca editado, pero en la *Antología de la poesía cubana*, de José Lezama Lima, (tomo I, siglos XVII-XVIII, Madrid: Verbum, 2002, págs. xv-xxiv) se ha reproducido la parte del texto dedicado a Cuba en un anexo. Véase también Luis Suardíaz, «Hallazgo singular. Hubo poesía en Cuba antes del *Espejo de Paciencia*», *Granma*, viernes 19 de abril del 2002.

¹⁶ José Carlos Rovira, «XVII° secolo: Echi dell'epica e dell'arcadia italiana a Cuba: L'Espejo de paciencia di Silvestre de Balboa», en su *Tre referenti italiani nella tradizione ispano-americana*, Roma: Pubblicación dell'Università di Macerata, 1999, pág. 45.

¹⁷ José Carlos Rovira, *op. cit.*, pág. 47, aporta el dato concreto del día: el 30 de junio.

¹⁸ La ciudad había sido fundada en 1515, aunque fue trasladada en al menos dos ocasiones, datando su asentamiento definitivo de 1528 (María del Carmen Barcia, Gloria García y Eduardo Torres-Cuevas, *Historia de Cuba. La colonia. Evolución socioeconómica y formación nacional de los orígenes hasta 1867*, tomo I, primera parte, La Habana: Editorial Félix Varela, 2002, págs. 85-86). Hacia mediados de siglo, la ciudad prosperaba gracias a la ganadería y las abundantes cosechas: «queso, tasajo y casabe exportaban sus moradores» (Fernando Portuondo, *Historia de Cuba 1492-1898*, La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1965, pág. 100).

exacta.¹⁹ Su origen canario explica muchas de las características del texto y de las posibles influencias que encontramos en el poema.

Lo primero que habría que señalar en este sentido es el carácter épico de *Espejo de paciencia*. No cabe duda que en él podemos rastrear muchas de las características sistematizadas por estudiosos del tema²⁰, algunas de las cuales han servido, además, como base para una defensa de la supuesta «cubanidad» del poema, por ejemplo, la intervención de lo maravilloso o el héroe colectivo que se enfrenta al enemigo en el canto II. Sin embargo, no hay nada de especial en que el texto de Balboa siga casi al pie de la letra los elementos de un género que en ese momento estaba tan de moda, especialmente en lo que se refiere al relato de las hazañas de los españoles en América. En este sentido resulta de una riqueza inagotable la comparación del poema con textos como *La Conquista de la Nueva Castilla* (anónimo de 1537), *La Araucana* (Ercilla y Zúñiga, 1569), *Elegías de varones ilustres* (Juan de Castellanos, 1589), *Cortés valeroso* (Gabriel Lobo Lasso de la Vega, 1588), entre otros.²¹ Aunque resulta difícil establecer qué tipo de lecturas o de preparación intelectual pudiera tener Silvestre de Balboa, es indudable que, o bien conocía gran parte de los textos mencionados, o bien estaba imbuido del gusto literario del momento, ya que su poema reúne elementos de prácticamente todos estos poemas épicos.

Entrando en el texto, llama la atención que la dedicatoria incluya al protagonista de la historia que va a ser relatada y no busque la protección de alguna otra figura de autoridad. En este sentido, podríamos afirmar que el único receptor que de verdad le importa al autor es el propio obispo, al que el poema debería contentar o satisfacer por las penalidades sufridas y en descargo de los vecinos de Bayamo. De hecho, Silvestre de Balboa afirma que la decisión de escribir el texto nace de una petición del prelado: «Acuérdome, Príncipe Ilustrísimo, que partiéndose V. S. de esta villa para la del Bayamo, me dió unas justas quejas casi reprehendiéndome del descuido de no haberle mostrado alguna de esta pequeña gracia que Dios me comunicó».²²

¹⁹ Todos estos datos han sido recogidos y repetidos por los escasos críticos que se han dedicado al autor. Remito al lector a la bibliografía citada en las notas para completarlos y confirmarlos. El texto base es el estudio de Agustín Millares Carlo, *Ensayo de una Bio-bibliografía de escritores naturales de las Islas Canarias (siglos XVI, XVII y XVIII)*, Madrid: Archivos, 1932.

²⁰ Véase una síntesis en Marrero-Fente, *op. cit.* (2002), págs. 17-33.

²¹ Remitimos al lector al excelente estudio que hace Marrero-Fente, *op. cit.* (2002), de estas coincidencias con textos entre los que incluye los de autores canarios como Bartolomé Cairasco de Figueroa o Antonio de Viana, a los que mencionaremos más adelante. También se ha establecido una clara relación con la *Égloga II* de Garcilaso de la Vega (Juana Goergen, *op. cit.*, pág. 55).

²² Silvestre de Balboa, *Espejo de paciencia*, ed. facsímil y crítica a cargo de C. Vitier, La Habana: Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1962, pág. 45. Todas las citas por esta edición. A partir de ahora se indica exclusivamente la página en el texto.

Otro aspecto interesante es el prólogo dirigido al lector, en el que se explica paso a paso la intención y construcción del poema, excesivamente didáctico y explicativo para un texto literario. Así, nos da cuenta de la estructura en dos cantos y las razones para hacerlo: «por ser lo uno dependiente de lo otro» (pág. 43). Otro aspecto reseñable es la conciencia de Silvestre de Balboa de estar elaborando un texto construido sobre un hecho real, pero en el que la ficción también tiene un papel destacado, y lo claramente que separa ambos aspectos ante un lector al que en principio se supone conocedor de la historia que va a leer. La presencia de los elementos ficticios se explica en la tradición a la que se acude para justificarlos:

Fingí, imitando á Horacio, que los dioses marineros vinieron á la nave de Gilberto á favorecer al Obispo, para que entiendan los temerosos de Dios que hasta los brutos animales sienten las injurias que se hacen á sus ungidos, y que ellos imitando á su Maestro, Cristo, aunque se puedan vengar, no lo hacen (pág. 43)

Con palabras que Marrero-Fente utiliza para la dedicatoria podemos afirmar que «Balboa distingue entre el discurso de la historia y el discurso de la poesía»²³, sin olvidar que se trata de un tópico manejado desde los autores de la Edad Media para justificar la presencia de elementos mitológicos en textos cristianos; así lo explica, por ejemplo, Juan del Encina:

Nosotros las tomamos [las invocaciones a dioses y musas paganos], no porque creamos como ellos [los antiguos poetas] ni los tengamos por dioses inuocándolos, que sería grandíssimo error y eregía: mas por seguir su gala y orden poética: que es haber de proponer, inuocar y narrar o contar en las ficciones graves y arduas, de tal manera que siendo ficción la obra, es mucha razón que no menos sea fingida y no verdadera la inuocación della.²⁴

O como escribe Hernán Núñez comentando las Trescientas, de Juan de Mena: «Assí mesmo fingen los poetas Diana auer sido deesa de la castidad».²⁵

Más que un prólogo al lector estamos ante un resumen de lo que vamos a leer, al igual que ocurre con la dedicatoria al obispo Cabezas Altamirano y fechada en 1608, lo que ha hecho suponer a la mayoría de la crítica que esa es

²³ Raúl Marrero-Fente, *Al margen de la tradición. Relaciones entre la literatura colonial y peninsular en los siglos xv, xvi y xvii*, Caracas: Editorial Fundamentos, 1999, págs. 135-136.

²⁴ *Apud.* Otis H. Green, «'Fingen los poetas'. Notes on the Spanish Attitude toward Pagan Mythology», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. I, Madrid: CSIC, 1959, pág. 284.

²⁵ *Apud.* Green, art. cit., pág. 283.

la fecha en que fue compuesto el texto. Pero en prólogo tan simple se esconden algunas frases que han llamado poderosamente la atención por su ambigüedad e intención poco clara. Por ejemplo cuando el autor, siguiendo el tópico de la *captatio benevolentiae*, le pide al lector que no sea demasiado riguroso con los errores ni exagerado en las alabanzas y le indica: «Lo que te suplico es que no te arrojes luego á condenar por malo lo que por ventura ignoras: déjalo al tiempo que haga su oficio, que en el discurso de él quedarás desengañado» (pág. 43). En frase como esta se siente el peso de unos hechos que la Historia se encargará de situar en su justa medida, convirtiendo el referente externo en algo esencial para la comprensión de la intención que subyace en *Espejo de paciencia*. Para Juana Goergen es una invitación hacia el futuro: «“La clave” para entender el poema se encontrará en un espacio y tiempo diferentes».²⁶

De este prólogo y dedicatoria podemos concluir, pues, que tanto la causa como el destinatario del texto se aúnan en la figura del obispo, lo que nos sitúa en la línea planteada por Manuel Moreno Fraguinals al preguntarse:

Aparte de su vocación literaria, ¿qué otra razón llevó a Silvestre de Balboa a escribir *Espejo de paciencia*? Y si todo discurso lleva implícito la idea de un destinatario, ¿quién era ese destinatario o alocutorio directo y quiénes los posibles destinatarios encubiertos? Un análisis de este tipo exige desacralizar *Espejo de paciencia* y tratarlo como discurso político. Las palabras son acciones y las palabras de Silvestre de Balboa eran acciones fundamentales en los núcleos poblacionales de Bayamo y Puerto Príncipe, por cuanto él era escribano: es decir, hombre que da fe documentalmente con palabras.²⁷

Para poder acercarse al texto como discurso político es inevitable un acercamiento a los acontecimientos históricos que subyacen en él. Pero antes, veamos cómo se estructura el relato ficticio, precedido por seis sonetos en alabanza de su autor y que tanto han dado que hablar.²⁸ Destacan en ellos las referencias constantes al origen canario del autor, la conciencia criolla de los autores y la

²⁶ Juana Goergen, *op. cit.*, pág. 73.

²⁷ Manuel Moreno Fraguinals, *Cuba / España. España / Cuba*, Barcelona: Crítica, 1995, págs. 73-74.

²⁸ Marrero-Fente, *op. cit.* (2002), reúne varias interpretaciones alrededor de estos personajes, por ejemplo, la de Pichardo Moya, *op. cit.*, págs. 16-21, quien intenta establecer los orígenes de cada uno de los sonetistas para deducir un ambiente cultural e intelectual que permitiera un círculo interesado en la poesía y que reuniera a un número tan elevado para el momento y la situación de Puerto Príncipe que, según González Echevarría, *op. cit.*, pág. 573 era un lugar «remoto e insignificante», al igual que Bayamo y Manzanillo, «modestísimos caseríos» (*Ibid.*). Como veremos, tales afirmaciones no son del todo exactas. Véase también Néstor Ponce de León, «Los primeros poetas de Cuba», *Revista Cubana*, tomo XV (1892), págs. 385-399.

idealización de la isla de Cuba, como en el soneto de Lorenzo Laso de la Vega y Cerda, alférez:

Dorada isla de Cuba ó Fernandina,
de cuyas altas cumbres eminentes
bajan á los arroyos, ríos y fuentes
el acendrado oro y plata fina (pág. 51),

cuando la realidad era muy otra desde hacia bastantes años: «La producción aurífera se concentró, fundamentalmente, entre 1512 y 1542. En la segunda mitad del siglo los lavaderos estaban prácticamente extinguidos. Los años de máxima producción fueron 1517 y 1519».²⁹ Tampoco hay que olvidar que cuando se compara más adelante el color rubio del pelo de las efedriades se haga con el oro, pero no con el americano, sino con el de Arabia (pág. 81).

El primer canto comienza, al igual que *La Araucana* en negativo, es decir, declarando lo que no va a encontrar el lector en el texto, algo que también identifica las *Elegías de varones ilustres*, de Juan de Castellanos, o *Las lágrimas de Angélica*, de Luis Barahona de Soto, así como *La hermosura de Angélica*, de Lope de Vega.³⁰

Canten los unos el terror y espanto
que causó en Troya el Paladion preñado:
celebren otros la prision y el llanto
de Angélica y el Orco enamorado:
Que yo en mis versos solo escribo y canto
la prisión de un obispo consagrado,
tan justo, tan benévolo, y tan quisto,
que debe ser el sucesor de Cristo (pág. 53)

Sin duda, una comparación ésta última que raya en la blasfemia. Los destacados valores del protagonista son el origen de los altos cargos que ha desempeñado, otorgados por el mismo Dios: «hace que le confíe el Soberano / la mitra episcopal de Fernandina» (pág. 53). Y en este punto empieza a construirse una manipulación de la realidad, o una interesada lectura de la misma. El historiador César García del Pino afirma al referirse a esta figura histórica, a quien describe como «Este rollizo prelado, de nariz afilada», que ya «era –al

²⁹ María del Carmen Barcia *et al.*, *op. cit.*, pág. 90.

³⁰ Ángel Aparicio Laureano, *op. cit.*, págs. 721-722. En la página 728 este autor también comenta los nexos de *Espejo de paciencia* con *La Dragontea*.

llegar a Cuba— un viejo indiano conocedor de todas las interioridades del mundo antillano», y explica:

Creemos que debe haber sido partícipe del contrabando en Santo Domingo —donde el clero no era mejor ni peor que el de Cuba— y por lo tanto haberse beneficiado de los riquísimos rescates realizados en aquella isla en la década final del siglo xvi. Esto es lo que nos lleva a pensar que marchó a Europa con una bonita suma que no fue ajeno a su obtención de la mitra.³¹

El poder temporal parece tener más que ver con su nombramiento como obispo que la intervención del Altísimo. Sin embargo, esta insistencia de Balboa en las virtudes cristianas de su personaje son esenciales, ya que su enemigo aparecerá como «un atrevido luterano» (pág. 53), estableciéndose la necesaria confrontación religiosa como justificación moral de las acciones de los españoles. Esta presentación de los personajes principales va seguida de una nueva declaración de intenciones del autor, en lo que se asemeja bastante a una explicación del contenido como ya hiciera en el prólogo. Así, por ejemplo, nos anuncia que «De amor diré las grandes maravillas» (amor, que por supuesto no es humano, sino el que alberga el obispo para rogar por sus propios enemigos) o «Las armas cantaré con que la ofensa / dio al ofensor la pena merecida» y termina con «También diré el valor y valentía / de veinte y cuatro milites monteros» (pág. 55), condensando en estas tres estrofas todo el contenido del poema completo. El autor está organizando ante el lector los temas que va a tratar: una vertiente profundamente espiritual encarnada por el obispo y una vertiente bélica encarnada en los vengadores del secuestro a que fue sometido el prelado. Estos dos aspectos se dividen en el poema de forma muy clara, ocupando cada uno de ellos un canto, pero son interdependientes y están unidos de forma inseparable por una relación de causa-consecuencia que muy bien puede interpretarse como la necesidad de resaltar la heroica acción de los vecinos y su buen obrar.

Al igual que Alonso de Ercilla en *La Araucana*, Balboa necesita ensalzar al enemigo para hacer aún más reseñable la victoria. No sólo el número de los piratas es ligeramente superior al de los españoles, además están mandados por «un capitán ilustre, grande hombre, / que Gilberto Giron había por nombre» (pág. 55). Cuanto más valiente y encumbrado sea el pirata, más notable será la acción que acabe con él y con sus hombres.

Otro aspecto de la construcción cultural a que va a ser sometida la realidad histórica que sustenta el poema es la utilización de referencias al mundo clásico, pero sin desligarse nunca del entorno cubano. Esto permitirá un sincretismo

³¹ César García del Pino, «El Obispo Cabezas, Silvestre de Balboa y los contrabandistas de Manzanilla», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, XVII, 2 (mayo-agosto 1975), pág. 36.

que, si bien no es original es uno de los valores más perdurables de *Espejo de paciencia*. La deuda que tiene Balboa con Juan de Castellanos y su *Elegías* y *Elogios de Varones Ilustres de Indias* es clara en este punto, no sólo por la utilización de un léxico autóctono para dar cuenta de los productos naturales, sino también por la presencia de seres mitológicos clásicos, como ha estudiado Belén Castro Morales³².

Pero esta influencia se engloba en un plano más amplio que, como vimos, abarca a varios textos esenciales de la época. Señalar estas fuentes no basta si no se lleva a cabo una interpretación de su presencia en *Espejo de paciencia* como hace Castro Morales. Efectivamente, Balboa está buscando insertar su obra en un contexto épico para lo cual es fundamental la utilización de textos «mayores» de la épica en el proceso constructivo de su propio poema. Lo que así logra no es sólo la vinculación de este texto que tantas veces ha sido calificado de menor con una tradición ampliamente aceptada en el momento, sino además lograr su legitimación. En palabras de Belén Castro Morales, Balboa se vale «de un prestigiado *corpus* estético» a través de valores retóricos, como pueda ser la invocación a las musas, e ideológicos.³³ Como hemos visto hasta ahora es fácil reconocer en la obra de Balboa «los rasgos del discurso consagrado por la época, con su correspondiente cuadro de valores ideológicos: los del catolicismo, los del heroísmo, los de la galofobia».³⁴

Veamos algunos ejemplos de la unión llevada a cabo en *Espejo de paciencia* entre la tradición cultural en la que se quiere insertar su autor y el mundo real en que se encuentra inmerso. En primer lugar, la transposición geográfica y mítica: «nuestra Troya es hoy el Bayamo / humeando á impulso de traición ardiente» (pág. 55). De igual manera las descripciones paisajísticas: «Salía ya Febo tras la bella aurora, / dorando los hermosos chapiteles» (pág. 61) y un poco antes: «Era en el mes de abril, cuando ya el prado / se esmalta con el lirio y con la rosa; / y están Favonio y Flora en su teatro, / año de mil y un seis con cero y cuatro» (pág. 57).³⁵ Pero esta presencia del mundo clásico se acentúa ante la consumación del secuestro y la reclusión del obispo en el barco de Gilberto Giron:

³² Belén Castro Morales, «Relectura de *Espejo de paciencia*, de Silvestre de Balboa. Mitos insulares y transgresión», en *Actas XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, ed. J. Marco, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994, pág. 362.

³³ Belén Castro Morales, art. cit. (1994), pág. 361.

³⁴ Belén Castro Morales, art. cit. (1994), pág. 356.

³⁵ Como ha señalado Castro Morales (1994), pág. 362, la forma de citar el año que tanto se ha criticado como muestra de los fallos poéticos de su autor tiene un precedente en la obra de Juan de Castellanos. En cuanto a la aparición de Favonio y Flora, guarda esta una clara relación con la *Égloga II* de Garcilaso (véase Juana Goergen, *op. cit.*, pág. 55).

Luego por todo el reino de Neptuno
la fama publicó caso tan feo;
el cual con Thétis, Palemon, Portuno,
Glauco, Atamantes, Doris y Nero
y las demás deidades de consumo,
Pherco, Salacia, Brontes y Proteo,
las focas y nereidas en concierto
llegaron á la nave de Gilberto (pág. 73)

Pero será con la liberación del obispo cuando acudan en tropel a agasajarle los más diversos seres de la mitología. Sin embargo, lo más interesante es que se trata de seres mitológicos transplantados a la realidad americana, ya que las ofrendas que le brinden al prelado serán frutos del nuevo continente:

Sálenlo á recibir con re[g]locijo
de aquellos montes por allí cercanos,
todos los semicapros del cortijo,
los sátiros, faúnos, y silvanos.
Unos le llaman padre, y otros hijo;
y alegres de rodillas, con sus manos
le ofrecen frutas con graciosos ritos,
guanábanas, gegiras y caimitos (pág. 79)

Y añade más adelante que las napeas «De los prados que cercan las aldeas / vienen cargadas de mehí y tabaco, / mameyes, piñas, tunas y aguacates, / plátanos, y mamones y tomates» (pág. 79). En este contexto, algo que han señalado todos los críticos es el contraste de las amadríades vestidas con sayas indígenas: «Bajaron de los árboles en naguas / las bellas amadríades hermosas, / con frutas de siguapas y macaguas / y muchas pitajayas olorosas» (pág. 79). Aunque no deja de ser llamativa también la imagen de las náyades que salen con prisa de las aguas cargadas «con mucho jaguará, dajao y lisa, / camarones, viajacas y guabinas» (pág. 81). También se unen al cortejo «Centauros y silvestres sagitarios [...] diciendo á gritos con acentos varios, / Viva nuestro pastor Altamirano!» (pág. 81), donde no hay más remedio que preguntarse si estarán usando la palabra pastor en el sentido laico del término, porque que se sepa nunca ha habido centauros cristianos. Por fin, las ofrendas incluirán también, «abiertas sus entrañas», «muchas iguanas, patos y jutías» (pág. 83). Y en fiesta tan variopinta no podía, desde luego, faltar la música, de forma que «al son de una templada sinfonía, / flautas, zampoñas y rabeles ciento / delante del pastor iban danzando» (pág. 83), pero estos no serán los únicos instrumentos, ya que «suenan marugas, albugues, tamboriles, / tipinaguas, y adufes ministriles» (pág. 83).

Todos estos ejemplos son inequívocamente barrocos, por mucho que la crítica se haya empeñado en rechazar tal carácter en este texto. La abigarrada descripción, la acumulación de objetos y sobre todo la mezcla y la unión de elementos tan dispares e imposibles de encontrar juntos al pertenecer a tradiciones tan alejadas, otorga a *Espejo de paciencia* esa peculiar visión que se ha querido ver como criolla desde que el texto fue dado a conocer. Así lo resume González Echevarría: «La acumulación caótica de fragmentos de diversas culturas es parte esencial de ese alarde fiestero y público del barroco de Indias», y añade más adelante: «El espejo es emblema de lo barroco, y el *Espejo de paciencia* forma parte del barroco de Indias, no de una Edad Media criolla, porque no hubo tal cosa».³⁶

El final del primer canto nos deja al obispo reposando y al capitán Gregorio Ramos preparando una venganza contra los secuestradores. Pero debemos volver atrás para conocer mejor las circunstancias que rodean al secuestro y posterior liberación de Juan de las Cabezas Altamirano. Los datos con que contamos acerca de la zona en la que se produjeron los hechos desmienten, por ejemplo, la idea y sorpresa de parte de la crítica de que en lugar tan alejado de los centros culturales y económicos fuera posible encontrar un grupo de poetas tan numeroso para la época. La imagen que transmiten, como vimos hace González Echevarría, es la de un modesto núcleo de casas ajeno a las grandes líneas comerciales e intelectuales y, sin embargo,

hasta la década de 1570 la localidad con mayores tasas de crecimiento era Bayamo, que contaba con el mayor número de habitantes de origen europeo (70 vecinos) y una población indígena también considerable (80 indios casados), lo cual la convertía, en ese momento, en la más populosa de las villas de la isla, al tener asentado en sus predios alrededor de un tercio de la población total de esta. A continuación aparecía Puerto Príncipe y La Habana.³⁷

Como vemos, tanto Bayamo como Puerto Príncipe ocupaban el primer lugar en importancia en la isla, y aunque es cierto que esto cambió a principios del siglo xvii, no se alejaron demasiado de los primeros puestos:

En la primera década del siglo xvii, La Habana [...] se había convertido en la ciudad principal de la isla, residía en ella el 46% de la población total, con tasas medias anuales de crecimiento, entre 1570 y 1608, de casi el 6%. Bayamo era la segunda localidad en población, pero el crecimiento de la

³⁶ Roberto González Echevarría, art. cit., págs. 587 y 590.

³⁷ María del Carmen Barcia *et al.*, *op. cit.*, pág. 109.

villa en el periodo fue sensiblemente menor, hecho probablemente asociado a la ofensiva lanzada por Felipe III contra el contrabando a principios del siglo xvii.³⁸

Efectivamente, y debido al monopolio comercial exigido desde la Península, el negocio del contrabando se había convertido en la única manera de dar salida a unos productos que sólo así producían un beneficio económico, permitiendo además adquirir bienes a un precio razonable. De hecho, se trataba de un trato tan lucrativo que durante décadas convirtió a Bayamo y su puerto, Manzanillo, en la zona más atractiva de la isla para instalarse³⁹ y así lo afirma el poema cuando dice:

Tiene el tercer Filipo, Rey de España,
la ínsula de Cuba, o Fernandina,
en estas Indias que el oceano baña,
rica de perlas y de plata fina:
aquí del Anglia, Flandes y Bretaña
á tomar vienen puerto en su marina
muchos navios á trocar por cueros
sedas y paños, y á llevar dineros (pág. 57)

Esto explicaría, por ejemplo, la prisa que se dio el recién nombrado obispo por llegar hasta la zona en 1604.⁴⁰ La llegada del obispo no puede ser más oportuna, ya que el teniente gobernador de la isla en ese momento, el licenciado Suárez de Poago, había condenado a muerte a muchos de los vecinos implicados

³⁸ María del Carmen Barcia *et al.*, *op. cit.*, pág. 109.

³⁹ En palabras de Francisco Mota, *op. cit.*, pág. 82: «Bayamo, el río Cauto y su embarcadero de Manzanillo eran los lugares de mayor frecuencia contrabandista. Los franceses, especialmente, llegaban a esta localidad directamente desde sus puertos. Autoridades y población habían tomado un tácito acuerdo para negociar con ellos. Y a través de Bayamo negociaba con los contrabandistas una gran parte de las localidades de Oriente, Santiago inclusive. La población de Bayamo se había enriquecido con el trato ilegal de mercancías. Y de esta manera compensaba el empobrecimiento a que el exclusivo trato de La Habana con las flotas la tenían sometida. Todas las autoridades –civiles, militares y hasta eclesiásticas– estaban de lleno en el negocio del contrabando». Véase también Isabelo Macías, *Cuba en la primera mitad del siglo xvii*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1978, págs. 325 y sigs.

⁴⁰ García del Pino, *op. cit.*, págs. 36-37, analiza la celeridad con que el prelado realizó la visita pastoral a diversas parroquias para en solo cinco meses estar en Bayamo. Al poco de su llegada a la isla, el obispo había escrito al rey: «esta Isla está tan perdida con los rescates que me han informado llega a tanto la licencia que se a tomado que a auido persona en la tierra adentro que no a querido bautizar un hijo hasta que un pirata fué su padrino» (reproducido por Chacón y Calvo, *op. cit.*, pág. 29).

en el comercio de rescate⁴¹. Juan de las Cabezas Altamirano se implica en el caso y le narra al rey su actuación en estos términos:

Quise remediar este daño. [...] Reservé a mí este caso y puse tanta instancia, que con el rigor no hacía por bien, y con consulta de los alcaldes ordinarios Gregorio Ramos y don Pedro Patiño di licencia a confesores señalados para que absolviesen a los resgatantes, supuesta la enmienda y la satisfacción en los derechos reales de V. M. y del diezmo de la Iglesia. [...] casi todos se unieron a la villa y se presentaron y en más de 27 días no hubo rescate de consideración, de manera que los franceses, particularmente dos navíos que estaban en la costa particularmente, morían de hambre.⁴²

Según han analizado diversos historiadores y en especial García del Pino, Cabezas Altamirano encontró en Bayamo una suculenta forma de enriquecerse participando en la actividad comercial principal de la zona; a cambio sólo tenía que lograr el perdón del rey para los vecinos condenados. El acompañante del obispo y también secuestrado por los piratas de Girón era Francisco de Puebla, «de quien diría el licenciado Manso de Contreras, dos años más tarde, que era el “mayor culpado en los rescates”, gracias a lo cual tenían el obispo y él, “muchas cantidad de hacienda adquerida en la grageria de estos Rescates”». ⁴³ Pero esta información no puede recogerse en un poema destinado a ensalzar el carácter cristiano del obispo y así es como aparece descrito este trato ilegal en el texto:

Surgen aquestas naos á una playa
que tiene al Sur, llamada Manzanilla,
donde Eufrosina, Erato, Clio y Aglaya
algún tiempo tuvieron cetro y silla:
mientras duró este trato dió de Acaya
un mal olor que inficionó su orilla:
y hay desde ella al Bayamo, villa sana,
diez leguas, y una mas, por tierra llana (pág. 57)

⁴¹ «Entre los extranjeros que se negaban a reconocer del dominio exclusivo de España el comercio de América –corsarios, piratas o simplemente mercaderes dispuestos a jugarse la vida en un negocio expuesto– por un lado y algunos vecinos de Cuba, por otro, se establecieron tempranamente relaciones comerciales consideradas ilícitas por el gobierno español. Esta forma de contrabando ha pasado a la historia con el nombre de *comercio de rescate*, porque tenía como base el trueque de mercancías» (Portuondo, *op. cit.*, pág. 99).

⁴² Reproducido por Leví Marrero, *Cuba: Economía y Sociedad*, vol. IV, Madrid: Playor, 1976, pág. 120.

⁴³ García del Pino, *op. cit.*, págs. 38-39.

Para poder secuestrar al obispo, Gilberto Girón tuvo que adentrarse hasta Yara, unas siete leguas tierra adentro desde Manzanillo, lo que hace pensar que tenía claro su objetivo de apoderarse del prelado al tener noticia de su presencia en la zona. Si bien la intención parece sustentarse en razones económicas, no cabe duda que la oposición religiosa entre uno y otro personaje sirve de base a Balboa para destacar el carácter «herético vil» del «falso enemigo» que se atreve a atentar contra la integridad del obispo para lo cual debe matar a dos hombres antes de lograr apresarle. La celebrada paciencia de Juan de las Cabezas es señalada por el hecho de que acepta la prisión «con grande mansedumbre, y amor blando», ya que «juzgó que era de Dios este castigo: / y de allí adelante el tiempo malo / lo tuvo por amplísimo regalo» (pág. 65); pero el relato que hace la víctima al rey no muestra tanta resignación, sino más bien impotencia debida a lo inesperado del ataque llevado a cabo al amanecer y con todos dormidos: «[Girón] mandó pegar fuego al buhío. Y ansí ni tuvimos tiempo ni armas con qué resistir, por lo cual entraron soldados, y a mí me sacaron en camisa, maltratado y con muchos golpes». ⁴⁴ Sin embargo, la crueldad de los piratas no llega a ser completa, ya que cuando se encuentran con un vecino que ofrece un caballo al obispo para seguir el camino, aquellos lo aceptan e incluso buscan otro caballo para el otro secuestrado. ⁴⁵

Balboa no puede obviar en su relato versiones diversas como la posible traición que permitió el secuestro ⁴⁶, ya que eso aún destacaría más la fidelidad de aquellos que se arriesgaron no para liberarle, ya que no fue así, sino para vengarle: «Quieren decir algunos que vendido / fué como el buen Jesús, amada prenda» (pág. 67).

Las supuestas palabras textuales del obispo reproducidas en cuatro estrofas han servido para establecer una de las fuentes más importantes. Para Lázaro Santana es esencial que el periodo de formación del autor haya tenido lugar en las islas Canarias, ya que una de sus tesis es la fundamental influencia que sobre él ejercieron los poetas Bartolomé Cairasco de Figueroa, primer prior de la catedral de Canarias, a cuyo círculo poético debió pertenecer asistiendo a la tertulia literaria establecida por Cairasco bajo el nombre de «Apolo Delfico», y Antonio de Viana, también asistente a dicha tertulia. ⁴⁷ Como ha establecido

⁴⁴ Reproducido por Leví Marrero, *op. cit.*, pág. 120.

⁴⁵ Ver el relato del obispo en Leví Marrero, *op. cit.*, págs. 120-121.

⁴⁶ El propio obispo recoge esta idea en su carta al rey, afirmando que fue la explicación que le dieron los piratas, y concluye «y así creo fue venta de algún desalmado» (en Leví Marrero, *op. cit.*, pág. 121).

⁴⁷ Según Santana, no es casualidad que el único texto que se ha conservado de Balboa esté centrado en los avatares sucedidos a un obispo, teniendo en cuenta que en 1582 Cairasco había representado la *Comedia del recebimiento* en honor del nuevo obispo don Fernando de Rueda (Lázaro Santana, *op. cit.*, págs. 14-17). También Belén Castro, *op. cit.* (1994), pág. 358, ha establecido la relación entre ambos escritores señalando la influencia del escritor canario sobre Balboa en las descripciones naturales y el hecho de que Cairasco en su *Templo militante* incluya el «Canto a la derrota de Drake», quien había atacado Gran Canaria en 1595 sin éxito gracias a los combativos vecinos.

Santana, la repetición del verso final en cada una de las estrofas que reproducen palabras de los personajes principales del poema es una deuda directa con el fundador de la literatura canaria.

La liberación del obispo vendrá por vía económica, es decir, con el pago del rescate exigido por los secuestradores. Entre los habitantes de Bayamo, los que más empeño pusieron en liberar al obispo, ofreciendo incluso una fianza de su propio bolsillo, se encuentra el citado en el poema como «Pompilio el italiano» (pág. 75) con la ayuda de un pariente suyo llamado Jaques. César García del Pino comenta:

Se sabe que allí [en Manzanillo] «permanecían» dos flamencos –posiblemente como factores– uno de los cuales tenía el sugestivo nombre de Abraham y también se encontraba allí «Mota portugués, casado en Puerto Príncipe». Pero el más importante de todos era, evidentemente, «un tal Pompilio Genovés hombre muy rico que él sólo despachó el año pasado (1602) ocho navíos cargados».⁴⁸

Así, la liberación de Juan de las Cabezas Altamirano queda en manos de uno de los comerciantes que más se había enriquecido con el trato ilegal con los contrabandistas. El obispo que tan cristianamente había rechazado la ayuda de los seres marinos, no duda en aceptar la negociación ofrecida por los comerciantes. El pirata pide mil cueros, doscientos ducados y cien arrobas de carne y de tocino; al no contar con todo ello, Pompilio y Jaques ofrecen pagar de su propio bolsillo dos mil ducados dejando de rehén a Puebla hasta que se consiga el resto del rescate.⁴⁹ Toda una transacción económica, sin duda. De esta forma y aunque el primer canto del poema termina con la celebrada liberación del obispo como vimos, se consigue dejar abierto el desenlace final de la aventura, ya que sigue existiendo un rehén que aún no ha sido liberado.

El segundo canto cambia de tono, ya que entramos en la acción bélica propiamente dicha, para iniciar la cual se convoca a los soldados que el rey español tiene esparcidos por todo el orbe. Siguiendo las características de la épica, el autor enumera los héroes que participarán en la hazaña, uno por uno y describiendo las armas usadas, algo que ha sido comentado en clave casi carnavalesca: «La misma enumeración de los combatientes y su indumentaria tiene más de

⁴⁸ García del Pino, *op. cit.*, pág. 35.

⁴⁹ En la carta que el obispo escribe al rey relatándole lo sucedido, las cifras no coinciden con las del poema. Cabezas Altamirano declara que «el francés pedía en primera instancia 5.000 cueros y 2.000 ducados y otras mil exorbitancias», aunque luego se conformó con algo menos y especialmente con 1.080 cueros, 60 cargas de casabe, «que es el pan de la tierra», 1.500 ducados en ropa y 200 escudos (reproducido por Leví Marrero, *op. cit.*, pág. 121).

comparsa que de desfile militar». ⁵⁰ Para la venganza, Gregorio Ramos, alcalde de Bayamo, consigue reunir 24 hombres, cifra en verdad ridícula comparada con las que se manejan en textos similares, pero que da una indudable verosimilitud al texto. Frente a ellos, el enemigo cuenta con 26, mínima superioridad numérica que, sin embargo, sí es importante en cuanto a la pericia y experiencia de los hombres de Girón en la lucha armada. De todas formas, esta precisión en el número que integra cada bando no coincide con los datos aportados por los documentos escritos por Cabezas Altamirano, quien afirma que mientras los hombres de Ramos son 27, los piratas no pasan de 18. Una licencia poética necesaria para acentuar el valor de los vencedores, valor que el obispo no pone en duda en su relato:

Una pica de la que traía el enemigo valía por 3 de las lanzas de los nuestros. Y con toda esta ventaja de parte del enemigo pudo tanto el valor del capitán Gregorio Ramos y los suyos que en menos de un cuarto de hora mataron los más franceses y al Capitán cortaron la cabeza, de manera que sólo 3 ó 4 se escaparon.⁵¹

No falta en los preparativos el intento del obispo por detener esta venganza, pero en vano:⁵²

El buen obispo hizo sus protestos
con las solemnidades del derecho,
y que dejasen tales presupuestos
les rogó á todos con humilde pecho:
mas ellos que animosos y dispuestos
estaban al heroico y alto hecho,
no aceptan las razones de que usa,
que la resolución no admite escusa (pág. 87)

En la comitiva de los vengadores de la afrenta no faltan un «indio gallardo» llamado Rodrigo Martín (pág. 91) y «cuatro etíopes de color de endrina» (pág.

⁵⁰ González Echevarría, art. cit., pág. 587.

⁵¹ En Leví Marrero, *op. cit.*, pág. 122.

⁵² Esta estrofa tampoco refleja la realidad de los hechos, ya que el propio obispo es quien «advirtiendo cuán fácil cosa era prender este Capitán que tanto mal había hecho, lo comuniqué con el alcalde Ramos, el cual no deseaba otra cosa» (en Leví Marrero, *op. cit.*, pág. 121). Cabezas Altamirano participa en primera línea en los preparativos para tender una trampa al francés y no tiene ningún empacho en ir bien defendido: «escarmentado esta segunda vez llevé 7 armas de fuego para mi defensa» (*ibid.*, pág. 122), pero, eso sí, pidiendo que todo se haga «sin derramamiento de sangre, ni muerte ni mutilación de miembro» (*ibid.*).

93), rasgo de mezcla racial que ha sido señalado como una de las características más relevantes del texto. Lo cierto es que la situación de los esclavos negros en aquel momento en la isla era bastante tolerable: «como no eran muchos ni se les dedicaba todavía a trabajos muy rudos, conseguían ciertas libertades [...]. El número crecido de los que alcanzaban su libertad mediante el producto de trabajos extraordinarios realizados por cuenta propia, demuestra la liberalidad del régimen a que estaban sometidos». ⁵³ Esto podría explicar su presencia incluso voluntaria en la expedición de castigo contra los piratas.

La arenga pronunciada por Ramos a sus hombres sigue el mismo patrón que las palabras del obispo reproducidas en el primer canto, es decir, la repetición del verso final en cada estrofa, en este caso «que un buen morir cualquier afrenta dora», verso que, como señaló Marrero-Fente ⁵⁴ viene directamente del mencionado *Templo militante* de Cairasco, donde se dice «che un bel morir tutta la vita honora». Es interesante que para enfrentarse a los franceses se utilice una burda estratagema, una trampa que es intuida desde el principio: «causó en los marineros la embajada / una sospecha verdadera y cierta: / y temiendo algun trato y emboscada / volvieron á la nao, el alma muerta» (págs. 95-97). Sin embargo, y a pesar de la duda que sus hombres le transmiten, Girón no duda en bajar a tierra como le piden, actitud que el texto explica así: «pero como soberbio y arrogante / hizo de todo ello poco caso / mostrando gran valor en el semblante» (pág. 97).

Pero también es importante remarcar en todo momento la diferencia fundamental que separa a los dos bandos, es decir, su religiosidad:

Mientras el enemigo en las orillas
de aquella playa se gallardéaba,
nuestro escuadron, hincado de rodillas,
con grande devoción orando estaba;
hasta que ya de las etereas sillas
el victorioso fin que se esperaba
salio en conformidad de su esperanza.
¡Oh cuánto la oracion puede y alcanza! (pág. 97)

Al grito de «*Santiago, cierra España!*» (pág. 97) atacan a los piratas, batalla que ocupa más de 20 estrofas, incluyendo las palabras que Girón dirige a sus hombres para animarles ⁵⁵, una extensión un tanto exagerada si tenemos

⁵³ Portuondo, *op. cit.*, pág. 129.

⁵⁴ Raúl Marrero-Fente, *op. cit.* (2002), pág. 92.

⁵⁵ Ni que decir tiene que el esquema será el mismo que en casos anteriores, es decir, la repetición del verso al final de cada estrofa, aquí «que con la vida al fin todo se alcanza».

en cuenta el número de contendientes que se enfrentan. Además, el autor dedicará a cada uno de los españoles unos versos que den cuenta de su hazaña personal, como este mínimo ejemplo: «Andaba Miguel Lopez de Herrera / con mas furor que el iracundo Marte, / matando y deshaciendo de manera / que solo á él se rindió la mayor parte» (pág. 99). El carácter hiperbólico de estas descripciones transforma el enfrentamiento en una auténtica batalla entre dos ejércitos y desde luego no salen las cuentas de los enemigos muertos que, como sabemos, no eran más de 26; da la impresión que cada español ha muerto a más de 20 enemigos él solo. Ni el arrojó de los franceses, que por un momento parece que van a ser los ganadores, en un ejemplo de suspense, ni la utilización de la artillería con la que cuenta su barco, puede nada contra el arrojó de los españoles. Y, sin embargo, el verdadero autor de la victoria final no será ninguno de ellos, sino uno de los negros que participa en la lucha, un esclavo llamado Salvador del que no encontramos ninguna mención en los documentos históricos que existen sobre el relato de los hechos y que será el que dé muerte al capitán francés:

Andaba entre los nuestros diligente
un etíope digno de alabanza,
llamado Salvador, negro valiente,
de los que tiene Yara en su labranza,
hijo de Golomon, viejo prudente:
el cual, armado de machete y lanza,
cuando vido á Gilberto andar brioso,
arremete contra él cual leon furioso (pág. 105)

La lucha entre ambos termina con la victoria de Salvador que clavará su lanza en el pecho del pirata, dejándolo muerto al instante. Es interesante cómo Silvestre de Balboa utiliza la figura del negro en su poema frente a otros textos de la época en los que también podemos encontrar esa figura, pero con matices muy distintos. Por no ir más lejos y aprovechando los contactos entre ambas obras, en *La Araucana* el cacique Caupolicán se siente también ofendido, al igual que el pirata Girón, porque su contrincante sea un negro, pero en el primer caso, el negro ejerce el trabajo de verdugo, algo muy común en la época, y el araucano se negará a ser ajusticiado por él en defensa de su dignidad. Sin embargo, en el texto de Balboa, el negro aparece individualizado con su propio nombre, es un soldado más de esa milicia organizada por el alcalde y es al fin el único que puede enfrentarse con el pirata directamente. Es posible hacer una lectura en la que un cristiano no se mancha las manos para matar a un hereje y simbólicamente el negro sigue siendo el verdugo, pero en todo caso no sin demostrar su arrojó y valor (por

otro lado, los españoles han matado a todos los demás franceses). La acción del esclavo merece una estrofa laudatoria:

¡Oh, Salvador criollo, negro honrado!
 ¡Vuele tu fama, y nunca se consuma;
 que en alabanza de tan buen soldado
 es bien que no se cansen lengua y pluma!
 Y no porque te doy este dictado,
 ningun mordaz entienda ni presuma
 que es afición que tengo en lo que escribo
 a un negro esclavo, y sin razón cautivo (pág. 107)

Para después pedir al pueblo de Bayamo que otorgue la libertad al esclavo, algo que ya vimos no era tan raro en la época. En cuanto al truculento final del cadáver del pirata, Belén Castro afirma que «Giron no fue decapitado por el negro Salvador inmediatamente después del secuestro, tras dura batalla con los “militares insulares”, sino que los hechos ocurrieron en una emboscada nocturna, cuando habían pasado ya ochenta días del secuestro».⁵⁶ En todo caso, y según el poema, no fue Salvador quien cortó la cabeza al pirata, sino «uno de los nuestros que allí junto / estaba con la mano prevenida» (pág. 107). Después de tan truculento suceso los franceses que han sobrevivido huyen hacia el barco y son perseguidos y rematados en el agua, con lo que se acentúa la sensación de que la batalla que se ha producido implicaba a un altísimo número de contrincantes. Las bajas en el otro bando se limitan a «Un indio de los nuestros solamente / murió de una herida penetrante, / sin que hubiese más daño en nuestra gente / en victoria tan grande é importante» (pág. 111). Como no podía ser de otra manera, el final del segundo canto es paralelo al del primero con un desfile de los héroes que entran en Bayamo con la cabeza del pirata en una lanza. Si bien aquí no se produce el mismo desfile de seres mitológicos, será el río el encargado de saludar a la comitiva:

Sale de sus cavernas, de ovas lleno
 el venerable aspecto, entre pescados,
 el ansioso Bayamo, y el ameno
 margen admira lleno de soldados:
 mira del sucesor del Nazareno
 el rostro grave y ojos recatados;
 y alegre de lo ver en su ribera,
 á hablarle comenzó de esta manera (pág. 113)

⁵⁶ Belén Castro Morales, art. cit. (1994), pág. 360.

El discurso del río, en el que como era de esperar se repite de nuevo el verso final de cada estrofa: «*Sinceridad, quietud, amor, nobleza*», está íntegramente dedicado a recordar la tristeza que el secuestro había producido en el mundo natural y que ahora será remediada: «brotarán todas las flores / con que se maticaban mis orillas; / cantarán sin dolor los ruiseñores, / silgueros, pentasilbos y abobillas» (pág. 113). El desfile termina en la iglesia de Bayamo donde el obispo será homenajeado con un Motete que se supone fue cantado en realidad en 1604 y del que considera fue autor en su momento el propio Silvestre de Balboa, por lo que esta composición poética es en realidad la más antigua conservada de las compuestas en la isla.⁵⁷

De todo lo visto es fácil deducir que el *Espejo de paciencia* es un ejemplo modélico de manipulación de la realidad con fines políticos que beneficiarían a muchos de los implicados tanto en los hechos como en el texto de ficción. En este sentido no podemos olvidar que el propio autor fue condenado a pagar una multa de 648 reales en pena por su participación en el contrabando, como también figuran entre los condenados los autores de los sonetos y el alcalde Gregorio Ramos junto a parte de sus hombres.⁵⁸ Esto nos lleva necesariamente al título de la obra, donde el espejo adquiere unas dimensiones que ya no son las de mostrar al obispo como modelo de paciencia y valores cristianos⁵⁹, sino a un espejo deformante que al proyectar la imagen real en él reflejada la ha transformado invirtiéndola.⁶⁰ Teniendo en cuenta los datos históricos sobre el protagonista del poema, del que además apenas se cuenta nada en el texto, la referencia al espejo resulta de lo más pertinente y no deja de ser también un claro ejercicio barroco.

La fascinación de Lezama Lima por el primer título de la literatura cubana⁶¹ nos acerca a toda una serie de lecturas modernas que actualizan el texto y su significado, lecturas que han sido calificadas de neobarrocas⁶² y que tienen su principal exponente en Alejo Carpentier, quien incluye en su novela *Concierto barroco* a un descendiente del héroe negro Salvador, destacando y rescatando así su figura en el futuro de la imagen de Hispanoamérica. Pero lo que más interesa a Carpentier, que cuenta con pelos y señales toda la aventura relatada

⁵⁷ Véase Henríquez Ureña, *op. cit.*, pág. 51 y Poncet, *op. cit.*, pág. 17.

⁵⁸ Leví Marrero, *op. cit.*, pág. 134.

⁵⁹ Para un análisis de los diversos significados y fuentes del título véase Miguel González Sosa, «Breviloquios en torno al *Espejo de paciencia*», *Homenaje al profesor Sebastián de la Nuez*, Tenerife: Universidad de La Laguna, 1991, págs. 93-102.

⁶⁰ Ivan A. Schulman, «Espejo / *Speculum*: El *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36 (1988:1), págs. 391-406.

⁶¹ José Lezama Lima, *Confluencias*, ed. A. Prieto, Madrid: Dilema, 2007, pág. 200.

⁶² Belén Castro Morales, «La Arcadia caribe de *Espejo de paciencia*: Ninfas, sátiros y desculturación», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 50 (1999), pág. 136.

por Balboa, es el nacimiento de una expresión musical nueva basada en la unión de elementos dispares e incluso contrarios que daría lugar a la música hispanoamericana:

En aquel universal concierto se mezclaron músicos de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, naborés y negros —«¿Blancos y pardos confundidos en semejante holgorio? —se pregunta el viajero—: ¡Imposible armonía! ¡Nunca se hubiese visto semejante disparate, pues mal pueden amaridarse las viejas y nobles melodías del romance, las sutiles mudanzas y diferencias de los buenos maestros, con la bárbara algarabía que arman los negros cuando se hacen de sonajas, marugas y tambores!... ¡Infernal cencerrada resultaría aquella y gran embustero me parece que sería el tal Balboa!».⁶³

Pero el protagonista de *Concierto barroco* se equivocaba, porque, en todo caso, la barroca imagen ideada por Balboa para enlazar el mundo clásico con la realidad de la isla caribeña en alabanza a un obispo que anhelaba participar en los beneficios del contrabando resultó a la larga profética, convirtiéndose en el origen del mestizaje como forma de construcción de la América surgida tras la llegada de los europeos.

⁶³ Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1974, pág. 25.

LAS FÁBULAS BURLESCAS DE JUAN DEL VALLE CAVIEDES (A PROPÓSITO DE NARCISO Y ECO)

TRINIDAD BARRERA
(Universidad de Sevilla)

Resulta verdaderamente arriesgado hablar hoy de la poesía de Caviedes sin tropezar con el espinoso tema de la autenticidad de algunas de sus composiciones. Cuando parecía que a raíz de la edición de 1990, auspiciada por el Banco de Crédito del Perú y a cargo de los más insignes estudiosos de su obra, María Leticia Cáceres, Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena, se había saldado el problema de la fijación del corpus con esta edición concordada, volvieron a surgir las dudas a raíz del estudio detenido del manuscrito Costa Arduz de La Paz. Todo sin contar que la edición de García-Abrines (1993-1994) no ha arrojado suficiente luz sobre el asunto, más bien ha contribuido a crear mayor confusión.

En medio de esta situación, las fábulas burlescas no parecen tener problemas de autoría, aunque sus respectivas inclusiones en los manuscritos que conocemos son irregulares. Son tres: 1. «Fábula de Narciso y Eco».¹ Romance. 2. «Fábula de Polifemo y Galatea». Romance. (En el manuscrito de Duke dice: «Fábula

¹ Citaremos por la edición de 1990 (Juan del Valle Caviedes, *Obra completa*, Lima: Banco del Perú, 1990). Dicha fábula aparece en cinco de los manuscritos conservados: en el de Kentucky, en el de Duke, en el de la Biblioteca Nacional de Madrid (fondo Pascual de Gayangos), en el de Yale y en el de la Biblioteca Nacional del Perú (Lima).

de Polifemo y Galatea, burlesca, asunto académico)² y 3. «Fábula burlesca de Júpiter e Io».³

Los tres temas mitológicos sobre los que Caviedes lanza sus burlas son muy conocidos y de honda tradición en la España de la época. Sobre la fábula de Polifemo y Galatea, quizás la más estudiada, se ha ocupado recientemente y de forma muy pormenorizada Rafael Bonilla en un artículo que verá la luz próximamente y que ha tenido la gentileza de dejarme para su lectura.⁴ Hace ya bastantes años⁵ traté algunos aspectos de la fábula de Júpiter e Io, ahora me centraré aquí solamente en la tercera de las citadas, la que recrea su particular visión del mito de Narciso y Eco⁶.

El material mítico antiguo se introducirá en la literatura española de los siglos XVI y XVII por tres vías principalmente: el soneto, el teatro mitológico y el que aquí tratamos, la «fábula mitológica». Cada uno de estos géneros, como ha estudiado Vicente Cristóbal, modela dicho caudal de acuerdo a unas leyes, en el caso de la fábula abarca unidades narrativas amplias con planteamiento, nudo y desenlace y «devuelve su estatuto de “epilios” autónomos a los distintos relatos encadenados que formaban, asociados, el gran conjunto épico metamórfico de Ovidio»⁷. Los esquemas tópicos son además bastante usuales y es que el arte barroco es el adecuado para el tratamiento burlesco de los mitos en contraposición al equilibrio renacentista. Como fenómeno típico del culteranismo considera Cossío⁸ el tratamiento burlesco de las fábulas mitológicas, siendo Góngora el primero en escribir versiones paródicas de mitos aunque no es el primero en adoptar ante los mitos una actitud irónica que ya habían practicado Diego Hurtado de Mendoza, Barahona de Soto o Juan de la Cueva, entre otros. Por otro lado, es también opinión extendida que el cultivo barroco de la fábula mitológica vino a compensar el extendido uso de la épica de temática religiosa.

² Aparece en los mismos cinco manuscritos.

³ Aparece sólo en el de la Biblioteca Nacional de Madrid y en el Duke.

⁴ R. Bonilla, «Cíclopes en un burdel peruano: La *Fábula de Polifemo* de Juan del Valle Caviedes» (en prensa).

⁵ «La fábula burlesca de *Júpiter y Io* de Juan del Valle Caviedes» en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, VII (1979), págs. 15-28, recientemente reeditado en Trinidad Barrera, *Asedios a la literatura colonial*, México: UNAM, 2008, págs. 221-241.

⁶ De él se ha ocupado parcialmente Yolanda Ruiz Esteban en «Dos fábulas burlescas de Narciso: la de Juan del Valle Caviedes y la de Pedro Silvestre» en *Cuadernos de Filología Hispánica*, 8 (1989), págs. 181-198.

⁷ V. Cristóbal, «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía» en *Cuadernos de Filología Clásica*, 18 (2000), pág. 38.

⁸ José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid: Espasa Calpe, 1952. Hay reedición en Madrid: Istmo, 1999. Véase también *Fábulas mitológicas burlescas del Siglo de Oro*, ed., introd. y notas de E. Cano Turrión, Córdoba: Berenice, 2007.

El mito de Narciso es uno de los más ilustres de la tradición española ya desde la Edad Media, con Fernán Pérez de Guzmán, Micer Francisco Imperial o el Marqués de Santillana. La fuente remite a Ovidio en el libro III de las *Metamorfosis* que hace sombra a las otras dos fuentes del mito, la de Conón y la de Pausanias. A partir de entonces la belleza de Narciso se hace célebre así como su atractivo para los jóvenes. Cuando Narciso se asoma a la fuente y se enamora de su imagen está marcando una actitud de gran éxito futuro, la angustia del enamorado que, estando próximo al objeto amoroso, no puede tocarlo. Eco repetirá sus lamentos y Narciso morirá por su pasión y al morir surgirá una flor de su cabeza que llevará su nombre. Dos serían entonces las metamorfosis, la de Narciso en flor y la de Eco condenada a repetir voces ajenas, debido al castigo que le impuso Juno por distraerla con su carácter hablador mientras Júpiter campeaba a sus anchas con otras mujeres. Este tema amoroso venía como anillo al dedo a la pastoril y así lo hemos tratado a propósito de la novela de Bernardo de Balbuena⁹.

En el Renacimiento y Barroco se hacen frecuentísimas sus recreaciones tanto en la poesía como en el género teatral, sirvan de ejemplo en lo último Calderón de la Barca y Sor Juana Inés de la Cruz. Poco a poco y según su utilización se va matizando el enfoque, así Gutierre de Cetina o Pérez de Guzmán en «El gentil niño Narciso» hacen que el poeta prevenga a su amada de no mirarse al espejo para que no le sobrevenga la desgracia de Narciso, para que «no os mate vuestra propia hermosura», diría Cetina; sin embargo en Hernando de Acuña o Gregorio Silvestre se prefiere aludir al desaire del personaje hacia el amor aprovechando para aconsejar a su amada que abandone la actitud fría y distante. El sentido moralista y ejemplar que estos mitos tuvieron durante la Edad Media va perdiéndose poco a poco al llegar al Renacimiento aunque todavía Cetina conserva la finalidad de «aviso»¹⁰. Será Garcilaso quien olvide la carga moral y didáctica para atender a la sugestión estética: la fuente de la *Égloga II* es testigo de los desdichados amores de Albanio, en otro momento es Eco quien se convierte en repetidora de los lamentos de Albanio. La inversión garcilasista, Narciso/Camila, Albanio/Eco, entre galán y dama viene de la tradición trovadoresca que refleja la imagen del hombre como sufridor de los desdenes de su amada. Así lo reflejará Balbuena: en la carta que Felicio manda a su amada, el pastor compara su suerte con la del desafortunado héroe. La utilización de este mito tiene amplio reflejo

⁹ «Mitos clásicos en la novela pastoril de B. de Balbuena», de próxima aparición en Editorial Iberoamericana.

¹⁰ También se dio el tratamiento alegórico del mito, como ocurre en *El Divino Narciso* de Sor Juana, y el burlesco satírico, como es el caso aquí tratado por Juan del Valle y Caviedes. Ya Quevedo, en el *Buscón*, nos dijo: «trajeron caldo en unas escudillas de madera, tan claro que en comer una dellas peligrara Narciso más que en la fuente».

en los más importantes poetas del momento, Juan de Arguijo, Góngora, Lope de Vega y una lista irrepetible pero casi todos van a abundar en señalar el desdén y la frialdad respecto a aquellos que los/las aman. El tratamiento burlesco de los mitos es fruto de la pérdida del respeto a las fuentes clásicas.

Caviedes opta por la recreación burlesca del mito donde acciones y circunstancias quedan degradadas invirtiéndose los modelos de comportamiento amoroso. No olvidemos que el tema amoroso será uno de los principales motivos de las fábulas mitológicas burlescas. Se centra exclusivamente en el amor de Narciso por su imagen y muy tangencialmente se ocupa de la figura de Eco o de las otras enamoradas que, según Ovidio, estaban rendidas a su belleza. Al final del romance recoge la carga moralizante tan peculiar del barroco. Ya apuntaba Lara Garrido cómo desde finales del XVI la evolución burlesca se dirigía a «la repetición segmentada del mito en su estructura originaria, nunca en la modificación libre de la misma, y en la *dispositio* retórica unidireccional que especifica y reitera una determinada fórmula desrealizada»¹¹. El tratamiento paródico de los personajes mitológicos en el XVII viene potenciado por el desengaño que acarrea la crítica a los altos poderes a la que no escapa la grandeza de los personajes mitológicos. Según Cossío, es el más llano de los tres romances mitológicos burlescos del poeta de la Ribera.

Caviedes elige la forma métrica del romance, siguiendo el impulso del «romancero nuevo». El romance, en cuartetos que forman la mayoría de las veces una cláusula oracional, tiene un total de 192 versos. Cada cuarteto suele englobar un rasgo burlesco o un concepto ingenioso. Se puede distinguir en su conjunto tres momentos, el primero (vv. 1-160), el más largo, nos introduce de lleno en el nudo del relato: recrea una y otra vez, mediante juegos ingeniosos, el amor incontrolado de Narciso por su imagen reflejada en el agua; el segundo, el desenlace, muy breve, sólo dos cuartetos, su muerte y metamorfosis en flor (vv. 161-168); y el tercero (vv. 169-192), los avisos moralizantes. Caviedes da por sabida la historia y el origen de Narciso para insistir una y otra vez, mediante ingeniosos juegos de palabras, en la búsqueda incesante de su imagen reflejada, objeto de su amor. No hay pues una narración argumental completa del mito.

Comenta acertadamente Hopkin que «La serie de conceptos ingeniosos que utiliza Caviedes para carnavalizar esta fábula y, en especial, la figura de Narciso toma como base relaciones diversas alrededor del elemento agua, materia que se asocia metonímicamente con el personaje aludido. Del reflejo en el agua y de su condición fluida, inestable, derivarán principalmente las ironías, las antítesis, las

¹¹ J. Lara Garrido, «Consideraciones sobre la fábula burlesca en la poesía barroca (A propósito de una versión inédita de la de “Apolo y Dafne”)», *Revista de Investigación*, VII (1983), Soria, pág. 25.

combinaciones fonéticas y de sentido»¹². Y efectivamente es el agua el elemento unificador y origen primero de todos los juegos de palabras del romance.

Comienza parodiando los inicios épicos:

Canto de aquel bello joven
 Que en el espejo del agua,
 Sin sucederle fracaso
 4 Se veía y se deseaba

Queremos ver el primer juego de palabras en la expresión «se veía y se deseaba» que además de su sentido literal (el de verse a sí mismo y desearse de inmediato), tiene el figurado de «verse en dificultades». A partir de esta premisa, el amor a sí mismo, ignorando la realidad, es el motivo recurrente, prácticamente, de todo el romance. «Aquel que fue de Cupido / flecha y blanco a quien dispara» recoge condensadamente su desgracia, al ser «flecha y blanco de amor» a un tiempo. En su continua e incesante búsqueda de la ninfa del agua, Narciso se asomaba a las fuentes y «fue cosa bien extraña / el ver en agua asomado / cuando aquesta no emborracha». Aquí «asomarse» tiene un doble sentido: inclinarse para ver algo y, figuradamente, sentir la cabeza tocada por los vapores etílicos.

El conceptismo empieza a desplegarse en sus versos mediante un caudal lingüístico que igual recurre a las palabras cultas que a las populares, a las frases hechas, a los refranes, al argot, al juego de voces, a los equívocos y a las perífrasis. Veamos algunos ejemplos: agua, fuego y aire entran en combinación cuando Cupido le insufla la llama del amor («abrasadoras ascuas») en agua (su imagen reflejada) y en aire (por el eco de su voz), en evidente juego imposible pues tanto el agua como el aire apagarían la llama (palabra que permite el juego de sentidos si aludimos también al significado de «llamar»):

Con agua le introducía
 Sus abrasadoras ascuas
 Y aún con aire, si su voz
 20 Era eco en él, cuando llama

A continuación describe muy brevemente a la ninfa Eco, «grandísima res-pondona» la llama por devolverle las palabras a Narciso, sin embargo nada se comenta acerca de su tragedia, condenada a repetir las frases de otros, para

¹² E. Hopkin, «Carnavalización de mitos clásicos en la poesía de Juan del Valle Caviades» en *La tradición clásica en el Perú Virreinal*, comp. T. Hampe Martínez, Lima: Sociedad Peruana de Estudios Clásicos, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999, pág. 184.

volver enseguida a centrarse en la tan desesperada como inútil aprehensión de su imagen reflejada en el agua. Expresiones populares como «el gozo en el pozo», en su sentido literal y figurado, indican la frustración del galán usando los equívocos y juegos de palabras pertinentes.

En los estanques y pozo
 Buscaba una ninfa aguada,
 Y el gozo en el pozo era
 40 Porque nunca la encontraba

La insistencia en el deseo de apresar a su amada, imagen reflejada de sí mismo, lo lleva a utilizar el lenguaje de la pesca para conseguir su «trucha» –degradación evidente de su amada por alusión además a su condición de prostituta¹³–, las diversas formas de conseguir sus requiebros lo ponen en ridículo y el poeta interviene para corroborar la situación:

Sol le llamaba a la sombra
 Complicación temeraria
 Y disparate que yo
 64 Le sustentaré en su cara

La intromisión del poeta apunta a la importancia del tema de los locutores satíricos que han analizado Arellano o Jauralde, entre otros.¹⁴ Caviedes asume aquí el papel de locutor externo que enjuicia lo que ve (lo que se cuenta) como cualquier lector foráneo, como un disparate. Es sabido que en las fábulas burlescas la voz poética adopta este doble papel, el de la voz narrativa que cuenta el mito y la que hace acotaciones a lo narrado.

Narciso sigue sus requiebros de amor a la imagen: «hermosa deidad», «mira que de amores muero», «en la Troya de mi pecho / introduces fuego y agua», el fuego y el agua vuelven a entrar en juego, «porque maltrata / amor con palo de ciego / mucho más que con pedrada», de nuevo una expresión popular, «dar palos de ciego», no acertar, hasta bordear lo ridículo en los siguientes versos:

¹³ La expresión «trucha» aparece en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina con el significado, según anota Américo Castro, de «cortesana de gran porte».

¹⁴ I. Arellano, *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid: Arco Libros, 1998, pág. 49. Véase también el artículo de P. Jauralde, «La poesía festiva de Quevedo: un mundo en libertad», *Sobre poesía y teatro*, ed. C. Cuevas, Málaga: UNED, 1989, págs. 41-71.

Tan ciego estaba de amor,
 Que en su aplauso le llamaba
 Cara de rosa a la que
 84 Era de Narciso cara

Los tópicos al uso aparecen cuando Caviedes alude a la falta de colores para describirla, el tópico, ecos del «ut pictura poesis» horaciano, recuerda la tradición de la imagen petrarquista del retrato de la amada: «sólo tengo sombras», dice, «los colores me faltan» para a continuación enredarse en el juego de palabras: «Esta pintura es / de imprenta, si era de estampa, / que en mirándose Narciso / se imprimía en tinta blanca». De nuevo alude al fuego y al agua, los opuestos más manejados en el romance, mediante el oxímoron: «que el incendio de su amor / era la lumbre del agua». La expresión popular de «es mujer para un pobre» (aquella que mira por la economía doméstica) se une a otra expresión también muy popular, aunque en esta ocasión con doble juego, el «toma y daca» (toma y dame, trueque) es transformado por la pluma de Caviedes en «dame y daca». La cuarteta completa derrocha virtuosismo al decir:

Es cierto que para un pobre
 Era esta famosa dama
 Porque no viste ni come
 100 Ni tiene dame ni daca

Los alardes retóricos continúan en el romance y el calambur hace entrada en los juegos de estas cuartetas:

No era muy extraña aquesta
 De las que eran cortesanas,
 Pues mil caravanas tienen
 104 y ésta es una *cara vana*.

 Engañábale su sombra
 Porque no llegó a mirarla
 Con calzones, porque siempre
 112 Se veía Narciso *en aguas*.

 Y aunque se los viese, hay
 Machorras ninfas bragadas
 Que los traen, como también
 116 Hay Narcisos que taren sayas.

Si de Vulcano la red
 Le echa, llega a pescarla;
 Que quien deidades de espuma
 120 Coge, se moja las bragas.

La alusión a la condición prostibularia de la ninfa, en su afán de rebajamiento no sería nada extraño, aparece también a propósito de Galatea en la fábula correspondiente. Llega un momento en que, en su afán rebajatorio, el doble sentido de la palabra «aguas» hace que Narciso sólo alcance a mojarse con los orines:

Y fue mucho cuando el joven
 siempre que iba a pescarla,
 el cuerpo no le cogía,
 140 mas cogíale las aguas¹⁵.

La expresión popular «echar a pique» (hacer peligrar) trae otro nuevo juego de ingenio en la cuarteta siguiente:

Cual buzo se zambullía
 Por la perla imaginada
 Mas, ¿qué mujeres no echan
 124 A pique a cuantos las aman?

Del blanco (de la perla) al pardo (de la mulata), sin transición, pues:

Si era su sombra, imagino
 Que sin duda era mulata
 La ninfa, si en agua vista
 128 Es cualquiera sombra parda.

Aunque no deja de venir a la memoria, por dilogía, el sentido figurado e irónico que conlleva llamar «perla» a una mujer, para indicar todo lo contrario de bueno. Son abundantes las cuartetas que insisten, desde ángulos cada vez más ingeniosos, en su «pesca» imposible jugando con el doble sentido de la palabra «pasas» (uvas pasas, según la lógica del verbo «vendimiar» empleado en el texto pero también, en atención a la cuarteta anterior, en el que se la calificaba de mulata, «pasas» puede tener el valor «cabellos cortos, crespos y ensortijados de los negros»):

¹⁵ Este sentido, según recoge Hopkin, se repite en otras composiciones caviedanas como «Casamiento de Pico de Oro» o «Al Doctor Yáñez».

Y no es mucho que hay Narcisos
 Que son golosos de pasas,
 Y en las cepas del amor
 132 Se mueren por vendimiarlas.

Un breve inciso en el que se nos informa sobre Eco, celosa de que Narciso no le hiciese caso, así como noticias sobre otras enamoradas del joven siguiendo la información de la mitología, donde de nuevo encontramos el juego de palabras en la expresión «no poder ver pintadas» (no podía ver ni en pintura):

Quisiéronle también otras
 Ninfas, que él las despreciaba
 por su copia, y a las vivas
 148 no podía ver pintadas.

Como ocurre con el final de muchas penas de amor, Narciso ahoga las suyas en la bebida:

Si se miraba en el vino,
 Encuentra lo que buscaba,
 Porque con este licor,
 160 No hay ninfa que no esté hallada

para acabar finalmente en la muerte, morir de amor, en este caso «de amores propios»:

Viendo no la conseguía,
 El joven desesperaba
 Y murió de amores propios
 164 Porque ignoraba la causa.

Hasta aquí la primera parte del romance, el carácter desmitificador que ha afectado por igual al contenido y a la forma, la cuarteta siguiente recoge la leyenda de su metamorfosis en flor, la flor hidalga que lleva su nombre sobre lo que nos avisa el locutor satírico para que no lo confundamos con la flor típica de los cementerios, las malvas:

Enterráronle, y nació
 Entre otras flores hidalgas;
 Dígolo, porque no entiendan
 168 Que fue nacido en las malvas.

Y enseguida pasa a la coda, ese final moralizante tan peculiar de las fábulas tradicionales donde sorprende el tono serio, el carácter grave de las cuartetas que siguen con el burlesco que le ha precedido:

- Todos en el mundo son
Narcisos de cosas varias,
Pues todos tienen amor
172 Porque éste ciega y engaña.
Narcisos son de grandeza
Los Príncipes y Monarcas,
Pues no es otra cosa el cetro
176 Que una sombra imaginada.
Narcisos de ciencia son
Cuantos hinchados la tratan,
Que piensan que presumirla
180 Es lo mismo que alcanzarla.
Narcisos son de nobleza
Los que, alegando montañas,
Ásperos hidalgos son
184 Cuando la hidalguía es llana.
También de ingenio, Narcisos
Son todos los que se agradan
De sus obras, y se miran
188 En ellas para estimarlas,
En fin, esta es flor de todos,
Cuya hermosura gallarda
La mira la necedad
192 Y la huele la ignorancia.

Nadie escapa al narcisismo, desde príncipes y monarcas a hidalgos y desde científicos a poetas, donde las expresiones populares surgen una vez más de su pluma porque «no es lo mismo presumirla que alcanzarla». La vanidad, lección última del narcisismo, es flor de todos.

SEÑALES DESDE UNA BIBLIOTECA PERDIDA.
INFORTUNIOS DE ALONSO RAMÍREZ:
IDENTIDAD CRIOLLA Y CUESTIÓN BARROCA

EDUARDO BECERRA
(Universidad Autónoma de Madrid)

Entre las décadas de los setenta y ochenta del siglo pasado surge una corriente de recuperación de los estudios coloniales, inscrita dentro de un proceso más general de la crítica hispanoamericanista, caracterizada por su marcado sesgo ideológico y su notoria politización. En medio del debate sobre los estudios culturales, útiles aquí en su vertiente postcolonial, irrumpen voces que proclaman la necesidad de reinterpretar las expresiones de la colonia en cuanto a su alejamiento o no respecto a los paradigmas imperiales, con el fin de sacar a la luz una autonomía cultural que justifique la adscripción de la literatura colonial a una tradición específica hispanoamericana en parte al menos desligada de los modelos de la metrópoli.¹

Este proyecto de descolonización de la colonia busca incorporar el periodo a un proceso de lectura e interpretación de la historia literaria de Hispanoamérica como pugna continua por la afirmación de su independencia frente a las imposiciones de centros culturales externos. El discurso identitario, tan impor-

¹ Para una valoración general de este proceso puede consultarse mi trabajo «Hacia la descolonización de la colonia. Testimonio, crítica literaria y tradición ancilar latinoamericana», *América sin nombre*, Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante, *Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo xx hispanoamericano*, 5-6 (diciembre 2004), págs. 38-43.

tante desde la emancipación decimonónica, se retrotrae así a los siglos previos. Muchas de las particularidades de las obras coloniales que se justificaron por la conformación peculiar del contexto del que surgieron se consideran ahora actos explícitos de disidencia. El desafío no deja de ser interesante, pues consiste en concederle estatuto fundacional de una cultura propia a una época que, por las características de la política imperial española, se caracterizó por un control severo que quiso imponer y reproducir su modelo administrativo, político, ideológico, y por supuesto cultural, en sus posesiones americanas.

Este debate de fondo ha enfrentado los usos tradicionales de la filología (atenta en primer lugar a los textos para, a partir de ellos, reconstruir el marco cultural sobre el que las obras surgen) con el estudio de las expresiones coloniales desde posiciones más cercanas a lo que suele calificarse como crítica cultural (que actúa en sentido inverso, interpretando los textos a partir de las corrientes ideológicas en combate que se mueven en determinados contextos). El barroco colonial y sus producciones se encuentran desde hace décadas en el centro de esta discusión.

Una vez alcanzada la llamada estabilización virreinal, el desarrollo social va consolidando espacios autónomos de los que brota una conciencia criolla que con mayor o menor claridad impregna sus expresiones culturales. Cuestión ampliamente estudiada, su proyección al campo concreto de la literatura incorpora algunos matices interesantes. La vigilancia ideológica de la metrópoli, plasmada en leyes e instrumentos de control por todos conocidos, dio lugar a un sinnúmero de manifestaciones tendentes a reproducir las directrices de una cultura que hizo de la ortodoxia su seña de identidad; por ello, las huellas de la diferencia aparecerían insertas dentro de textos escritos según los modelos con los que la cultura imperial propagó su hegemonía. El límite entre las estrategias de celebración de la ideología dominante y las de su impugnación discurren por un umbral incierto; y el territorio ambiguo que dibujan explica las complejidades de un problema crítico que exige mucha sutileza. Si bien no han faltado ejemplos que hayan permitido nuevas miradas a la colonia capaces de iluminar espacios problemáticos antes ocultos, tampoco han escaseado lecturas dominadas por *aprioris* ideológicos que han sembrado más sombras que luces. Las numerosas interpretaciones que ha suscitado *Infortunios de Alonso Ramírez* y los estudios sobre la figura de Sigüenza y Góngora constituyen un buen ejemplo de los claroscuros de un proceso de perfiles plurales, y a veces contradictorios, con el que trató de revelarse la imagen de un sujeto social criollo y de una cultura e identidad que llegaron a calificarse de protonacionales.

La figura de Sigüenza y Góngora ofrece al tiempo una gran representatividad y una singularidad notable en la Nueva España del xvii. De formación jesuítica, historiador, cronista, cosmógrafo, astrólogo, matemático y poeta ocasional; ejerció como catedrático de Astrología y Matemáticas en la Real y Pontificia

Universidad de México y fue nombrado cosmógrafo real por Carlos II. Sus relaciones con las autoridades eclesiásticas y virreyes, especialmente con el Conde Galve (virrey de Nueva España entre 1688 y 1696), subrayan su posición de privilegio en la sociedad novohispana. Su perfil intelectual, en un mundo dominado por un escolasticismo de marcado sesgo teológico, del que también participó, muestra en otras facetas un lado científico y racionalista excepcional. Además de todo ello, sus reivindicaciones de la historia y la cultura de su tierra y sus estudios de las civilizaciones del antiguo México (otra cosa fueron sus opiniones sobre los indios contemporáneos suyos) han servido de ejemplo de un orgullo criollo que para muchos encarnó una mexicanidad *avant la lettre* y una actitud preindependentista.

De sus obras, *Infortunios de Alonso Ramírez*, de 1690, ha sido a la que más páginas se le han dedicado. En ello sin duda han tenido mucho que ver tanto las peripecias que recoge, llenas de sabor aventurero, como la forma de narrarlas, con un estilo eficaz muy alejado de las retóricas cargadas de la mayor parte de los discursos coloniales y gracias a las cuales Sigüenza también mostraría sus destrezas culteranas en otros textos. El libro relata los orígenes y aventuras del personaje del título. Nacido en San Juan de Puerto Rico, busca mejor fortuna en México y al no hallarla decide embarcarse a Filipinas. Se dedica allí a diversos negocios marineros y en uno de sus viajes es capturado por piratas ingleses; comienza un cautiverio lleno de penalidades que finalizará cuando, tras ser liberado, desembarque en las costas de Yucatán. Tras algunos problemas vividos en diferentes poblaciones novohispanas, llega a la Ciudad de México y da cuenta al virrey, el Conde de Galve, de sus andanzas con el fin de que le sean restituidos los bienes confiscados en su desembarco en tierras americanas. El virrey le ordena a Sigüenza que ponga por escrito lo relatado por el personaje. En un giro pirandelliano muy comentado, Alonso Ramírez va en busca de su autor, el propio Sigüenza, quien, como se narra en las últimas líneas, gracias a su labor de escriba logra que el infortunado protagonista alcance su objetivo.

Andanzas en busca de fortuna, primero al servicio de diversos amos y luego surcando mares exóticos, cautividad y sus penalidades, asaltos, robos, y un final en el que el personaje describe el encuentro con su autor. Demasiadas tentaciones como para no ver en todo ello una narración de valores, y sabores, literarios. Y no solo porque el relato se sostenga en vivencias que encuentran fácil acomodo en modelos novelescos de éxito en el periodo áureo: el relato de aventuras, la novela de cautiverio, la bizantina... Además, la situación narrativa reproduce el modelo picaresco con notable cercanía: Alonso Ramírez cuenta su «caso» para obtener la merced del virrey, aportando su propia vida, incluidos sus orígenes y genealogía, para demostrar la justicia de su solicitud, algo anecdótico si no fuera porque Sigüenza escoge el yo autobiográfico para narrar las experiencias

del personaje, lo que subraya su proximidad a la enunciación de las historias de pícaros.

Del lado de la historia, es evidente también que *Infortunios de Alonso Ramírez* puede ser adscrito a modelos retóricos alejados de lo ficcional (la carta-relación o relación forense y el memorial de méritos) que constituyeron el grueso de la producción discursiva colonial. No le falta razón a Antonio Lorente cuando señala que la picaresca, la bizantina y los relatos de cautiverio tienen en la marca referencial autobiográfica uno de sus rasgos clave, de ahí sus similitudes con el texto de Sigüenza. Razonamiento al que también recurre González Echevarría al establecer los paralelismos entre la picaresca y los documentos legales de la conquista.² Por ello, aunque el debate sobre el carácter «fingido» o histórico del texto debería considerarse resuelto, sobre todo tras leer los trabajos, repletos de datos que lo confirman, del propio Antonio Lorente en defensa de su historicidad³, vuelvo a él para abordar algunos asuntos de los debates críticos a los que me referí al comienzo y de la imagen de la cultura colonial que transmiten.

El interés por potenciar el rango novelesco de *Infortunios* ha tenido mucho que ver también con el problema de la existencia o no de la novela colonial. Más allá de episodios concretos, su caracterización ficcional ha sido justificada por la situación narrativa de la que parte. El «pacto autobiográfico» desde el que se despliega el relato conlleva la utilización de un yo narrativo con el que el autor cede la voz al personaje, marco que está en los orígenes del género novelesco (la picaresca y su evolución desde el discurso epistolar así lo ilustran de nuevo). El que este proceso se haga además explícito dentro del texto descubre una intervención autorial letrada indudable de la que surgirían sus aportes literarios. En este recurso se ha querido ver la prueba de la actitud de disidencia intelectual por parte de Sigüenza frente a los paradigmas novelescos españoles. Dos trabajos muy reconocidos y citados sirven para ejemplificar un planteamiento bastante generalizado. Me refiero a «La transgresión de la picaresca en los *Infortunios de Alonso Ramírez*», escrito por Raquel Chang-Rodríguez, y a

² Antonio Lorente Medina, *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana*, México: FCE-UNED, 1996; Roberto González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México: FCE, 2000.

³ Además del libro citado en la nota anterior, Antonio Lorente vuelve al tema con nuevos datos y sólidos argumentos en un artículo muy reciente: «Luces y sombras de Alonso Ramírez», coords. H. R. Cortés, E. Godoy Gallardo y M. Insúa Cereceda, *Rebeldes y aventureros: del Viejo al Nuevo Mundo*, Madrid: Iberoamericana, 2008, págs. 133-147. El debate sobre la literariedad y/o historicidad del texto ha ocupado casi en su totalidad la crítica de esta narración y sería absurdo traer aquí esa numerosa bibliografía. Prefiero remitirme a los trabajos de Antonio Lorente y al muy interesante artículo de Kathleen Ross «Cuestiones de género en *Infortunios de Alonso Ramírez*», *Revista Iberoamericana*, vol. LXI (1995), núms. 172-173, págs. 591-603, ya que ambos repasan con minuciosidad y buen juicio los estudios fundamentales sobre *Infortunios*.

«Máscara autobiográfica y conciencia criolla en *Infortunios de Alonso Ramírez*», de Mabel Moraña.⁴

El renovado interés por los estudios coloniales vino acompañado en torno a los mismos años (1970-1980) por el auge de un tipo de discurso que se colocó en el centro de las discusiones de la crítica: el del testimonio o narrativa testimonial.⁵ Describo la situación narrativa desde la que se originan estas obras. Una figura, por lo general iletrada, de origen humilde y con una experiencia traumática producto de determinadas injusticias históricas, presta su voz a un mediador culto para que este ponga por escrito la experiencia de ese narrador oral convertido en portavoz de la colectividad, social, étnica o política, a la que pertenece. El testimonio fue interpretado como un género de alto contenido político que, al despojarse de todo rango estético por su intento de transmitir con la máxima fidelidad la voz que lo origina, constataba una intención deslegitimadora de lo literario, concebido ahora, debido a su rango simbólico opuesto a la sinceridad testimonial, como expresión de raíz burguesa de carácter hegemónico y alienador. El testimonio, como discurso que da voz a los marginados, fue elevado a la categoría de expresión paradigmática hispanoamericana y ejemplo de resistencia cultural desde tiempos antiguos frente a los modelos literarios institucionalizados, los de la literatura, desde los centros hegemónicos.

Si se trata de encontrar modelos descolonizadores en la propia colonia, las semejanzas entre la enunciación testimonial y la de la obra que nos ocupa nos llevan a consecuencias más que previsibles. La picaresca ya no es el modelo a seguir sino a deslegitimar por su origen imperial, según Chang-Rodríguez y Moraña. Para la primera, Alonso Ramírez es representante de los «sin historia» y la obra muestra cómo «la violencia y subversión manifiestas en diversas modalidades en las obras estudiadas conforman las letras y la cultura hispanoamericanas de los siglos XVI y XVII. Vista en este contexto la prosa colonial se nos revela como escritura de renovación y de rebeldía que cuestiona sus mismos orígenes» (pág. XVII). La autora define el texto como parodia consciente del modelo picaresco y subraya explícitamente sus equivalencias con obras testimoniales del siglo XX, como las del cubano Miguel Barnet y la mexicana Elena Poniatowska. El texto de Moraña, por su parte, ofrece el repertorio casi completo de los conceptos y dialécticas fundamentales que se aplicaron al estudio del testimonio,

⁴ Raquel Chang-Rodríguez, «La transgresión de la picaresca en los *Infortunios de Alonso Ramírez*», en *Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana, siglos XVI y XVII*, Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1982, págs. 85-108; aunque el texto de Mabel Moraña, «Máscara autobiográfica y conciencia criolla en *Infortunios de Alonso Ramírez*», de Carlos Sigüenza y Góngora» aparece inicialmente en *Dispositio*, vol. 15 (1990), núm. 40, págs. 107-117, citaré por el volumen en el que lo recoge posteriormente como uno de sus capítulos, *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, México: UNAM, 1998, págs. 217-230.

⁵ Véase nota 1.

ahora proyectados retrospectivamente sobre la obra de Sigüenza y Góngora: marginalidad, subalternidad, otredad, identidad-alteridad, centro-periferia y oralidad-escritura, deconstrucción de la sociedad virreinal y colectivización de la experiencia mediante un proceso por el cual el yo autobiográfico de Alonso Ramírez se convierte en un «“nosotros” ideológico, afirmación pronominal de un sector social con conciencia de sí, afirmado en la práctica de la reivindicación social» (pág. 226). Nunca un pronombre había dado tanto juego; en ese «yo» y en los usos que le da Sigüenza y Góngora, según Moraña, se sitúa «el punto de partida para la estructuración del discurso criollo y la primera etapa en el proceso de la construcción del sujeto social hispanoamericano» (pág. 230). Contemplamos entonces una doble marginalidad, la del protagonista, cuya vida discurre por los márgenes de la vida imperial, y la de Sigüenza, la del letrado criollo que, al incluir al final del texto su queja por el poco reconocimiento a su valía, impugna el sistema de valores de la metrópoli desde el sector de las elites autóctonas de la Nueva España.

Mi disconformidad con las tesis de Chang-Rodríguez y Moraña no supone negar o cuestionar la existencia de una conciencia criolla en la Hispanoamérica colonial y que el propio Sigüenza podría representar. Más discutible me parece la forma en que en ellas defienden el uso de ciertas estrategias discursivas como prueba de ello. Si aceptamos sus tesis, habría que dar por supuesta la aparente existencia, en el campo novelesco, de una especie de sistema literario y una dinámica de circulación de los textos entre ambas orillas caracterizada por una dialéctica de imposición-impugnación producto de una actitud explícita de resistencia cultural por parte de los escritores de ultramar. Sigüenza y Góngora, más que limitarse a poner por escrito una peripecia real de determinado personaje, asumiría una intencionalidad ficcional de partida para establecer un debate literario con el modelo picaresco difundido desde la metrópoli. Este «diálogo» en el interior de un supuesto sistema novelesco no resulta fácil de demostrar con datos concretos. Si bien contamos con innumerables pruebas de cómo el gongorismo, por ejemplo, supuso un referente indudable sobre el que la producción poética colonial despliega un abanico de actitudes de sentidos diversos (desde el trasplante literal a tomas de distancia más o menos explícitas), más complicado resulta rastrear un proceso similar en el terreno de la novela áurea.

Los planteamientos de Chang-Rodríguez y Moraña adolecen de una imposición ideológica de partida a la hora de dilucidar el sentido del relato aventurero. Sus paralelismos con otras formas literarias no corroboran sin más la certidumbre de que la escritura de *Infatunios de Alonso Ramírez* se articula sobre los procedimientos y estrategias señalados por ambas; faltan pruebas que avalen la posibilidad de que el sabio novohispano tuviera en mente esos modelos a la hora de elaborar la historia, producto de lecturas interiorizadas que pretendiera reformular. Por ello, *Infatunios* podría servir de ejemplo de las posibilidades

de otro tipo de enfoques a la hora de desentrañar las dinámicas culturales de la colonia. La evidente intervención autorial de Sigüenza, su representatividad dentro de la elite colonial letrada en la Nueva España del siglo xvii y la semejanza de *Infortunios* con modalidades literarias muy en boga nos invitan a volver al tema de las lecturas de novelas por parte de las elites coloniales.

No hay espacio ya para un análisis exhaustivo, por ello lo que sigue no podrá ir más allá de un panorama muy general. Resulta indiscutible que la prohibición del comercio de historias fingidas en las posesiones de ultramar no impidió su circulación por esas tierras.⁶ Los inventarios *post mortem*, inventarios de impresores y libreros, catálogos de bibliotecas coloniales y otro tipo de fuentes notariales así lo confirman. Libros de caballerías, el *Lazarillo* y diversos relatos de cautiverio y novelas bizantinas se leyeron en América entre los siglos xvi y xviii, el *Quijote* y el *Guzmán de Alfarache* disfrutaron de gran éxito entre los lectores de Indias; pero lo interesante a partir de estos datos será rastrear la manera en que estas lecturas circularon y sus efectos sobre la producción colonial, sobre el tipo de lectores a los que llegaron esos volúmenes. El control inquisitorial no impidió pues el viaje de los libros prohibidos, pero sin duda influyó en que sus dueños se guardaran mucho de reconocer su posesión; la vigilancia entonces sí pudo tener consecuencias en la visibilidad de su circulación social, lo que llena de interrogantes y complica el acceso a una visión más compleja y rica de la cultura del periodo.

La posición central de Sigüenza y Góngora en la cultura novohispana permite suponer su fácil acceso a cualquiera de las obras que circularon en

⁶ La historia del libro y la lectura en las colonias americanas cuenta con estudios muy valiosos, bibliografía que en los últimos tiempos parece ir en aumento con la aportación de trabajos recientes. Desde los trabajos de Toribio Medina en el xix a los estudios clásicos de Millares Carlo, Lohman Villena y por supuesto los ineludibles de José Torre Revello, *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 1940; y de Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, México: FCE, 1959, fueron añadiéndose otros en años sucesivos como el de Maurice Chevalier, *Libros y lectores en la España de los siglos xvi y xvii*, Madrid: Turner, 1976, o los más recientes como el de Teodoro Hampe Martínez, *Bibliotecas privadas en el mundo colonial: la difusión de libros e ideas en el virreinato de Perú (siglos xvi y xvii)*, Madrid: Iberoamericana, 1996, o el de Carlos Alberto González Sánchez, *Los mundos del libro: medios de difusión de la cultura occidental en las Indias de los siglos xvi y xvii*, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1999. La lista es desde luego mucho más larga; no obstante, creo que es un campo de interés aún relativamente reciente, de ahí el mucho camino por recorrer. Quizás debido también al sesgo ideológico que a menudo ha ofrecido la crítica de la literatura colonial, se han arrinconado vías de acercamiento como ésta capaces de ofrecer un estudio más ajustado y sereno de las dinámicas culturales y literarias del periodo. Rolena Adorno, una de las más significadas representantes del auge de los estudios coloniales desde la óptica «cultural», podría ejemplificar un cierto cambio de rumbo en este proceso de la crítica. En su reciente libro *De Guancane a Macondo. Estudios de literatura hispanoamericana*, Sevilla: Renacimiento, 2008, reivindica la necesidad de recuperar la herencia de Leonard y profundizar en su legado para analizar la vida cultural de la colonia.

su entorno⁷; sus habilidades culteranas demuestran sus conocimientos de las formas poéticas de la metrópoli. ¿Ocurrió lo mismo con las modalidades novelescas? No lo sabemos con certeza. Tuvo una de las mejores bibliotecas de la Nueva España, pero la suerte que corrió, dispersada y finalmente perdida en su mayor parte (como muchas otras de esa época), puede servirnos de emblema de los vacíos que ha de enfrentar un estudio de la vida del libro y de la lectura en la Hispanoamérica colonial, un hueco que se proyecta al proceso de composición de un texto como *Infortunios*. Los intentos de recuperar y conocer los volúmenes perdidos de esa biblioteca nos hablan más de los manuscritos escritos por el propio Sigüenza que de los volúmenes de otros autores que pudo tener a su disposición.⁸ Los datos que de sus lecturas han revelado algunos estudios refuerzan de nuevo, junto a su labor ingente en ese campo, la intención historiográfica del texto. Las crónicas cortesianas, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz de Castillo, quizás *La Florida del Inca* y los *Naufragios* de Cabeza de Vaca, junto a muchos textos históricos no tan conocidos, parece que formaron parte de su biblioteca.

«Toda biblioteca es autobiográfica», señala Alberto Manguel en su libro *La biblioteca de noche*⁹, por ser el mejor autorretrato de su dueño. En otro momento del texto señala:

Poco importa por qué se destruye una biblioteca: cada prohibición, limitación, destrucción, robo o saqueo da lugar (al menos como presencia fantasmal) a una biblioteca más clamorosa, más clara, más duradera, compuesta por los libros prohibidos, robados, expoliados, destruidos o censurados. Es probable que ya nadie pueda consultarla, es posible que existan en la memoria imprecisa de un lector o en la memoria más imprecisa aún de la tradición y la leyenda, pero habrán adquirido una especie de inmortalidad (pág. 176)

La sugerente reflexión de Manguel sitúa con precisión la encrucijada que subyace a lo expuesto aquí. Muchas de las tesis vertidas sobre la literariedad de *Infortunios de Alonso Ramírez* nos remiten, en forma de intuiciones, a las ruinas de una biblioteca perdida que a día de hoy no estamos en condiciones de reconstruir. Quizá los futuros rastreos de archivos novohispanos traigan datos y

⁷ Son muchos los rastros que nos sugieren la importancia de la biblioteca de Sigüenza y Góngora. Carlos Alberto González Sánchez, en *Los mundos del libro*, subraya que fueron sin duda los clérigos los detentadores de las mejores bibliotecas de la colonia. En el caso concreto de Sigüenza y Góngora, para el propio Leonard era una de las mejores del México colonial.

⁸ Así ocurre en el libro de Elías Trabulse *Manuscritos perdidos de Sigüenza y Góngora*, México: El Colegio de México, 1988.

⁹ Alberto Manguel, *La biblioteca de noche*, Madrid: Alianza Editorial, 2008.

pruebas que, aun sin desmentir la condición historiográfica de *Infortunios*, puedan confirmar que Sigüenza sí tuvo en cuenta modelos novelescos en la concepción y desarrollo de diferentes motivos o episodios de *Infortunios*.¹⁰

BREVÍSIMO EPÍLOGO: ALONSO RAMÍREZ EXISTE

En lo expuesto hasta aquí subyace la tensión entre orientaciones filológicas más tradicionales y propuestas más recientes de la crítica literaria concebida como crítica cultural. La discusión sobre la ficcionalidad o la historicidad de *Infortunios* con frecuencia se ha articulado sobre este enfrentamiento. Antonio Lorente aludía recientemente a la dificultad que supone la búsqueda documental de datos históricos de escasa relevancia como justificación de la resistencia de parte de la crítica a cambiar sus juicios sobre la condición literaria de *Infortunios*.¹¹ La ardua búsqueda en archivos de datos y documentos que respalden los juicios e interpretaciones siempre se consideró esencial para la crítica, sobre todo la de épocas remotas; aún más importante si de lo que se trata es de establecer el carácter imaginario o histórico de una obra. «La historicidad de textos se establece penosamente. Sin recurrir a los archivos para comprobar su veracidad, sin embargo, es imposible distinguir la verdad o mentira histórica de las imaginaciones ficticias, es decir, los hechos tal y como los relata el testigo ocular de cómo los imagina un escritor». La cita pertenece a un trabajo de 2007 de Fabio López Lázaro¹² que aporta un dato definitivo –y largamente buscado– del carácter esencialmente histórico de *Infortunios de Alonso Ramírez* para a partir de él llegar a conclusiones muy reveladoras de la intencionalidad del texto.

Otra de las causas que facilitó la defensa del cariz imaginativo de esta narración fue la falta de pruebas de la existencia real de Alonso Ramírez. López Lázaro la encuentra en la carta que el virrey de Nueva España, el Conde de Galve, al que Sigüenza y Góngora estuvo muy próximo, envía a su hermano menor, duque del Infantado, donde le informa del envío de «veinte relaciones del

¹⁰ Aunque pueda parecer lo contrario por lo dicho hasta aquí, estoy muy lejos de negar los rastros literarios de *Infortunios*. Es más, estoy convencido de que la posición letrada de Sigüenza en la Nueva España de la época, unida a su intensa curiosidad, nos debe hacer suponer las reminiscencias efectivas de estos modelos literarios en el texto. Lo que faltan son pruebas objetivas, que han sido sustituidas casi siempre por planteamientos voluntaristas a veces muy forzados (aunque muy atractivos y seductores, no se olvide).

¹¹ Véase nota 3.

¹² «La mentira histórica de un pirata caribeño: el descubrimiento del trasfondo histórico de los *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690)», *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 64 (2007), núm. 2, págs. 87-104; pág. 88.

viaje que hizo Alonso Ramírez, natural de Puerto Rico, desde las Islas Filipinas hasta Campeche». Más allá del dato, importa cómo el autor, con un análisis muy exhaustivo de la situación política del imperio en ese momento, demuestra a partir de este hallazgo que el apoyo del virrey a la escritura del texto por parte de Sigüenza tiene como trasfondo las luchas de poder que en la corte española desarrollaban dos de las más poderosas familias aristocráticas del momento. El fin de estas intrigas cortesanas era conseguir una posición influyente en el entorno de Carlos II a la hora de determinar la política del imperio en las posesiones de ultramar. No hay tiempo de destacar las líneas fundamentales de este trabajo y sobre todo los caminos que abre a nuevas interpretaciones. Me limitaré a referir la conclusión a la que llega López Lázaro, que en mi opinión pone a la luz las fallas y problemas de aquellas perspectivas que, a partir de la defensa de la esencia ficcional de *Infortunios*, le asignaron determinados valores ideológicos que ahora se revelan aún más discutibles.

López Lázaro demuestra con gran claridad cómo el objetivo de la impresión de *Infortunios* respondió a un intento del virrey por reforzar la política expansionista del imperio, amenazado por el avance francés en ciertas regiones de la colonia. No puedo asegurar, como lo hace Mabel Moraña, si Sigüenza y Góngora pretendió reflejar, frente a las intenciones del virrey, cómo «la peripecia antiheroica de Alonso Ramírez destruye la utopía de la Conquista y el ideal del Imperio como cuerpo unificado y próspero, y la sustituye por la visión realista, desacralizadora, del criollo que no se reconoce a sí mismo en la praxis decadente de la dominación imperial, ni se siente reconocido por un sistema elitista, represivo, excluyente» (pág. 229). En cambio, me convence el modo en que López Lázaro, al demostrar la existencia real de Alonso Ramírez, y al analizar el contexto en el que surge esa prueba, desencadena nuevos niveles de sentido sustentados en bases mucho más firmes, lo que ayuda a comprender de manera más completa «los detalles complejos de la composición» de este texto fascinante por sus múltiples esferas problemáticas. Frente al «redimensionamiento beligerante de códigos metropolitanos por parte del sujeto americano» que Moraña¹³ vio en muchas obras coloniales y desde luego en los textos de Sigüenza, la pista de López Lázaro nos lleva directamente a la utilización de *Infortunios* en favor de la política expansionista del imperio español.

La literatura constituye un tipo de discurso cuya singularidad mayor se encuentra en las posibilidades de sentido que ofrece, mucho más dúctiles que los de otros saberes. No obstante, conviene tener precaución a la hora de imponer esa flexibilidad a cualquier texto. Leer literariamente puede resultar

¹³ Mabel Moraña, *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericanas*, Madrid: Iberoamericana, 2004, pág. 9.

un ejercicio tan brillante como distorsionador. Por ello, las estrategias de la filología en su acepción más tradicional no podemos considerarlas canceladas. A veces una labor de años husmeando archivos culmina en el hallazgo de un dato de importancia capital y de ese trabajo oscuro se obtiene una merecida recompensa. Podemos optar por cualquier tipo de opción crítica, y sin duda todas son válidas, pero lo que es evidente es que esa labor de origen que consiste en la búsqueda de pruebas sostiene siempre, o así al menos debería ser, los estudios críticos posteriores. La historia de *Infortunios* y de sus lecturas lo ejemplifican sobradamente.

LA TRADICIÓN MÍTICO-CABALLERESCA EN MANUEL MUJICA LAINEZ

GUADALUPE FERNÁNDEZ ARIZA
(Universidad de Málaga)

Desde las antiguas pinturas egipcias con sus figuras hieráticas, llenas de misterioso hermetismo, hasta los decadentes retratos de Antonio de la Gándara, la pasión por las imágenes artísticas ha sido una de las motivaciones más fecundas en la escritura de Manuel Mujica Lainez. Conocimos en *Un novelista en el Museo del Prado*¹ las formas de vivificar a los personajes estatuariamente eternizados por los grandes pintores, las posibilidades de extender en fabulosas aventuras, esos instantes detenidos por obra de la mágica paleta del pintor. La memoria se sirve de aquellas figuraciones que se plasmaron en los lienzos con la finalidad de la perduración frente a la sedicia inexorable del tiempo. Las imágenes están en su quietud, en su inmovilidad, desafiantes y cargadas de sugerentes actitudes, con su «espíritu de época», para volver a ser las conductoras de la imaginación, que puede asir la figura, fijar sus contornos y establecer un pacto con alguien que se le hace cercano y familiar.

Convertido en viajero incansable en pos de múltiples aventuras que le llevaron por tan diversos lugares², Manuel Mujica guardó siempre en su memoria las

¹ Cfr. M. Mujica Lainez, *Un novelista en el Museo del Prado*, Barcelona: Seix Barral, 1984.

² En sus crónicas de corresponsal de *La Nación*, Mujica descubre museos, exposiciones artísticas, hechos de relieve, conoce a personajes importantes, etc. Todo ello sirve de materia a sus creaciones novelescas. Cfr. M. Mujica Lainez, *Placeres y fatigas de los viajes*, Buenos Aires: Sudamericana, 1983, vols. I, II.

impresiones que se fijaban al azar y debían esperar su turno para ser exhibidas, bien aisladas o bien formando parte de una insólita composición. Las épocas y sus estilos definidores han iluminado las fábulas del escritor, que siempre ha sabido encontrar los motivos más adecuados a su aguda evocación, a su fidelidad a las encrucijadas históricas y a las representaciones de esas decadencias que ilusionaron a un esteta y alentaron su alerta fantasía.

Ahora bien, hemos de considerar que, como he destacado, Mujica busca a sus personajes en espacios acotados, en los museos, en los *Libros de Horas*, y, sobre todo, en los itinerarios laberínticos de la ficción, pues aprendió de los creadores modernistas y simbolistas a diseñar sus anécdotas con criterios determinados por una agudizada sensibilidad y una apasionada fascinación por las creaciones artísticas. La Belleza guió la imaginación del escritor, encerrada en la memoria del tiempo, bajo los perfiles que cada época va consagrando gracias al don del artista que invoca el socorro de la Musa propicia. El Arte ofrecía el testimonio inequívoco de aquella pasión que dio lugar a la utopía sublime del Ideal divinizado.

Borges, al prologar la novela *Los ídolos*, señalaría que,

para Mujica Lainez, como para Théophile Gautier, existía el mundo visible. [...] Cada escritor siente el horror y la belleza del mundo en ciertas facetas del mundo. Manuel Mujica Lainez los sintió con singular intensidad en la declinación de las grandes familias antaño poderosas.³

Basta recordar algunas de las obras más importantes del novelista para constatar la opinión de Borges, respaldada por la tradición de la literatura decadentista finisecular, tan cercana a las narraciones de Manuel Mujica, no sólo ya en su método de integración de las artes y en su apuesta por la fantasía, sino en la elaboración de sus caracteres o en la asimilación culturalista con fines evasivos. Todos estos rasgos han sido los elementos esenciales del arte de contar de Mujica, buen conocedor de las formas y modelos tradicionales, que la modernidad consagró, y que frecuentó a lo largo de su creación literaria, sin descartar cierta nostalgia que anidaba en su memoria y la obligaba a erigirse en una «biblioteca dispar, hecha de libros, o de páginas [...]»⁴.

La metáfora de la memoria-biblioteca es de utilidad para conocer la manera de construir una fábula: en Mujica, un ejercicio de mimesis y, asimismo, la perfecta articulación de materiales adecuados a la renovada invención. Aquella facultad que distinguió a Darío en la ejecución del palimpsesto fue transformada

³ Cfr. M. Mujica Lainez, *Los ídolos*, pról. J. L. Borges, Barcelona: Hispamérica, 1987. J. L. Borges, *Biblioteca personal*, Madrid: Alianza, 1988, pág. 109.

⁴ *Ibid.*, pág. iii.

en un ejemplo de amplias posibilidades, pues abría el campo de elección de la materia básica del poema o el relato.

Y no sólo Darío, Borges fue también un gran maestro para Manuel Mujica. Recordemos a propósito algunas de las enseñanzas que se plasmaron en un cuento memorable recuperador de una peculiar forma de volver al pasado, hermanando la historia y la literatura, creando la confluencia de dos fuentes a veces antagónicas, pero que sirvieron tantas veces para proponer un tratamiento peculiar del heroísmo como rescate de la dignidad humana, conjugándose en un tipo humano la fuente clásica y la raíz caballeresca. En el relato borgiano de *Ficciones*, «Tema del traidor y del héroe»⁵, un libertador y un espía se confunden para propiciar la gloriosa independencia de un país y de sus hacedores. Borges sugiere la posibilidad de un tiempo circular, tal lo había enunciado Hesíodo en sus metálicas y cíclicas repeticiones, o la moderna filosofía de Hegel, Spengler o Vico. Estas prefiguraciones han suscitado en la imaginación de Borges la posibilidad de una reiteración de episodios históricos: pero aquella memoria, que exaltaba a los héroes y guardaba sus hazañas preservándolas del olvido inexorable, había sido desde la época del humanismo renacentista el alimento de la literatura, ansiosa de acaparar para sí el privilegio de narrar la gesta heroica y otorgar la Fama bajo el diseño memorable de la creación artística, bajo la capacidad inventiva del fabulador y sus dotes ingeniosas.

El ejemplo al que queremos acudir, antes mencionado, es un juego sutil que nos brinda el artificio poético, las estructuras laberínticas y las repeticiones en las que se conjugan la historia y la ficción. Este modelo creativo, a pesar de tener un sello tan propiamente borgiano, abre, sin embargo, algunas perspectivas de interés acorde con el gusto por los artificios manieristas de Manuel Mujica Lainez, quien supo reiterar en sus obras esa combinación de arte imaginativo y realidad histórica. Borges pudo ser un referente y un estímulo cercano además en el exhibicionismo de un exotismo cosmopolita tan peculiar en el novelista. Pero hubo otras afinidades muy señeras como sucede en el encuentro de ambos con los modelos universales de Dante, Shakespeare y Cervantes. En los dos escritores argentinos la tradición de la literatura modernista fue un lastre muy difícil de superar: las figuras de Rubén Darío y de Leopoldo Lugones alcanzaron la cima y proyectaron sus hallazgos hasta alcanzar un ámbito ilimitado. Después de Darío y de Lugones, escritores, como Borges y Mujica, asumieron el ineludible compromiso de transitar por la senda trazada, pues habían entrado con pleno derecho en la tradición cultural más

⁵ Cfr. J. L. Borges, «Tema del traidor y del héroe» en *Ficciones, Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, págs. 496-498.

prestigiosa. Borges pudo afirmar: «nuestro patrimonio es el universo»⁶. Un universo tan vasto que no tenía fronteras en el tiempo ni en el espacio. Mujica aprovechó aquella conquista y transitó sin límites ayudado de la fantasía y de la memoria, también heredadas de los escritores que le habían precedido y que compartió con Borges, tal nos lo brinda un ejemplo tan ilustrativo como es el cuento de Borges «La memoria de Shakespeare»⁷: alegoría de un fervor plasmado en «Tema del traidor y del héroe» y reescritura de dos grandes dramas (*Julio César* y *Macbeth*), que iluminaron la historia con las luces de la ficción y relativizaron el mito, mientras exaltaban la propia gloria del escritor, dueño del patrimonio de la Fama.

Pero la huella de Cervantes también alumbró la fábula borgiana del traidor y del héroe al introducir en la misma al curioso lector de libros antiguos, es decir, al investigador que encuentra el escolio en la memoria supuestamente histórica: consideremos que en «Tema del traidor y del héroe» la biografía de un personaje es reescrita por un descendiente del que fuera el mítico libertador de Irlanda, quien ha descubierto que la verdadera identidad de su antepasado es la de traidor. Kilpatrick había muerto asesinado de forma misteriosa y nunca se conoció al ejecutor del crimen, pero las pesquisas del historiador y biógrafo dan con la clave de una trama en la que la historia va siendo tejida con los hilos de la ficción. Con la ayuda de Shakespeare se monta el drama de Kilpatrick, su necesaria muerte al ser descubierta la traición, pero esta representación duró varios días y tuvo centenares de actores para consumir la muerte del héroe apócrifo y la liberación del país.

Bajo la apariencia de un orden secreto, la armonía preestablecida del «consejero áulico Leibniz», y las ilustraciones biográficas de las obras de Shakespeare, *Julio César* y *Macbeth*, Borges ha diseñado su representación más barroca al intentar que su fábula fuese un ejercicio didáctico, un juego que pone en evidencia la concepción de «el mundo como teatro». Y en este *theatrum mundi* el escenario es el propio mundo, cualquier lugar del mundo porque, como indicaba Calderón en su obra, «fingimos lo que no somos, / seamos lo que fingimos». Y esa convicción de actor en la farsa de la vida lleva pareja la identidad sueño-ficción, una implícita sugerencia que fue aprovechada por Borges tantas veces en las duplicaciones antitéticas de sus personajes, que acometieron la empresa de soñar y representar, de imaginar un papel diferente, actuando como el actor que hoy es el verdugo y mañana la víctima, que hoy es un ignorante y mañana es un sabio, que hoy es un traidor y mañana es un héroe. Sólo esta clave alegórica

⁶ Cfr. J. L. Borges, «El idioma de los argentinos», en *Discusión, Obras Completas, op. cit.*, pág. 274.

⁷ Cfr. J. L. Borges, «La memoria de Shakespeare», en *La memoria de Shakespeare, Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1989, vol. II, págs. 393-399.

subyacente permitiría las estructuras binarias, las antítesis, las paradojas, que definen la forma de los relatos de Borges.

Los versos oportunos del gran poeta barroco, Luis de Góngora, que fueron recordados por Borges, soportan las fantasías borgianas, iluminan sus artificios y le prestan el prestigioso fundamento poético:

El sueño, autor de representaciones,
En su teatro sobre el viento armado,
Sombras suele vestir de bulto bello⁸

La lección del Barroco fue esencial en las construcciones imaginarias de Borges, incluyendo en su trama de sueños al propio Alonso Quijano, soñador de su papel de caballero andante. Este «amigo»⁹ de Borges hubo de volver a la cordura después de otro sueño, cuyo despertar trajo de nuevo a la figura del hidalgo sedentario. Borges, en cambio, no permitiría la vuelta a la «cordura» de sus héroes, ellos quedaban atrapados en el ámbito de su propia ficción, en su mundo ilusorio, en el nuevo escenario de una representación que llega a su final y que concluye tantas veces con la muerte del héroe.

De la misma forma que su personaje en el papel de narrador de la biografía de Kilpatrick, Borges quiso celebrar la gloria del héroe, un héroe, que fue, para él, un guerrero de Lepanto y, sobre todo, el autor del *Quijote*. Con ello se reitera que el heroísmo es un gran mito borgiano: «la gloria del héroe» es un tema de la poesía, de los ensayos y de los relatos. Borges canta las «felices victorias, las muertes militares» y celebra las gestas de los hombres de su propio linaje. La gloria es el sueño de sus héroes, entre ellos se halla el que pudo alcanzar la Fama del servicio con las armas y las letras: Cervantes es el modelo, que encarnó, para Borges, el ideal caballeresco renacentista, añorado y aclamado en su poema «Un soldado de Urbina»:

Sospechándose indigno de otra hazaña
Como aquella en el mar, este soldado,
A sórdidos oficios resignado,
Erraba oscuro por su dura España.
Para borrar o mitigar la saña
De lo real, buscaba lo soñado

⁸ Cfr. J. L. Borges, *Libro de sueños*, Madrid: Siruela, 1976, pág. 259.

⁹ Esta es la relación que establece Borges con don Quijote. Para este tema, véase J. L. Borges, «Análisis del último capítulo del *Quijote*», *Páginas escogidas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor*, Buenos Aires: Celta, 1982, págs. 203-212.

Y le dieron un mágico pasado
 Los ciclos de Roldán y de Bretaña.
 Contemplaría, hundido el sol, el ancho
 Campo en que dura un resplandor de cobre;
 Se creía acabado, solo y pobre,
 Sin saber de qué música era dueño;
 Atravesando el fondo de algún sueño,
 Por él ya andaban don Quijote y Sancho.¹⁰

En la biografía sintética de Miguel de Cervantes, en la que aparece como guerrero de la batalla de Lepanto y autor del *Quijote*, los versos de Borges muestran los ecos del poema de Rubén Darío «Un soneto a Cervantes»:

Horas de pesadumbre y de tristeza
 Paso en mi soledad. Pero Cervantes
 Es buen amigo. Endulza mis instantes
 Ásperos, y reposa mi cabeza
 Él es la vida y la naturaleza,
 Regala un yelmo de oro y de diamantes
 A mis sueños errantes.
 Es para mí: suspira, ríe y reza.
 Cristiano amoroso caballero
 Parla como un arroyo cristalino.
 ¡Así le admiro y quiero,
 Viendo cómo el destino
 Hace que regocije al mundo entero
 La tristeza inmortal de ser divino!¹¹

La doble condición de guerrero y creador del *Quijote* se reitera y hace del personaje histórico un héroe sublime: Darío, en su poema, lo ha divinizado, ha proyectado sobre el gran novelista su idea del poeta, asociando su grandeza al sentimiento de la melancolía y viéndose a sí mismo como la duplicación de su modelo: con él comparte la tristeza y la amistad. Borges, sin embargo, evocó la grandeza heroica y el desengaño cervantino, su gloria y su fracaso, y el sueño que le redimió. Pero Borges pone en primer plano a aquel combatiente heroico que ha realizado la gesta suprema y ha logrado su triunfo, mientras va consignando

¹⁰ Cfr. J. L. Borges, «Un soldado de Urbina», en *El otro, el mismo, Obras Completas, op. cit.*, pág. 878.

¹¹ Cfr. R. Darío, «Un soneto a Cervantes», en *Cantos de vida y esperanza, Poetas Completas*, Madrid: Aguilar, 1967, pág. 669.

la muerte del soldado y el nacimiento del autor de una novela que le consagrara para siempre por su obra ejemplar.

Y aquella misma circunstancia, que Borges recordara en su poema, impresionaría a Manuel Mujica cuando abordó la hazaña épica de Lepanto en su extensa novela dedicada a contar la vida del Pier Francesco Orsini. La biografía del duque ha de integrar la aventura épico-caballeresca, dado que ese episodio es un elemento esencial en la estructura de la novela, pues es relevante destacar que la fabulación caballeresca, en *Bomarzo*, va creando una trama esencial en el vasto tejido narrativo. Sin duda, el influjo de Cervantes configuró la obra de Mujica. Y, como prueba de ello, aparece esa célebre batalla de Lepanto como el marco en que dos personajes se encuentran: el uno es el gran señor romano, duque de Bomarzo, el otro, «[...] un paje, un camarero del cardenal Aquaviva y Aragón; un soldado del capitán Diego de Urbina, del tercio de don Miguel de Moncada [...]»¹². Mujica incluso ensaya su retrato de Cervantes, quiere que lo veamos con sus ojos; recordemos que Borges indicaba que a Mujica le interesaba sobre todo el mundo visible y la novela permite describir los hechos con pormenor y evocar al héroe en su más completa semblanza:

Luego, solicitado por el oficio de las armas, más acorde con su ánimo que el ajeteo de palacio, se incorporó a la compañía del capitán Diego de Urbina. [...] Viajaba con él a bordo de la Marquesa. La presencia de mi desconocido salvador me infundió nuevo brío. Emanaba de sus ojos, de sus ademanes, de su personalidad, un poderoso influjo.¹³

Mujica ha sentido también, como Darío, esa fuerza bienhechora, Cervantes ha auxiliado al señor Orsini en peligro y le ha entregado las églogas de Garcilaso de la Vega a cambio de un ejemplar del *Furioso*. Pero este muchacho de ojos negros y «leve sonrisa» alababa a Garcilaso, «soldado y poeta», su muerte heroica y la fama de sus versos. Este admirador de Garcilaso, de Ariosto, de Petrarca, de Sannazaro, estaba en Lepanto, era «un soldado de Urbina» y todavía «faltaban treinta y cuatro años» para la edición del *Quijote*. Como Borges imaginaba, tal vez, «Atravesando el fondo de algún sueño / por él ya andaban don Quijote y Sancho».

En la novela de Mujica, Cervantes reivindicaba el doble servicio de las armas y de las letras, y había consagrado así el alegato del duque de Bomarzo y su justificación de la entrada en la célebre contienda. Pero el gesto de Pier Francesco Orsini era ante todo un símbolo de su fervor cervantino, pues Lepanto para el duque no significaría su gloria como guerrero, sino la

¹² M. Mujica Lainez, *Bomarzo*, Barcelona: Seix Barral, 1985, pág. 640.

¹³ *Ibid.*

ocasión para el encuentro con el paje del cardenal Aquaviva, con el soldado, que conjuraba el peligro con las églogas de Garcilaso de la Vega, y ofreció al gran señor romano su patrimonio: la poesía y el testimonio de la honra, el servicio de la espada y de la pluma. Cervantes veía en Garcilaso el ideal que, en su novela, aflora en el discurso de don Quijote, quien, sin dejar de alabar las dificultades del hombre de letras y la grandeza de su servicio a las repúblicas, le sobrepone la figura del guerrero, sin recompensa por su valor y ante el peligro de muerte.¹⁴ Don Quijote se decanta por el soldado. También Borges cantó en su soneto a la misma figura. Mujica se atreve a sorprenderlo en la propia cruzada de Lepanto. La finalidad y sus determinaciones son diferentes: para Borges, el heroísmo del soldado estaba de acuerdo con uno de sus ideales, reiterado en tantos momentos, éste era la defensa de la dignidad del peligro como supremo valor. ¿Cuántos personajes borgianos sueñan con una muerte heroica? En «El Sur»¹⁵, uno de los cuentos más representativos de Borges, Juan Dahlman sabe que va a morir de forma anodina en un hospital y consigue imaginar otro tipo de muerte. Viaja al Sur, donde le aguarda el gaucho, que le entrega el arma de la honra, la daga, que el viajero no sabrá manejar cuando se enfrente a los pendencieros que le retan a la lucha. Juan recibe su arma, que no le sirve de defensa «sino para justificar que lo mataran», y sale fuera, sabe que va a morir pero vive el momento sublime de ser valiente y redimirse por esa dignidad con la que enfrenta el peligro. Borges ha diseñado una alegoría, Juan Dahlman es un símbolo del hombre, que sabe que va a morir irremisiblemente; y ese extraño gaucho completa la estampa: oportunamente ubicado en el rincón de la taberna, «se acurrucaba, inmóvil, como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad». El «viejo gaucho extático, en el que Juan Dahlman vio una cifra del Sur», es una personificación del Tiempo, con sus rasgos vernáculos de una identidad argentina. Es así la pieza de un engranaje alegórico, que ha servido para que Borges ponga al hombre frente a su destino. Un hombre, que es todos los hombres, pero que ha merecido morir con dignidad.

Empero, el combatiente de Mujica es un héroe caballeresco, que debe cumplir el código que le impone las normas del honor y la honra del valor de las armas. Pier Francesco Orsini debe ir a la guerra por su condición de caballero, armado por el mismo Emperador Carlos V. La guerra es un rito, es la hazaña inexcusable

¹⁴ Cfr. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Planeta, 1980, I, caps. 37 y 38.

¹⁵ Cfr. J. L. Borges, «El Sur», en *Ficciones, Obras Completas, op. cit.*, págs. 525-530.

de la honra del caballero.¹⁶ Lo que en el personaje de Borges era una elección libre, una voluntad de heroísmo, algo inverosímil, porque no existía la razón del coraje para el hombre de letras; para el personaje de Mujica, el valor era una imposición, un mandato de las normas. La novela de Mujica está muy cerca del *Quijote*, pues la vida del duque y la vida de don Quijote son dos ramas de un mismo árbol: la tradición mítico-caballeresca y la reflexión irónica sobre su código y su propio ritual.¹⁷ Mujica incluso da un paso adelante para presentar a Cervantes, el héroe de Lepanto, definido en su gesto de entregar al duque la poesía de Garcilaso no como un caballero-soldado, impetuoso y violento, sino como la figura de un gentilhomme, un héroe de la reflexión y de la medida. De igual forma el duque de Bomarzo, en su entrega del *Orlando*, compartía el mismo gesto identificador de un carácter fijado en el retrato apócrifo de Lorenzo Lotto, el cual mostraba a un «gentilhomme en su estudio».

La opción elegida por Manuel Mujica para su novela es la biografía, la narración de la vida completa del duque de Bomarzo, desde su nacimiento hasta su muerte, una vida que se desarrolla en el marco del Renacimiento y en el seno de una familia ilustre, los Orsini, que encara ya la era de su ocaso. Dentro de un linaje de guerreros y eclesiásticos, Pier Francesco se destaca como el príncipe amante de las artes, como el creador del parque manierista, que pudo ser considerado la octava maravilla del mundo. Esa fue la obra que acarrió la fama a su autor y que inspiró al escritor la fábula de su novela. Aunque esta vida fue recreada con algunas argucias y una materia dispar, cuyos pilares son la literatura y el arte, extendidos en una amplia cronología, más allá de los límites de la vida del personaje, puesto que el duque renacentista se agazapa bajo la máscara del autor. Manuel Mujica, en su escritura, es heredero de la tradición decadentista, del modernismo de Darío y del hermetismo y la ironía de Lugones, comparte con sus predecesores la pasión por Dante, Shakespeare y Cervantes, y en ello coincide con Borges.

Son muchos los caminos que se cruzan en la creación literaria de Mujica, sus laberintos están llenos de imágenes sugeridoras, sus itinerarios se pueblan de seres imaginarios y reales y se agrupan para componer un panel o retablo misterioso, sus episodios adquieren el rango de las representaciones trágicas o cómicas; las figuras adquieren formas precisas de contornos bien delineados y

¹⁶ El tema del ideal caballeresco, donde la guerra era un tema central, incluso estaba bendecida como actividad sagrada y noble, se cumple hasta entrado el siglo xv. A partir de esa fecha, son ecos y costumbres las que todavía mantienen ese ideal. Para este tema, cfr. J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid: Alianza, 1985, págs. 93-106.

¹⁷ Son las obligadas formas de la caballería: recordemos, por ejemplo, la defensa de Constantinopla desde *Amadís*, luego en *Las Sergas de Esplandián* y de la aventura de *Tirante el Blanco*. Cfr. A. Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid: Gredos, 1973, págs. 110-111.

aparecen siempre ubicadas en un ámbito propicio, en un marco que las alberga para delimitar las acciones, tal vez, con el objetivo de que se pudieran abarcar con la mirada de un espectador inmóvil. Era la visualidad un objetivo esencial, tal y como destacaba Borges al definir el arte del autor de *Bomarzo*, pues sabemos que había un sentido de escena armoniosa o esplendorosa en cada episodio o anécdota de estas novelas, a veces muy extensas, de Manuel Mujica.

Ahora bien, bajo estas orquestadas y magníficas construcciones de Mujica, que tantas veces nos recuerdan el arte pormenorizado de los *Libros de Horas*, subyace una estructura ordenadora que sigue paso a paso el fabulador para no perder su hilo narrativo articulador de tanta maravilla. Esa trama, que permite navegar por la historia y por la literatura, está centrada en la vida de su héroe, que adquiere, en *Bomarzo*, el perfil del caballero, un caballero, como antes indicaba, cercano al modelo cervantino, es decir, un héroe que enfrenta la caballería como farsa y como ritual, un arma política para halagar al poderoso Emperador, pues se ha perdido ya la dignidad y el prestigio del mito que mantenía el heroísmo en un tiempo que se fue. Si, frente a la grandeza de las armas de sus modelos evocados, don Quijote ofrece su edad avanzada y como yelmo una bacía de barbero, el duque de Bomarzo, frente a la destreza y elegancia del caballero, ostentará la imagen del señor jorobado y cojo, esto es, exhibe su ilustre linaje junto a su aspecto bufonesco y a su vejez. Y, como Alonso Quijano, tendrá Pier Francesco Orsini una etapa de iniciación libresca. Como todo príncipe renacentista el personaje aprende de la mano de sus preceptores, quienes le irán enseñando los modelos de la antigüedad, la tradición recuperada por los humanistas que ofrecen la obra de Virgilio como ejemplo sublime.

Messer Pandolfo [...] juzgaba a Ariosto demasiado popular, con [...] sus antojeras de dómine rústico [que] no le dejaban ver más allá de los arquetipos clásicos, entre los cuales se movía su pluma de escoliasta, segura de no equivocarse. Él estaba por Aquiles y Eneas, quienes poseían pasaportes homéricos y virgilianos, legalizados oficialmente, desde la más remota antigüedad, con muchos sellos eruditos.¹⁸

En el retrato elegido por Mujica para su desconocido príncipe aparece la figura de su héroe ante una mesa en la que se encuentra un libro abierto. El cuadro de Lorenzo Lotto, de personaje no identificado, presentaba un modelo de imagen ante el libro abierto que se correspondía con la de Alonso Quijano, lector, tantas veces reproducida en las ilustraciones de la novela cervantina. Y Mujica ha querido sugerir por la magia de la ficción la entrega de uno de esos

¹⁸ Cfr. M. Mujica Lainez, *Bomarzo*, op. cit., pág. 125.

libros prestigiosos, que causaron la locura del hidalgo manchego y determinaron sus insólitas aventuras de valeroso caballero andante.¹⁹

El influjo de Ariosto es, en realidad, una clave de la lectura cervantina de Manuel Mujica: para Pier Francesco, constituirá una doble motivación vital y artística, que conformará su imaginación y la orientará por el camino de la fantasía, bien como proyecto evasivo, bien como forma de un modelo creativo acorde con la personalidad del duque, *alter ego* del escritor, quien nos confiesa:

¡Cómo gocé con los *Orlandos* y el *Morgante*! ¡Qué influencia, que enorme influencia ejercieron sobre mí! ¡Cómo me ayudaron a vivir entonces, poblando mi vida de reflejos áureos! Lo que yo no podía hacer, lo que no podría hacer nunca, otros lo hacían por mí, saltando armados de folios. Comprendo el fervor que suscitaron. Comprendo que la marquesa de Mantua y Galeazzo Visconti se trabaran en disputa sobre la preeminencia de Rolando o de Reynaldo como si discutieran de los méritos de Pompeyo y César. Quien había ingresado en aquel mundo de feroz encantamiento, sentía vibrar a sus héroes alrededor, más vitales que los crueles fanfarrones que nos rodeaban.²⁰

También el origen de aquella disputa de damas y señores nobles quedaba asentado en el conocido diálogo del canónigo y don Quijote cuando éste sale de la jaula en que le llevaban de vuelta a su casa. Don Quijote muestra su catálogo de héroes y de hazañas al canónigo, quien pretende convencerle sobre la mala influencia de las lecturas falsas en esa pérdida del juicio de su interlocutor en el que observa el arte de confundir la realidad histórica y la invención literaria. Aunque se ha de advertir que tanto en la crónica del canónigo, como en el discurso mucho más fantástico de don Quijote, el heroísmo caballeresco es un tema del pasado, un legado de la memoria histórica y de la literatura, actualizado por la locura del hidalgo de la Mancha. Borges sugeriría a propósito de la obra cervantina que más que un ataque a los libros de caballería el *Quijote* era una «secreta despedida nostálgica». Mujica parece recoger aquella idea y evocarla en su novela: «Se ha escrito que el *Furioso* representa, con Boiardo y Pulci, la última forma del interés por la poesía de los paladines»²¹. Sensible a esta idea,

¹⁹ Se ha de tener en cuenta que la obra de Ludovico Ariosto fue un texto recordado por don Quijote: «Y no se me replique en esto, si no fuere con las condiciones que puso Cervino al pie del trofeo de las armas de Orlando, que decía: «Nadie las mueva / que estar no pueda con Roldán a prueba»». Y de la misma forma se ha de considerar la importancia que pudo tener para Mujica el recuerdo cervantino de las estirpes de su novela, cuando don Quijote, para explicar la nobleza de Dulcinea, expone: «—No es de los antiguos Curcios, Gayos y Cipiones romanos, ni de los modernos *Colonas* y *Ursinos*, ni de los Moncadas [...]». Cfr. M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, op. cit., I, capítulo 13.

²⁰ M. Mujica Lainez, *Bomarzo*, op. cit., pág. 125.

²¹ *Ibid.*, pág. 127.

Mujica, en *Bomarzo*, se ve obligado a crear un vínculo entre estas obras que cierran gloriosamente un ciclo muy fecundo y aquella magna obra que, según recordaba Borges, constituía una «secreta despedida nostálgica» de un sueño de heroicidad sobrehumana, que el propio Cervantes protagonizaría en su hazaña de la batalla de Lepanto. Mujica nos brinda la idea en clave alegórica en un encuentro imaginario cuando Pier Francesco Orsini entrega al soldado de Urbina el poema de Ariosto.

Así pues, esta admiración de don Quijote por el heroísmo caballeresco es compartida por el personaje de Mujica, quien lee el *Furioso* y, ficticiamente, dará forma a las figuras y episodios del libro de Ariosto y lo eternizará en su creación artística del parque de Bomarzo, interpretando con un sentido diferente las antiguas esculturas de piedra, obra del autor verdadero:

El recuerdo de aquellas alegorías gravitó sobre mí poderosamente. Años después, cuando conseguí llevar a cabo el Sacro Bosque de los Monstruos cuya semilla maduraba en lo profundo de mi ser y que fue el corolario artístico de muchas y distintas contribuciones, la memoria de los *Orlandos* me sugirió algunas de sus esculturas extrañas [...]. Desde cierto punto de vista, el Sacro Bosque de Bomarzo ha sido, en piedra, lo que *Orlando Furioso* fue en peregrinas palabras. [...] Lo mismo sucede con mis estatuas. Un mundo estético nuevo, más libre, aguardó detrás de mis Maravillas, monumento a Orlando, a Ruggiero, a Reynaldo, a Angélica, a Astolfo, a Bradimarte, a Bradamante, a Grifone, a Aquilante, a Fiordiligi, a Atlante, al Mago Merlín.²²

El personaje novelesco de Mujica, el supuesto autor del Parque de Bomarzo, nos sorprende al establecer una serie de analogías que constituyen un método constante en su construcción narrativa y que evocarán, sin duda, una ineludible herencia cervantina:

Miraba a esos héroes como parientes. [...] Lo que acentuaba no poco para mí el interés de esas lecturas, es que yo había identificado a sus personajes con mis compañeros de Florencia y de Bomarzo. Hipólito era Orlando; Clarice Strozzi, Bradamante; Pierio Valeriano, Merlín; Beppo era Brunello, el siervo ladrón, el que robó a Angélica el anillo encantado [...] a Abul lo busqué dentro del poema hasta que hallé a Aquilante el Negro [...].²³

Pero ese juego de analogías explícitas, como reto imaginario que permite recuperar el mundo fantástico-heroico, se completa con otras formas subyacentes

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, págs. 127, 128.

que la ficción novelesca ha tomado como un préstamo de sus modelos. No pueden pasar inadvertidas las constantes reminiscencias que advertimos al analizar la novela y desentrañar su compleja urdimbre de episodios, personajes, lugares y objetos, todos al servicio de una moderna síntesis del pasado, una mezcla perfecta de ironía y maravilla. Detectamos las huellas y los paralelismos en el correlato de figuras: así, por ejemplo, la pareja formada por el príncipe Orsini y su mago Silvio de Narni pudiera tener su referente en los personajes más célebres de la materia de Bretaña, es decir, el rey Arturo y su fiel aliado, el adivino y profeta Merlín. Cabría así, en la fábula de Mujica, la conocida anécdota del príncipe que puede consultar al mago o adivino: Silvio de Narni hará posible que Pier Francesco llegue a ser el duque de Bomarzo, además de conseguir a Julia Farnese como esposa. Silvio de Narni incluso se erige en la figura del alquimista, pues la magia, en *Bomarzo*, se nutre de fuentes herméticas y genera, en la fábula de Mujica, un ámbito que propicia lo maravilloso en el que tienen cabida los ritos y conjuros, los objetos singulares y sus poderes secretos. Tampoco podía faltar el talismán máspreciado en el *Orlando*, así como en tantas expresiones del cuento maravilloso, tal era el anillo, cuya posesión procuraba privilegios y evitaba maleficios²⁴.

Pier Francesco Orsini recibe de manos del artista Benvenuto Cellini un anillo de acero y oro, que el orfebre realizó «[inspirándose] en los que aparecen en las urnas llenas de cenizas y que, según cuentan son amuletos que procuran la felicidad»²⁵, y lo llevará consigo para «enfrentar [...] la tristeza hostil del mundo»; asimismo, llama la atención del príncipe Orsini el anillo de la bella Adriana dalla Roza, con «la maravilla de sus ojos violeta, color del Egeo, el alabastro de sus manos en las que brillaba el topacio que excluía la posibilidad tumultuosa del amor»²⁶. Robado por el paje Beppo, la joven quedará bajo la seducción del Orsini bastardo, privada, como Angélica, de su anillo, talismán que curaba la melancolía, expresada en sus ojos violeta.

Adriana fue el primer amor del príncipe Orsini, una llama que se fue apagando, el amor imposible del caballero que debió combatir con la muerte y fue derrotado. Adriana dalla Roza murió de melancolía, la causa negadora del sentimiento del amor, pero que pudo ser combatida con la magia de la piedra preciosa. Y es ese mismo sentimiento la piedra angular del carácter de Pier Francesco Orsini, el origen de su sensibilidad, de su insatisfacción, de su desequilibrio y de su don creativo. Aquí cobra una clara justificación el retrato físico del duque de Bomarzo, pues la joroba y la cojera le acercan al modelo

²⁴ Para el tema del anillo como talismán, véase Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Madrid: Editora Nacional, 1984, especialmente, los Cantos III y IV.

²⁵ Cfr. M. Mujica Láinez, *Bomarzo*, *op. cit.*, pág. 79.

²⁶ *Ibid.*, pág. 123.

de los hijos de Saturno, así como ese germinar de las raíces de Etruria y de sus orígenes legendarios, que Virgilio había cantado en la *Eneida*, cuando evocó la Edad de Oro, ligada al reinado de Saturno como héroe civilizador. Una Edad perdida pero guardada en la memoria como proyección en una nueva era de la que Eneas será, de nuevo, el héroe fundador. Esta profunda raigambre debe ser un acicate para Pier Francesco Orsini, quien deberá dejar el testimonio de su misión como heredero de una estirpe mítica (la Osa era la figura ancestral) y como héroe predestinado a la inmortalidad, según el horóscopo trazado por el físico y astrólogo Sandro Benedetto, por ello el duque de Bomarzo deberá buscar esa anunciada vida sin límite: la magia y la alquimia jugarán su secreto papel en esta ardua conquista. Entre tanto, Pier Francesco, como caballero, es llamado al digno ejercicio de las armas y, en esta aventura, que culmina en la contienda de Lepanto, el duque no alcanza la gloria. Otra es la obra que le aguarda a su vuelta a Bomarzo, la creación de un parque maravilloso, de rocas esculpidas, que refirieran simbólicamente la biografía de su autor. Allí estaban las rocas que debían ser esculpidas para transformar las piedras en figuras, que eran signos, metáforas, de una vida singular. Si la espada del duque no pudo lograr la victoria que le procuraba la Fama, la imaginación compensadora abría el camino de otro éxito mayor cuando el príncipe encarna a la figura del artista bajo el sortilegio de la inspiración, un don que hermanaría a Pier Francesco con Benvenuto Cellini, con Ariosto, con Cervantes, creadores de la verdadera maravilla, el logro sublime de la obra de Arte.

El Sacro Bosque de Bomarzo, con sus enormes rocas esculpidas, será un ámbito que albergue la maravilla, puesto que las reminiscencias del mundo heroico-caballeresco habían de tomar forma en la biografía fantástica del duque, quien ubicó a sus monstruos de piedra²⁷ en un Bosque Sagrado, un ámbito que está en el centro de toda narración caballeresca, incluido el *Orlando*. En el bosque tienen lugar las apariciones de personajes sobrenaturales, pero también es el refugio idóneo para la soledad del caballero penitente, que huye o que pierde la razón, es asimismo el lugar elegido para el retiro del eremita, que tantas veces es anfitrión y ayuda para el caballero²⁸. Y será, en recuerdo de esta insigne tra-

²⁷ La imaginiería de estos seres fantásticos, híbridos y de formas monstruosas, constituyeron una cantera de la imaginación medieval, decoraron los templos, los muros de los castillos, y pasaron a formar parte de las leyendas del mundo caballeresco, tales «maravillas» fueron luego recordadas en el arte manierista y en el arte barroco. Cfr. J. Baltrušaitis, *La Edad Media fantástica*, Madrid: Cátedra, 1983, págs. 11-77.

²⁸ Para el tema del bosque como lugar de prodigios, de refugio y penitencia y de aventuras guerreras, véase J. Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona: Gedisa, 1985, págs. 30, 31. El historiador señala que «el bosque fue, desde el periodo neolítico hasta fines de la Edad Media, el dominio indispensable que compensaba los campos del hombre y a la vez el lugar de “sus legendarios miedos”; en esos umbrales sagrados que lo protegían de todo, el desbrozador primitivo abandonó de una vez por todas sus empresas profanas... El bosque está en el centro de toda aventura

dición, el lugar elegido donde termina la vida del personaje protagonista de la novela de Mujica, quien encarnará a la figura del caballero eremita, que abandona la vida mundana y se recluye en la gruta del Bosque lleno de prodigios, pero, asimismo, esta entrada en la cueva infernal puede verse como un descenso al «otro mundo», como una manera de comunicarse con «el más allá»²⁹, mediante una fórmula tópica, como es la entrada en la gruta:

Un banco de piedra, adosado a los muros, contorneaba la habitación, alrededor de la mesa central de extremos curvos que parecía un catafalco. Todavía siguen allí. Antonello me había improvisado un lecho a un costado, y había puesto junto a él un cántaro de agua y algún alimento. Un cirio solo palpitaba sobre la mesa y coloqué a su lado la copa. Me desembaracé del manto y de la corona y me senté en el banco. [...] Ubicado en el medio de la caverna, como si estuviera en la garganta del Demonio, abrí la puerta y contemplé desde mi encierro la noche de luna. Perfilábanse, en la cavidad de la boca, bajo los dos grandes colmillos estalactitas, las sombras del bosque, y a través de los agujeros de los ojos brillaba el cielo de plata vieja. Bomarzo se desprendía de mí, que tanto lo amé, aguzando su dolorosa hermosura. [...] Antonello había acatado mis órdenes. Había puesto al alcance de mi mano varios libros de devoción. Los tomé distraído, y comprobé que había agregado el Garcilaso de Cervantes.³⁰

De nuevo, el libro de Garcilaso figurará entre las posesiones más amadas del duque, para recordarnos que la grandeza del héroe no estriba en los hechos de armas, sino en la hazaña suprema de la creación artística. Pier Francesco muere al beber el cáliz envenenado creyendo tomar el elixir de la inmortalidad, pero vivirá en su obra, recordada y reinventada por la magia de las «peregrinas palabras» de Manuel Mujica Lainez.

caballeresca, o mejor dicho, la aventura caballeresca encuentra en el bosque su lugar de elección». Cfr. *ibid.*, págs. 34, 35.

²⁹ Los lugares que suelen aparecer como mediadores para la comunicación ultraterrena son: la isla, el valle oscuro, la gruta y la cueva. Estos son lugares peculiares de la novela caballeresca, de lo que participa también el *Quijote* en su episodio de la cueva de Montesinos. Cfr. H. R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México: FCE, 1983, págs. 407-449.

³⁰ Cfr. M. Mujica Lainez, *Bomarzo*, *op. cit.*, pág. 674.

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»¹. 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

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

Poco el humor que vierte
Para llorar su muerte.²

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”»³. 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»⁴– 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

² 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^r.

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

⁴ 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»⁵. 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»⁶. 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

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

⁶ *Ibid.*

artificial, que es el poético»⁷. 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»⁸. 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

⁷ *Ibid.*, ¶6.

⁸ *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 aquí⁹, 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*¹⁰, 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»¹¹. En esta ocasión, Oña trataba de ganarse la

⁹ 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.

¹⁰ *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.

¹¹ 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 1622¹². *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»¹³.

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*»¹⁴. 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.¹⁵

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

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

¹³ Pedro de Oña, *El Ignacio de Cantabria*, ed. cit., pág. 429.

¹⁴ 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.

¹⁵ *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»¹⁶. 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»¹⁷. 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

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

¹⁷ 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»¹⁸ 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»¹⁹. 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 habitantes²⁰–, 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

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

¹⁹ *El Bernardo, o Victoria de Roncesvalles*, §5.

²⁰ 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»²¹. 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»²². 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»²³. 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»²⁴. 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.²⁵

²¹ *Primera parte de Arauco domado*, folio I4^v.

²² *Ibid.*, folio I6^r. 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.

²³ *Primera parte de Arauco domado*, folio Cc7^v.

²⁴ *Ibid.*, folio Ee8^r.

²⁵ *Ibid.*, folio Ff1^r.

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»²⁶. 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»²⁷– 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»²⁸, 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

²⁶ *El Bernardo, o Victoria de Roncesvalles*, ¶6°.

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

²⁸ *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.²⁹

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 Guzmán³⁰, 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 barroco³¹, pero permiten confirmar que criollos

²⁹ *El Vasauero*, pág. 132.

³⁰ *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.

³¹ 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»³². 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.

³² *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»³³. 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 entender³⁴.

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»³⁵. 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»³⁶. 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

³³ *Ibid.*, pág. 48.

³⁴ «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).

³⁵ *Apologético en favor de don Luis de Góngora*, cit., pág. 41.

³⁶ 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»³⁷. 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 Guzmán³⁸. 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.

³⁷ *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.

³⁸ 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»³⁹.

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 España⁴⁰. 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

³⁹ 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.

⁴⁰ 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»⁴¹. 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.

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

DESENGAÑO BARROCO EN *SUCESOS DE FRAY GARCÍA GUERRA DE MATEO ALEMÁN*

JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXO
(Universidad de León)

La importancia del *Guzmán de Alfarache* en el panorama de las letras áuricas ha originado que el nombre de su autor, Mateo Alemán, quede asociado a la célebre novela de manera casi excluyente. Sin embargo, hay dos textos –entre otros que escribió– que también merecen una valoración literaria apenas esbozada hasta el momento. Tanto la *Vida y milagros de San Antonio de Padua* (1604) como *Sucesos de fray García Guerra* (1613) fueron obras de inspiración personal –nadie se las encargó– que necesitan de una atenta lectura desde la perspectiva literaria. Las recientes reediciones de *Sucesos* de 1983 y 2004¹ denotan que algunas de las carencias existentes en el estudio de Mateo Alemán empiezan a ser corregidas.

La obra *Sucesos* presenta dos partes diferenciadas, una *relación* y una *oración fúnebre*. Ambas participan de una única estructura textual, como se demuestra por las referencias que en la *oración fúnebre* se hacen a la *relación*. La 1.^a parte

¹ *Sucesos de D. Frai Garcia Gera [...] Por el contador Mateo Aleman, criado del rei nuestro señor [...], en Mexico. En la enprenta de la Viuda de Pedro Balli [...] Año 1613*, reedición facsimilar, estudio preliminar y transcripción modernizada de J. Rojas Garcidueñas, prólogo de A. Castro, preliminar de J. L. Martínez, México: Real Academia Mexicana, 1983.

Sucesos de don fray García Guerra y oración fúnebre, ed. de G. Santonja, Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Colección Beltenebros minor, 2004.

es una *relación* que informa al lector sobre la muerte de fray García. No cabe duda que debe ser considerada como una *relación funeraria*, ya que en ella se aprecian con claridad las características básicas de dichos textos. El propio Mateo Alemán ratifica en la dedicatoria del libro esa tipología al hablar de «esta obra fúnebre, por serlo toda en todo» (pág. 55)². Pero esta constatación no impide que la *relación* pueda ser valorada también desde otras perspectivas. La mención a *Sucesos* en el título es indicativa de que nos encontramos ante otro tipo de *relación*, la denominada *relación de sucesos*, un derivado cronístico que buscaba ofrecer al lector una información detallada sobre algún suceso particular que, aunque podía ser festivo –la celebración de un determinado acontecimiento– generalmente trataba de asuntos catastróficos. Mateo Alemán no solo escribió un elogio fúnebre del arzobispo y recogió con detalle sus funerales, sino que concibió la obra como un todo en el que su muerte adquiriría un significado especial derivado de aquellos *sucesos* con los que se iniciaba la *relación*. El texto de Mateo Alemán se desarrolla siguiendo el modelo de las *relaciones funerarias*, si bien la parte inicial, en la que se debía tratar de forma encomiástica la biografía del difunto, se modifica según el modelo de las *relaciones de sucesos*, reduciendo la biografía de fray García a los «sucesos» que parecen anunciar su muerte. No resulta necesario detenerse en el análisis de la tipología de las *relaciones de sucesos*, cuyas características esenciales quedan señaladas en la definición anterior³, pero sí es preciso, antes de realizar un análisis pormenorizado de la *relación* de Mateo Alemán, resumir algunas características del modelo fundamental, las *relaciones funerarias*.

LAS RELACIONES FUNERARIAS

La *relación de exequias, fúnebre o funeraria* da noticia de los actos funerarios de miembros destacados de la sociedad (desde nobles o cargos importantes hasta llegar a la cúspide social representada por los reyes). Son textos que pueden ser relevantes en cuanto a información histórica y descripción de la sociedad de la época y que, secundariamente, pueden tener interés desde el punto de vista literario, bien por la propia caracterización literaria del texto si su autor tiene dotes para ello (algunas de ellas fueron escritas por autores que destacaron en el campo de la literatura), o por la inclusión de poemas u otros textos que, como los *sermones* y *oraciones fúnebres*, pertenecen a la serie literaria. De ahí que

² Se cita por la edición de *Sucesos* realizada por Gonzalo Santonja en 2004.

³ Véase Dalmacio Rodríguez Hernández, «Relaciones de sucesos en la Nueva España: más allá de la historia de la prensa en México», en *Literatura y Emblemática. Estudios sobre textos y personajes novohispanos*, eds. M.^a I. Terán Elizondo y A. Ortiz, México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2004, págs. 291-303.

el interés que estas relaciones tienen para los historiadores sea compartido por los críticos literarios.

Desde la perspectiva literaria, el análisis de estas *relaciones* se ha centrado en unas pocas (aunque altamente significativas) y las conclusiones a las que podemos llegar hoy día son bastante claras. Nos encontramos ante un corpus textual compuesto por centenares de manuscritos y de opúsculos impresos (forma editorial habitual) con estructuras muy similares. La mayoría de los críticos que las han analizado comparten una queja: la escasa atención que se ha prestado a estos textos, que no se corresponde con su importancia.

¿En qué consistían estas *relaciones fúnebres*? Lo fundamental es la descripción de las exequias, deteniéndose de manera especial en la procesión que, saliendo de diversos puntos de la ciudad, se forma para acudir a los actos conmemorativos, y en el catafalco o túmulo que se erige en honor del finado. La relación se completa con una introducción, más o menos amplia, sobre la vida del difunto y, a veces, se termina con la reproducción de alguna *oración* o *sermón fúnebre* escrito para la ocasión. En definitiva, se trataba de dejar constancia por escrito de un acto de enorme relevancia social. Ese aspecto social ha sido destacado habitualmente por los investigadores que se han acercado al tema y, en ese sentido, estas relaciones proporcionan un testimonio único de la sociedad de la época debido a la minuciosidad con que relatan las celebraciones funerarias. El interés literario de estas relaciones deriva del propio texto, pero también de una consideración más amplia de estos acontecimientos funerarios en cuanto fenómeno artístico ya que afectan a la literatura, al teatro, a la pintura, a la escultura y a la arquitectura. Desde la perspectiva literaria, el análisis se centraría en la textualidad de la relación, pero también en los materiales literarios exentos que recoge: poemas, emblemas, jeroglíficos y otros textos que figuran en el propio túmulo o de los que se deja constancia por haber sido leídos en las celebraciones. Pero esta perspectiva literaria sólo adquiere coherencia si se tienen en cuenta los otros elementos artísticos señalados. La teatralidad resulta fundamental en los actos en sí mismos y el escenario no sólo se limita al lugar del catafalco sino que toda la ciudad se convierte en un espacio teatral, tanto en lo que deriva de los actos públicos procesionales como respecto a la decoración de la ciudad con sus edificios cubiertos por lienzos negros. Pinturas y esculturas complementan la arquitectura del túmulo que se erige principalmente en iglesias, ocupando generalmente el mayor espacio disponible en las mismas, el crucero, donde la fábrica se alza hasta el techo de la iglesia. Todo ello en un alarde de artificio, arquitectura efímera que muestra en su pompa la grandeza mundana de una sociedad que testimonia el profundo sentimiento religioso de aquellos siglos.

En este contexto, la *relación fúnebre* debe ser ubicada en la que se denomina «literatura efímera». No es extraño que María Dolores Bravo Arriaga, en el marco

de una historia de la literatura mexicana del s. xvii, sitúe estas relaciones en el capítulo «Festejos, celebraciones y certámenes», del mismo modo que Aurora Egido las incluye en su artículo sobre certámenes poéticos y arte efímero.⁴ Porque aunque desde nuestra óptica pudiera parecer extraño igualar una festividad con un acto funerario, en los Siglos de Oro ambos participan de la característica de «celebraciones», actos públicos que tienden a alcanzar el máximo boato que permite el costo del festejo.⁵ Los arcos triunfales que se erigían para celebrar el nombramiento de un rey, o un virrey en el caso de América, y de otras autoridades como podían ser los arzobispos, llegaban a ser fábricas efímeras de gran complejidad, igualadas o superadas en los túmulos funerarios.⁶ El carácter luctuoso de unas exequias no suponía una merma en la trascendencia social del acontecimiento, de forma que los dos actos más relevantes que se le tributaban a una personalidad pública, la toma de posesión del cargo y las exequias funerales, coincidían en las fábricas efímeras y su acompañamiento de pinturas, poemas, figuras alegóricas y emblemas.⁷ Un buen ejemplo de hasta qué punto

⁴ María Dolores Bravo Arriaga, en su artículo «Festejos, celebraciones y certámenes», en *Historia de la literatura mexicana*, coord. R. Chang-Rodríguez, vol. 2: *La cultura letrada en la Nueva España del siglo xvii*, México: Siglo XXI, 2002, págs. 85-111, analiza varias relaciones: las exequias en 1642 del arzobispo de México, Feliciano de la Vega (págs. 95-96), las del príncipe Baltasar Carlos en 1647 y las de Felipe IV en 1665 (págs. 04-106). Aurora Egido, en «Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos xvi y xvii)», en A. Egido y VV. AA., *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su centenario IV*, Zaragoza: Caja de Ahorros, 1983, págs. 9-78, describe las exequias en Zaragoza de Felipe II de 1598 (págs. 28-33) y las de Margarita de Austria en 1612 (págs. 36-38).

⁵ Felipe II, dada su concepción austera de la vida, trató de evitar, aunque sin demasiado éxito, esa pompa excesiva que en Europa, y particularmente en la corte borgoñesa, tenían las exequias reales. Las relaciones que describen los funerales de Carlos V muestran la suntuosidad y artificios dispuestos en honor del emperador. Ejemplos interesantes se encuentran en una relación francesa de la corte de Borgoña que describe las exequias que a principios del siglo xvi se tributaron a Isabel la Católica, Felipe el Hermoso y Fernando el Católico. Cfr. Elisa Ruiz García, «Aspectos representativos en el ceremonial de unas exequias reales (c. 1504-1516)», en *En la España Medieval*, 26 (2003), págs. 263-294.

⁶ Describe Egido (art. cit., pág. 29) uno de esos túmulos: «El de la plaza del Mercado era de 140 palmos de altura y 92 de ancho, sobresalía por encima de las casas y estaba dispuesto en perspectiva con una primera planta de orden dórica, con ricas molduras y asientos para los hachones de las luminarias...».

⁷ Recuérdese el «Neptuno alegórico» (1680) que escribió Sor Juana Inés de la Cruz para la fábrica del arco de triunfo en honor del Conde de Laguna, en su toma de posesión como virrey, y el «Triunfo parténico» de Carlos de Sigüenza y Góngora. Añádanse otras dos obras menores publicadas por José Pascual Buxó en su *Arco y Certamen de la poesía mexicana colonial. Siglo xvii*, México: Universidad Veracruzana, 1959, el «Marte católico» (1653), descripción de un arco de triunfo, y «Breve relación de la plausible pompa» (1673), un certamen literario. Hace alusión Pascual Buxó a la que probablemente fue la primera celebración festiva en México que aporta características de artificio: la refiere Bernal Díaz del Castillo en su crónica y tuvo lugar en 1538. Al respecto, leemos su comentario a algunas citas del cronista: «Lo más asombroso de tales festividades fue, sin duda, aquella fábrica ingeniosa que el italiano Luis de León, erigió en la plaza mayor; amaneció ésta hecha un bosque “con tanta diversidad de árboles,

se produce esta identidad lo constituye el certamen poético que convoca la Universidad de Zaragoza para honrar a Felipe II en sus exequias (véase Egido, *op. cit.*, págs. 28-33).

La comparación entre *relaciones de exequias* de España y de América ofrece, sin llegar a un análisis exhaustivo, una notoria identidad. Los protocolos de los diversos actos funerarios apenas sufren variaciones significativas en dos siglos y tendremos ocasión de comprobarlo a través del texto de Mateo Alemán. Las exequias reales marcan la pauta, dada la trascendencia histórica del finado, siendo las del emperador Carlos V y las de Felipe II las más relevantes.⁸ En América, aunque se celebraron exequias reales en diversas ciudades, fueron México y Lima las que protagonizaron dichos actos. Además de los reyes, merecieron pompas fúnebres los virreyes y arzobispos. En el caso de México, el estudio de Rodríguez Álvarez⁹ deja constancia de este tipo de exequias que comienzan con las de Carlos V, bien conocidas a través de la *relación* que de ellas hizo Francisco Cervantes de Salazar, *Túmulo imperial* (1560), y menciona también las *relaciones* que se escribieron sobre algunos virreyes. En lo referente al arzobispo y virrey fray García Guerra señala Rodríguez Álvarez (*op. cit.*, pág. 211) que no se han encontrado relaciones de sus funerales. Es evidente que el libro de Mateo Alemán excede el concepto de «relación», en un sentido oficial, pero también es cierto que contiene sus elementos sustanciales.

Las exequias de fray García Guerra fueron realizadas con gran pompa, tal como se deduce del único relato que tenemos de las mismas. Es una lástima desde el punto de vista informativo (aunque un acierto desde la perspectiva literaria, como veremos) que Mateo Alemán prescindiese de la descripción detallada del catafalco, limitándose únicamente a señalar sus elementos esenciales. A pesar de la parquedad de su relato en este aspecto, puede deducirse que debió ser impresionante: se hizo en la capilla mayor de la catedral, tenía una base cuadrangular y tres plantas, estando situado el túmulo en la tercera. Además, sobre las esquinas de la primera planta se erigieron cuatro pirámides

tan al natural como si allí hubieran nacido” y lleno de todo género de “alimañas chicas de las que hay en esta tierra, y dos leoncillos, y cuatro tigres pequeños”. En ese escenario sorprendente se fingieron partidas de caza y espectaculares escaramuzas de gente indígena, y al día siguiente, “la misma plaza mayor hecha una ciudad de Rodas con sus torres almenadas”...» (pág. 8). El ingenio de estos artificios fue en aumento con el paso del tiempo.

⁸ Las de Carlos V se celebraron en 8 ciudades españolas, 5 europeas y en México y Lima (cfr. María Adelaida Allo Manero, *Exequias reales de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Zaragoza: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1993). Sonia Rose («La hija pródiga del imperio: honras fúnebres a Carlos V en la Ciudad de los Reyes», *Destiempos.com*, año 3, 14 [2008], págs. 129-141) estudia en detalle las exequias de Lima y da noticia de otras celebradas en Potosí y, probablemente, en Cuzco o Quito.

⁹ María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*, Zamora, Michoacán, México: El Colegio de Michoacán, 2001.

que llegaban casi al techo del templo, «en lo alto de cada pirámide remataba con un hacha de cera blanca, que casi frisaba con lo alto del techo de la iglesia, en distancia competente para no hacerle ofensa por ser de madera» (pág. 121). Como era habitual, todo el artificio se acompañaba de multitud de velas y velones: «estaba tan acompañado en blandones, hacheruelos y candeleros de plata, con cera blanca en proporción, que todo junto remataba en forma piramidal y parecía una sola hoguera o pira» (pág. 121).¹⁰ Sin embargo, nos priva Alemán de un acopio documental que es habitual en las relaciones funerarias y que tiene gran interés para la historia literaria, al margen de su escasa calidad: «Amaneció este día de las honras en el túmulo y paños negros (con que la iglesia estaba enlutada) muchas enigmas, versos latinos y castellanos, artificiosos y de mucho ingenio, en que se conoce bien la fertilidad que de ellos alcanza Méjico» (pág. 122).

Aparte de los motivos declarados por Mateo Alemán como incitadores de su texto, es muy posible que no sea el menor el de dejar constancia de unos actos plenos de esplendor. Algo que bien podría deducirse de un comentario suyo al que, más allá de la tópica retórica del elogio, habría que considerar bajo el rasgo de la sinceridad:

Puedo certificar, habiendo visto las mayores grandezas de la cristiandad en tales actos y tiempos nuestros no haberle alguna excedido, y sola una igualado; digo, dándole su lugar a cada cosa, no tratando de grandeza de sujetos, concurso de príncipes, número de gente, ni riquezas; mas en su tanto cada una, la mayor de que pueden hoy deponer los nacidos, fue sola en Sevilla, en la transación de los cuerpos del Santo Rey don Fernando, Rey don Alfonso el Sabio y más personas reales, príncipes y maestre de Santiago, que se pasaron a la Capilla de los Reyes nueva de la vieja; (pág. 100)

EL RELATO DE LOS «SUCESOS»

La *relación*, que carece de marcas expresas que señalen posibles partes diferenciadas, puede dividirse, para facilitar su análisis, en dos: la que relata la llegada de fray García a América y los preliminares de su muerte y la que se ocupa de las ceremonias fúnebres. Un primer aspecto destacable en ambas partes es la precisión de la información, algo común a los dos tipos de relación, funerarias o de sucesos. Como si se tratase de un *diario*, podemos los lectores seguir los avatares de la historia narrada a través de fechas señaladas, incluso

¹⁰ Desde la perspectiva de la arquitectura y el arte debe consultarse la clásica obra de Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, México, 1946.

con alusiones horarias. Se consigue, así, transmitir una sensación de fiabilidad que se intensifica gracias a la identificación de narrador-autor-testigo de lo relatado. Si a estas dos características –detallismo y tono testimonial– unimos que el relato se explaya en acontecimientos y situaciones muy específicas, desechando realizar un más completo retrato biográfico, podremos apreciar la singularidad de la obra de Mateo Alemán y su precisa maquinaria textual orientada a demostrar la tesis que señala en la dedicatoria: «que toda humana confianza es vana» (pág. 56) ante el destino azaroso de la vida, expresión manifiesta del «desengaño barroco». Independientemente de que Mateo Alemán hubiese escrito esta obra por otros motivos, esta tesis es la que condiciona la estructura de la obra.

No pretendió Mateo Alemán trazar la biografía de fray García Guerra, sino relatar el pesaroso destino que sobre él se gestó desde su llegada a América. La obra se inicia, en efecto, con la mención del viaje a América, sin que se ponga al lector en ningún tipo de antecedentes. Es más, y será una constante, la narración solo adquirirá minuciosidad en determinados asuntos que justifican el título de «Sucesos». En las primeras páginas podemos ver algunos ejemplos característicos de esta forma de narrar. El libro comienza de esta esquemática manera:

Habiéndose hecho a la vela, en la bahía de Cádiz, el señor Arzobispo de Méjico don fray García Guerra, jueves doce de junio de seiscientos y ocho, en conserva de sesenta y dos naves, de que vino por general don Lope Díez de Almedáriz, con favorables tiempos y vientos llegaron a surgir en el puerto de San Juan de Ulúa, martes en la tarde diez y nueve de agosto del dicho año (pág. 59)

Es posible que algunos lectores hubiesen preferido un comienzo más ameno, alguna descripción o comentario del viaje, pero no se trata de enmendar al autor sino de explicar, si es posible, el porqué de ese esquematismo. Lo que se pone de relieve en esa cita es el detallismo, tanto en las fechas como en otros datos, número de naves, nombre del general de la flota. En definitiva, domina una función informativa que en todo el texto quedará ratificada gracias al carácter testimonial que el autor se encarga de evidenciar al poner de manifiesto explícita o implícitamente su presencia como testigo de todos los acontecimientos que se relatan.

Debió resultarle fácil a Mateo Alemán conjugar el tono informativo con el conveniente elogio al arzobispo. En realidad, la recepción que se le hace hasta su llegada a México es la habitual tratándose de arzobispos y virreyes, máximas autoridades en los territorios americanos. Son ceremonias que conocemos bien a través de relaciones que enumeran sistemáticamente una serie de actos protocolarios que no variaban. A pesar de que para Mateo Alemán aquellas ceremonias

no dejaban de ser una novedad, ya que él acababa de pisar tierra americana al mismo tiempo que fray García (el azar de la vida), solo las menciona, «le tenían los naturales de la tierra hechos arcos triunfales a la usanza suya [...] de más de mitotes varios, con que le salían a cada paso» (pág. 60), sin detenerse en más explicaciones. Pronto, sin embargo, nos daremos cuenta los lectores de que Mateo Alemán, al escribir sobre la muerte del arzobispo, lo hace desde la impresión que algunos «sucesos» de los que ha sido testigo le han causado y que ahora relaciona como malos presagios de una muerte tan repentina. Como en una tragedia griega marcada por un adverso *fatum* todo va encaminado a un final desastroso. El relato se centra en estos «sucesos».

1) El primero de estos «sucesos» tiene lugar cuando fray García está a punto de llegar a México. El virrey, Luis de Velasco, sale a su encuentro en Huehuetoca, lugar escogido precisamente por el virrey con la finalidad de mostrar al nuevo arzobispo las obras de desagüe de la ciudad de México que allí se estaban realizando. Se trataba de la «Cortadura de Nochistongo», una excavación en la que en tiempos del virrey Velasco habían trabajado cerca de 130.000 indios, la empresa civil más llamativa en la época virreinal, que se retomaría en diversos momentos pero que al final resultaría inviable.¹¹ La visita a las obras parecía oportuna, dado su carácter único, del mismo modo que también podría haber sido adecuado que Mateo Alemán aprovechara la ocasión para detenerse con alguna descripción de aquellas obras. No lo hace, sin embargo, y es posible que ni siquiera las hubiera mencionado de no ser por el «suceso» que allí ocurre. Este es su relato:

Su Excelencia (el virrey) gustaba que Su Señoría (el arzobispo) se viniese por el desagüe y lo viese [...] En el camino hallaron a Enrico Martínez, maestro mayor de aquella obra, que aguardaba en el principio del tajo abierto, y desde allí fue dando cuenta, muy por menor, a Su Señoría, de aquella fábrica hasta llegar al pueblo. [...] después de haber comido salieron a ver las lumbreras del desagüe; y en un paso no dificultoso, por donde muchas veces había pasado la carroza sin algún inconveniente ni causa de peligro, se trastornó con ambos, aunque no recibieron daño de consideración (pág. 63)

A tenor del relato posterior, este «suceso» sin importancia se convierte en el primero de los presagios que culminan con la muerte del arzobispo.

¹¹ Se trataba de solucionar el problema del saneamiento de las aguas de la ciudad. Solo ya en el siglo xx se consiguió realizar el oportuno desagüe mediante tuberías subterráneas. Santonja («Un Mateo Alemán *americano*», introducción a su edición de *Sucesos, op. cit.*, págs. 9-49) comenta que se trató de una «empresa colosal (ocuparía a bastantes más de cuatrocientos mil indios)» (pág. 46).

2) Algunos días más tarde se produce su entrada en México. Es el 29 de septiembre, más de tres meses después de su llegada a América. El tiempo transcurrido y los homenajes que ha ido recibiendo en el camino son los habituales en estos casos, aunque el relato de Mateo Alemán ha sido extremadamente conciso, y solo minucioso en lo que se refiere a la mención de las personalidades que se han ido encargando de recibirle y acompañarle. La tónica será la misma al describir los actos culminantes de la llegada a México que, por otras relaciones de recepciones de arzobispos y virreyes, sabemos que eran muy ostentosos. Mateo Alemán se limita a ofrecer breves informaciones: «le tenían hecho un arco triunfal muy costoso y bien estudiado, adornado de muchas y varias historias de ingeniosa erudición» (pág. 65), referencias también a algunas representaciones relativas a las figuraciones del arco y una conclusión sobre «el muy general regocijo» (pág. 66) con que fue recibido. Más interesado se muestra en señalar el mal «suceso» que, nuevo presagio, ocurre en su entrada triunfal. Como era habitual, en la entrada de la calle de Santo Domingo se había levantado un tablado de recibimiento, y esto es lo que ocurre: «en subiendo su Señoría encima se hundió y cayó en el suelo, matando un indio que cogió debajo» (pág. 65).

3) Al siguiente «suceso» le da Alemán una mayor importancia. Apenas unos párrafos lo separan del anterior y se sitúa en un tiempo indeterminado, «Un día por la tarde» (pág. 68), que debemos ubicar entre la fecha de su toma de posesión como arzobispo (29 de septiembre de 1608) y finales de marzo de 1611, días en que llega la noticia de que el virrey Luis de Velasco ha sido ascendido a la presidencia del Consejo Real de las Indias, lo que a su vez conlleva el nombramiento de fray García Guerra como virrey. Lo que resulta interesante es que Mateo Alemán prescinde del relato de esos dos años y medio de su actividad arzobispal que queda resumida en un solo párrafo (pág. 67), con menciones genéricas a su caridad, humildad, sabiduría y templanza. El lector tiene la confirmación de que Mateo Alemán no intenta realizar una biografía de fray García, sino que es su temprana muerte, cuando ha alcanzado tan altos honores, lo que le lleva a la reflexión: sin menospreciar el homenaje póstumo de Alemán al arzobispo y virrey, la intencionalidad de la obra es otra. Pero veamos el texto del «suceso»:

viniendo Su Señoría del monasterio de Santa Mónica, ya cerca de su posada, se alborotaron las mulas que no estaban bien domadas en rodar la carroza y dieron a correr con ella desbocadamente, sin poder corregirlas el cochero ni detenerlas mucha gente que se les puso delante. Parecióle a Su Señoría que su persona corría riesgo y temiendo mayor daño eligió por el menor saltar en el suelo por uno de los estribos. Empero, no lo pudo hacer tan francamente que no cayese y recibiese pesadumbre con el golpe que dio en el suelo con

todo su cuerpo, quedando algo sentido. De ese achaque quisieron después tomarlo algunos para dar principio a sus indisposiciones (pág. 68)

Nos encontramos en las primeras páginas de la *relación* y ya se empieza a hablar de su enfermedad. La precisión temporal mostrada ya en el inicio del texto se convertirá en un elemento determinante de la narración pues, además de contribuir a la veracidad de la historia, se convierte en un símbolo de la inevitabilidad de esa muerte cercana, reloj de los días y las horas que va agotando un plazo señalado.

4) Los dos «sucesos» siguientes se enmarcan en su toma de posesión como virrey. La adversidad persigue a fray García y una especie de hado funesto le sobrevuela, algo que si en el caso de un pecador podría interpretarse como castigo divino, al tratarse de un tan virtuoso varón resulta aún más sorprendente. Es evidente que en estas cuestiones Mateo Alemán, como cualquier contemporáneo suyo, solo puede interpretarlo en clave religiosa. Se están realizando ya los preparativos para el ascenso de fray García Guerra a la dignidad de virrey y ocurre entonces un eclipse de sol,

Hubo en estas partes un eclipse de sol, el mayor que se ha visto en ellas en tiempos nuestros; y los que algo presumieron saber juzgar de sus efectos, dijeron haber comenzado su primera duración a la una y treinta y ocho minutos después de mediodía y el fin a las tres en punto, en diez y ocho grados y treinta y cinco minutos de Géminis; el cual, entre otras cosas, mostraba (según su significador que fue Mercurio) muerte de algún príncipe, y que por ser en Méjico, en casa de la religión y salir eclipsándose de la décima casa, que es de los oficios y dignidades, prometía muerte de príncipe de la Iglesia constituido en dignidad secular (pág. 70)

Pronóstico que fijaba su letal diana en un solo hombre.

5) Su entrada como virrey también se tiñe de luto, extraña reiteración de la muerte que parece querer acompañar el ascenso en dignidades de fray García: «Tenían los naturales en aquella plaza, delante de Santiago, hecho un artificio para volar desde lo más alto de un pino al suelo, y al tiempo que su Excelencia pasó en su carroza, cayó uno de ellos y se hizo pedazos» (pág. 73).

6) La serie de «sucesos» culmina de manera verdaderamente trágica dos meses después de haber jurado su cargo de virrey. Se trató de uno de los peores terremotos sufridos por la ciudad y la documentación que existe sobre el mismo ratifica la exactitud de los datos aportados por Mateo Alemán:

Viernes veinte y seis de agosto del dicho año de seiscientos y once, sería como entre las dos y las tres de la madrugada. Hubo en esta ciudad y su comarca el

mayor temblor de tierra de que se acordaron los más antiguos de ella; cayeron muchos edificios, peligraron y murieron muchas personas cogiéndolas debajo; de manera se sintió que andaban después los hombres como asombrados, y en muchos días no se trató de otra cosa (pág. 80)¹²

LA ENFERMEDAD Y LA MUERTE

Si recapitulamos sobre lo narrado hasta este momento veremos que todo se ha centrado en el ascenso de fray García a las dos máximas dignidades que se podían ejercer en la Nueva España. De manera que habría que considerar sagaz, Mateo Alemán se ha referido a los honores que como arzobispo y virrey recibe pero, solo en un párrafo, resume sus años de arzobispo. La narración se ha jalonado, sin embargo, de «sucesos», funestos presagios de su anunciada muerte. Sería como una primera etapa narrativa en la que las fiestas y las celebraciones quedan ensombrecidas por estos «sucesos», una introducción al primero de los temas importantes de la *relación*, la descripción de la enfermedad y muerte del protagonista. Además se juega con el efecto simbólico, algo que es uno de los elementos fundamentales del relato. Parece más un acierto narrativo que un escrupuloso respeto por lo sucedido realmente, la alusión a la aparición de la enfermedad. Es sospechoso que la primera referencia a la enfermedad coincida con el día siguiente a la toma de posesión del cargo de virrey, «al día siguiente se sintió con un poco de calentura y fue necesaria sangría» (pág. 80). Igualmente sospechoso resulta que la segunda mención se haga en relación al terremoto que sacude a México dos meses después. ¿Es posible que la enfermedad no hubiera dado señales con anterioridad a su ascenso a la máxima dignidad virreinal o que en esos dos meses transcurridos hasta el terremoto no se hubieran producido nuevos síntomas? Ambos acontecimientos se narran uno tras otro, sin que ese periodo de dos meses merezca una sola información. El efecto narrativo resulta así mucho más intenso dado que, sin necesidad de hacer una reflexión personal, la enumeración sin comentarios de los hechos conduce al lector hacia una interpretación simbólica: esa filosofía de justicia igualatoria que representaron las danzas de la muerte medievales se muestra en el Barroco en su filosofía del desengaño; en el fondo, una especie de consuelo al comprobar que de nada sirve el mayor éxito ante designios divinos que el hombre no puede comprender. De fracasos bien sabía Mateo Alemán y, también, de éxitos efímeros. La vida, o

¹² No deja de causar extrañeza, desde una perspectiva moral, la ausencia de comentarios ante la muerte de los indios y, ahora, después de la catástrofe del terremoto, que se sigan haciendo las fiestas programadas, tal como relata Mateo Alemán. La «normalidad» con que se relatan estos episodios invita a reflexionar sobre las diferencias ideológicas de cada época.

más bien la muerte, del arzobispo y virrey le debió parecer un ejemplo único de la futilidad de la existencia humana.

La noche del terremoto la pasó fray García «con muchas congojas y algún poco de calor demasiado» (pág. 82). A partir de este momento el relato solo trata de la enfermedad, desgranada día a día con la precisión de un notario y descrita con la minuciosidad de quien había estudiado la carrera de medicina. La enfermedad empieza a mostrar su gravedad a principios del mes de septiembre de 1611 («A los primeros días de septiembre padeció algunas destilaciones de los ojos», pág. 83) y el lector podrá seguir con detalle su avance hasta que la muerte se produce «en veinte y dos de febrero del dicho año de seiscientos y doce, a la una y tres cuartos después de medio día» (pág. 91). Este detallismo en la fechación –ya mencionado anteriormente–, que en varias ocasiones fija incluso la hora, puede apreciarse en toda la *relación*. Es una característica de las *relaciones de exequias* que en el texto de Mateo Alemán tiene una precisión no habitual; no es fácil interpretar si lo utilizó conscientemente como recurso narrativo, pero su efecto en el lector es muy visible: al limitar el relato durante varias páginas solo a la evolución de la enfermedad, se logra una intensificación de la historia aún más evidente con lo que vienen a ser una especie de partes médicos que, día a día, testifican el agravamiento. Mateo Alemán deja constancia en el texto de sus conocimientos médicos. Muestra su disconformidad con el diagnóstico que, después de la consulta a varios médicos, se adoptó finalmente. Tampoco cree acertada la intervención quirúrgica a la que sometieron al arzobispo, «No se hizo según era conveniente, porque no había de ser por entre la tercera y cuarta costilla como se hizo, sino más bajo» (pág. 89). ¿Se trataba de mostrar al lector sus conocimientos médicos? Probablemente a estas alturas de su vida ese aspecto no fuese ya relevante para él. Es posible también (siempre hipótesis razonables a partir del texto) que nadie en el ámbito cortesano y eclesial de fray García supiese que él había estudiado la carrera de medicina (y que, incluso, llegase a licenciarse aunque, en ese caso, nunca la ejerció).¹³ Su papel respecto

¹³ Santonja (*op. cit.*, pág. 12n) señala: «A la muerte de su padre Mateo abandonó los estudios de Medicina, con el primer curso recibido en Sevilla, tras graduarse en Artes y Filosofía, segundo en Salamanca y tercero y cuarto en Alcalá, de modo que llegó a licenciado, aunque nunca ejerciese». Por su parte, Fidel Sebastián («Mateo Alemán y la puntuación del *Guzmán de Alfarache*», *Lectura y signo. Revista de literatura*, 3 [2008], págs. 237-270) comenta: «Graduado de Bachiller en Artes y Teología, más tarde, a lo largo de su azarosa vida, cursó estudios de Medicina, sin llegar a licenciarse, y comenzó más tarde la licenciatura en Leyes, que también dejó sin acabar. Desde México evocará: “Yo me acuerdo aver asistido en las escuelas de Salamanca y Alcalá de Henares algunos años” (*Ortografía*, ed. de 1950, pág. 85)», pág. 242n. La cita de Sebastián se refiere a la obra de Mateo Alemán, *Ortografía castellana*, México: Jerónimo Balli, 1609, 1.^a edición; ed. de J. Rojas Garcidueñas, con «Estudio preliminar» de T. Navarro Tomás, México: Colegio de México, 1950 (reeditada en facsímil en México: Real Academia Mexicana, 1981).

a la enfermedad y muerte del arzobispo es el habitual en toda la *relación*, el de testigo privilegiado, pero cuya única intervención se limitó a llevar aquella «hacha de cera blanca» (pág. 93) como acompañante en el traslado de los sesos del finado al sagrario de la catedral el día 23 de febrero, «casi a las nueve de la noche» (pág. 93), según escribe con reiterada precisión. Si debió parecerle apropiado para la mejor descripción del proceso de la enfermedad aprovechar sus conocimientos sobre medicina. El resultado final supera con mucho el carácter informativo del texto. La técnica descripción de la enfermedad a través de una terminología que, a veces, no está al alcance del lector, pero que deja claro el proceso de degradación del cuerpo humano, contribuye de manera eficaz a afianzar el mensaje ideológico del hombre sometido por el azar y la fugacidad. Asistimos en este momento de la narración a las pinceladas más plásticas del *desengaño*, como si se tratara de una pintura barroca. La caza sangrante mostrada en las pinturas de los bodegones barrocos españoles o de la escuela flamenca, las lecciones de anatomía de Rembrandt, tienen aquí su imagen mejorada en «síncon sin putrefacción [...] la corrupción de todos los humores [...] purgas y sangrías [...] opilación en el hígado [...] inflamación [...] apostema [...] haberse corrompido por la parte interior espontáneamente aquel absceso [...] dolor de costado [...] haber corroído ya el diafragma [...]» (págs. 83-90), todo ello introducción a las descripciones culminantes de la autopsia¹⁴:

Este día miércoles, como a las ocho de la noche, abrieron el cuerpo y hallaron por la parte cóncava de la una punta del hígado cantidad como de medio huevo, por donde se aliga con las costillas, por las materias que le acudían de aquel lado ya podrido; los pulmones con algunas manchas, tan levantados, que apenas parecían caber en la caja de su asiento y el corazón muy consumido y pequeño; las costillas mendoza estaban tan podridas que se deshacían entre los dedos. Indicios todos que aunque los médicos atinaban al daño e hicieron sus posibles diligencias, por ser acaso inaudito, no visto ni oído su semejante... (pág. 92)

Luego después, jueves en la noche siguiente, por temor del mal olor, le abrieron la cabeza y le aserraron el casco a la redonda para sacarle las médulas. Fue tanta la cantidad que me pareció, si quisieran volverlas a envasar en su mismo vaso, ni en otro tanto más cupieran; fue la monstruosidad mayor que se ha visto (pág. 92)

¹⁴ En un artículo médico, L. Rodríguez-Moguel («La autopsia: la consulta final», *Revista Biomédica*, 8 [1997], pág. 176), sin citar la fuente de su información, deduce la causa de su muerte: «en la autopsia del Arzobispo y Virrey Fray García Guerra se halló un absceso hepático roto y abierto al tórax».

EL ARTE DE BIEN MORIR

En el documentado estudio de Martínez¹⁵ se destaca la importancia que a partir de la Edad Media tuvieron las *Ars moriendi* que buscaban preparar al enfermo para el trance de la muerte. En España se contabilizan un centenar de títulos publicados en los siglos XVI y XVII, a los que habría que añadir otro centenar largo de reediciones. El éxito editorial de este tipo de libros que alcanzó su cenit en la época barroca es una de las muestras más significativas del sentimiento religioso que impregnaba la vida en aquellos siglos. Concebidos estos libros como manuales de preparación para una buena muerte, eran recomendados a los fieles por las autoridades eclesiásticas, una de cuyas preocupaciones era que el clero tuviese la suficiente formación para ayudar en tan delicado momento.

Con esa exactitud fotográfica que Mateo Alemán imprimió a su relato, el momento de la muerte de fray García refleja fielmente una ideología secular que situaba a la religión como eje fundamental de la vida. Una de las características más acusadas de los *Sucesos* es su carácter religioso, en cuanto que se trata de una reflexión sobre la vida y el azar que rige nuestro destino, la fugacidad del éxito social y la muerte como única realidad inevitable y puerta de acceso a la verdadera vida eterna. El relato del episodio de la muerte del arzobispo y virrey puede considerarse austero, carente de comentarios que vayan más allá de la precisa descripción de lo ocurrido en la realidad. La escena comienza con una mención que pudiera parecer anecdótica pero que dista mucho de serlo. Ante el avance de la enfermedad, señala Mateo Alemán que «Le advirtió su médico del riesgo de su vida y mandó recibiese la extremaunción, en once de dicho mes» (pág. 90). La Iglesia insistió constantemente en la obligación de los médicos de recordar al enfermo en trance grave de enfermedad que debía confesarse y recibir la extremaunción, hasta el punto de legislar que, en el caso de que el enfermo no hiciese caso, el médico debía abstenerse de seguirle visitando, bajo pena de excomunión y multa económica.¹⁶ Las diatribas literarias contra los médicos, bien conocidas, reflejaban la poca confianza de la sociedad en su sabiduría, aspecto que, igualmente, trasmite Mateo Alemán cuando analiza el proceso de la enfermedad de fray García. Dado que no se podía esperar mucho de ellos, la Iglesia impuso toda su influencia exigiéndoles que, por lo menos, no ocultasen al enfermo su gravedad, para que de ese modo pudiese prepararse convenientemente para la muerte. Tema en el que insisten las *Ars moriendi*.

¹⁵ Fernando Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

¹⁶ Desde las disposiciones de Inocencio III en 1215, muchas veces reiteradas y agravadas, cfr. Martínez, *op. cit.*, pág. 127 y sigs.

La actitud de fray García ante el aviso del médico resulta modélica: «tomó en sus manos un santo Crucifijo e hizo con él grandísimos actos y demostraciones de contrición y humildad» (pág. 90); luego, mostrará ante los acompañantes la tranquilidad de su conciencia y les pedirá sus oraciones. De manera abrupta, en pocas líneas, culmina Mateo Alemán la narración de la escena de la muerte, modo de enunciar lo inevitable: «Este día se dispuso a morir y en sí quedó muerto» (pág. 91) aunque todavía viviría diez días más.

La enfermedad y la muerte eran a principios del siglo xvii parte de una cotidianeidad que hoy resulta difícil imaginar. Encomendarse a Dios y prepararse para su Juicio era lo único factible, postura asumida por fray García Guerra. Cuando Mateo Alemán decide escribir estas honras fúnebres no lo hace a la manera del que recibe un encargo que siempre debe considerarse un honor, pero todo ello en el marco del rígido protocolo social. Él escribe desde el impacto emocional que le produce la visión de la devastación de la enfermedad, desde la constatación de lo efímero de la vida, desde la posición moral del que contempla cómo la muerte no tiene piedad ni con los más devotos ni con los que han alcanzado las más altas dignidades; en definitiva, como expresión de ese «desencanto barroco» tantas veces mencionado. La muerte triunfa y el hombre siente la atracción del abismo ante su poder. Solo cabe teñir de negro la ciudad y solemnizar su presencia. Es el momento culminante en el que el tiempo parece detenerse y toda la ciudad ha de cumplir unos ritos seculares e inamovibles.

LOS RITOS FUNERARIOS

Entramos en la que puede considerarse 2.^a parte de la *relación*, un poco más breve que la 1.^a parte, existiendo un notorio equilibrio entre ambas. El cambio de tono narrativo es llamativo ya que el catastrofismo de los «sucesos» y el descarnado realismo con que se describe la enfermedad y la autopsia creaban una fuerte tensión narrativa que ahora desaparece a favor de una serena visión de los ritos fúnebres. Ideológicamente, los ritos funerarios que honraban a las grandes dignidades representaban la aceptación del sistema social y, al mismo tiempo, eran expresión de la concepción religiosa de la vida. Pero más allá de la ideología y de la religión eran sobre todo una celebración. Puede parecer contradictorio que un acto luctuoso pueda considerarse al mismo tiempo como un acto festivo, pero eso es exactamente lo que ocurre con estas *exequias funerales* dedicadas a las altas dignidades. Aceptada la muerte desde una actitud de resignación cristiana, todos saben que es la puerta de acceso a la verdadera vida celestial. La tristeza de la despedida no impedirá, entonces, que se celebre como un triunfo la marcha definitiva de este mundo del finado. Los actos públicos funerarios son muy similares a los que se celebran para festejar la

toma de posesión de una dignidad. Incluso podría decirse que más solemnes. Cambia el tono de la festividad: las telas colgadas de las ventanas y balcones, los adornos de los edificios que en la llegada eran coloridos, en la despedida son negros, los cohetes y fuegos artificiales son sustituidos por el constante tañer de las campanas, nuevas fábricas efímeras se erigen con el mismo artificio que los arcos triunfales de la bienvenida, adecuando sus poemas, esculturas y pinturas a cada situación. Es más, si el acto procesional puede equipararse en los dos casos, las celebraciones funerarias culminan su solemnidad con algo de lo que carecen las celebraciones de bienvenida, la erección del túmulo o pira funeraria.

Este espíritu de «celebración» se aprecia en todas las *relaciones funerarias*. Siendo éstas fundamentalmente descriptivas, la procesión funeraria y el túmulo son sus partes esenciales (algunas incorporan también el *elogio fúnebre*). Sin embargo, Mateo Alemán, aunque describe las características arquitectónicas y decorativas del túmulo, no detalla las alegorías de las figuras esculpidas y pintadas y tampoco transcribe los contenidos textuales, poemas, sentencias y escritos emblemáticos. Lo habitual en las *relaciones funerarias* impresas era, además, que se incluyese una imagen dibujada del túmulo que permitiese al lector imaginar lo más fielmente posible cómo había sido en realidad. Nada de esto aparece en el libro de Mateo Alemán por la sencilla razón de que su obra, aun siguiendo en buena medida las pautas de estos textos funerarios, se escapa a su modelo ya que aspira a ser una obra de carácter distinto. La coherencia interna entre las diversas partes del libro de Alemán hacía que no fuese posible incorporar este tipo de descripciones que, en su caso, hubiera habido que considerar como desviaciones textuales, algo que no se originaba en el caso de una auténtica *relación funeraria* dada su única función informativa.

El acto más relevante de las exequias era la procesión fúnebre y es en su descripción donde hallamos semejanzas entre las diversas relaciones que no dejan de sorprendernos. La asignación del lugar que cada institución o dignidad debía ocupar en la procesión forma parte de un protocolo que observamos admite muy pocos cambios desde las *relaciones funerarias* dedicadas a los Reyes Católicos. Al pasar a América se aprecia la misma rigidez protocolaria, adaptada a las instituciones propias. Si comparamos el texto de Mateo Alemán con la *relación* de las honras fúnebres dedicadas al emperador Carlos V en Lima en 1559, que el virrey Hurtado de Mendoza envía a Felipe II (Rose, *op. cit.*) o con la más conocida, también sobre el emperador, que en el mismo año se celebró en México y escribió Cervantes de Salazar (*Túmulo imperial*), percibimos que, al margen de las diferencias derivadas del distinto desarrollo de las dos ciudades, el protocolo institucional es el mismo y que se repite a comienzos del siglo XVII en el texto de Alemán. Igualmente ocurre si la comparación la establecemos con una *relación* de 1647, *Real mausoleo y funeral pompa*, dedicada al malogrado

príncipe Baltasar Carlos (Pascual Buxó¹⁷). Casi cuatro décadas después de los funerales de fray García se seguían ejecutando los mismos ritos con una obsesiva precisión que podemos observar en algunos momentos de ambas crónicas.

Señala Alemán que se hicieron «cinco tablados o posas en la distancia del camino donde parasen el cuerpo» (pág. 101) y en la *relación* de 1647 se señala «Levantáronse cinco posas a trechos proporcionados». Compárense igualmente las siguientes citas:¹⁸

como a las tres y media de la tarde salió de palacio el entierro (pág. 103) / Serían las tres de la tarde cuando [...] se empezó a ordenar... (pág. 97)

llevaban lomas con faldas muy largas y cubiertas las cabezas con capirotos de bayeta (pág. 109) / con lomas de luto, cubiertas las cabezas y tendidas las faldas (pág. 98)

Los arcabuceros delante, a siete por hilera, y en la cuarta dos cajas destempladas cubiertas con bayetas y un pífano ronco (pág. 110) / seguían las hileras de cinco [...] destempladas las cajas, arrastrando las picas y vueltos los arcabuces (pág. 99)

Con ser llamativas estas coincidencias, muy numerosas en la utilización de las mismas palabras en las descripciones, aún más curioso resulta observar que el protocolo de estos actos se mantuvo hasta en sus mínimos detalles a lo largo del tiempo. Esta es la conclusión evidente al observar que el orden de los participantes es el mismo en las dos *relaciones*: iniciaba el desfile procesional una representación de los grupos étnicos no blancos («Delante de todo fueron las cruces de los barrios y parroquias de indios» pág. 103 / «Dando, pues, principio a este acto, iban por delante las cofradías de los negros y mulatos libres y esclavos, cada una con su estandarte; seguían las de los mexicanos, tarascos, mixtecos y otras muchas de los naturales» pág. 97). A continuación, «Los niños colegiales de San Juan de Letrán» (pág. 103) / «entraban después de ellas los niños del Colegio de San Juan de Letrán» (pág. 97). Venían luego las cofradías de los españoles (Alemán cita algunas y menciona que fueron treinta y ocho). No cita Alemán que después fueran diversos colegiales (del Seminario de San Ildefonso, del Colegio de Cristo, del Colegio Real de San Ildefonso y del Colegio de Santos) pero ambas *relaciones* coinciden en las instituciones representadas: el Hospital de

¹⁷ José Pascual Buxó, *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII)*, México: UNAM, 1975, págs. 77-100.

¹⁸ Se cita en primer lugar el texto de Mateo Alemán y, a continuación, separado por / el de *Real mausoleo* de 1647. La paginación de esta última *relación* por la edición de Pascual Buxó (1975).

San Hipólito y las diversas casas religiosas que aparecen en el mismo orden: San Juan de Dios, Compañía de Jesús, Nuestra Señora de las Mercedes, Carmelitas Descalzos, San Agustín, San Francisco, descalzos de San Diego y, por último, Santo Domingo. Sin entrar en más detalles, seguían a continuación el estamento clerical, la Universidad, el Regimiento de México y autoridades de la ciudad, los contadores del Tribunal de Cuentas, la Real Audiencia, la infantería, finalizando la procesión en el caso de fray García Guerra, los criados de su casa.

Son coincidencias que encontraríamos también en la comparación de otras *relaciones* y no atribuibles a influencias textuales. Cada relator será más o menos minucioso en su descripción, pero en todos los casos ofrecieron un testimonio fiel de lo que vieron. A ese carácter de descriptores fiables de la realidad, lo que les unifica, habría que añadir en cada caso las valoraciones pertinentes. Y en el texto de Mateo Alemán hay diversos aspectos que contribuyen tanto a la consideración de la unidad de las distintas partes de la obra como respecto a su valoración literaria, cuestiones que se analizan en el siguiente apartado.

RECURSOS LITERARIOS DE LA «RELACIÓN»

Añadamos algunos aspectos complementarios del análisis realizado hasta el momento y que ponen de manifiesto la singularidad de la obra de Mateo Alemán.

1) *El papel del narrador*. Una de las características más interesantes que presenta el relato es el juego narrativo entre la 1.^a y 3.^a persona. Esta última otorga al relato su carácter básico informativo y, en cambio, la 1.^a persona se utiliza para recalcar el aspecto testimonial, enfatizar un hecho (dotándole de emotividad o intensidad) y dejar constancia del acto de la escritura. La excepcionalidad en el uso de la 1.^a persona pone de manifiesto su relevancia textual. La primera vez que aparece es después de transcurridas 15 páginas desde el inicio de la *relación*. Refiriéndose al arco triunfal con que reciben en México al arzobispo, el narrador dice: «en que pudiera bien tomar vuelo la pluma, si la ocasión y tiempo lo permitiera. Lo que de ello sentí, digo...» (pág. 75). Se pasa de manera casi inadvertida a la 1.^a persona, dotando al texto de las cualidades que se acaban de reseñar: el valor testimonial, dado que el escritor ratifica que ha estado presente en los acontecimientos que describe, singularizar un determinado episodio y lamentar no poder ofrecer una versión más amplia, tal como le gustaría hacer si no fuera porque en ese caso su relato no se acomodaría a la finalidad prevista. Interesante es especialmente esta última cuestión, por cuanto plantea algo que debe analizarse a nivel de la estructura del texto, ya que más allá del tópico del escritor que renuncia a explayarse nos encontramos ante una muestra de contención en beneficio del conjunto del relato. Esta misma situación se produce en otros dos casos, al describir la grandeza de la procesión del

entierro: «Si aquí me detuviera algo y en esta breve digresión tomare alguna licencia, no solo se me debe perdonar, mas aun merece premio mi culpa, que si ocasión se ofrece y el caso lo pide sería notable yerro dejarla» (pág. 111) y cuando, en esa misma procesión, se siente impresionado ante la soledad que transmite la presencia del caballo del arzobispo: «No sé cómo dar principio a cosa en que dudo el fin. Aquí falta el ingenio para encaminar la pluma [...]» (pág. 112) «No me alargó, no encarezco, lo que vimos digo y mi sentimiento afirmo» (pág. 114). En los otros tres casos en que aparece la 1.^a persona lo fundamental es el valor testimonial. Refiriéndose a las honras fúnebres de fray García dice: «Puedo certificar, habiendo visto las mayores grandezas de la cristiandad en tales actos [...] digo» (pág. 99). Pero el caso más significativo es cuando describe la muerte del arzobispo: quiere dejar constancia no solo de su presencia sino de un cierto papel como protagonista. Es lo que se deduce cuando relata la autopsia del finado y de cómo fueron recogidos sus sesos (las médulas) en un recipiente: «recibiolas en un lebrillejo [...] y yo con un hacha de cera blanca, las enterramos en el sagrario» (pág. 93). En este caso, la referencia personal resulta innecesaria desde el punto de vista informativo, pero en cambio remarca el carácter testimonial de todo el texto. Algo similar se observa en su referencia a la cama del que acaba de morir: «Estuvo en ella hasta la noche, que (como dije) le abrieron y embalsamaron el cuerpo» (pág. 93).

2) *Referencias intertextuales*. Se trata de una serie de analogías que se encuentran en cada una de las partes del libro (en la *relación de exequias* y en la *oración fúnebre*). Tienen la función de afianzar la estructura unitaria de estas dos partes y, además, desde una perspectiva ideológica se utilizan para ejemplificar aspectos simbólicos. Cuando el lector llega a la *oración fúnebre* observará numerosas alusiones a acontecimientos biográficos de fray García ya relatados en la 1.^a parte. Además, se presentan una serie de paralelismos que enfrentan simbólicamente los conceptos de vida y muerte. Así, por ejemplo, el primer personaje que recibe a fray García en América es el canónigo Antonio de Salazar, comisionado por el Cabildo catedralicio de México para tal fin. Es el mismo canónigo quien se encarga por parte del mismo Cabildo de organizar sus funerales. No deja de ser interesante observar que es el primer y último personaje mencionado en la *relación*. Otro ejemplo: al tomar posesión de su arzobispado en México se alude al altar mayor de la catedral, lugar en el que le juran obediencia las autoridades eclesiásticas. Mateo Alemán aprovecha la ocasión para anticipar algo: «en el mismo lugar que le abrieron después la sepultura» (pág. 66). En esta misma línea de reflexión sobre la vida y la muerte se sitúa el tema del recibimiento como arzobispo y virrey y el entierro, comparándose los numerosos actos de celebración. Un caso, por último, especialmente significativo es la alusión a la presencia del caballo en la procesión funeraria (el mismo caballo en el que ha hecho fray García su entrada en la ciudad como

virrey): «Todo él nos iba provocando a tristeza, incitando a pena, pregonando a memoria y consideración de la muerte, las vanas glorias del mundo y trágico fin de ellas» (pág. 113). Ideas que como en un estribillo musical reaparecen una y otra vez en la obra para recordarnos el tema principal de la misma. Mateo Alemán singulariza en él todo el simbolismo ideológico del que quiere dotar a su *relación*: la minuciosa descripción de su paso (cubierto de telas negras, personas que le acompañan, la supuesta actitud de tristeza que muestra) se enriquece con referencias librescas (menciones a diversos caballos en situaciones parecidas) insistiendo siempre en el simbolismo de la feliz entrada llevando al nuevo virrey y la soledad de su despedida en el cortejo fúnebre:

pareció (si se pudiera decir sin absurdo) que consideraba el día que tan lozano, tan bien enjaezado, entró en él triunfando su amo, y como tan en breve lo llevan a enterrar, desposeído de toda grandeza, y él tan cargado de luto, despalmado y triste; y como el paradero de los carros de la vida es en la muerte (pág. 114)¹⁹

3) *Aspectos estilísticos*. Añadamos también la voluntad de estilo que muestra en su texto Mateo Alemán, aún más visible en la siguiente y última parte de la obra, la *oración fúnebre*. Es cierto que estas descripciones procesionales invitaban a sus autores a la introducción de recursos propios de la literatura tendentes al embellecimiento. Sin embargo, en la mayoría de los casos sus autores son escribanos, cronistas o escritores marginales desde la perspectiva literaria. No debe suponer, pues, una sorpresa que tratándose de Mateo Alemán el texto se «adorne» literariamente, en un intento de que la palabra refleje fielmente la natural suntuosidad de lo descrito:

cubierto con un costoso paño de terciopelo negro con caireles y borlas de oro y seda negra [...] la casulla de tafetán morado de Castilla, guarnecida con oro. Tenía calzados unos guantes, labrados de aguja de seda morada y oro [...] y un pectoral de reliquias guarnecido, de manos de monjas, con aljófara y perlas (pág. 95)

Profusa enumeración, acompañada de una adjetivación conveniente que tiene la capacidad de describir el ornato de la procesión y que acerca al propio texto a esa suntuosidad que describe.

¹⁹ Es posible que la presencia del caballo del finado en la procesión fúnebre fuese un elemento efectista utilizado en algunas exequias. De hecho, es curioso que en una *relación fúnebre* borgoñesa de principios del siglo XVI se mencione también la presencia del caballo (en las exequias de Felipe el Hermoso), (Ruiz García, *op. cit.*).

LA ORACIÓN FÚNEBRE

Hasta ahora hemos visto la que podría considerarse primera parte del libro, una *relación de exequias* que adopta el formato de *relación de sucesos* en su 1.^a mitad, ocupando en el conjunto del libro dos tercios. El último tercio está dedicado a una *oración fúnebre*, género bien definido en las celebraciones funerarias. La *oración fúnebre* era habitualmente un sermón que, en el marco de las honras fúnebres, se le dedicaba al fallecido. Lo normal es que en las *relaciones*, cuando se incluye la *oración fúnebre*, ésta sea la que se ha leído en el momento protocolario oportuno. De hecho, Mateo Alemán alude a la oración fúnebre que se leyó en las exequias de fray García: «Díjose una muy solemne vigilia y, acabada, dio principio el doctor Pedro Martínez a una oración fúnebre que hizo en lengua latina» (pág. 119). Pero recordemos que Mateo Alemán no escribe la *relación de exequias* que pudiera considerarse oficial, obra de encargo, sino un homenaje personal, fruto del impacto que en él causa la muerte de fray García, (a juzgar por la premura con que la escribe) y, desde esta perspectiva, hay que considerar su *oración fúnebre*. Mateo Alemán podía haber escogido escribir una *oración fúnebre* que fuese un texto independiente en el conjunto del libro, es decir, una *oración* que cumpliera con los requisitos propios de su destino como texto escrito para ser leído en las honras fúnebres, aunque tal función no se llegase a producir. Lo que hizo, en cambio, fue escribir un texto que se constituye en una segunda parte del libro, que pierde su aparente carácter independiente y que utiliza los recursos propios del género para culminar el libro de manera que puede calificarse de apoteósica.

Entre la *oración fúnebre* y la *relación* que la antecede existen una serie de nexos que le dan un carácter especial. No me refiero a una identidad temática, algo que no podía ser de otra manera. Se trata de alusiones que se hacen al texto de la *relación* que queda situada, en consecuencia, como referente previo de la *oración fúnebre*. El caso más evidente es cuando se señala «Fue tan humilde religioso que, como vimos cuando falleció» (pág. 144), lo que indica que la *oración* se escribe como texto que continúa la *relación* anterior, algo comprobable en el recordatorio que se hace a los «sucesos» y en la rememoración de la enfermedad del arzobispo. El análisis de la *oración fúnebre* de Mateo Alemán debe hacerse desde esa consideración de ser parte de un todo (no podría editarse, por ejemplo, de manera independiente), sin que por ello la exégesis textual olvide que está escrita siguiendo las pautas de un modelo preestablecido. Como estudia Francis Cerdan²⁰ se trata de un discurso de tipo panegírico tan antiguo

²⁰ Francis Cerdan, «La oración fúnebre del Siglo de Oro. Entre sermón evangélico y panegírico poético sobre fondo de teatro», *Criticón* (Toulouse), 1985, págs. 78-102.

como la Humanidad y del que existen modelos consolidados desde la cultura grecolatina. Con numerosas muestras en los siglos XVI y XVII²¹, se convirtió en vehículo literario apropiado para la expresión del «desengaño barroco». Aunque Mateo Alemán realiza aportaciones propias, sigue las dos partes básicas de la *oración fúnebre*: una parte didáctica o doctrinal en la que «el primer tema que se impone es el de la universalidad de la muerte» (Cerdan, *op. cit.*, pág. 86) y otra parte de carácter panegírico, «la *laudatio funebris*, al exaltar las virtudes del difunto» (*ibid.*).²²

La *oración fúnebre* que escribe Mateo Alemán es un texto que debe ser analizado en el marco de la Oratoria y, en consecuencia, caracterizado por una tradición retórica muy asentada. Su solemnidad, su discurso «elevado», la brillantez de sus imágenes y la solidez de su estructura convierten a esta *oración* en el colofón perfecto con el que el escritor ponía fin a su libro.

Respetando fielmente Mateo Alemán en la 1.^a parte de su *oración* el habitual canto a la universalidad de la muerte. El escritor se transforma en orador que desde el púlpito lanza su discurso y el lector, en consecuencia, debe aceptar la simulación de ser el fiel oyente que asistiese, de nuevo, a las honras fúnebres del arzobispo y virrey. Al revés de lo que ocurría en la *relación*, narrada habitualmente desde la 3.^a persona, ahora el sujeto de la enunciación es una 1.^a persona que se identifica con el autor, «Desiertos veo los caminos» (pág. 158), y que suele implicar al lector mediante la utilización de la 1.^a persona del plural: «Ya no lo vemos a donde y como solía» (pág. 158). El carácter retórico de la *oración fúnebre* se adaptaba bien al uso de la 1.^a persona, ya que ésta facilitaba el tono declamativo propio de este tipo de textos.

El discurso desarrolla un único tema, expuesto en más de diez páginas (un tercio de la *oración*): el hombre debe aceptar la llegada de la muerte, modo de alcanzar la vida eterna que promete la religión. Utilizando los recursos propios de la oratoria de la época (interjecciones y preguntas retóricas, enumeraciones e imágenes efectistas) esta idea se desarrolla a través de un plan muy estructurado, con el apoyo de tres tipos de fuentes: la Biblia, los padres de la Iglesia y las autoridades clásicas. El número de referencias es notable, ya que son veintisiete, siguiendo un orden argumentativo: la vida como algo transitorio y etapa de pesares, «el santo viejo Simeón [...] quiso decir que tendremos verdadera salud y paz cuando de los trabajos, tormentas y naufragios de la vida,

²¹ Cerdan (*op. cit.*, pág. 80) manifiesta haber localizado cerca de 500 *oraciones* impresas en el siglo XVII y calcula que ese número podría cuadruplicarse.

²² Véanse ejemplos en Andrés Soria, «Una antología de sermones fúnebres a Felipe II», en *Homenaje al Profesor D. Emilio Alarcos García*, Valladolid, t. II, 1967, págs. 455-482. Aunque posterior a Mateo Alemán, es conveniente recordar al gran orador fray Hortensio Paravicino que, al igual que en sus famosos *sermones*, también introdujo novedades en las *oraciones fúnebres*.

saliéramos al puerto de la eterna. Por eso nos advierte Jeremías que no se lloren los muertos y dice: Llorad a los que nacen, los muertos mueren para vivir y los que nacen es para morir» (pág. 127); además, ya los autores paganos de la Antigüedad entendieron que la muerte establecía una justicia igualatoria y que formaba parte de un ciclo que la Naturaleza establecía y que había que aceptar. Más aún, entonces, los cristianos deben ver con buenos ojos a quien les libera de tantas penalidades y les abre las puertas a la verdadera vida, «Mala será la muerte del que tuvo mala vida, sus obras le irán siguiendo y no se podrá llamar vida la que no se dispuso para la eterna» (pág. 138). Sin embargo, concluye, a aquellos que han sido devotos como fray Guerra les espera un mundo de gloria. Con esta mención al arzobispo concluye esta primera parte de la *oración*. En las dos citas siguientes se puede apreciar el tono de elocuencia que Mateo Alemán empleó. La primera se corresponde con el inicio de la *oración* y la siguiente pertenece a la parte central:

¡Oh temor natural de la muerte! ¡Oh muerte, forzoso paso para eterna vida!
¡Oh eterna vida, sin temor de la muerte! ¡Oh muerte, vida mortal, que no eres vida, pues pasas como humo de la vela y nunca en un estado permaneces!
(pág. 125)

Dime, ¿quién fuiste, hombre?, nada. ¿Quién eres, hombre?, soy hombre.
¿Quién serás, hombre?, gusanos. ¿Y qué los gusanos?, tierra. Dime pues, principio de nada que tu fin ha de ser la tierra, el tiempo que fuiste hombre ¿qué te pasó en aquel medio?, vime anegado en un mar de lágrimas, fui un hospital de varias enfermedades [...] (pág. 135)

La 2.^a parte de la *oración* se ocupa, como era de rigor, del panegírico del difunto. Da la impresión de que Mateo Alemán cumple simplemente con un requisito y que evita alargarse en una parte que no deja de resultar ajena a su interés global en el libro por el tema del «desengaño barroco». La biografía de fray García queda muy desdibujada, limitada sólo a sus años americanos. Se exaltan las cualidades virtuosas del arzobispo (su fugaz paso como virrey ni se menciona), su religiosidad, espíritu de sacrificio, caridad con los pobres, austeridad y rectitud, pero todo ello dicho de manera general. Apenas algunos aspectos concretos consiguen llamar la atención; entre ellos, dos resultan significativos para el lector actual y muestran, además, las variaciones ideológicas que se producen con el paso del tiempo. Virtud le parece a Mateo Alemán que «ni consintió, en los principios de su arzobispado, que alguna mujer le hablase, hasta que le obligaron a ello, para la buena expedición de negocios, informándole haber sido costumbre antigua, loable y necesaria, el darles audiencia» (pág. 139). La evidente misoginia del arzobispo no nos extraña, pues este tipo de posturas

extremas se repetían en las biografías de los hombres de Iglesia más señalados (y podemos recordar la figura del también arzobispo y virrey de México, Francisco de Aguiar y Seijas que, al finalizar el siglo, era ensalzado por su biógrafo José de Lezamis en términos mucho más contundentes en su relación con las mujeres²³). Lo que sorprende es que Mateo Alemán lo considera una de sus virtudes.²⁴ También virtud se considera el riguroso control al que somete a sus criados, algo que hoy más bien consideraríamos en el apartado de las obsesiones: «Celó de tal manera su casa que mandaba cerrar las puertas poco después del sol puesto y el criado que no estaba recogido se quedaba fuera de casa y el día siguiente le reprehendía con severidad y aspereza. Visitaba los aposentos a deshoras de la noche para ver en que se ocupaban y como vivían; [...] requería las puertas de la calle y examinaba las llaves de la casa para entender si de noche salían o entraban o se abrían después de haber cerrado» (pág. 139).

La 3.^a y última parte de la *oración* vuelve a adquirir el tono elocuente del comienzo. Nuevamente las reflexiones filosóficas sobre la muerte se imponen, pero no como en la primera parte, en la que se formulaban desde una perspectiva genérica, sino como compendio final que se ejemplifica en la muerte del arzobispo. «Pasóse como un viento su vida» (pág. 149) comienza esta parte y, enseguida, se dice «Farsa es la vida del hombre, teatro es el mundo» (pág. 149) y se da comienzo a una enumeración paralela entre los malos sucesos que parecían anunciar el final de fray García y la muerte que queda descrita en variadas imágenes que buscan el impacto sensorial. En esta parte final es donde apreciamos mejor la unidad del libro: los «sucesos» iniciales anuncian la llegada de la muerte, su esplendor en la procesión funeraria, para después confirmar su poder universal y terminar recordando nuevamente la muerte del arzobispo. Pero, ahora, el final debe ser apoteósico, una última explosión de imágenes audaces que nos recuerdan que la muerte de fray García es el espejo en el que el hombre ha de mirarse para comprobar su fragilidad. La retórica funciona aquí como elemento necesario para crear una ambientación acorde con este canto final a la muerte. Se buscan nuevas imágenes para ideas tópicas, como cuando señala Mateo Alemán que el arzobispo «Entró en el vestuario de la muerte, desnudóse los adornos y ropajes [...] volvió a tomar el vestido de su misma naturaleza, gusanos, polvo y nada, quedando

²³ No es homologable, sin embargo, el riguroso ascetismo de Aguiar con el de fray García. Aguiar prohibió todo tipo de espectáculos –teatro o corridas de toros– y, en cambio, en el texto de Mateo Alemán queda demostrada la afición de fray García por los festejos.

²⁴ Fray Luis de Granada en *Del símbolo de la fe* comenta que es Dios quien infunde el alma en el cuerpo cuando este se encuentra ya formado en la etapa de gestación, y señala: «Y tiénese que el cuerpo del varón a los cuarenta días después de su concepción es organizado, y el de la mujer a los sesenta» (Martínez, *op. cit.*, pág. 108). Los resabios misóginos venían de muy atrás y es frecuente encontrar citados textos de San Pablo como justificación del papel marginal de la mujer en los siglos XVI y XVII.

igual en todo con todos» (pág. 150), y se extrema la adjetivación en busca del efectismo sensorial: «Apenas había comenzado a romper el alba de su clara doctrina [...] cuando el oscuro nublado de la caliginosa y negra muerte nos lo dejó cubierto con sus tristes y espesas tinieblas» (pág. 151). Uno a uno se recordarán los malos presagios para insistir una y otra vez en las mismas ideas, actualizadas ahora con imágenes cada vez más extremas: «Páreceme haber sido desengañarnos que aquí nada es permanente, seguro ni fijo, y una hambre cruel con que la tierra pedía el bocado de mayor importancia con que pudiera henchir su vientre» (pág. 152), dice refiriéndose al terremoto. El tono es cada vez más apocalíptico, a través de un «yo» narrativo que se implica en el relato, «Destruyéronse mis caminos, mis desdichas me acecharon» (pág. 154), que se trasforma simbólicamente, «No me llaméis ya Noemí, llamareisme desdichada» (pág. 155).

Es esta parte final la síntesis del «desconsuelo barroco», en la que Mateo Alemán se aleja del concepto religioso de la muerte como «salvación» y acceso a la «nueva vida» y se limita a presentar su imagen más destructiva: «Veis pues [...] que no se pudo librar de la muerte [...] Ya están rotas y deshechas las ruedas de aquel reloj» (pág. 156), finalizando con dos imágenes alegóricas, la primera sobre el concepto de la muerte como igualadora, a través de la recreación del episodio bíblico de la estatua con pies de barro²⁵, y con la que el libro termina, la comparación entre Moisés rompiendo las tablas de la ley al ver que los israelitas han construido un becerro de oro y esa muerte del arzobispo representada por una imagen que tanto debió impactar en Mateo Alemán y que ya ha descrito al hablar de la autopsia del cadáver de fray García, solo que ahora todo se destruye como castigo divino a unos hombres pecadores que también crean sus becerros de oro. Este es el impresionante final del libro:

Enojóse Dios contra nosotros [...] Dio con las tablas en el pie del monte. Allí están hechas pedazos en la peana del altar mayor. Saltaron las médulas de la cabeza por una parte, los despojos interiores de su cuerpo a otra, los huesos a España, los gusanos aquí se apoderan de la carne y su alma dichosa subió a gozar de gloria eterna (pág. 160)

LOS «SUCEOS» COMO TESTIMONIO BIOGRÁFICO

¿Qué le llevó a Mateo Alemán a escribir esta obra? Los motivos declarados en la Dedicatoria del libro a Antonio de Salazar son muy precisos y

²⁵ C. Javier Núñez («Los *Sucesos* de Mateo Alemán ¿historia o tragedia?», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, IV, 5 [1976], págs. 49-61) identifica la fuente bíblica y realiza un análisis en relación con el concepto de «tragedia».

parecen los fundamentales, al margen de otros que podamos conjeturar y que podrían deberse a intereses personales. El motivo señalado directamente es de tipo moral, una reflexión en torno a la fugacidad de la vida, asunto que, de manera explícita, había conformado la conciencia colectiva desde la Edad Media y que alcanza en la época barroca una escenografía llamativa. Señala Mateo Alemán que

la ocasión de un príncipe tan gran letrado, rico, poderoso, afable, bien quisto, y en el medio de sus días, de donde lo arrebató la muerte [...] me obligó a desenterrarlo y ponerlo a los ojos del mundo, para que consideren todos en él, desde la más levantada cabeza hasta los más humildes pies de sirvientes, que toda humana confianza es vana (pág. 56)

Pero hay también un segundo motivo expreso, que no desaparezca en el olvido la preclara vida de fray García, algo que Mateo Alemán presenta no como la necesidad renacentista del ensalzamiento a través de una fama que perdura en el tiempo, sino como medio de combatir la miserable condición humana:

considerar que como el cuerpo se iba helando hacían lo mismo las más fervorosas lisonjas de los que le adulaban, que aquéllos mismos, con el mal olor de la corrupción del cuerpo huyeron de él, y apenas estaba en el sepulcro cuando lo cubrieron de olvido (pág. 56)

No son estas dos razones meramente protocolarias, expresión de tópicos. No es un detalle menor la urgencia con que escribió este texto, puesto que la muerte del virrey tuvo lugar el 22 de febrero de 1612 y las ceremonias fúnebres que describe en el libro finalizaron a mediados del mes de marzo; pues bien, la licencia que emite Diego de Santistevan para que se imprima el libro tiene fecha de 10 de mayo de ese mismo año, lo que indica que Mateo Alemán tuvo que escribir la obra en un tiempo brevísimo y, probablemente, en el transcurso de los actos funerarios. ¿Por qué esta urgencia? La ausencia de datos biográficos de su etapa americana hace difícil la interpretación. La presumible relación personal con el arzobispo parece propicia para pensar en una situación privilegiada del escritor y el texto respondería a un sentimiento verdadero de gratitud ante los supuestos favores. Tampoco sería desechable la posibilidad de que el libro le fuese útil para sus aspiraciones y, en este sentido, el que se lo dedique al canónigo Antonio de Salazar, administrador general de la economía de la Iglesia mexicana, podría ser indicativo. Lo que sí es cierto es que quedó impresionado por la muerte del arzobispo como expresión del azar que rige la vida humana, algo que conectaba muy bien con su *Guzmán* y, también, con su *Vida de San Antonio de Padua*. Fuese esta u otra la causa que le llevó a escribir los *Sucesos*

con la premura que lo hizo, cuidó hasta el detalle –como era habitual en él– la edición de la obra.²⁶

La vida de Mateo Alemán en México apenas es conocida y aunque los *Sucesos de fray García Guerra* no aportan ninguna información concreta al respecto, es posible que nos ayuden a interpretar su estado de ánimo en el momento de su escritura y, en ese sentido, sí pueden tener un valor biográfico. Uno de los pocos críticos que ha estudiado su peripecia americana, Leonard²⁷, intentó suplir con voluntarismo la ausencia de documentación y esbozar unas hipótesis que, de momento, no han podido probarse²⁸. Señala Leonard (*ibid.*, pág. 366) refiriéndose a la etapa americana que «Lo poco que del resto de la vida del novelista se sabe se desprende en un todo de su obra: *Sucesos...*». Es evidente su cercanía al arzobispo como se deduce de su presencia confirmada en la autopsia, al igual que su testimonio tan directo del proceso de la enfermedad invita a pensar en que fue testigo de los episodios que narra (a pesar de que no existe la confirmación que otorgaría la utilización de la 1.^a persona narrativa). Por otro lado, su papel en el relato de la llegada del arzobispo a México, desde el desembarco en tierras americanas, es solo el de un espectador que acompaña a la comitiva. Tampoco ocupa ningún lugar en la procesión fúnebre: nuevamente su punto de vista narrativo es el de un espectador que observa el paso de la misma y ni se incluye en el grupo de criados del arzobispo ni en ningún otro grupo social (lo que parece excluir una posición relevante en cualquiera de los

²⁶ Mateo Alemán fue uno de los escasos escritores del Siglo de Oro preocupados hasta el detalle en el cuidado editorial de sus obras en lo que afectaba a la corrección ortográfica, eliminación de erratas y, de modo particular, a la puntuación, aspecto especialmente descuidado en la época. Así se observa, por ejemplo, en la primera reedición del *Guzmán*, con cerca de 400 cambios que irían aumentando en las posteriores ediciones autorizadas por el autor (Sebastián, *op. cit.*, pág. 243). Esta preocupación por la corrección textual culminó con la publicación, ya en México, de su *Ortografía castellana* (1609), un opúsculo poco difundido (véase la edición de Tomás Navarro Tomás citada en la nota 13), pero estudiado y valorado en nuestra época por sus novedosas aportaciones. Los *Sucesos* tienen la singularidad de estar redactados conforme a las normas ortográficas expuestas en su *Ortografía* (en la que ya ofrecía un ejemplo práctico al final de la obra. Cfr. Sebastián, *ibid.*, pág. 240). De la importancia que Mateo Alemán daba al cuidado de sus ediciones (en 1600, y durante unos meses, Mateo Alemán ejerció de impresor en su propia casa [*ibid.*, pág. 239n]) y que afecta a cierto detalle singular en los *Sucesos* da fe el siguiente dato aportado por Alice H. Bushee, en su edición de la obra de Alemán («The *Sucesos* of Mateo Alemán», *Revue Hispanique*, XXV [1911], págs. 357-457) y R. Foulché-Delbosc («Bibliographie de Mateo Alemán», *Revue Hispanique*, XLII [1918], págs. 481-556): Mateo Alemán autorizaba la edición de sus obras mediante la impresión en ellas de un retrato suyo. El original era un grabado en cobre, del que obtuvo una copia en madera y ambos pasaron con él a América. La singularidad es que el grabado en cobre sólo fue utilizado en dos ocasiones: en la edición *princeps* del *Guzmán* y en los *Sucesos*.

²⁷ Irving A. Leonard, «Mateo Alemán en México (un documento)», *Thesaurus*, tomo V, núms. 1, 2 y 3 (1949), págs. 356-371. (También disponible en www).

²⁸ Leonard (*op. cit.*) sólo aporta un documento que hace referencia a una casa alquilada en México por Mateo Alemán en 1609. Aparte de su carácter curioso, el documento no añade otra información útil para la biografía del escritor.

estamentos sociales). Es posible –y hasta resulta lógico pensarlo– que contase con el apoyo de fray García, por la simple razón de que Mateo Alemán era en el momento de su embarque para América un escritor famosísimo por el éxito de su *Guzmán* (llegó a superar en ventas al *Quijote*)²⁹, cuestión que no es ajena a sus planteamientos americanistas como se deduce de la argumentación que emplea en su solicitud de permiso para el viaje:

habiendo gastado la mayor parte de su vida en estudio y lectura de letras humanas y escrito algunos libros, se halla al presente desacomodado y con deseo de proseguir su servicio en las Indias donde los virreyes y personas que gobiernan tienen necesidad de personas de suficiencia.³⁰

Que Mateo Alemán intentase conseguir el apoyo del arzobispo y que éste viese con buenos ojos al escritor parece lógico, pero el caso es que Mateo Alemán no hace la más mínima indicación al respecto. Deducir, como hace Leonard (*op. cit.*, pág. 363) que «sin duda rodó con suerte al ganar la protección del Arzobispo» es, aunque factible, una hipótesis no apoyada en documentación, lo que puede contribuir a crear una imagen novelada del escritor, algo que se incrementa con las referencias que Leonard (*ibid.*) hace al supuesto primo de Alemán que había residido en México: «posiblemente también obtuvo suficientes medios de subsistencia con los bienes del difunto Alonso Alemán»³¹. Lamentablemente carecemos de datos de su vida en México y tampoco sabemos ni la fecha de su muerte ni el lugar en que ésta tuvo lugar.³²

²⁹ Al nivel de anécdota, anotar el percance que sufrió Mateo Alemán al desembarcar. Se le requisa un ejemplar del *Quijote*, que le es devuelto gracias a la intervención de fray García. Información y documentación al respecto en Germán Bleiberg, «Nuevos datos biográficos de Mateo Alemán», en *Actas del segundo Congreso Internacional de Hispanistas en Nijmegen*, Instituto español de la Universidad de Nimega, 1967, págs. 25-50. (También disponible en www).

³⁰ El texto de la petición de Mateo Alemán, citado por Leonard (*op. cit.*, pág. 357) es reproducido por Dorothy Schons en su *Notes from Spanish Archives, Book I* (1946), fuente utilizada comúnmente por los biógrafos de Mateo Alemán.

³¹ En la petición antes aludida de Mateo Alemán, éste añade que «por que a esto se junta tener primo hermano muy rico en las minas de San Luis de Nueva España que le ha enviado a llamar» (Leonard, *op. cit.*, pág. 357). La información documental de este probable pariente procede, como la mayoría de los documentos sobre Mateo Alemán, de los excelentes trabajos de Francisco Rodríguez Marín, *Discursos leídos ante la Real Academia Española* (Sevilla, 1907) y *Documentos referidos a Mateo Alemán y a sus deudos más cercanos (1546-1607)* (Madrid, 1933). Leonard (*op. cit.*, págs. 358-359) documenta valiosa información sobre Alonso Alemán, que había ocupado varias cátedras de Leyes en la Universidad de México y que había fallecido en 1605, algo que no menciona Mateo Alemán en su petición, bien porque no lo supiera o, como sospecha Leonard, ocultando el dato intencionadamente. También Santonja (*op. cit.*, pág. 29) alude a la buena posición de Alonso Alemán.

³² La última noticia que se tiene de él es que en 1615 residía en una localidad cercana a México, Chalco. Tal información procede del erudito José Toribio Medina, en su libro *La imprenta en México*

Si bien los *Sucesos* no aportan datos sobre la vida de Alemán en México, sí pueden ser útiles para apreciar la evolución de su pensamiento en los años americanos. Mucha razón tiene Leonard (*op. cit.*, pág. 366) cuando dice que «En cierto sentido esta obra, última que de él conocemos, es una especie de testamento literario, que pone de manifiesto el desencanto de su autor por las cosas terrenas». En el mismo sentido se expresa Santonja (*op. cit.*, pág. 41): «para los efectos, los funerales que en los *Sucesos* se cuentan también resultaron, de alguna manera, los suyos, y no sólo por cuanto se refiere a las circunstancias de la humana consumación de ambos personajes, sino especialmente por concurrir en tan breve librito la más ajustada síntesis del sentir desengañado y el negro pesimismo de Mateo Alemán. Vengo a sostener con esto que las páginas en cuestión están colocadas un tanto en la senda de una especie de impremeditado testamento ideológico, condición que les carga de interés». Ese desengaño y pesimismo lo había mostrado Mateo Alemán en su *Guzmán* y en el conjunto de sus textos. ¿Fruto de una concepción vital o consecuencia de su azarosa existencia? De ahí que resultaría muy interesante poder conocer su experiencia americana. La existencia de Mateo Alemán había sido lo suficientemente ajetreada como para justificar su pesimismo, más allá de la probable tendencia de su carácter a ver la vida a través de su lado más oscuro. Que se decidiese a sus 61 años a pasar a América no pudo ser una decisión fácil y ese hallarse «al presente desacomodado» es una expresión que suaviza las dificultades por las que estaba pasando. No habían transcurrido ni siquiera cuatro años de su llegada a América cuando comprueba que ese honorable hombre con el que había compartido el viaje, al que el destino había favorecido con las dos más altas dignidades que, raramente, podían concitarse en la misma persona, ese mismo destino, de pronto vuelto esquivo, cambia de signo y todo lo derrumba. Mateo Alemán debió pensar que aquella adversidad que le empezó a perseguir desde que tuvo que abandonar su cargo de contador a consecuencia de sus investigaciones sobre las minas de Almadén³³, no era sólo un accidente personal, sino que formaba

(1539-1821), II, Santiago de Chile, 1909, pág. 43. Medina no aporta prueba documental ni indicaciones de dónde obtuvo esa información. En todas las biografías sobre Mateo Alemán se utiliza este dato, a falta de otro mejor, y dada la respetabilidad académica de Medina.

³³ En 1582 obtiene Mateo Alemán el puesto de Juez de Comisión de la Contaduría Mayor de Cuentas del Reino. En Enrique Miralles («Introducción» a la edición de *Guzmán de Alfarache*, Barcelona: PPU, 1988, pág. X) puede comprobarse su rectitud de juicio que le lleva en 1583 por algunos días a la cárcel (por segunda vez) al excederse probablemente en su autoridad como juez. Sin embargo, este incidente no pesó negativamente en su expediente ya que en 1585 asciende a la categoría de Contador de Resultas. Tampoco parece que le hubiera ido mal en los negocios en que se había embarcado hasta 1582, a pesar de que pasaría gran parte del año 1581 en prisión a causa de una deuda a la que no pudo hacer frente. En el nuevo cargo todo parece irle bien hasta el año 1593 (lo que contradice esa visión de la vida de Mateo Alemán en la indigencia que algunos biógrafos han recreado), año en que se le encarga un informe sobre las minas de azogue de Almadén. La corrupción que encuentra y el maltrato que reciben

parte consustancial de la vida misma, tan sujeta al azar. Para Mateo Alemán, a quien la fortuna le había resultado tan esquiva, la muerte de fray García debió servir, de alguna manera, de consuelo: si con un hombre tan recto y lleno de cualidades jugaba el azar de manera tan injusta en apariencia, él podía consolarse en su poca suerte. Pero más que sentirse de alguna manera reconfortado al ver que las desgracias también las repartía el destino de manera tan aleatoria que alcanzaban de forma tan aparentemente injusta a varones tan altos y devotos, tal vez comprendió que la muerte de fray García era el ejemplo máximo de una concepción filosófica de la vida cuyo norte era el «desengaño» que tantas veces había podido comprobar.³⁴ De ahí el impulso repentino que le lleva a escribir los *Sucesos* que, lejos del panegírico, se erigen en resumen ideológico y testamento literario de uno de los escritores más significativos de nuestro Siglo de Oro, perdido su rastro –como si ya nada tuviese que decir– en unas tierras americanas en las que tal vez hubiera puesto sus últimas esperanzas.³⁵

los galeotes (que optaban a ese trabajo sustitutorio de ir a galeras) le ocasiona graves enfrentamientos con los responsables de las minas que consiguen paralizar la investigación (para el tema de las minas de Almadén consúltese el definitivo trabajo de Bleiberg, *El «informe secreto» de Mateo Alemán sobre el trabajo forzoso en las minas de Almadén*, London: Tamesis Books, 1985 [inicialmente en *Estudios de Historia Social*, 23 (julio-dic. 1977), págs. 357-443 (el informe, págs. 372-443)], también disponible en www). No sabemos la fecha en que perdió su trabajo de contador, pero en 1597 ya no lo era (diversas cartas entre 1594 y 1597 muestran su frustración y pesimismo –mencionadas por Miralles [*op. cit.*, págs. XIII-XV]–).

³⁴ El éxito de su *Guzmán*, al ser publicado en 1599, no tuvo el consecuente beneficio económico con que las leyes le protegían. Las ediciones fraudulentas se multiplicaron y el dinero terminó en bolsillos ajenos. Además, los negocios en que siempre estuvo embarcado tampoco llegaron a buen puerto y en 1602 se vio de nuevo, por algunos meses, en la cárcel por no poder saldar sus deudas. No es extraño que volviese a buscar una solución en América, tal como había intentado en 1582. Santonja (*op. cit.*, págs. 15-19) cree que sus antepasados judíos, que intenta disimular a través de otros parientes más limpios de sangre, hicieron que su expediente no alcanzase el éxito. Más suerte tuvo en esta segunda ocasión, pero a cambio de lo que parece un soborno al secretario del Consejo de Indias, don Pedro de Ledesma, a quien cede «un magnífico solar [...] unas casas» y la cesión de los derechos de edición de la 2.^a parte del *Guzmán* y de la *Vida de San Antonio de Padua* (Santonja, *op. cit.*, págs. 31-32). No pudo sentirse muy bien consigo mismo Mateo Alemán, que había sido tan recto juez, teniendo además que falsificar otros datos, como hacer pasar por hija suya a la que en realidad era su joven amante.

³⁵ ¿Existió una tercera parte del *Guzmán*? Mateo Alemán manifiesta antes de partir hacia América tenerla finalizada, pero no tenemos más noticias.

FIESTA BARROCA

AMALIA INIESTA
(Universidad de Buenos Aires-
Universidad Complutense de Madrid)

Escogemos un par de textos de distinto carácter, «Las fiestas en Lima por el nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos», del poeta Rodrigo Carvajal y Robles y, por otra parte, la comedia en honor de la Virgen de Guadalupe, del clérigo Diego de Ocaña de la orden jerónima, incorporada en el «Viaje fascinante a la América del Sur», ambos situados en el ámbito del Alto Perú. Hemos de considerar ambas textualidades que han de servirnos como fuente primaria para luego comentar la Fiesta celebratoria en la cabeza virreinal, teniendo en cuenta que una de ellas es una fiesta civil, oficial, para conmemorar a la figura del heredero a la Corona de España, y la otra es una fiesta religiosa, en el transcurso de la cual se representa una pieza teatral como teatro de propagación de la fe cristiana.

Presentamos en primer lugar cada una de las composiciones, para ponerlas luego en relación, contrastándolas y complementándolas en los distintos aspectos; nos referiremos a sus respectivos autores y la finalidad que persiguen para comprender mejor a través de estos ejemplos el sentido de la Fiesta en Indias como expresión dramática del Barroco.

En la obra de Carvajal y Robles, el poeta extremeño, elabora un panegírico en honor del Príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV. Como composición literaria posee una larga tradición de la «amplificatio» que se desarrolla una y otra vez en cada una de las silvas, que expresa la participación en la fiesta de mercaderes, gremios, negros, mulatos y miembros de la Universidad. El poeta afirma lo

poético a través de figuras como la hipérbole: aparece como inefabilidad de las hazañas, dotes y virtudes de los caballeros, bizarría, gallardía, en las que insiste y que reitera cuando los nombra. Ello conlleva la intención de homenajearlos –y con lo mismo de homenajear el origen de sus casas nobles en España– seguramente estamos en presencia de descendientes de aquéllos, nacidos o afincados en Indias y aún sin conciencia criollista –de fijar sus nombres en un texto que ha de publicarse en el Perú– lo cual redundará en beneficios allí o en España y en agradecimiento al propio poeta, por entonces funcionario de la Corona.

Otro motivo es el terremoto de Lima acaecido en medio de la fiesta que analizamos, que ocurre frente al orden de la civilización europea, con festejos pautados para celebrar la continuidad de un sistema de poder, versus el caos de la naturaleza americana. Éste tiene lugar en medio de la celebración que hacen los plateros; en el contexto del relato poetizado de Carvajal, se erige como un elemento más de la teatralidad barroca. Se trata de una conmoción de carácter colectivo de que participan tanto quienes estaban actuando en la fiesta como quienes oficiaban de espectadores en ese momento, de modo que todos ellos se transforman, confusamente, en actores del movimiento sísmico. Inmediatamente, una secuencia –nuevamente de carácter teatral– está constituida por el hecho religioso de la misa y acude en ayuda del pueblo limeño, la Virgen en su aparición, quien realiza el milagro –tal como lo narra el poeta histórico– de detener el caos. Luego todo vuelve a la situación inicial y la fiesta sigue su curso. Al reiniciarse el ritual de la fiesta vuelven a acomodarse los sentidos y las jerarquías, y se retorna a un poder político-civil y a una organización, en la que cada uno asume nuevamente su papel. Quienes actuaban vuelven al ruedo y prosiguen los lances y las corridas para finalizar la fiesta.

Ocurre un proceso de doble teatralidad en las Fiestas analizadas: una sería la de los actores de las comedias representadas y, por otro lado, la de los protagonistas de la Fiesta en Indias: funcionarios de la Corte Virreynal y de la Iglesia y el público constituido por los asistentes y receptores del mensaje civil y religioso.

La Fiesta como espectáculo, como despliegue barroco. Se abre un doble espacio textual: el del verso épico, cronista o religioso más el espacio del texto dramático contenido en el libro de viaje, del cual participan también el lector de las canciones incluidas en honor de la Virgen, así como las invenciones que se representan, con idéntico asunto.

La mitología clásica se usa continuamente como término de referencia y si bien responde al paganismo caduco, resulta eficaz para el imaginario socio-cultural. Los dioses que se representan en los carros, por ejemplo en la jornada de los universitarios, cumplen con su valor, todos a las ofrendas al príncipe.

Los indios aparecen en el comienzo del desfile de la fiesta de los Plateros. El indio como tal no tiene un lugar en las Fiestas; aparece representado en el

linaje regio de los Incas, que se encuentra después de su par español. En este punto se evidencian las jerarquías dentro del entramado social.

En cuanto al homenaje al príncipe, se trata de un extenso panegírico con final, con ofrecimiento pleno de deseos, que aparece como un lugar marcado en el texto. Se manifiesta en cada uno de los cuerpos participantes de la Fiesta, quien de acuerdo con su oficio o actividad aparece como adaptación, o bien ofrenda, y en otros casos es signo de sumisión.

De entre los ejemplos, acudimos nuevamente al gremio de los plateros por ser notable el despliegue, en la riqueza –sentada en las minas del Potosí– y por aparecer como el más alto de los presentados, en alabanza del Príncipe,

el triunfo de la fama / que en forma de una dama,
adornada de galas y compuesta / de collares y ricos brazaletes
llevaba una corona en una rama / para el Príncipe, dueño desta fiesta (Silva VII, v. 26 y sigs.)

En el desfile de los carros se relata en orden de aparición y se sigue un orden de la descripción. En la silva que narra la representación de «El rapto de Helena», elegimos de entre otros momentos, aquél en que entra el carro de la Fama en la fiesta de los mulatos. Dice:

Siguió un carro dorado / a este esquadron, y un templo fabricado de bronce
vividor y mármol denso / sobre su cumbre de esplendor inmenso,
Y por deidad la Fama / en la figura de una bella dama
Que con doradas alas prometía, / y músicos clarines
Bolar hasta los fines / del mundo, a celebrar el alegría
Deste festivo día (Silva IX, vv. 349-361)

En la silva VIII, fiesta de los herreros, presenta el poeta al carro de los ministros de Vulcano y compara luego al tierno Cupido diciendo:

en fe de que a Cupido se parece / también el niño de Austria, señor nuestro,
En el amor que infunde, y el que ofrece / por virtud de eficaz naturaleza,
El mundo de la deidad de su grandeza (Silva VIII, vv. 8-12)

Por otra parte, es representado el pequeño heredero al trono español, por el pequeño heredero criollo, hijo del Virrey y presente en las fiestas. Lo encontramos en la invocación de la III jornada, dice el verso:

en que a ser de Chinchón propio heredero, / y gloria de la casa de Cabrera,
 Cumplisteis los dos años / de los primeros paños
 Que os envolvieron treze meses antes, / que a vuestro dueño, el Príncipe de
 Asturias,
 De cuyo ardiente sol fuysteis luzero / en todo este emisfero,
 Que desea contaros por centurias / a los dos las edades,
 Hasta consolidar eternidades / mas antes que en la fiesta, niño hermoso,
 De vuestros años, y el origen bello / del Príncipe de España
 La pluma ocupe, reclinad el cuello / [...]
 No solo a celebrar esta alegría, / sino a cantar en profecía
 De Baltasar, cumplida la esperanza / y de vuestra fortuna
 La privança (Silva XI, v. 223 y sigs.)

Otro punto importante es el tratamiento que el poeta otorga a otro de los protagonistas de la Fiesta, el Pueblo. Lo muestra cuando el pueblo celebra, luego que lo hagan los caballeros. En otras ocasiones, el pueblo es burlado, por ser vulgo. El tratamiento es hondamente despectivo respecto del pueblo, pero se hace mucho más degradante en el caso de los negros, que llegan a ser animalizados. En la fiesta de los zapateros son acusados de ladrones. En una corrida de toros en esa fiesta de los negros, protagonizan una ridícula escena, cuando aprovechando que sus amos estaban en misa, salen a apresar los toros y comerlos. Carvajal lo pinta como sigue:

Fueron sus ademanos tan reydos, / como su autoridad y su decoro
 A tiempo que salió un gallardo toro / como el lobo rampante
 Que a la manada embiste de lechones / y ellos despavoridos
 Huyen, con tal denayre de bufidos / que de puro bufar
 Fueron bufones (Silva VIII, v. 310 y sigs.)

Y en esa corrida hicieron lances y usurparon la acción a la nobleza, son pintados por el poeta en un tono sumamente agresivo y violento.

Al concluir la fiesta de los carpinteros, luego de describir los bailes y danzas de los caballeros, aparece esta mirada:

pero lo más gracioso / deste festín fue el dexo en la chacota
 Del vulgo licencioso, / que a voces descubría cada nota (Silva X, v. 399 y sigs.)

Por otro lado hay una fuerte apuesta de los organizadores en la creencia y en el adoctrinamiento vía las estampas y los retratos que presentan en las fiestas. Así,

Mas en la frente del palacio Regio / fijaron las estampas a lo egregio
 Por mandato del Príncipe Cabrera, / de la prosapia de Austria verdadera,
 Adonde Carlos V todo armado / estaba en la figura retratado, con la
 Frente serena,
 De cuando el turco le huyó de Viena, y Felipe Segundo,
 Con la severidad que enfrentó al mundo; / y Felipe tercero
 Con la clemencia santa, que heredero, / le hizo de la gloria
 Adonde se eterniza su memoria / y el gran Felipe IV, con la ardiente
 Saña y afecto blando / que los está imitando
 En lo santo, severo y lo valiente, / y la flor a su lado de Ysabela

Que al cielo de fragancia / con la ermandad que a dado a España y Fran-
 cia.
 Y al infante Don Carlos, que en la muestra / de su valor promete
 Que a de ser de su hermano mano diestra. (Silva IV, v. 110 y sigs.)

Sigue así refiriéndose a cada uno de los reyes y reinas herederos de la di-
 nastía, pero lo interesante es que el desfile se cierra con la presentación de Fray
 Francisco Solano y Santa Rosa, apareciendo así el mundo americano:

que a la peste del vicio hizo la guerra, / porque fue sol ardiente y ayre
 Sano,
 Y concluye / el retrato las almas encendía,
 Y la gran Santa Rosa de Lima, patrona de América / que en las
 Espinas de la penitencia
 Por ser tan rigurosa, / se crió para Dios fragante rosa
 Y por ello son adorados. (Silva IV, v. 153 y sigs.)

Los mulatos son perfectos para el tratamiento barroco; el texto del canto que
 le dedica el poeta épico, dice:

A esta fiesta siguió la de la gente/ en quien Naturaleza
 De mezcla se vistió, más que de gala/ ...
 Aunque lo vario sea/ de una especie hermosa, y otra fea,
 Como en esta se vido,/ que lo feo en lo hermoso confundido,
 Y lo hermoso en lo feo/ aumenta su recreo
 De ver conglutinado/ lo que blanco y negro en noguerado.
 (Silva IX, v. 1-14)

Interpreta García Morales que la incorporación del retrato de Felipe IV es un
 signo de apropiación de una cultura que no les pertenece, un gesto de aculturación.

Se trata de una representación pictórica dentro de una representación teatral, a cuya densidad semántica de espectáculo contribuye. La descripción del carro se presenta deslumbrante en los de París con Helena, el de la bienvenida a Troya.

La Fiesta de la Universidad es la última de las intervenciones, seguramente por el alto prestigio social y cultural. En la participación se congregan los niveles académicos superiores, lo cual trabaja el poeta con la adaptación de mitos clásicos con el mundo americano. Así, Vulcano no está en Stromboli sino sobre el Potosí (Silva XII, v. 120 y sigs.).

Me interesa para finalizar esta parte del comentario el gesto de quien compuso este largo poema, poeta él mismo, hidalgo español en Indias, que precisamente elige a ciertas figuras de la poesía española como Garcilaso «el divino», y el suave Lluys de Camoens y el grave Hernando de Herrera, pues incluye a Alonso de Ercilla, poeta de la Araucanía, al Cordovés de eterna fama, Góngora divino, y al padre de la lengua castellana, Lope de Vega, quien a su vez le había nombrado un par de años antes en el Laurel de Apolo. El gesto de intentar erigirse en juez de quiénes merecían su elogio y quiénes no, aunque sin nombrarlo, esto es, participar desde la Corte Virreynal de las discusiones estéticas de la península y pertenecer él mismo desde su texto. Finalmente,

Estos y otros poetas castellanos, / que aun están por nacer, los ofrecía
Apolo en profecía, / para cantar los triunfos soberanos
Al Príncipe feliz de las Españas,

Que el mundo espera ver de sus hazañas. (Silva XII, v. 374 y sigs.)

Dualidad de mundos, teatralidad y Barroco en la Fiesta Cortesana.

América debe trabajar la figura del Rey desde la ausencia y la lejanía, a través del esfuerzo de otra figura sustituta –la del Virrey– y de una corte representativa de la original.

En Indias han de aprovecharse el orden y la jerarquía social procedentes en este caso del Incario, esto es, las relaciones de los descendientes del Sol y sus súbditos. Los Palacios o Casas Reales, los monumentos al señor supremo, los espacios públicos de reunión, el lugar de la fiesta han de constituir un proceso de continuidad y no de quiebra entre el mundo pre-hispánico y el español. El centro se desplaza del Cuzco a Lima.

El reemplazo de una cabeza por otra ha de ser significativo para mantener un orden social y político. El establecimiento de instituciones como el Virreynato, la Audiencia y el Cabildo configura una ciudad letrada, la cual se apoya en la columna vertebral de la Iglesia. Colonia y Evangelio, reglas y sacramentos, letra escrita y versículo elaboran y diseñan un nuevo mundo sobre el antiguo. España en Indias ha de mostrar siempre abundancia, poder e ideología.

El Virreynato del Perú se instaura en 1540, su cabeza en lo político-administrativo es Lima, aunque su centro cultural es Cuzco. Los españoles perciben desde un comienzo la relevancia simbólica del centro de los Incas, que conservó su prestigio durante la colonia y fue foco de irradiación de antiguas tradiciones y nuevas corrientes literarias y artísticas y, por ende, culturales. Potosí se constituye como otro centro de referencia cultural y fundamentalmente de poder económico, de allí que el gremio de los Plateros sea tan destacado en la Fiesta. Otra circunstancia a tener en cuenta es que América o cada uno de sus Virreynatos se relacionan en el Imperio de los Austrias solo con España y con su cultura.

Cómo se construye aquella Fiesta –una segunda versión, a partir de la ausencia, de lo desconocido e ignorado– sobre lo cual hay que crear la imagen o el reflejo o la sombra de lo que no está o está en otro sitio. Si bien esa invención o fantasía cuenta con dos líneas, un pueblo con una antigua cultura, con una cosmovisión, una o varias lenguas, una lengua y una religión y otra cultura que Octavio Paz llama trans-plantada con otra visión del mundo, una lengua y una religión que se imponen y una Autoridad que reemplaza a otra.

El hacedor que envía la Corona se constituye en una figura circunstancial aunque muy fuerte y responsable de elaborar y mantener una altísima imagen de Poder político y religioso de una España que se había expandido en Europa y en América. Ello habría de trasuntarse en un gesto de suntuosidad, de riqueza, de inmovilidad, de magnificencia, notas que labran desde cada una de las manifestaciones del arte que alcanzan en la expresión barroca y que trabajan la teatralidad del poder o el espectáculo de la Corte Virreynal. Así, pintura, música, arquitectura, escenografía, danza han de confluir en el salón de Palacio o en el retablo de la Iglesia y naturalmente en la obra dramática que sea entretenimiento, solaz y fundamentalmente transmisión de unos valores de derroche barroco e inmutabilidad. La ciudad colonial es ella misma un marco escenográfico. La gran representación urbana provoca admiración y temor a la vez.

¿Qué se representan y qué representan las Fiestas en Lima? Una lectura posible es la manifestación del poder de la autoridad –como he señalado también intermediada– ante los súbditos y se efectúa mediante las facetas y aristas del espectáculo. Se montan procedimientos encaminados a lograr el respeto de la autoridad del Rey, en el caso indiano como abstracción y el ver y apreciar a esa autoridad «in absentia», que sin embargo se percibe como inmutable, aunque nuevamente interpuesta por los agentes institucionales y como eje clave la clase noble en que aquella autoridad se instaura.

Si se contemplan las diferentes etapas históricas que separan a una comunidad primitiva –la andina– de la España moderna, encontramos sin embargo que los mecanismos de poder que lo unen al concepto de espectáculo resultan semejantes. Al respecto, juega un papel fundamental la creación de símbolos que reproduzcan en la mente de los sojuzgados, el ceremonial precisamente como

expresión de su poder. De modo que, en ausencia de los gobernantes, la visión de un símbolo real fuese capaz de despertar temor o respeto tales que asegurase el cumplimiento de sus deseos.

La imagen de la Monarquía ha de elaborarse en América intentando reproducir aquel aparato ceremonial que se construía en España y que cubría la figura del Rey que aquí no pasaba de ser una estampa. En la España barroca del siglo xvii la profusión de cuadros del Rey hizo posible que su imagen fuese vista y pudiera ser objeto de atenciones, reemplazando a su persona en sitios apartados de su vastísimo Imperio, como en las Indias, en la cabeza del Virreynato del Perú. Sería la persona del Virrey –en casos claramente junto al Arzobispo– quienes oficiarían de actores de aquella representación y la Fiesta Barroca, asumiría entre nosotros otros tintes, bajo el retrato del Rey y su custodio.

La Corte Virreynal –favorecida ante la Corte Real– por la riqueza de oro y plata, llevaría en otras andas el refinamiento y la cultura barroca en edificios contruidos ex profeso a los fines de Palacio, Iglesia y principalmente Teatro en América. Nuevos escenarios con libretos españoles y compañías de actores venidos de España, para una sociedad nueva, bajo los Austrias.

El fausto que se despliega para las fiestas y de otro lado las imágenes mentales que son capaces de crear los vestidos y adornos –nuevos, distintos y de algún modo exóticos por ser ajenos a su universo–, creaban en los pobladores: indios, negros, españoles y mestizos otras sensaciones vestidas de otros colores, otras texturas y acompañadas de otra música instrumental, aunque siempre majestuosas, suntuosas y a las que se les convidaba a ellos a participar.

Las fiestas han sido una parte central de la autoridad que habría de exhibir la autoridad en Indias. La Ciudad de los Reyes era un sitio principal para mostrar al espectador y al expectante, la continuidad y la fastuosidad del espectáculo.

América mira desde detrás de la escena, se asoma desde bambalinas, espía a los señores, es la figura en sombra de la caverna, se desfigura en la visión y recompone un nuevo gesto cultural.

La sociedad española del siglo xvii bajo los Austrias ha sido consciente de la necesidad de la teatralidad de los actos públicos. Desde el Emperador Carlos V y hasta el Conde Duque de Olivares quien ante Felipe IV alcanza su expresión más alta cuidando con detalle la imagen del Rey.

El espacio que se construye en el Palacio Real en el cual se vinculan Rey y plebe, cuyas salas han de servir para el despliegue de la teatralidad, exhibe de alguna manera los privilegios de los estamentos más o menos cercanos al poder. Ese espacio se proyecta luego en las presentaciones públicas. El Rey Felipe IV, patrono entusiasta del teatro y la literatura, ha de llevar al extremo las actuaciones en las que se rememoraban los triunfos del ejército y de la armada española. El juego de la verdad histórica en toda la representación se desplazaba entre el halago a los reyes y la complacencia hacia el pueblo.

Me interesa fundamentalmente la construcción de la Escritura de las Fiestas en Lima, por una parte, pues se trata de un ejemplo de una Fiesta Cortesana ocurrida para celebrar en una cabeza virreinal un gran acontecimiento como es el nacimiento del príncipe heredero de la Monarquía de los Austrias; y puesto que en él se ponen de manifiesto cuestiones como el modo de instalación del Imperio Español en América, su organización civil y política y el tema de la Evangelización en el Nuevo Mundo, en lo religioso. En ese sentido la Fiesta se abre como un espacio en que se muestran ambos poderes. Destacamos en este caso que la Ciudad de los Reyes se construye como sede del Virreynato del Perú con sus atributos y funciones, completamente diferenciada del Cuzco, capital del Incario.

Mi trabajo se inscribe en una propuesta de lectura y escritura de los textos hispánicos coloniales, que surgen como consecuencia precisamente de conquista y colonia. En el primer caso, de alabanza y homenaje político-social y religioso, en un par de textualidades de distinto carácter —épico y dramático—; es decir, una parte de índole estética y el otro, una comedia inserta en una crónica de viajes. Ellos, si bien sus autores son de origen peninsular, contienen rasgos de una escritura que en Indias adquiere una configuración propia.

Ambos textos aportan saberes de Indias referidos a un acontecimiento fundamental para la instauración y la persistencia del poder político y religioso en América. Ellos hacen una exposición doctrinal de las prácticas religiosas cristianas a través de la misa, la procesión, la aparición de la Virgen que obra el milagro de detener un terremoto acaecido en 1632. Exhiben por otra parte las imágenes de la Monarquía Española de los Austrias y el homenaje a cada uno de los Reyes para trazar la genealogía y enseñar la historia al eventual lector, tributo de poeta épico, en la obrita de teatro, tanto el espectador como el lector del libro de viaje, de la mano de un misionero.

En cuanto a la presencia de la estampa del Rey, a su retrato, cumple una función frente al espectador que participa de la Fiesta, de recordar la figura del Rey de España, de quienes lo gobiernan, de quienes proceden, aquél que les gobierna —con la nueva cabeza que ha reemplazado a la del Inca, y que a su vez está representado en el Virreynato por los Virreyes—. Es la presencia ante la ausencia del «verdadero» Rey, tal como la del «verdadero» Dios que acaba de instalarse como el de la Virgen, que reemplaza al Dios Sol. Juego de figuraciones, de sustituciones, de cabeza política y religiosa, y a lo largo del territorio altoperuano, para nuestro caso. Y para el primer ejemplo, un niño, hijo del Virrey, en lugar del heredero al trono real de quien se celebra el nacimiento: el pequeño en lugar del príncipe Baltasar Carlos; éste, en brazos de sus padres, aquél en retratos de Velázquez. Uno descendiente de gaditanos en Indias, el otro alado y pintado en el cielo de Madrid. Juego de sucesiones barrocas. Cuál de

ellos original o mimesis de cuál. En todo caso, reafirmación y contundencia de la Autoridad española en América, en una Fiesta que exhibe el Poder y que se recrea en él de un modo suntuosamente teatral y barroco.

El linaje y la nobleza de los caballeros españoles del Virreynato ocupa un lugar de preferencia, asentado en los hechos hazañosos, en la alcurnia que concede la pertenencia a las órdenes religioso-militares de Santiago o de Calatrava; su posición como funcionarios y el dejar memoria al ser cantados en el poema barroco y heroico, a la par que los valores en ocasión de corridas de toros o juegos de cañas. Exposición de destreza y valentía. El desarrollo de la fiesta que recrea el mundo pastoril y que une la historia épica de la reconquista y su sentido cristiano.

La Fiesta se abre como un gran espectáculo constituido por gestos pautados como las ceremonias del recorrido de una autoridad a un lugar central de la escena, en que se muestran como escenografía la plaza, la iglesia, el balcón para los señores principales. Todo ha de suceder ante un público expectante que sigue, atento, el ceremonial: el desfile de los carros, la procesión, la misa, el repique de campanas, las representaciones de los diversos grupos con sus alegorías, los estandartes, las figuraciones, el universo mitológico clásico, las invenciones, la representación teatral a la vez que la descripción del teatro y del movimiento de los espectadores relatados por el cronista teatral, los retratos de la monarquía española, los pasos de la Virgen, la centralidad de los dos niños; el príncipe a un lado y otro del Atlántico.

Se trata de un despliegue organizado, pleno de luminarias, la música, los gestos rituales, el detalle de lujo, con solemnidad. Prácticas conducidas a la difusión de la fe cristiana y mostrar la autoridad política e institucional en España y en el Virreynato. Exhibición del mundo oficial y del mundo popular, en forma de cuadros sucesivos que se presentan con orden y concierto y en forma de escenas paralelas, en que tanto unos u otros actúan separadamente, los otros ejercen de espectadores que en un caso sorprenden y se admiran y en otro participan del hecho religioso y de la representación teatral.

El desfile contempla él mismo movimientos que despliegan un gesto cultural de la teatralidad. Así, la pausada entrada a la Plaza Mayor, presidida por los señores virreyes que salen al balcón, de cada una de las corporaciones que sustentan unos carros muy adornados para la circunstancia y acorde con el mensaje de tributo al Príncipe que pretenden mostrar.

Zapateros, pasteleros, plateros –cual cumple la jornada espléndida y magnífica–. Precisamente son los plateros –sin duda el reino más rico, asentados en las minas del Potosí–, quienes entregan al nuevo heredero los atributos reales, corona y báculo, metáforas de su poder. Plata y piedras preciosas consagradas al niño «de superior grandeza».

La ciudad de Lima en «alegórica danza», «adornada de perlas y collares /
Con otras infinitas piedras», y le entregan al tiempo riqueza y «por deidad
la Fama» al recién nacido,
«para que se eternize en viva historia / del príncipe de España la memoria.

Es el escenario en el que se realiza la Fiesta y como tal merece un espacio significativo en el texto.

Una representación prestigiada para la época –si bien desarrollada con matices y en el marco de la tradición grecolatina– es la del rapto de Helena.

La celebración del nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos comprende en la entrada de los carros por gremios, mercaderes, pueblo y universitarios, representaciones del mundo antiguo, danzas, mimos, invenciones, tarascas. Encontramos juegos de ingenio y de imaginación barrocos. Hay exageraciones para provocar la burla, apelación a las batallas y guerras libradas por España con sentido de rememoración, para el que contempla el espectáculo y lee el poema épico. Encontramos el uso de la vestimenta sobria y de lujo y el disfraz para caracterizar a los actores. Concurren los diversos aspectos que integran un hecho teatral: una escenografía, la música, el movimiento, las entradas y salidas de actores, el verso y la letra.

En el desfile hay gradaciones en virtud del lugar que le conceden en la Fiesta a cada corporación y se acentúan determinados, siguiendo siempre un orden establecido en ella y cuyo esquema cumple puntualmente, según lo evidencia López Cantos en su estudio de *La configuración ideal de Fiestas en Indias*. En cuanto al sentido y construcción de las Fiestas de Lima, se manifiesta la visión jerárquica que tiene Carvajal y Robles, así como su afán de halagar a los poderosos de la Corte Virreynal.

El sentido de la Fiesta Cortesana en su desarrollo adquiere una configuración propia en Indias: es el de la comunicación de culturas, en una zona de contacto entre los españoles –élite gobernante y nobleza–, familias nobles, clérigos, obispos, señores de la corte virreinal, de la Audiencia y el Cabildo, y sus descendientes criollos en América; y por otra parte los mercaderes y gremios, los señores herreros, zapateros, plateros, confiteros, pulperos. Y además la gente del bajo pueblo, es decir, negros, mulatos, mestizos, quienes constituyen el entramado social del Perú. Al mismo tiempo y aparte, los universitarios, que componen buena parte de la clase culta y letrada y que desde un comienzo forma parte del proyecto de élite que la Corte Virreynal conforma con ellos, en su protección, en el uso de la Imprenta, en el ambiente de refinamiento barroco en las formas y de conocimiento científico y creación literaria y teatral.

Se trata de un encuentro cultural, de una integración hecha por la cultura, de una especie de mestización entre las partes constitutivas de aquella sociedad en formación que acontece en la Fiesta. En ese espacio de la Fiesta aparecen en

varios planos que luego conforman un relato de la Fiesta Cortesana. Fundamentalmente la fiesta se organiza de modo deliberado bajo ciertos signos estudiados previamente para exhibir un Poder político y religioso, con unas Autoridades y para imponer una ideología.

El poeta sigue cada movimiento de los actores que intervienen en la fiesta y lo describe desde su formación, sus tradiciones literarias, y como testigo de vista histórico y aun religioso de algún modo se involucra en el sentido de lo que describe. Sigue el orden en que se desarrolla la Fiesta Cortesana, en cada sección, se detiene en determinados momentos, prefiere unos sobre otros, relativos a la celebración del príncipe, como la Historia de la que procede, presenta a los protagonistas en escena. En su conjunto intenta mostrar una teatralidad que evidencia riqueza, magnificencia, suntuosidad y que varía entre juegos barrocos, invenciones, comedias y tracas.

Como elementos de esa teatralidad, los pasos de los gremios de la Lima Colonial, el lugar principal de la figura del Príncipe Baltasar Carlos, la gran escenografía que abarca la ciudad, los gestos del ritual religioso, la música en diversos registros «muy excelente, compuesta para este intento». En el desfile, los carros triunfales «de marfil y oro y jaspé» y en él el retrato del Rey, el aparato cortesano y barroco.

El terremoto, contemplado ya como gesto teatral; los fuegos artificiales y las luminarias; las velas que portan el señor Virrey, la Real Audiencia y los ministros. Las hachas encendidas con una letra. En la vestimenta, las galas y librea con que vienen ataviados, «muy galanas y costosas». El juego de las tarjetas que llevan los actores como lenguaje indirecto con que hacen explícito lo que aquéllos pretenden transmitir. La representación de escenas de la Antigüedad y la Comedia; así como las máscaras. El desfile y las loas al Príncipe se desenvuelven en un clima festivo, placentero y apelando a atributos de una Arcadia renacentista.

Un aparte merece el registro de las comedias que releva Carvajal y Robles en sus Fiestas que celebró la ciudad de los Reyes, que se representan en ocasión del nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos, y es como sigue:

El 6 de noviembre el gremio de confiteros ofreció la comedia «No hay vida como la honra» de Juan Pérez de Montalbán.

(El 8 y 9 de noviembre) los pulperos hicieron representar en presencia del Virreynato y la Audiencia «El galán de la plumilla» de Antonio Hurtado de Mendoza y «Los favores del mundo» del mejicano Ruiz de Alarcón.

(El 22 de noviembre) los herreros presentaron la famosa comedia de Jiménez de Enciso «La mayor hazaña de Carlos V».

En cuanto al indio, no tiene cabida en la fiesta, en el ámbito de Lima, en el proceso de purificación, aunque sí en el Cuzco. Aparece en cambio el legado de los Reyes del Incario junto a los aztecas «Huáscar y Moctezuma ante Pizarro y Cortés». El poeta magnifica las figuras reales y las coloca a ambas como hazañosas, pues aparecen en la jornada elevada de los universitarios. Y se preocupa por marcar una continuidad entre España y América, en un proceso de encadenamiento. El poeta intenta marcar una integración entre un Imperio Real y otro «para dar más Imperio al castellano». Esa incorporación en el texto apunta a la acomodación colonial que no confronta, sino que armoniza las partes.

Uno de los pasajes de la obra en que aparece el mundo americano es en la intervención de los mulatos, canto en que se manifiesta como rasgo propio del Nuevo Mundo la marca del mestizaje como del ser americano, que como afirma García Morales, recibe un tratamiento despectivo. Ellos intervienen en la representación de la Guerra de Troya, si bien, antiguos y mulatos mantienen su propia identidad. Estos últimos interpretan a los clásicos, en homenaje al Rey Felipe IV.

Despliega, pues, Carvajal y Robles, un largo panegírico en honor del Príncipe heredero de la Corona.

Destaco como procedimiento el paralelismo permanente con el hijo del Virrey del Perú, quien cumple con su papel en la Fiesta Cortesana y en el ámbito americano. Se esmera el poeta en las cualidades de belleza y grandeza moral del niño a quien cada grupo brinda sus mejores ofrendas. Es prenda, naturalmente, del cristianismo y es él mismo cuasi una deidad. Dice el verso:

porque también parezca el niño Godo / al niño Rey del Cielo,
Que a perdonar las culpas baxó al suelo.

Notemos que el poeta relator hace esfuerzos en distintos pasajes para divinizar la Monarquía de los Austrias.

Rodrigo de Carvajal y Robles como poeta épico español, residente en Lima, constituye una personalidad digna de un letrado de la colonia. Se trata de un autor antequerano que se vuelve intérprete del mundo festivo que durante unos días anima la ciudad americana de Lima. Como relator de las fiestas en honor del Príncipe Baltasar Carlos se inserta en la tradición literaria española del Barroco de Indias, en cuanto al cultivo del poema como panegírico, en el empleo de figuras retóricas de emblema, alegoría, metáfora e hipérbole. Manifiesta en su exposición una gran capacidad narrativa y descriptiva, para brindarle al poema ese carácter de homenaje y de exaltación. A través de ella muestra al lector las fiestas espléndidas de Lima en honor del heredero a la Corona, por segunda vez. Actúa como poeta, relator y aun dramaturgo en la presentación de los cuadros y escenas.

El propio Carvajal y Robles se sitúa entre los poetas castellanos y de ese modo pretende participar desde la Corte Virreynal de las discusiones estéticas de la península y pertenecer, como señor español en América, del conjunto de los grandes poetas de la época. En definitiva, el texto constituye un documento de valor para el estudio de la creación poética y del lenguaje hispano-americano en sus inicios.

La Fiesta Cortesana que hemos presentado justamente como fiesta oficial y palaciega y de acuerdo con lo ya analizado, comprende los rasgos de la Fiesta del Barroco. En ella aparecen escenarios como la Plaza Mayor de Lima engalanados con el lujo, el ornato y la suntuosidad barroca. Hemos señalado el empleo de retratos y de estampas de las figuras españolas, que exhiben su presencia y su lugar principal en la Fiesta, como modo americano de sustituirlas. Esto se relaciona con la actividad pictórica y escenográfica de una Corte Virreynal aristocrática hondamente consagrada al cultivo de las artes y las letras.

El movimiento cuidado y ceremonial de las autoridades políticas, a quienes se nombra en distintos pasajes del poema, el Virrey, la Virreyna y en un gesto teatral su pequeño hijo –quien al tiempo se encuentra en el lugar del homenajeado príncipe–. Encontramos en la Fiesta los juegos barrocos, en la presentación de personajes, en la contraposición entre el mundo caballeresco y el popular, en los grupos que anuncian a la figura central.

Un mundo que ha de ser espejo de otro mundo: una Corte, de otra; un Virrey de un Rey; un niño limeño de otro español, y aun un niño como el dios del cielo. En todo el ambiente la construcción del artificio barroco, con sus pliegues y sus juegos infinitos. Bailes, danzas, poesía y música por encargo; cultura y literatura, representación teatral, envuelto en expresiones de una teatralidad barroca. Naturalmente, manifestación de un Poder político y religioso en Indias.

La relación de Fiestas Reales era una práctica relativamente frecuente en las ciudades en celebración de acontecimientos acaecidos en la metrópolis, en las ciudades de los Virreynatos españoles. Tal costumbre escrituraria otorgaba perdurabilidad a los agasajos ocurridos y ponía en circulación imágenes, que permitían reconocer conductas propias de la élite criolla, la cual élite aprovechaba para ensalzarse frente al paradigma peninsular.

Se trata de acontecimientos festivos de la Ciudad de los Reyes que manifiestan su fidelidad a la Corona, que fortalecían el dominio borbónico o Habsburgo, así como favorecían las más elocuentes demostraciones por su alegría por la felicidad de la familia real: bodas, nacimientos o bautizos. Esas relaciones aparecían en distintas versiones, como en el Diario de Lima de Suardo o de Mugaburu, además de en las recreaciones épicas o dramáticas. En el Perú estas actividades concentraron la atención de las autoridades virreinales y congregaron a todos los sectores sociales, que participaban a su modo de las máscaras, de los desfiles, en fin, de los demás espectáculos públicos.

En el caso de Diego de Ocaña, predicador de la orden jerónima, quien bajo el propósito misional, escribe un texto en el cual se mezclan la historia, el diario de viaje, el itinerario en América y que redacta él mismo, con propósito doctrinal, una Comedia consagrada a la Virgen de Guadalupe con origen en el Monasterio de Guadalupe en Extremadura. Nos hemos de centrar en la región altoperuana y como núcleo precisamente la advocación a la Virgen en Potosí y en Chuquisaca y en los distintos aspectos en que el clérigo se dedica a difundir el culto a la Virgen; desplegando su oficio de escritor, pintor, orfebre, artista, hombre religioso, predicador y poeta, letrado de su tiempo.

Estudiamos el acontecimiento de la Fiesta Religiosa y en su transcurso la comedia y el culto a la Virgen. El cura relator ha de presentar las Fiestas de Potosí en la festividad dedicada a Nuestra Señora de Guadalupe (Ms. fols. 188-213, pág. 325 y sigs.), que se celebra el 8 de septiembre de 1601, domingo. Se había celebrado primero en el convento de la Merced; Ocaña hace una introducción para describir cómo se hace en el convento de San Francisco. De ella destacamos el orden que sigue de las partes del relato del acontecimiento, dentro de la estructura de la fiesta en indias.

Dijéronse las vísperas solemnes, a que acudieron, al coro, todas las religiones y cantores de la Iglesia mayor y ministriles y a la Iglesia el corregidor don Pedro de Córdoba Mexía, Caballero del hábito de Santiago, con todo el Cabildo y todo el pueblo. Y acabadas las vísperas, se dijo una salve muy solemne, con la letanía que atrás queda puesta, estando la imagen en andas en la capilla mayor, con mucha majestad de hachas y velas que en las lámparas había. Y desde la iglesia fue el corregidor a caballo...

Finalmente, se inicia con una procesión. La imagen llega, ocupando el lugar central. Los que aparecen a continuación son juegos paganos de una fiesta religiosa. Se enumeran los premios de la sortija y la designación de los jueces, las autoridades de Potosí. Para otorgarle más brillo a la fiesta «el día que yo predicaba, estaba toda la iglesia muy autorizada de toda la gente noble de la imperial villa, que es mucha la que hay y de muy buenos entendimientos».

A continuación, presentamos la Comedia a Ntra. Señora de Guadalupe a través del texto de Diego de Ocaña y en el cual él oficia de dramaturgo y a la vez de cronista de teatro. Esto es, para incorporarlo a la crónica de viaje, él se refiere a su papel de dramaturgo y luego se dedica a descubrir los avatares de la representación en la fiesta potosina. En el código se describen con todo cuidado los interesantes de la representación:

... llevóse la imagen a la plaza (de Potosi) donde estaba un teatro, y allí se representó una comedia de la misma historia de Nuestra Señora de los Mila-

gros, la cual representaron unos faranduleros, y muy bien representada, con que la gente quedó con mucha devoción. Esta comedia también fue propio trabajo mío: está puesta delante en las fiestas que se hicieron después en Chuquisaca. Porque también la volvieron a representar allá otra vez, de la misma suerte que en Potosí. El que tuviere gusto la podrá leer.

Declara además que la obrita es de su autoría. (fol. 192v). Describe luego la procesión, que hace un alto en la plaza, a fin de que se represente la dicha comedia, finalizada la cual se lleva la imagen de la Virgen hasta la catedral. Continúa Ocaña «con buen orden y mucha devoción, vino la imagen a la plaza, donde estaba un teatro suntuosísimo, hecho con muchos árboles y frescura y un sitial y altar con dosel donde se puso la imagen...».

Para el análisis de esta pieza hay que tomar en cuenta que es una muestra de la actividad teatral y de la comedia tipo al gusto barroco de la sociedad altoperuana. El asunto fundamentalmente religioso de la obra la coloca en un género sacro o de comedia a lo divino, pero no es alegórico como para merecer la calificación de auto-sacramental. Su argumento basado en la leyenda del Rey Rodrigo y la dominación morisca en España es ensalzado por el dramaturgo con los milagros de la Virgen de Guadalupe de Extremadura y que luego en América se convertiría en la muy famosa Virgen de Guadalupe ampliamente venerada en Méjico. Es muestra clara de la transformación del teatro en América.

El trabajo dramático juega con escenas que hilvanan ambas historias del siguiente modo, enlazando ambas culturas y tradiciones; se narra en la primera escena un milagro acaecido en Roma hacia el 600: comentan el suceso el Papa y San Isidro, hermano de San Leandro, Obispo de Sevilla; parte San Isidro para su tierra llevando la nueva. La segunda escena sucede en Toledo: se ve la Corte del rey Don Rodrigo y cómo éste toma a Florinda (conocida en la tradición popular como la Cava) por la fuerza. Una tercera escena sin relación con la anterior trae una capilla con la imagen de la Virgen, y allí se realizan dos milagros. Luego aparece el Conde de Julián, que por la carta de su hija Florinda se entera de su deshonra y jura ante el moro Taric su venganza. La quinta escena sucede probablemente en la corte; el rey y sus cortesanos huyen perseguidos por el Conde y los moros. En la última escena de la primera parte, aparecen un canónigo y un aldeano escondiendo la sagrada imagen, para librarla del furor de los sarracenos que a raíz del suceso de la Cava se iban apoderando de toda España.

En ella el autor se propone reseñar los milagros de la Virgen de Cáceres desde sus orígenes, por lo cual la trama cubre un periodo de más de seis siglos, entre 750 y 1350, y se desarrolla la acción entre Roma, Toledo, Sevilla y Cáceres. Si bien las escenas son aparentemente inconexas, sin embargo, aquéllas en que no se producen milagros sirven de antecedentes a otras en las que se realizan.

Aparecen en la comedia más de cuarenta y cinco personajes, muchos de los cuales no se repiten, quienes se expresan en un lenguaje en que se alternan dos estilos: uno de elaborada versificación barroca –que el dramaturgo pone en boca de los cortesanos–, y otro de sabor eminentemente pastoril, en que se expresan los personajes de villanos y campesinos, no lejano al de las églogas renacentistas. Los personajes contrapuestos: el rey, abusador y débil al halago –tal como los pinta la leyenda–, que describe su amor en típico juego barroco de similares y opuestos; Florinda, discreta y digna, como señalan los cánones del teatro barroco, y los cortesanos y vasallos, serviles y aduladores.

La aparición de la Virgen se produce sobre un árbol, mientras suena la música, modo por otra parte muy frecuente en las creencias del cristianismo. Llegados todos los personajes al lugar de la aparición, y cuando algunos labradores descienden a una cueva en busca de la imagen. Gil expresa sus sentimientos en un soneto de notable perfección que sería un eco de la voz de su autor, puesto que estilísticamente no guarda relación con el habla popular de aquél.

El relator, luego de contar con detalle las fiestas en honor de la virgen de Guadalupe en Sucre, donde el dramaturgo y cronista había pintado lienzos que la mostraban para ornar la catedral, describe la procesión y la llegada a la plaza de la imagen de la Virgen. Allí describe:

...un teatro suntuosísimo hecho con muchos árboles y frescura, y un sitial y altar con dosel, donde se puso la imagen y todos los demás santos que iban en hombros españoles en sus andas, todos cercados de la imagen como dándoles el parabién de su venida a su ciudad. Y así como a su rey y señor en su ciudad, así salieron todos los santos de las cofradías con mucha cera a recibir a la Reina de los cielos como cortesanos que son de ella.

Y por buen orden, mientras los cantores cantaban curiosas letras, iban pasando por delante de la imagen y humillándose todos; y con esto los hombres provocan a tanta devoción, que todo era lágrimas de contento, teniéndose todos por ufanos y venturosos de gozar de tanto bien como es el retrato de Nuestra Señora de Guadalupe, así religiosos como seglares, que de todos era general el regocijo y común alegría como todos lo mostraban por los rostros.

Sentados todos, el Obispo y la Audiencia y los dos cabildos eclesiásticos y seglar, sonó la música de ministriles; y acabada, salieron al teatro las guitarras y se comenzó con riquísimos trajes, libreas y apariencias, una comedia de la misma historia de Nuestra Señora de Guadalupe, la cual yo trabajé, aunque estaba ocupado de tan urgentes y grandes ocupaciones; la cual se oyó con mucho gusto y se representó bien porque eran faranduleros los que la representaron. Y acabada que fue la comedia, prosiguió la procesión a la iglesia, y llegada la imagen, se puso en el altar mayor, donde estuvo nueve días, con mucha cera y concurso de gentes. Dijósele una salve a tres coros,

tan solemne y con tanta música como en Guadalupe. Con esto vino la noche y encendieron las luminarias de la iglesia, y los altares y ventanas de la ciudad, que parece que el mundo se ardía y salió una máscara, como contaré adelante, de a caballo. Y la comedia que se representó aquella tarde es de esta manera: Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe.

Comenta Diego de Ocaña el sitio del teatro, el clima de respeto y admiración, la reverencia del público asistente. El papel de la música, el ambiente recogido, y la importancia de la iluminación. Es ineludible la comparación con España.

Luego de la presentación del texto de la comedia, continúa el comentario del relator, detallando la Fiesta paso a paso y mostrando al público y su conducta.

La segunda parte de la comedia se desarrolla 700 años después; comienza con una reunión de alcaldes, en un pueblo castellano. Entra en escena el personaje de Gil, un vaquero que sale al campo a buscar una vaca perdida. La halla muerta y allí se aparece la Virgen a quien había invocado, resucita el animal y vuelve Gil al pueblo con la noticia. Ocurre en el pueblo otro milagro que testifica el anterior. Después de esta escena aparece Sevilla, donde Alfonso XI está acosado por Almohacen; enterado del milagro de Cáceres invoca a la Virgen y vence. Con ocasión de esto se levanta el famoso templo de Guadalupe, adonde suceden las últimas escenas. Llega un capitán del rey con los trofeos y un ex-cautivo que da fin a la comedia con verso dedicado a Potosí, ciudad donde se representó por primera vez la obra, el año de 1601. En este verso se alude al teatro que adquirió la Villa con la imagen de la Virgen, en que compara a la Villa Imperial del Potosí con la ventura de España: «pues también tienes / el tesoro que ella alcanza / de quien ten cierta esperanza / que te vendrán grandes bienes».

Las escenas de la comedia aparecen dispersas, distantes unas de otras en el tiempo por unos 700 años, lo cual nos deja percibir un dramaturgo con poco manejo de la escena. Sus personajes son múltiples, y la obra no guarda unidad, si bien las escenas consideradas separadamente resultan muy bien compuestas. El consejo de los alcaldes pueblerinos, se presenta como una escena llena de realismo y naturalidad. El lenguaje empleado en este fragmento, tomado mismo del pueblo, con sus arcaísmos y expresiones populares, recuerdan un entremés de Lope de Rueda.

Otras escenas, como la del Rey Don Rodrigo y Florinda, revelan el modo de la época, en brillantes versos, gritos que hablan de amor, del honor y del rey; puntos fundamentales de la comedia del s. xvii. Ocaña da a este diálogo una enorme fuerza, y pinta extraordinariamente las pasiones humanas. Florinda aparece como una dama discreta, que responde a modelos comunes del teatro barroco español. La figura del rey en contraposición a la corriente de la época se nos presenta ingrata, nada justiciera, pintando a un rey como hombre débil, que en su beneficio abusa de su poder. Tal vez sea la fidelidad que Ocaña quiere

guardar a la leyenda del rey Rodrigo, no era tan cara al pueblo español.

Dice el texto para cerrar esta parte:

Después de dichas las vísperas, a la tarde, se representó en la iglesia mayor otra comedia por los mismos faranduleros, y en el discurso del novenario se representaron otras siete comedias dentro de la iglesia; porque se repartieron las fiestas de manera que la tarde que no había fiesta de plaza de toros y otras cosas había comedia.

...diciéndose villancicos a la salve como a la misa, y la iglesia abierta hasta las diez de la noche, sin que de día faltasen señoras principales en la iglesia, las cuales allí se quedaban a comer, con tanta devoción de los indios y de la gente criolla nacida acá en las Indias, que no han visto a Nuestra Señora de Guadalupe que admira mucho ver cómo acudían todos; porque los que son nacidos en estos reinos, son notados de poco devotos y virtuosos, por el mucho vicio con que se crían en aquesta tierra de libertad, que lo es mucho. (fol. 526)

Se han escrito, en la América hispana, textos de diversos géneros: épico, narrativo, y como en este caso dramático y poema sacro, con la curiosidad de que éste se halla incorporado en una Crónica y escritas ambas obras por el mismo autor, clérigo, misionero. Ello abre más de una problemática como la referida al género, a la figura del autor, tanto como a las consideraciones específicas o propias del teatro de evangelización en América. Para el caso que presentamos nos permite a la vez considerar la obra como representativa de una fiesta Religiosa en indias, que guarda la estructura de la misma y su carácter, en un ámbito rural, aunque con idéntico esplendor.

Diego de Ocaña como letrado de su época compone a través del texto su propia figura de autor; se muestra ante el lector eventual como predicador, como viajero, como artista, pintor, orfebre, aventurero o peregrino. Utiliza un Proemio al lector con comentario y análisis, anticipaciones y remisiones dentro de su propio texto, justifica su proceder, vuelca razones, argumenta, explicita las fuentes que emplea y da explicaciones.

En el interior de la obra, el yo manifiesta su claro dominio del texto, se adueña de la materia histórica, bíblica, misional, de propaganda doctrinal.

José A. Maravall indica el perfil de los letrados en época de los Reyes Católicos e inicios de los Austrias, como sigue: apropiación de la función (de justicia, de gobierno, que en este caso podría ampliarse al cargo como religioso); posición social e ideal de vida y de formas sociales como la vida llana, sin lujo, sin intereses amistosos, buen trato humano, todo lo cual cultiva el clérigo.

De Ocaña se erige como sujeto colonial, que ha de difundir la Fe cristiana; ésa es su función. Para ello cuenta una historia de vida religiosa en América. Se

trata en definitiva de un hombre que transita la tierra para desplegar su misión fundamental como es la de instaurar el culto a la Virgen de Guadalupe. Fray Diego de Ocaña propaga la fe a través de sus actos y de la escritura de ellos, de los gestos culturales y religiosos.

Hemos elegido como eje del viaje la devoción de la Virgen de Guadalupe, que conlleva la fundación de conventos, el asentar cofrades, la recaudación de limosna para enviar al Monasterio extremeño, la pintura de los lienzos, y de las imágenes de su propia factura, fundamentalmente la Fiesta Religiosa en que el mensaje evangélico se expresa tanto en la comedia como en las cuatro invenciones que nuevamente compone él mismo y con el mismo asunto.

La Fiesta sigue puntualmente la configuración de una fiesta en Indias: con sus juegos de sortija con leyes, jueces y premios; la justa literaria que se convoca, el desfile de los carros, pasos de los gremios, los arcos de hierbas y flores, los distintos protagonistas, el público asistente y las autoridades, la música, las luminarias, los fuegos artificiales. En el aspecto religioso, la misa, la procesión, el sermón, nuevamente los instrumentos musicales, la representación y las invenciones.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones consultadas

- CARVAJAL Y ROBLES, Rodrigo de, *Fiestas de Lima por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos*, pról. y ed. F. López Estrada, Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1950.
- OCAÑA, Diego de, *Un viaje fascinante por la América Hispana del siglo XVI*, impresor Fray Arturo Álvarez, Madrid: Studium, 1969. Apéndices, Fiestas, Comedia y Sonetos.
- *A través de la América del Sur*, Madrid: Historia 16, 1989 (2.^a ed. del Viaje).
 - *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros*, ed. T. Gisbert, La Paz: Biblil. Paceña, 1957.

Bibliografía general

- ACOSTA, Leonardo, *El barroco de Indias y la ideología colonialista*, La Habana: Unión, 1972.
- ALTUNA, Elena, «En esta tierra sin memoria: el Viaje de Fray Diego de Ocaña (1599-1605) en *Las colonias del Nuevo Mundo*, comp. C. Perilli, Institut Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, FFyL, Universidad Nacional del Tucumán.

-
- ARROM, José Juan, *Historia del teatro hispanoamericano*, México: de Andrea, 1967.
- BALANDIER, Georges, *La situation coloniale: approche théorique*, Cahiers Internationales de Sociologie, XI.
- CARRIZO RUEDA, Sofía, *Poética del relato de viaje*, Kassel: Ed. Reichenberger, 1997.
- DÍEZ BORQUE, J. M.^a, *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Madrid: del Serbal, 1986.
- GARCÍA MORALES, Alfonso, «Las fiestas de Lima», en *Anuario de Estudios Americanos*, XLIV (1987), págs. 141-171.
- INIESTA CÁMARA, Amalia, «Barroco virreinal de la Nueva España. Auto del triunfo de la Virgen y gozo mexicano de Francisco de Bramón», en *Actas del VI Congreso AISO*, Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2002.

LA MISCELÁNEA ANTÁRTICA
Y EL ORIGEN DE LOS PUEBLOS DEL
CONTINENTE AMERICANO

ISAÍAS LERNER
(Graduate Center,
City University of New York)

Muchas gracias por esta invitación a hablar en la vigésimo novena edición del Seminario Internacional *Edad de Oro*. El nombre del tema elegido para el seminario en esta oportunidad se presta a saludable debate y no voy a entrar en ello; es obvio, sin embargo, que literatura y experiencia de vida tanto como literatura y temática, o literatura y lugar de la escritura (prefiero dejar descansar y no abusar del término *cartografía* de moda en las temporadas últimas) entraron en consideración cuando la dirección tomó la iniciativa y es obvio también que por literatura se entiende texto escrito u originariamente oral pero conservado en forma escrita. Todo esto me permite desarrollar mi comunicación sin sentirme invasor de territorios académicos bien definidos para mal, más que para bien, de los estudios literarios.

El texto de Cabello Valboa, clérigo con buena formación teológica e investigador curioso nacido en Archidona, Málaga, sobre el que estoy trabajando hace tiempo y del que preparo en estos momentos una edición anotada y de variantes manuscritas, se ajusta entonces a la propuesta de este Seminario. En efecto, fue escrita la *Miscelánea antártica* en el continente americano, probablemente en Quito, trata un tema imposible de concebir antes de 1492 y se ajusta a las características más notables, a mi parecer, de la tradición inicial de los textos

escritos en castellano en América durante los siglos XVI y XVII, la Edad de Oro. Quiero decir que no vacila en ofrecer una mezcla de géneros que en Europa se consideraban independientes como son la historia y el relato novelesco en sus diversas formas: pastoril o caballeresco. Y aun dentro de la historia, los textos americanos de los dos primeros siglos de presencia europea se apoyan más frecuentemente en el relato oral de testigos no necesariamente fiables o presenciales, en la diversidad de la información geográfica sobre vastos territorios generalmente desconocidos por el autor y en la casi contemporaneidad de los hechos que se narran. El autor, sin embargo, se habría sorprendido de que considerara su texto como parte de la «literatura hispanoamericana». Como le habría sorprendido a Pedro Mexía ver que su *Silva de varia lección* se halla entre los títulos que Menéndez Pelayo consideró necesario incluir en su *Orígenes de la novela*. Todo esto tiene que ver con la inevitable decadencia de la información que ofrecían las misceláneas entonces y las enciclopedias, sus herederas, hoy. Lo que es dato indiscutible y autorizado en un tiempo, pasa a ser, obligatoriamente, fantasía o invención equivocada siglos más tarde.

Cabello Valboa escribió su libro en la segunda mitad del siglo XVI y a lo largo de un decenio; los dos manuscritos que existen de su obra llevan en el título la fecha de su conclusión: 1586. Ambos se encuentran en bibliotecas estadounidenses. El original, o copia apógrafa con correcciones y firma del autor, está en la biblioteca de la Universidad de Texas en Austin y una copia posterior en la Biblioteca Pública de New York. El original perteneció a la biblioteca del Conde Duque de Olivares, como ya señalaba Antonio de León Pinelo en 1629: «Miguel Cabello de Balboa, Presbitero. Miscelanea antartica, i origen de los Indios, i de los Incas del Perú. M. S. Hallase en la Biblioteca del Excelentísimo Conde Duque»¹.

A pesar de esta importante mención en la parte correspondiente a historias del Perú, el manuscrito permaneció inédito hasta el siglo XIX cuando una versión abreviada y traducida al francés de la Tercera Parte apareció en la colección de viajes y relaciones que editó el estudioso francés Henri Ternaux-Compans². Habrá que esperar hasta 1945 para la edición del texto completo, publicada por el erudito ecuatoriano Jacinto Jijón y Caamaño que no he podido consultar pues ha sido de escasa difusión fuera de Ecuador. En 1951 el Instituto de Etnología de la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos de Lima, Perú, publicó una nueva edición con muy valioso Prólogo de Luis E. Valcárcel, notas e índices. Ambas ediciones utilizan como base el manuscrito de New York y

¹ «El "Épitome" de León Pinelo, Primera Bibliografía del Nuevo Mundo», Washington: Unión Panamericana, 1958. Ed. facsimilar. Estudio Preliminar de A. Millares Carlo, pág. 103.

² H. Ternaux-Compans, *Voyages, relations et memoires sur l'Amérique*, Paris, 1837-1841, vol. XV; cfr. Joaquín García Icazbalceta, *Obras. Biografías IV*, México: V. Agüeros, 1899, 343.

dice la de Lima haber consultado el manuscrito de Texas pero, en realidad, la edición del Instituto de Etnología ofrece una transcripción del manuscrito de New York y ésta no es siempre fiable. Por otra parte, las notas son muy escasas y su valor es relativo.³

Esta heterodoxa miscelánea titulada *Miscelánea antártica* y la primera de tema americano, sigue siendo bastante poco conocida a pesar de su notable interés. Precisamente fue su carácter híbrido lo que me llamó la atención, ya desde su título. Por un lado, Cabello Valboa estudia el origen de la población de las nuevas tierras; por el otro ofrece una historia del Perú bajo los últimos Incas, desde Tupac Inca Yupanqui y de las guerras por el poder previas a la llegada de los españoles. Además, añade un relato de amores en tiempo de guerra que estructura con recursos provenientes de los relatos pastoriles para poder incluir elementos de la naturaleza americana. Cabello Valboa puede introducir así en el texto un componente novelístico según se entendía el término novela en la época.

El título, pues, corresponde ampliamente al contenido; la palabra *miscelánea* tomada directamente del latín en su significado de ‘mezcla de escritos’ delataba una voluntad erudita y humanista que, en efecto, se comprueba constantemente en la lectura atenta del texto. La palabra era poco frecuente y CORDE registra un solo ejemplo previo al de Cabello Valboa; se trata del *Endecálogo contra Antoniana Margarita* de Francisco de Sosa de 1556 editado por Pedro Cátedra en 1994. La palabra *miscelánea* sigue siendo un cultismo hasta hoy, con muy escaso uso fuera del ambiente universitario.⁴ También es cultismo latinizante *antártica* que en el sentido de ‘perteneciente al hemisferio sur’ ya aparece en la Primera Parte de *La Araucana* de 1569 y en *La Galatea* de Cervantes, buen lector de poesía épica y, especialmente, del poema de Ercilla. Lo cierto es que, en general, las primeras apariciones de la palabra, en su variante plural y femenina, se registran en textos poéticos. Todo ello indica claramente la intención cultista de Cabello Valboa y el lector o receptor para quien escribe el libro.

Que este tipo de escrito se aplicara a América le confería particular novedad y era ejemplo claro de la doble corriente de influencias culturales que había originado el viaje de Colón. Si Europa se verá afectada de modo profundo por el descubrimiento de un continente desconocido para sus habitantes, América, al descubrir a los europeos, no quedará menos afectada en todos los aspectos de

³ Cfr. Raúl Porras Barrenechea, *Los Cronistas del Perú (1528-1650)*, Lima: San Martín y Cía., 1962, 361 para los manuscritos y ediciones.

⁴ Cfr. I. Lerner, «Misceláneas y polianteas del siglo de oro español», eds. J. Matas Caballero et alii, *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, León: Universidad de León, 1998, II, págs. 70-82. Para un estudio de conjunto véase Asunción Rallo Gruss, «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista», *Edad de oro*, III (1984), págs. 159-180.

su sociedad y, no necesito aclararlo, de modo más radical, por lo menos hasta el siglo XIX, cuando los territorios americanos se constituyen en naciones-estados independientes.

En esta ocasión me importa destacar cómo el saber europeo apoyado en más de dos milenios de escritura conservada, propone una particular manera de entender el pasado americano y de explicar su presente. A ello contribuyeron los textos misceláneos de la antigüedad y de la temprana edad moderna de modo, a mi parecer, sumamente importante. En efecto, la edición de los clásicos griegos y latinos impulsada por los humanistas a partir del siglo XV hizo más accesible la lectura de autores como Plinio y Plutarco que están siempre presentes, y de modo abundante, en las misceláneas que se escribieron durante el humanismo. Su más importante representante español fue la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía que, conviene no olvidarlo, fue el primer texto misceláneo modelado sobre los clásicos del mundo antiguo pero escrito en lengua moderna, ya que, como es sabido, estas tempranas enciclopedias del Renacimiento se escribieron, hasta Mexía, en latín; hoy están bastante olvidadas y no han sido reeditadas en su mayoría. La *Silva*, en cambio, logró un notable éxito editorial; fue traducida al francés, al italiano, al inglés y al latín, entre otras lenguas, y reeditada frecuentemente hasta el siglo XVIII.⁵ Nuestro presbítero aprovechó muy bien su lectura, como es fácil demostrar cuando se comparan temas y fuentes de información eruditas en ambos textos.⁶

Los conocimientos y las ideas del mundo clásico, con su inmenso valor de autoridad, las novedades del desconocido continente americano que cuestionaban esa misma autoridad de modo difícil de refutar porque se basaban en la experiencia personal contemporánea y la necesidad de incorporar este mundo nuevo a la tradición judeo-cristiana, obligaron a Cabello Valboa a recurrir también a los padres de la Iglesia de modo que el saber de las culturas occidentales fue puesto al servicio de la comprensión de este verdadero mundo nuevo para la mentalidad europea. Este esfuerzo de acomodamiento y adaptación es otro de los atractivos que ofrece la obra de nuestro autor.

Así, pues, contra la muy autorizadas opiniones de García Icazbalceta, de Ternaux-Compans y aún la de Porras Barrenchea que menciona exclusivamente los acontecimientos del incario relatados por Cabello Valboa, no creo que sea la Tercera Parte de esta *Miscelánea*, que trata del Perú antiguo, «la más interesante». También es interesante para el estudioso de la difusión cultural en el período colonial, y en muy alto grado, el uso de ideas y actitudes ante la historia

⁵ Para la difusión europea de la *Silva*, véase la «Introducción» de Antonio Castro a su edición de la *Silva*, Madrid: Cátedra, 1989, págs. 52-59.

⁶ Cfr. I. Lerner «Las misceláneas renacentistas y el mundo colonial americano», *Lexis*, Homenaje a José Luis Rivarola, XXVII, 1-2 (2003), Lima, págs. 217-232.

conformadoras del mundo europeo del *xvi* que sirven de fundamento y apoyo para la elaboración de una teoría sobre el origen de los habitantes primitivos de América.

Este esfuerzo por explicar cómo se entendió el conocimiento de las tierras nuevas y cómo se realizó su incorporación a la narración histórica confiere importancia a los estudios transatlánticos que esta edición de *Edad de oro*, entre otras cosas, propone explorar.

En este sentido, la figura de Benedicto Arias Montano cumple un papel de especial interés. En efecto, la *Biblia Políglota* de Amberes le servirá de base a Cabello Valboa para ofrecer su teoría del origen de las poblaciones americanas. Él mismo lo declara en el prólogo «a el pío y curioso lector»:

En la Cibdad de los reies el año de 82 conferi ansi mesmo esta materia con el mui Ille. Caballero Dr. Don Diego Lopez de Zuñiga, Alcalde de Corte en aquella cibdad y no desagradándole mi opinión en aqueste caso me dio por aviso, que sin ver primero lo que el Dr. Benedicto Arias Montano trataua acerca desta materia, en el primer volumen de el aparato de la Sacra Biblia Real, no procediese con mis escriptos adelante. Y admitiendo y poniendo por obra este tan sano consejo procuré con instancia ver este paso en el lugar dicho; y habiéndolo hallado, leído y releído entendí clara y abiertamente dar el claríssimo Doctor Montano a estos indios el mismo origen que yo les habia imaginado y que hacía padre de estos linages a el patriarca Ophir (pág. 7)

Cualquier lector actual se sentirá sorprendido al descubrir que, a menos de diez años de la publicación de la *Biblia Políglota* de Amberes (1568-1572), sus ocho tomos se hallaban en América, por lo menos en Lima o en Quito y se tenía noticia, en los círculos del poder, de su presencia. Los ocho tomos en folio, una de las obras más bellamente impresas del *xvi*, no tuvieron, pues, que pasar inadvertidos y cabe preguntarse quién ordenó esta lujosa compra o en qué biblioteca conventual o nacional de América podrían hallarse todavía. El estudio de las bibliotecas coloniales de América, especialmente las que se conservan aún en conventos, es, para usar el españolismo, una «asignatura pendiente».

En todo caso, la lectura que hace Cabello Valboa de la *Biblia* de Amberes desde el territorio americano adquiere un significado distinto del que propuso su extremeño editor y comentarista. En efecto, las ideas y los propósitos de un autor no permanecen inmutables cuando cambia su perspectiva geográfica. Las lecturas y las preocupaciones intelectuales de receptores diferentes modifican radicalmente el significado de los textos toda vez que cambia el lugar desde donde se leen, aun los que parecen trasladar la palabra de Dios.

En este proceso, la notable labor escrituraria de Benedicto Arias Montano merece una revisión. En efecto, la *Políglota* de Amberes o *Políglota Real* es

uno de los monumentos filológicos más importantes del humanismo y, al mismo tiempo, ejemplo de las relaciones ambiguas entre el poder político, el estudio y el poder teológico, si así podemos llamar a las tres fuerzas sociales que confluieron en esta empresa editorial.

Al buscar el editor Plantino de Amberes apoyo económico real para una nueva Biblia políglota que reemplazara la *Complutense* del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros (1514-1517), Felipe II decide solventar los gastos de la empresa y envía a Benedicto Arias Montano como coordinador y supervisor de la impresión, para la que Plantino ya había reunido un notable grupo de estudiosos de las lenguas clásicas y antiguas a cuyo cargo corrió la escrupulosa revisión y corrección de las versiones en hebreo, griego, latín, caldeo y siríaco.

Arias Montano, probablemente el más importante biblista de España y discípulo en Alcalá de Henares de autoridades como Cipriano de Huerga precisamente en los estudios de la Biblia, y el canciller Luis de la Cadena⁷, había sido nombrado capellán del rey a la vuelta de su intervención en el Concilio de Trento; gozaba de la confianza del soberano y, sin duda, el monarca aprobaba y reconocía el saber y la erudita formación de su capellán. La idea de solicitar subvención para imprimir una nueva políglota tenía sus problemas pues mientras que la *Complutense* fue obra de la voluntad y los recursos del cardenal, la de Amberes estuvo sujeta, precisamente por esa dependencia del poder real, es decir político, a presiones no necesariamente intelectuales y filológicas sino estratégicas e ideológicas. Y dentro de ellas, no era menor la presión eclesiástica conservadora, opuesta, como era de esperar, a todo tipo de revisión, cambio o renovación en el estudio del texto sagrado. De hecho, la empresa renovarí­a la controversia que los estudios filológicos del humanismo crearan a propósito de la traducción latina hecha por San Jerónimo del texto griego y la presión papal para que no se la modificara.⁸

En otras palabras, el debate de ramificaciones teológicas y políticas se dio a propósito del principio de inalterable autoridad de la *Vulgata* frente a los avances de la investigación filológica sobre la pureza textual de los clásicos y la Biblia. En todo caso, y siguiendo el modelo de los humanistas, las investigaciones sobre el texto bíblico debían prestar necesariamente nueva atención a las versiones en las lenguas originales: el hebreo para el Pentateuco, el arameo o caldeo del Pentateuco, la traducción de los setenta al griego del Pentateuco y el griego del

⁷ Vid. Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, México: FCE, II, págs. 356-361. Cfr. el Libro Primero, vv. 181-190 de los *Rhetoricorum Libri Quattuor* de Arias Montano, pág. 16 de la edición y traducción de M.^a V. Pérez Custodio, Badajoz: Diputación provincial y Universidad de Cádiz, 1995.

⁸ Vid. Baldomero Macías Rosendo, *La Biblia Políglota de Amberes en la correspondencia de Benito Arias Montano (Ms. Estoc. A 902)*, Huelva: Universidad de Huelva, 1998, XV a cuya excelente «Introducción» mucho debe este trabajo.

Nuevo Testamento, así como también el texto sirio. Tampoco la *Vulgata* estaba libre de variantes y, de hecho, en 1574 Arias Montano publicaría, en colaboración con teólogos de Lovaina, una edición de la *Vulgata* con correcciones basadas en el examen de numerosas versiones con el nombre de *Biblia Sacra*⁹.

A los que nos interesamos por estos problemas de modo muy lateral, como parte importante del panorama intelectual y artístico de la Edad de Oro y no como especialistas en cuestiones bíblicas o teológicas, no deja de sorprendernos el interés de Felipe II por la empresa de una nueva Biblia Políglota. ¿Es necesario, entonces, comenzar a imaginar a Felipe II hebraísta? ¿Interesado en cuestiones filológicas? ¿Estos problemas serían parte de las conversaciones con su capellán?

Como quiera que sea, no cabe dudar de la genuina simpatía del monarca por Arias Montano, al que también encargó la compra de libros para su biblioteca de El Escorial y el ordenamiento de la misma a su vuelta de Flandes. Felipe II siguió apoyando a Arias Montano a pesar de las sospechas que en Roma despertaron las nuevas traducciones y los tratados del propio Arias Montano impresos en el octavo tomo. No hay que olvidar, para poder entender esta cuestión, que Arias Montano defendió, frente al modelo de la Iglesia que exigía la obediencia del poder temporal al poder eclesiástico, un modelo político que suponía la función de absoluta independencia del poder temporal. En esto, como ha demostrado José Luis Sánchez Lora, Arias Montano se situaba, junto con Justo Lipsio y Jean Bodin, cercano a las teorías modernas del estado y a su función tutelar sobre el poder religioso.¹⁰ Todo esto debe haber complacido especialmente a Felipe II.

Pero volvamos a la Biblia; finalmente, Arias Montano debió viajar a Roma para despejar dudas y, luego de la muerte de Pío V, el nuevo papa Gregorio XIII dio su aprobación. A pesar de ello y de la impresión de los ocho tomos, la oposición a la nueva Políglota continuó con vehemencia por parte de elementos ultra-conservadores de la Iglesia.

¿Cómo se explica, pues, que resultara este texto de consulta obligada en el caso de la escritura de un tratado sobre el origen de los habitantes primitivos de América? ¿Por qué era importante que Cabello Valboa leyera los estudios de Arias Montano? ¿Por qué, a pesar de la consideración del texto de la traducción de San Jerónimo como el único autorizado por la ortodoxia de la

⁹ Cfr. Macías Rosendo, *op. cit.*, XIV.

¹⁰ Cfr. José Luis Sánchez Lora, *Arias Montano y el pensamiento político en la corte de Felipe II*, Huelva: Universidad de Huelva, 2008 y ya, del mismo autor, «El pensamiento político de Benito Arias Montano» en *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998. Homenaje al P. Melquiades Andrés*, ed. L. Gómez Canseco, Huelva: Universidad de Huelva, 1998, págs. 149-179. Vid. también Fernando Bouza, «De política y tipografía. En torno a Felipe II y los Países Bajos» en *Cristóbal Plantino. Un siglo de intercambios culturales entre Amberes y Madrid*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 1995, págs. 31-52.

Contrarreforma el eclesiástico Cabello Valboa siente que tiene que volver al original hebreo?

La respuesta tiene que ver con la teoría Ophirita acerca del origen de los pobladores del continente americano. En efecto, desde Cristóbal Colón se trató de relacionar el territorio nuevo con el Ophir bíblico desde donde venía el oro y marfil encargado por el rey Salomón. Colón identificó en un principio Ophir con la isla que llamó Española ya en una nota en italiano del *Libro de las Profeías* y en carta al papa Alejandro VI fechada en febrero de 1502: «Esta isla es Tharsis, es Cethia, es Ophir y Ophaz e Çipanga, y nos le havemos llamado Española».¹¹ Por cierto, desde Pedro Mártir esta identificación se había puesto en duda¹² pero la ubicación de Ophir en el territorio americano cobró nuevo impulso con los tratados de Arias Montano. Por lo demás, a finales del siglo XVI esta identificación fue nuevamente cuestionada por el padre José de Acosta¹³. De ello nada dice Fernando Colón en la biografía del almirante, escrita alrededor de 1538 porque está directa y profundamente interesado en desmentir las teorías que negaban a su padre el honor de haber descubierto las nuevas tierras.¹⁴ Por ello se opone a la propuesta de Gonzalo Fernández de Oviedo que, como hombre de la primera mitad del XVI, estaba dispuesto a defender los derechos de España sobre América contra los que, como el humanista Lucio Marineo Sículo, daban esa prioridad a los romanos. En efecto, Oviedo hace retroceder su descubrimiento a Hespero «que fue duodécimo rey España en el año seiscientos e cincuenta y ocho años después del diluvio» apoyándose en fuentes de dudosa credibilidad, particularmente el falso Beroso de Juan Anio.¹⁵

Cabello Valboa, por su parte, necesitaba el apoyo de la erudición de los mejores humanistas de su tiempo para confirmar lo que la experiencia de su vida en América le había permitido imaginar: que los primitivos habitantes de América habrían llegado por tierra y cortas navegaciones entre islas desde el norte del continente; es decir, lo que hoy conocemos por Alaska. Pero no bastaba imaginarlo: era necesario compaginar esta teoría con los escritos canónicos que regían la visión providencialista de la historia. Para ello, la autoridad de la Biblia era incuestionable.

¹¹ Cfr. Cristóbal Colón, *Textos y documentos completos*, Madrid: Alianza, 1984, págs. 14 y 311.

¹² Cfr. Pedro Mártir de Anglería, *Décadas del Nuevo Mundo*, Buenos Aires: Bajel, 1944, según la primera edición española de 1892 traducida por J. Torres Asensio, I, 4. Cfr. Antonello Gerbi, *La naturaleza de las Indias Nuevas*, México: FCE, 1978, págs. 78.

¹³ Cfr. *Historia natural y moral de las Indias*, I, cap. 13, págs. 22-23.

¹⁴ Vid. Fernando Colón, *Historia del Almirante don Cristóbal Colón*, Buenos Aires: Bajel, 1944, cap. VIII.

¹⁵ G. Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, Segunda Parte, L. X, cap. 30 (III, 330b). Vid. también Primera parte, Libro II, cap. 3 (I, pág. 19) para Beroso y la nota de Juan Pérez de Tudela Bueso, que señala a través de Amador de los Ríos las tempranas objeciones del padre Mariana y de Antonio de Herrera.

La de Amberes, con los tratados de Arias Montano, satisfacía esta necesidad. El cuarto tratado del octavo volumen lo dedica nuestro bibliista a la explicación de los lugares y asentamientos de pueblos que aparecen en *Genesis*, particularmente en el capítulo 10 acerca de las generaciones de los tres hijos de Noé: Sem, Cham y Iaphet, en la transliteración de la *Vulgata* actual. En el versículo 25 aparecen los nombres de los dos hijos de Heber: Phaleg y Iectan en cuyos días, como se lee en el texto de *Genesis*, «se dividió la tierra». Precisamente, el nombre del tratado es *Phaleg sive de gentium sedibus primis orbisque terrae situ liber*. En el versículo 29 de ese mismo capítulo 10 del *Genesis*, la Biblia menciona los nombres de los tres últimos hijos de Iectan: Ophir, Hevila y Iobab y a continuación los lugares de sus asentamientos: «y sus asentamientos fueron desde Meshá hasta Sephar, una montaña al este».

Sobre estos versículos, a partir de las explicaciones del tratado de Arias Montano, construye Cabello Valboa su propuesta en la que identifica a los primeros pobladores de América con los nietos de Noé, y cito del capítulo 3 de la Segunda Parte de la *Miscelánea Antártica*:

Messá, como queda visto según Estefano, es una cordillera o ramo de los dichos montes Cáucagos, a quien los naturales llaman Dalanguer, que buscando el mar va a descabezar en él en aquella parte que llaman seno Arábico. Y corriendo al mismo oriente señala y termina el sagrado texto la posesión y heredad de n[uest]ro Ophir.

Sephar, aunque el tiempo, por falta de letras, lo haya tenido oculto a tantos y tan graves varones, con sus largos discursos ha venido a dárnoslo conocido, porque el doctor Arias Montano, aventajado especulador de antigüedades hebreas, nos dice y muestra muy claro y con indubitable evidencia, ser la famosa cordillera, que naciendo debajo el Polo Antártico y comenzando a correr desde cincuenta y dos grados y medio de altura, va buscando el otro polo con altísimas y elevadas cumbres, atravesando los famosos reinos de Pirú. Esta cordillera es la que llaman los habitadores destos reinos los Andes, de cuya magnitud y estrañeza se hará adelante mención en particular (págs. 65-66)

Para los estudiosos del humanismo, asimilar las sorprendentes riquezas minerales de América con los lugares de donde el rey Salomón traía el oro para el templo de Jerusalem debió parecer irresistible. Lo fue para Arias Montano quien, en un esfuerzo etimológico que hoy no deja de sorprendernos asimiló el plural del topónimo bíblico elegido con la abundancia de oro no solamente del Perú sino también de México. Pero antes de ello, era necesario relativizar el criterio de autoridad de las fuentes clásicas greco-latinas pues su desconocimiento del texto sagrado les impedía la mención de esta extensa parte del mundo. La disputa de antiguos y modernos adquiere, así, una nueva formulación. Cito la

traducción que hace Cabello Valboa del texto de Arias Montano en el capítulo arriba mencionado:

No debemos pasar en silencio aquella anchísima y estendida parte de la redondez de la tierra, la cual sin dubda abunda maravillosamente de oro, plata y piedras preciosas, y de las demás cosas que en supremo grado son estimadas de los hombres, y de todas aquellas que para sustentación de la vida son necesarias; la cual se cree haber sido poco tiempo ha, y primero, hallada de los navegantes españoles, a quien llamaron Nuevo Mundo. Más bien puede claramente ser tenida y conocida por aquella de que el sagrado texto hace relación en la descripción que de el mundo hace. Y por el consiguiente, del mismo texto sagrado podemos colegir haber sido la tierra de las Indias Occidentales manifiesta a los isrraelitas, porque claro consta haberla los hebreos frecuentado con sus navegaciones muchas veces. Y ni Solino, Strabón, Pomponio Mela, Stephano, Platón, Aristótiles, que como por enigmas disputaban de aquellas cosas que a ellos no les eran claras ni manifiestas, de esta tierra ni entendieron ni disputaron. Ni aun aquellos poetas, que parecía no ignorar cosa alguna ni secreto se escapaba que de sus fábulas no fuese tocado, no hicieron mención, ni aun por sospecha, de esta parte de tierra. Y finalmente, ninguno de los escritores griegos ni latinos cuyos escritos aún han permanecido hasta nuestra edad, no han sacado a luz cosa que de esta región trate (págs. 66-67)

Pero no basta con la navegación hacia tierras desconocidas hasta entonces. Es asimismo importante utilizar de los criterios modernos de comprensión de las Escrituras para entender cabalmente el significado de los lugares que allí se mencionan; continúa Arias Montano en la traducción de nuestro autor:

Empero, si con diligencia se examina cuál tierra ésta sea en las letras hebraicas, se podrá muy bien conferir y comparar con lo que Moysén dejó escrito clarísimamente de la tierra de Ophir; o con lo que Jonatas, propheta, escritor y coronista de los reyes de Judá, copiosa y ampliamente manifestó. Y también se puede comprobar con aquellas cosas que nos quedaron escritas con sabias y discretas palabras por aquel que, dictando el Spír[itu] Sancto, escribió el Paralipómenon. Porque éste no sólo hace mención muy clara de la armada y flota hecha por Salomón junto a la ciudad de Tiro, y de la otra bastecida y acabada en aquel puerto del Mar Bermejo llamado Ghasión Gamber y llevada hacia el oriente, mas también la hace del tiempo y tardanza de esta navegación, y de las ínsulas y cosas dellas, y de las playas y riberas que dejaban a las espaldas, siendo llevados por los vientos aún más adelante. Y también de aquella tierra, de donde tanta copia de oro se traía en aquel tiempo

llamado פְּרִיִּים que quiere decir Parbaím, según esta letra nos enseña, la cual dición da a entender a los que saben la lengua hebrea haber dos regiones Pirú, antiguamente llamadas. Y una de ellas en nuestros tiempos retiene este nombre, Pirú; y la otra es la Nueva España, el oro de las cuales es purísimo y consta haber sido estimado en gran precio de todas las gentes. Mas el intérprete del sagrado texto, ora sea por serle innota esta región, ora que la excelencia de el oro lo llevó a que en su alabanza estendiese la pluma, es cierto que donde debía decir Vehazahab zahab Parvaím¹⁶, que traducido de hebreo en español dice estas palabras: «el oro que de aquella tierra se traía era oro del uno y otro Pirú»; y el intérprete tradujo «el oro de aquella tierra era probatísimo».¹⁷

Esta interpretación del Pasaje de *2Paralipómenon*, 3,6 sitúa las tierras de América en el lugar adecuado según el plan divino que dirige la historia. El texto bíblico en el libro de *Genesis* señalaba estas tierras como las que correspondieron a los descendientes de uno de los nietos de Noé; por otra parte, según esta lectura, los libros de *Paralipómenos* o *Crónicas* atestiguan su presencia durante los tiempos del rey Salomón en las menciones del oro necesario para la construcción del templo de Jerusalem. Hoy sigue siendo interpretación no aceptable para la *Vulgata* y traducciones a lenguas modernas. El texto hebreo, por otra parte, no aclara qué país, región o lugar es *Parvaím*, lo que explica que Arias Montano, y los eruditos que colaboraron en la edición de Amberes, consideraran inadecuada la versión latina «Porro aurum erat probatissimum», que hoy aparece en el versículo 7 del capítulo 3 de *2Paralipomenon*. El encuentro con estas tierras nuevas y olvidadas de América permitía, finalmente, proponer un espacio concreto al topónimo desconocido.

Pero no solamente *Parvaím* hace referencia a las nuevas tierras descubiertas por los españoles. Arias Montano, consecuentemente, va a leer una mención a la cordillera de los Andes también en el texto sagrado. Así, en el capítulo 19 de la Segunda Parte de su *Miscelánea*, Cabello Valboa recuerda que, según nuestro biblista, *Sepher* corresponde a la cordillera de los Andes.¹⁸ Para la descripción

¹⁶ Transcribo el texto hebreo de *Paralipómenos* en caracteres latinos.

¹⁷ Cfr. Arias Montano, *Phaleg...*, A2^v. El texto aparece en uno de los tomos finales (séptimo u octavo, según la encuadernación de los ejemplares) de la *Biblia Sacra*, Antwerp, 1569-1572. La referencia a Ezion Gaber viene de I Reyes, IX, 28 en la *Biblia hebrea* o III Reyes, IX, 28 en la *Vulgata*.

¹⁸ Cfr. Arias Montano, *Phaleg...* antes citado, 12^v: *Vltra Ophir Iobab cossedit decimus tertius Iectan filius, qui procreatas a se gentes ad Sepher longissimi montis subiectos tractus emisit. Y más adelante (15^v) cuando define el monte Sepher: פְּרִיִּים Sepher mons Longissimus omniūmontium, qui actemus in orbe uisi sunt, a nostri ANDES dictus; in illa orbis parte adhuc manet urbs antiquissima IUKTAN quae nomen auctore illius gentis retinet. Para el significado del oro de Ophir, véase el excelente estudio de Giuliano Gliozzi, *Adamo e il nuovo mondo*, Firenze: La Nuova Italia, 1977, pág. 150 y sigs.*

general de la forma del continente Cabello Valboa recurre a la figura de «un corpulento y robusto gigante acostado en el mundo sobre sus pechos». En el capítulo citado, nuestro autor imagina la cabeza separada del cuerpo por el estrecho de Magallanes y así:

De este cerebro destroncado de su lugar, nace el grande y osudo espinazo, q[ue] con mal parejos ñudos va haciendo y formando la gran cordillera que el sagrado texto, según Montano, llama Sephar, y los nuestros Andes.

El manuscrito del texto de Cabello Valboa altera algo el hebreo bíblico pero la deuda con las interpretaciones de Arias Montano permanece intacta porque favorece el origen ophirita sostenido independientemente por nuestro erudito autor educado en la tradición eclesiástica y, al mismo tiempo, permite nuevas justificaciones para la continuidad que supone la obra de cristianización de los pobladores primitivos del continente.

Además, desde estas lecturas provistas de la mejor metodología de la erudición humanística, la llegada desde América de sorprendentes cantidades de metales y piedras preciosas no solamente causó dislocaciones económicas. De un modo fundamental, obligó a repensar, desde una perspectiva completamente inesperada, el origen del hombre, el origen y la formación de las nuevas sociedades y el sentido último de los textos fundadores del pensamiento occidental. En la corte de Felipe II y en su biblioteca de El Escorial, el papel universal del dominio hispánico sobre un territorio de vastedad nunca antes imaginada adquiría una confirmación que parecía irrefutable.

LA FIGURA DEL BORRACHO EN LA POESÍA SATÍRICO-BURLESCA DE VALLE Y CAVIEDES

ANTONIO LORENTE
(UNED)

Hace algún tiempo mostré la variedad temática y expresiva que caracteriza a la poesía satírico-burlesca de Caviedes, así como la doble vertiente en que basa su inspiración: la realidad cotidiana limeña, que le sirve de referente, y la tradición clásica, revitalizada en el Barroco por su admirado Quevedo.¹ Asimismo, observé que la mayor parte de sus personajes son seres con deformidades físicas (o morales), marginales o marginados, circunscritos por lo general al mundo de lo «infrarreal», en el que tienen cabida incluso la infracción de tabúes, lo escatológico y lo meramente sexual. Estas peculiaridades se dan también en la figura del ‘borracho’, como tendremos ocasión de comprobar.

Varios personajes reales de la Lima de su tiempo, que en su marginalidad reúnen pobreza y ebriedad, le sirven a Caviedes para desarrollar caricaturescamente el tipo literario del borracho, codificado por la tradición, y tipificado por Quevedo en su juventud como «figura por arte», cuando describió la compleja fauna que pululaba por la Corte. Para llevarlo a cabo, Caviedes despliega su ingenio en diversos paradigmas compositivos, que le confieren variedad formal

¹ Antonio Lorente, «La sátira de “figuras naturales” en Caviedes: el corcovado», en *La poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*, ed. I. Arellano y A. Lorente, Madrid: Iberoamericana-Verveurt, págs. 253-268.

y expresiva. En alguna ocasión recurre al memorial interpuesto, tan de su gusto.² En otras, asume su papel de «puntual coronista» de los sucesos contemporáneos. Y en otras, adopta las formas del retrato vertical, matizadas con el uso de elementos grotescos.

Ejemplos del primer caso son los romances «Memorial que dio un borracho gracioso al Señor Arzobispo, pidiéndole un vestido de los doce que da en el lavatorio de Jueves Santo» y «Habiéndole vestido su Excelencia Ilustrísima, le dio este segundo memorial en agradecimiento», poemas elaborados en torno a un mismo hecho, en los que Caviedes asume su papel de emisor-intermediario, apiadado al parecer de los ruegos del peticionario. Mas no por ello renuncia a su mordacidad habitual. Antes bien, al contrario, la piedad de que hace gala al comienzo del segundo romance no le empece para desarrollar su espíritu burlón, aunque consciente de la posible contradicción en que podía incurrir, siente la necesidad de explicarlo al lector (u oyente) acudiendo a los términos antitéticos de ‘miel’ y ‘acerbo’, con sus connotaciones respectivas de ‘dulzura’ y ‘aspereza’ como rasgos inherentes a la sátira:

Y aunque sátira y piedad
se contradicen, advierto
que la abeja en la retama
saca la miel de lo acerbo. (pág. 241, vv. 9-12)³

En ambos poemas encontramos el uso del mismo paradigma compositivo; en ambos el sabio aprovechamiento de la Biblia, de la mitología y de la épica romanceril. Pero se diferencian en la distinta motivación que los origina. El primero de ellos, el «Memorial que dio un borracho gracioso al Señor Obispo, pidiéndole un vestido de los doce que da en el lavatorio de Jueves Santo», consiste básicamente en una petición. De ahí que Caviedes exponga la pretensión del «portugués Juan González» ateniéndose a las exigencias del formulario: declaración previa del linaje y ejecutoria del peticionario, solicitud y súplica de concesión de gracia. En torno a ellas, Caviedes construye su agudeza con dilogías sostenidas y dobles sentidos, en los que encarece la alcurnia del peticionario y su asombrosa capacidad de bebedor. Los adjetivos ‘pobre’, ‘antiguo’

² Antonio Lorente, «Caviedes y la sátira antigalénica. Una revisión crítica», en *Anime del Barocco. La narrativa latinoamericana contemporánea e Miguel Ángel Asturias*, Milano: Bulzoni Editore, 2000, págs. 191-227; especialmente, págs. 212-213 y 222-223; y Pedro Lasarte, *Lima satirizada (1598-1698): Mateo Rosas de Oquendo y Juan del Valle y Caviedes*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, págs. 86-87.

³ Cito siempre por Juan del Valle y Caviedes, *Poesías sueltas y bailes*, ed. L. García-Abrines, Jaén: Diputación Provincial, 1994, salvo en las lecturas que juzgo equivocadas. En ese caso concreto, me guío por los manuscritos de Caviedes.

y 'solariego' caracterizan simultáneamente a Juan González como hidalgo de pura cepa y como buen vino. No es extraño por esto que burlescamente aparezca como «descendiente de Noé» y heredero de su mayorazgo «en posesión de majuelos», ni que pretenda hacer el papel de Judas en el lavatorio de Jueves Santo («el papel del que racimo / murió y vivió despensero») por su devoción a las cosas «devotas»⁴ más que por obtener un vestido, pues, como aclara el supuesto autor del memorial,

el portugués suplicante
gusta más de andar en cueros (t. II, pág. 295, vv. 19-20)

Caviedes exagera con donaire el gran esfuerzo que realiza Juan González y el riesgo a que se enfrenta aceptando un baño de agua, con el que puede sufrir «un torozón» (un cólico). Y concluye el poema con la súplica del portugués, «con mil azumbres de ruegos» para que se le conceda la gracia que él no ha tenido al «convidar» con el memorial:

A Vucelencia suplica,
con mil azumbres de ruegos,
la gracia que no ha tenido
en el brindis de estos versos. (pág. 296, vv. 41-42)

El segundo poema surge, al parecer, como agradecimiento del mencionado borracho por haber obtenido uno de los vestidos que el arzobispo de Lima concedió tras el lavatorio de Jueves Santo. De nuevo aparece Caviedes como autor e intermediario de los deseos de Juan González, a la par molesto y apiadado por su importunidad. La ambigua situación del interlocutor, sugerida con las imágenes antagónicas y complementarias de 'abeja' / 'retama' y 'miel' / 'acerbo', le permite jugar con la caridad cristiana y el escarnio y pasar inmediatamente de la una al otro para describir el estado de ebriedad permanente en que se encuentra al peticionario:

⁴ En diversas ocasiones Caviedes juega con la ironía que las palabras 'devoción', 'devoto' y 'devota' pueden contener (piadoso, pero también de-bota; es decir, inclinado a la bota, amén de la extravagancia que se asocia a los portugueses de las botas en su vestuario) para subrayar la «especial» propensión de Juan González para participar en la escena del lavatorio representando a Judas, que murió 'racimo' ('ahorcado' y, a la vez, racimo de uvas). En cuanto a que Judas vivió despensero es otro recuerdo de Quevedo, quien en «El Juicio Final» (*Los sueños*, en Francisco de Quevedo, *Obras completas*, Madrid: Editorial Aguilar, 1992, t. I, pág. 129) hizo a Judas «abogado de despenseros», y en su soneto «A Judas Iscariote, ladrón no de poquito» afirma que «Éste fue despensero y sacerdote / y presidió en la hacienda interesado». La misma asociación de Juan González con Judas se debe al tópico de la nacionalidad portuguesa de Judas, que sostiene Quevedo en *El Buscón*.

Cual bajel en calma, dando
 balances en mar tudesco,
 con los ojos muy dormidos
 y el gaznate muy despierto,
 vi que el portugués estaba
 hecho un Baco Gerineldo (págs. 241-242; vv. 21-26)

La brillante comparación de los dos primeros versos, el paralelismo antitético de los dos versos siguientes y la imagen acertada con que culmina la descripción del portugués, fruto de la simbiosis paródica de la tradición romanceril y de la mitología clásica, predisponen para el tono burlesco del poema, que se extiende anfibológicamente (vv. 33-76) con vocablos referidos simultáneamente a los campos semánticos del vestido, del vino y del cuerpo de Juan González: ‘gala’, ‘vino’, ‘ferreruelo’, ‘gabán’, ‘calzón’, ‘buche’, ‘bebederos’, ‘vestir’, ‘botero’, ‘lobo’, ‘seco’, ‘pescuezo’, ‘odre’, ‘remojado’, ‘cuero’, ‘puro’, ‘blanco’ o ‘pellejo’:

Vestido más remojado
 ha sido que un abadejo;
 vos con agua por los pies
 y él con vino por los sesos.
 Una gran complicación
 se vio en la gala, supuesto
 que ella a su cuerpo no vino
 y ella sí vino a su cuerpo.
 Ajustada al talle vino,
 porque vino el ferreruelo
 cumplido, y el gabán vino
 largo y todo vino bueno.
 El calzón tan solamente
 le vino un poco imperfecto,
 porque con un buche solo
 tiene muchos bebederos. (págs. 242-243, vv. 29-44)

La considerable gama de recursos utilizados (homonimia, retruécanos, juegos de palabras, dilogías, degradación de personajes míticos, metáforas, animalización y reificación, encabalgamientos) permite a Caviedes solazarse con la descripción del reconocido Baco-Gerineldo, aun en los momentos en que se dirige con respeto al arzobispo de Lima, Monseñor Liñán y Cisneros. Para ello contrapone –salpimentando compasión y chanza– los atributos que caracterizan a éste como piadoso y caritativo (‘pastor’, ‘limosnero’ y ‘preparado’) a los que

caracterizan a Juan González ('lobo', 'odre', 'cuero', 'blanco', 'pellejo'), con la doble intención de mostrar el reconocimiento del portugués y de cerrar el memorial-romance como lo había iniciado; con una ironía en la que justifica su conclusión por «temor» a que sus musas se contagien de las cualidades que adornan al sujeto que ha inspirado el romance:

Dejo al portugués. ¿Por qué?
De andar con él me recelo
que aprendan a aullar mis musas
Apolo con Baco en versos. (pág. 244, vv. 77-80)

Dos ejemplos muy distintos, «El Portugués y Bachán» y «Al guarda de las tiendas de Lima que rodó por un techo, de que quedó bien enfermo» le sirven a Caviedes para retomar el papel de «puntual coronista» de la sociedad limeña que se había auto-impuesto. El primero de ellos, «El portugués y Bachán», tuvo la fortuna de ser uno de los dos poemas que Caviedes vio publicados en vida. Fue impreso al final de la *Oración panegírica* que Diego Montero del Águila pronunciara el 30 de octubre de 1689 con motivo del «feliz ingreso» del Conde de la Monclova en la Universidad de San Marcos.⁵ Escrito en quintillas, adopta la forma de un diálogo entre Bachán y el Portugués, dos pobres de Lima que andaban siempre borrachos, como hemos visto respecto del segundo en el poema anterior, donde se elogia al virrey entrante. Caviedes ejercita su agudeza aquí para parodiar la forma de hablar de los dos personajes, en estricta correspondencia con el registro coloquial que quiere dar a su desarrollo. De ahí la abundancia de fórmulas *dixit* utilizadas de manera similar a como había hecho ya en otros poemas, como en la «Pregunta que hacen los alguaciles y escribanos sobre la peste de los perros, temerosos de que se les pegue a los gatos». Expresiones como «dijo el Portugués», «Bachán dijo», o «respondió Bachán», y otras similares se repiten con cierta periodicidad en el texto. Con ellas se subraya la oralidad esencial del mismo, a la par que la antítesis conceptual y sintáctica que traspasa buena parte del poema, entre las estrecheces pasadas y la prosperidad futura, auspiciada con la abundancia de carne que propició la entrada del virrey en la universidad.

De nuevo la realidad extraliteraria sirve de base a Caviedes para ejercitar su talento. La sucesión de calamidades que habían asolado al Perú durante el gobierno del Duque de la Palata, culminadas con los terribles terremotos de octubre

⁵ Diego Montero del Águila, *Oración panegírica que al primer feliz ingreso del Excelentísimo Señor Don Melchior Portocarrero [...]*, Lima: Imprenta de Ioseph de Contreras y Alvarado, 1689, fol. 54. Para el análisis del poema sigo la edición de L. García-Abrines, *op. cit.*, págs. 186-190, porque es la única que ha tenido en cuenta la edición impresa y la sigue, subsanando los graves errores de las demás ediciones.

de 1687, había postrado la economía del virreinato y había dejado al territorio que constituye el actual Perú en una situación de precariedad y de dependencia extremas respecto de algunas de sus provincias.⁶ Como consecuencia de ello, se dispararon los precios de los artículos de primera necesidad y se cometieron numerosos abusos, que no pudieron ser atajados como hubiera sido de desear. Como podemos ver, Caviedes eligió un tema escabroso y de triste actualidad para presentarlo al certamen, pero tuvo el acierto de poner en boca de dos locutores burlescos las penalidades por las que –todavía– estaban pasando los limeños sin molestar a las autoridades de Lima. Al fin y al cabo, los interlocutores eran dos borrachos que hablaban entre sí, y aunque sus acusaciones no carecieran de fundamento, éstas se situaban en el pasado gobierno. Así, desfilan por los versos de sus quintillas la carne, la manteca, el pan, la olla, los quesos, el carbón y hasta la Muerte, que subió «el precio de sus favores», sometidos a los vaivenes de las «regatonas fierezas», la usura, el exceso de dinero circulante, las «onzas menguadas», los mojicones, las «rapiñas amasadas», los extravíos, los aprietos y el precio atravesado. Y junto con ellos, los juegos de palabras, la chanza y las dilogías. Los dobles sentidos que pueblan sus burlas no ocultan las veras de las miserias y padecimientos de buena parte de la sociedad limeña, sólo superados por la providencial actuación del príncipe entrante,

Que en justicia de soldado,
con celo y santa intención
por los pobres ha clavado
la lanza hasta el regatón (pág. 189, vv. 72-75)

El contraste entre el antes y el ahora permite a Caviedes concluir el poema recurriendo a las fórmulas canonizadas de una loa. Las alabanzas a la santidad del nuevo virrey, que pone en boca de Bachán y González, no exentas de humor, tienen la misión de relajar la tensión del texto y limar la indudable crítica social vertida en sus quintillas. La voz del poeta se hace presente en la estrofa final para reclamar, neutralizada ya su crítica con la gracia de su expresión, el premio concedido en el certamen y aclarar el metro utilizado:

De mi Talía reniego
si el premio no veo al punto,
pues si no me le dan luego
sin verle, será el asunto
de quintillas y yo el ciego (pág. 190, vv. 96-100)

⁶ Cfr. Antonio Lorente, «Caviedes y su mundo limeño», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28 (1999), págs. 847-865, en especial las págs. 856-857.

Mucho más trivial nos parece el motivo que aprovecha para continuar su misión de cronista de los sucesos limeños en el romance «Al guarda de las tiendas de Lima que rodó por un techo, de que quedó bien enfermo». El hablante poético se solaza en relatarnos el accidente, pormenorizando cuándo, dónde y cómo ocurrió con una serie de imágenes plagadas de dilogías y de juegos verbales que remiten simultáneamente al permanente estado de ebriedad del guarda y a la comparación de su cuerpo con un odre de vino. Vocablos como ‘suelo’, ‘vino’, ‘blanco’, ‘tino’, ‘barquinazo’ o ‘fracaso’ combinan sus diversas acepciones posibles con el fin de desdramatizar el percance sufrido por el personaje en beneficio de la comicidad que se desprende de la escena. La perspectiva adoptada permite a Caviedes progresar en la elaboración del romance y explayarse en los pormenores del hecho: las consecuencias que acarrea la inexistencia de un guarda en las tiendas; el alcance de la caída; las causas aparentes y reales que la provocaron; el remedio que –según el vulgo– se le recetó; la petición «contrita» de confesión por parte del accidentado; el escarmiento que llevó; y los votos del hablante poético por su pronta recuperación. Todo es excusa para la mofa del poeta y para el despliegue de su inspiración:

Ya los portales están
sin lechuzo cotidiano,
que con resuellos de grullo
dormía en un pie parado.

Ya el murciélago de rondas
se ha recogido a sagrado
del hospital de poetas,
porque en él tienen un patio.

Si muere se pondrá loba
Piojito, en el vicio hermano,
con costo de un solecismo
cogiendo por hembra el macho (pág. 290, vv. 41-52)

A las continuas dilogías desperdigadas por el romance se unen expresiones animalizadoras, estructuras sintácticas anafóricas, chistes gramaticales y, más adelante, juegos verbales con latinismos, expresiones coloquiales o imágenes escatológicas que refuerzan la agudeza conceptual del poema. Con todo, Caviedes, consciente de las críticas de que podía ser objeto por su «inhumanidad» al poetizar el desgraciado percance, decide no extenderse más en el asunto y concluye el romance con los versos siguientes:

Déjolo porque no digan
que es vileza maltratarlo,
que dar tanto en el caído
cosa es de ingenios villanos (pág. 293, vv. 117-120)

Los dos poemas que cierran el ciclo caviedesco de su sátira contra los borrachos, «Pintura de un borracho gracioso» y «Pintura de un borracho que se preciaba de poeta», inciden de lleno en el carácter eminentemente visual de la imagen poética de Caviedes y nos introducen en un tema recurrente en la poesía barroca española: el del desplazamiento del campo literario al de las artes plásticas. Dicho desplazamiento se produjo como consecuencia de la aceptación, por parte de la intelectualidad española, de la igualdad esencial entre la poesía y la pintura; tópico que se concretó en la famosísima expresión de Horacio *Ut pictura poesis*, apuntalado con unos versos de su *Epistola ad Pisones*, en los que se afirmaba que poetas y pintores tenían la misma facultad de hacer lo que querían.⁷

Los orígenes del tópico se remontan a la *Poética* de Aristóteles y a la frase de Simónides de Ceos (extraída de Plutarco) en la que se definía a la pintura como «poesía muda». Es cierto que ni de sus testimonios ni de los de Horacio se desprendía la idea de la igualdad entre la labor del poeta y la del artista, salvo en que el objeto de la imitación en ambos era el mismo –la naturaleza en acción– y que las comparaciones de Aristóteles y de Horacio sólo habían sido utilizadas como ejemplos para aclarar el sentido de sus respectivas poéticas. También lo es que en los medios cultos hispanos se conocía el significado original de los textos clásicos. Pero no es menos cierto que el gusto por la pintura que se desarrolló en España durante los siglos XVI y XVII, el interés de los pintores por equiparar socialmente ésta a las otras artes liberales (como la poesía), la extensión del concepto de sinestesia, la relevancia que adquirieron los cuadros en la sociedad española del momento, la similar extracción social de pintores y escritores, las frecuentes relaciones familiares y de amistad entre unos y otros, muchos de ellos escritores y pintores a la vez, sus lugares de encuentro en Academias y fiestas, y la enorme similitud entre las Poéticas y los Tratados y Memoriales Artísticos⁸ propiciaron la elaboración del tópico igualador pintura / poesía, con unas

⁷ Robert W. Lee, *Ut pictura poesis*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1982, págs. 13-17, ha mostrado que fue un fenómeno general en la Europa del Renacimiento, como consecuencia del afán de los pintores por homologarse socialmente a las artes liberales, como la literatura, aunque, lamentablemente no recoja ejemplos españoles.

⁸ Los dos tratados artísticos más importantes, el de Vicente Carducho (*Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid: Francisco Martínez, 1633) y el de Francisco Pacheco, (*Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: descriúense los hombres eminentes que ha auido en ella... y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*, Sevilla: Simón Fajar-

consecuencias muy alejadas, cuando no ajenas, al sentido original de los textos greco-latinos. Por otra parte, la Edad Antigua proporcionaba una considerable cantidad de textos que explícitamente abogaban por la pertinencia de esta similitud, a la par que se erigía en fuente de anécdotas e historias que la ratificaban en la práctica. Y de la *Biblia* se podía extraer la idea –como se hizo– de que Dios había actuado durante la Creación del Mundo como pintor y poeta.

La multiplicación de ejemplos en la literatura española, procedentes del *Romancero General* o de sus más insignes escritores (Góngora, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Calderón), en los que el tópico *Ut pictura poesis* se manifiesta explícitamente, es una expresión clara de las intenciones y los intereses que movían a quienes lo interpretaban, aunque siempre haya que circunscribirlos dentro de los límites marcados por la creencia de que existían unas leyes que regulaban la creación, de las que no podían salirse ni poetas ni pintores. Hasta tal punto caló la asunción del tópico que la asociación entre la pintura y la literatura llegó a concretarse en las distintas disciplinas literarias por separado, especialmente con la historia, la comedia y la poesía.⁹ En el caso de la historia, la asociación pareció natural por el carácter «narrativo» de ambas y por su idéntica condición de rememoradoras de los sucesos pasados y preservadoras de la memoria colectiva.¹⁰ En el caso de la comedia, porque su marcado rango visual la emparentaba con la pintura. Además, la comedia, émula de la página

do, 1649) fueron escritos por pintores que pertenecían a amplios grupos intelectuales compuestos por poetas y otros literatos, y pueden considerarse como obras colectivas en las que intervinieron escritores, o se utilizaron textos de escritores alusivos al tema pictórico. En el caso de *Diálogos de la pintura*, los poemas se incluyen al final de cada uno de los diálogos y fueron redactados expresamente para esta obra por Valdivielso, Lope de Vega, López de Zárate, Pérez de Montalbán, el Padre Niseno o el doctor Silveira. La iconografía, creada por Carducho, hace que grabado y poesía se fundan en una unidad de significación que resume el diálogo y activa con su hermetismo la imaginación del lector.

⁹ Aurora Egido, «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura» en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona: Crítica, 1990, págs. 164-197.

¹⁰ Son bastante conocidos testimonios como los de Juan de Acuña del Adarve (*Discursos de las efigies y verdaderos retratos non manufactos, del Santo Rostro y Cuerpo de Christo Nuestro Señor*, Villanueva de Andújar: Por Iuan Furgolla de la Cuesta, 1637, Discurso 18, parágrafo 3, fols. 142^v-143^r: «...que la pintura a de ser verdadera en el representar, como la historia en el decir...»), o de Luis Cabrera de Córdoba (*De historia, para entenderla y escribirla*, Madrid: Luis Sánchez, 1611, fol. 11^v: «...el historiador a la particular, representando las cosas como ellas son, qual pintor que retrata al natural, refiriendo las cosas como fueron hechas») a favor de la homologación de ambas disciplinas, así como el de Gonzalo de Illescas (*Segunda parte de la historia pontifical y católica...*, Madrid: Iuan de la Cuesta, 1613, libro VI, cap. xxii, pág. 274), en el que se reacciona contra la supuesta paridad con argumentos sobre la superioridad del arte sobre la historia, que retomará dos siglos después Lessing: «Pero en esto difieren la vna de la otra, que la pintura puede poner delante en vna misma tabla muchas cosas que acontecieron juntas, y representarlas ni más ni menos como acaecieron, lo qual no tiene la historia, porque necesariamente las cosas que se cuentan en ella, han de ir sucesivamente vnas de otras, como vinieron a suceder».

y del lienzo, podía, como éstos, abarcarlo todo en breve espacio. Son suficientemente elocuentes los testimonios de Caramuel y de Francisco de la Barreda¹¹ como para que ahora le dediquemos más atención. Y en el caso de la poesía, por su comunidad de orígenes, medios, técnicas, vicios e incluso fines con la pintura. Respecto de la última asociación, recordemos que era un lugar común el sostener que ambas disciplinas –pintura y poesía– compartían la imitación como instrumento común para perseguir unos fines que se consideraban similares, y que imágenes y palabras servían con la misma eficacia para perpetuar la memoria de los hechos pasados y salvaguardar y difundir la tradición cristiana.¹² Y como se creía ciegamente en el poder persuasivo de ambas para «mover y representar», se terminó pensando que su unión intensificaría su ya connotada eficacia narrativa.¹³ No es de extrañar que Lope de Vega llegara a afirmar en *El jardín de Lope*,

Y creedme que plumas y pinceles
han hecho sucesiones y linajes:
tanto puede Virgilio, tanto Apeles

Opiniones como ésta, que incidían directamente sobre la idea de la Fama, tan arraigada en el Barroco español, tuvieron numerosísimas manifestaciones prácticas, de las que sobresalen las variadas series de retratos con inscripciones de reyes u hombres señalados, en las que con la mezcla de imágenes y de palabras se pretendía fijar más claramente en la memoria los hechos destacables de los personajes. Al margen del *Libro de la descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, de Francisco Pacheco¹⁴, recordemos la serie del Alcázar de Segovia, con los retratos de los reyes castellanos, que dio lugar al libro miniado de Hernando de Ávila, la de los monarcas de Castilla, pintados

¹¹ Ioannis Carmvelis, *Primus Calamos ob Oculos exhibens Rítmicam...*, Campaniae: Ex Officina Episcopali, 1668 (2.^a edición), en su Epístola XXI, págs. 690-718, identifica a la comedia con la historia, siguiendo los versos del *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope (XII, pág. 696); y en la pág. 698 a la comedia con la pintura: «Sanè Comoedia est picturae simillima; ergo si in parvam tabulam potest tota terra, aut etiam totum coelum depingi, cur non poterit in brevi Comoedia, &, quae unam, aut alteram horam non excedat, tota vita Nestoris representari». En cuanto al texto de Francisco de Barreda, *El mejor Príncipe Traiano Avgvsto...*, Madrid: Viuda de Cosme Delgado, 1622 (Discurso 9, fol. 126^r) es el siguiente: «Esta variedad de poemas en nuestra comedia está muy defendida, porque siendo la comedia pincel de las acciones,...».

¹² Javier Portús Pérez, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia: Ediciones Nerea, 1999, pág. 34.

¹³ Juan de Acuña del Adarve, *op. cit.*, discurso 21, fols. 161^v-163^r: «Que IVNTAS LA PINTURA Y LA ESCRITURA son más eficaces para mover y representar».

¹⁴ Véase el ejemplar de Sevilla: Litografía de Enrique Utrera [s. l.; s. n.; ¿1886?], existente en la Biblioteca Nacional de Madrid, Signatura BA/1156.

por Sánchez Coello, para la que Diego Gracián realizó unos poemas, o la de los reyes aragoneses, con inscripciones latinas de Jerónimo de Blanas que adornaban el palacio de la Diputación de Zaragoza. A ello se debió también la gran floración de la literatura emblemática española durante el Barroco. Sin ánimo de incursionar en este tema, conviene al menos recordar que la vida entera se consideró en términos emblemáticos, hasta el extremo de que la naturaleza misma fue vista como un libro de jeroglíficos similar a los *Emblemata* de Alciato, que encerraba en sí misma sentencias y virtudes, representadas bajo formas de seres monstruosos y simbólicos.

Tanto caló el tópico de la igualdad esencial entre poesía y pintura en la mentalidad de la época, que el traspaso de términos pictóricos a la literatura llegó a hacerse de forma mecánica. Como ya señalara Emilio Orozco¹⁵, palabras como ‘borrones’, ‘lienzos’, ‘pinceles’ y ‘pintar’ se convirtieron en sinónimos (y sustitutivos) de ‘plumas’, ‘libros’ o ‘describir’ para todos los escritores barrocos, llegando en algún caso a equiparar los instrumentos físicos o intelectuales de pintores y poetas.¹⁶ Numerosísimos testimonios prueban que la idea de identidad total entre pintura y poesía estaba plenamente arraigada y no era patrimonio exclusivo de literatos y pintores, sino que había llegado a las capas populares y al lenguaje coloquial. Y buena prueba de ello es el hecho de que el tópico apareciera con frecuencia en contextos paródicos, puesto en boca de personajes de comedia de baja extracción social; muestra evidente del grado de popularización que llegó a adquirir.

Otro ejemplo importantísimo, que prueba la penetración del tópico en el lenguaje popular es el hecho de que el verbo ‘pintar’ incorporó muy pronto gran parte del campo semántico del verbo ‘describir’. Especialmente se utilizaba con este sentido cuando se aludía a las características físicas de una persona, lo que dio lugar al nacimiento de un subgénero poético que alcanzó gran fortuna y desarrollo en el siglo xvii, al que se denominó ‘pintura’. Este subgénero, bastante bien estudiado por Davies¹⁷, se compone básicamente de «retratos poéticos» de damas, en los que se describen, en orden descendente, sus cabellos, cejas, ojos, labios, dientes, cuello, pecho y, tras una decorosa referencia a sus partes pudibundas, sus piernas y sus pies:

¹⁵ Emilio Orozco, *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada: Universidad de Granada, (edición facsimilar, 1989).

¹⁶ Entre los múltiples ejemplos posibles, véase el obtenido en medio de un diálogo de la obra de Antonio Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, en *Teatro*, Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1971, t. I, Acto II, vv. 2548-2551, en que Angelio identifica pincel con lengua, palabras con colores y orejas con tabla: «Pintarla quiero: el pincel / es mi lengua, mis palabras / será los varios colores, / y tus orejas la tabla».

¹⁷ Gareth A. Davies, «‘Pintura’: Background and Sketch of a Spanish Seventeenth-Century Court Genre», *Jornal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXVIII (1975), págs. 288-313.

The details of the genre are briefly given. With or without an appropriate introduction, or apostrophe to the audience, the poet, faithful to the age-old rules, sets out to paint the lady's beauty, taking in turn her hair, eyebrows, eyes, lips, and teeth, then her neck and bosom, and after a decorous reference to her invisible (and inviolable) parts terminates with an allusion to her legs and feet

El rastreo que Davies realiza del retrato literario en la literatura española se remonta a la tradición greco-latina de la «descriptio puellae» y de la «descriptio pulchritudinis», para observar cómo se manifiesta el tópico desde sus formas incipientes en el *Cancionero General* (1511) o en los pliegos sueltos poéticos y el *Romancero General* (1589, 1604 y 1605) hasta su inclusión en la poesía y el teatro de Góngora, Lope, Valdivielso, Antonio de Mendoza, Pablo Céspedes, Pedro de Espinosa, Juan de Jáuregui, Francisco Pacheco, Vicente Carducho o Calderón, con incursiones en sus versiones paródicas. Su prolija explicación nos exime en estos momentos de ejemplificar.¹⁸ Sí conviene destacar, en cambio, que la pasión por el retrato y por la pintura en la sociedad barroca fue tal que ya Carducho, en sus *Diálogos de la pintura* (1633), la juzgaba un vicio, poniéndola en boca de los personajes de su *Diálogo*. Así Discípulo se quejaba de que «no ai persona que no le parezca que el no retratarse, es pérdida grande de su República, y ya con demasiada licencia», y Maestro testificaba los excesos a que habían llegado las clases medias artesanales, en su afán por emular a la Grandeza:

y no como ahora se vsa que no sólo se retratan las personas ordinárisimas, mas con modo, hábito e insignias impropísimas, que se debería remediar este exceso. Yo he visto retratados a hombres y mugeres mui ordinarios, y de oficios mecánicos (aunque ricos), arrimados a vn bufete o silla debaxo de cortina, con la gravedad de trage y postura que se debe a los Reyes y grandes Señores... (fol. 111^v)

Así es que cuando Caviedes se enfrenta a la composición de sus «pinturas», el retrato literario, ya fuera en su forma idealizada o su variante en negativo como parodia del personaje retratado¹⁹, gozaba de buena salud y disponía de

¹⁸ El léxico convencional de estos retratos está inundado de metáforas petrarquistas tomadas del mundo mineral o del mundo vegetal: 'rubíes', 'oro', 'plata', 'azabaches', 'nieve', 'cristal', 'rosas', 'lirios', 'azucenas'.

¹⁹ Un buen ejemplo de poesía festiva, próxima a la poesía de Caviedes, lo encontramos en «A una Dama que la solicitava el Autor. Pintura», de Luys Antonio, (*Nuevo Plato de varios manjares. Para divertir el ocio*, Zaragoza: Iuan de Ybar, 1658) pág. 2: «...que es en ella tan estable, / que por ser forzoso tiene / para poder sustentarle / dos arcos iris de paz, / medias lunas de azabache. / Son los ojos destos arcos, / algo rasgados y grandes, / fábrica hecha de negros, / mas no del todo boçales, / que en su crédito dos niñas, / bachilleras de buen arte...».

unas fórmulas retóricas sancionadas por la tradición poética del Barroco. Es desde esta perspectiva desde la que debemos situarnos para valorar en su exacta dimensión la originalidad de su aportación. En este sentido, el gran acierto de Caviedes estriba en dedicar su «pintura» a un destinatario infrecuente –si no inusitado– en la tradición literaria a que se acoge: un «borracho gracioso». Es decir, un personaje marginal, suficientemente conocido en la Lima de su tiempo, y una figura risible, ideal para el escarnio y la moralización. Y lo lleva a cabo con una forma estrófica, la seguidilla, que por la brevedad de sus versos (heptasílabos y pentasílabos) y por su rima (asonante en los versos pares) se presta como pocas a la agilidad del chiste y el donaire.

Las tres primeras estrofas despliegan, en dilogía continuada, una batería de vocablos que remiten al tópico de la homologación completa entre la pintura y la poesía y subrayan burlescamente la fidelidad del trasunto, las técnicas pictóricas empleadas y la gama de colores que el poeta ha de usar para componer el retrato. El dominio del vocabulario técnico permite a Caviedes condensar en las palabras ‘copia’ y ‘retrato’ las diversas acepciones complementarias de ‘pintura’: ‘descripción poética de una persona’, ‘ semejanza respecto del original’ y ‘orden de la descripción’. La aparición de la expresión «en cueros» viene a reforzar la idea de semejanza entre la copia y el original copiado, por sus implicaciones de retrato hecho con desnudez y sin artificio. Simultáneamente con ella, Caviedes incorpora, por analogía, el campo semántico del vino, al identificar como sinónimos los vocablos ‘cueros’ y ‘odres’, en cuanto que designan al mismo recipiente para contener el vino y, traslaticamente, al vocablo ‘borrachos’, como festivamente se conocía al segundo de los sustantivos. Esta asociación posibilita la jocosa antítesis del verso quinto («Al óleo va y no al temple»), con la que se subraya la calidad plástica del retrato del personaje, a fin de evitar que se pueda ‘despintar’. Y continúa la ambigüedad, iniciada con el sustantivo ‘odre’, cuando describe los elementos que le aporta el modelo, como los colores, que si están «preparados» para ser utilizados en el retrato, también lo están para mostrar los estragos que el vino ha producido en la cara del retratado, con la gradación cromática rojo-blanco y el doble sentido que se desprende de la aparente contradicción:

A la copia se atienda,
que de Piojito
en cueros va el retrato
por parecido.
Al óleo va y no al temple,
que es circunstancia
si pinturas como ésta
despinta el agua.

Él me da los colores
 tan preparados
 que está rojo su rostro
 de puro blanco. (pág. 334, vv. 1-12)

La descripción del rostro encabeza el retrato vertical de Piojito, que prosigue por su pelo, frente, cejas, ojo, nariz, mejillas, boca, cuello, vestimenta y calzado con técnicas caricaturescas asombrosamente similares a la anamorfosi archimboldesca.²⁰ Para efectuar su retrato monstruoso, Caviedes utiliza el mismo procedimiento que había usado Arcimboldo en las series de cuadros que constituyen «Las Cuatro Estaciones», «Los Cuatro Elementos», o «El Bibliotecario» y «El Jurista». En ambos autores se exprimen al máximo las correspondencias entre imágenes y conceptos para conseguir un retrato simbólico, en el que la visión de conjunto se obtiene a través de una combinación abigarrada de objetos animados e inanimados que mantienen sus características propias, a la par que remiten, alegórica o burlescamente, al personaje retratado. Es cierto que difieren en el objeto del retrato y en la finalidad perseguida, que en Arcimboldo tiene que ver con la creación de un *state portrait* y con la exaltación de las aspiraciones universalistas del Imperio Habsburgo encarnado en la figura de Rodolfo II²¹, mientras que en Caviedes tiene que ver con la ridiculización de Piojito y la moralización que se desprende de ella. Pero también lo es que el juego de correspondencias iniciado por Arcimboldo abrió las posibilidades de subvertir el canon de representación de la figura humana hacia una interpretación grotesca, evidente ya en «El jurista», que se desarrolló poco después en el Barroco.

¿Pudo conocer Caviedes alguno de los cuadros en que Arcimboldo utilizó la anamorfosi, aunque fuera a través de posibles grabados? No parece probable, aunque no se puede descartar por completo.²² La fortuna del pintor milanés fue considerable en la corte de Rodolfo II y en su ciudad natal.²³ Pero

²⁰ Sobre los antecedentes de la caricatura en Arcimboldo y sobre la técnica que el pintor milanés desarrolla imaginativamente, ver Francesco Porzio, *L'Universo illusorio di Arcimboldi*, Milano: Fabbri Editore, 1987, págs. 14-45. De la anamorfosi, en concreto, dice: «L'artificio illusionistico per eccellenza, l'anamorfosi, si obtiene manipolando la regina delle regole: la prospettiva. L'anamorfosi ribalta la valenza realistica e oggettivizzante della prospettiva deformando l'immagine raffigurata in modo che la visione corretta si possa "anamorfizzare", cioè riformare unicamente da un punto di vista determinato, che non è mai quello frontale: è un capriccio, ma un capriccio "logico"» (pág. 20). Ver también Werner Kriegeskorte, *Giuseppe Arcimboldo. 1527-1593*, Köln: Taschen, 2002, págs. 24-25.

²¹ Además, su simbolismo oculto puede encerrar, como piensa Porzio, una contestación irónica e intelectual a las exigencias contrarreformistas de verismo en el arte.

²² En nuestras pesquisas en Lima y Madrid no hemos encontrado ningún grabado que permita conjeturar sobre el conocimiento, directo o indirecto, de Arcimboldo por parte de Caviedes.

²³ Al final de su vida su arte «intellectualística, artificiosa e [...] per sapiente e ironico contrasto, scientificamente fedele alla realtà naturale», fue celebrado en Milán (1590) por los componentes de

su gloria se opacó poco después de su muerte (1593) hasta finales del siglo XIX. Por otra parte, sus retratos fueron escasamente conocidos en España. Sabemos que Felipe II tuvo en el Alcázar de Madrid «El cazador», un retrato de cabeza compuesta por toda clase de animales salvajes, que le fue enviado desde Viena. Y ahí lo pudieron ver los personajes que acudían a la Corte e inspirarse para adaptar una técnica manierista, deudora de la emblemática, que podía considerarse la plasmación concreta de ciertas doctrinas filosóficas neoplatónicas muy desarrolladas en el Renacimiento, como reflejan libros como el de Nicolás de Cusa, *De Docta Ignorantia*²⁴ (1440). De esta conjetura se sirvió José Pascual Buxó para subrayar la similitud entre las técnicas descriptivas de Góngora y las de Arcimboldo²⁵, sin tener en cuenta que la hipótesis más plausible sea la que abogue por la evolución paralela de dos formas estéticas con tendencia a la creación saturada de elementos visuales, provenientes de una fuente común.

Más atinada me parece la hipótesis que señala la relación entre los retratos de acumulación de objetos, realizados por Arcimboldo, y las imágenes grotescas o monstruosas de Quevedo.²⁶ La aguda sensibilidad de Quevedo hacia la pintura, sus dotes pictóricas y sus más que respetables conocimientos de la pintura de la época avalan la creencia de una posible observación personal de los cuadros de Arcimboldo –y no sólo del cuadro existente en la corte de Madrid («El cazador»)–. Su estancia en Italia y sus visitas a Roma y Milán le pudieron servir para conocer de primera mano los retratos archimboldescos y extraer de ellos –o perfeccionar con ellos– la lección técnica que se desprende del grotesco de su poesía satírico-burlesca: la sustitución de los rasgos naturales constitutivos de una persona por elementos extraños que la caricaturizan. Quevedo consigue esa combinación grotesca de lo humano y lo bestial a través de una distribución equilibrada de los elementos de la realidad, en ordenada sucesión, y los elementos que por exigencias de la caricatura deben reemplazarlos. Su obra

la Academia della valle di Bleni. Bernaldino Baldini, Sigismondo Foliano Borgogni le consagraron versos. Y Comanini lo elogió en su diálogo *Il Figino* (Mantua, 1591). Ver al respecto Margarita Levisi, «Las figuras compuestas en Arcimboldo y Quevedo», *Comparative Literature*, XX (1967), pág. 218, y Francesco Porzio, *op. cit.*, pág. 44 y sigs.

²⁴ Nicolás de Cusa, *De Docta Ignorantia*, trad. M. Fuentes Benot, 1985 (2.ª ed.). En este libro se describe, por analogía con el hombre, al mundo como un gigantesco animal, cuyas venas son los ríos, los árboles el pelo, los animales del bosque sus insectos, etc. Esta alegoría, todavía tardo medieval, presenta una traslación asociativa muy próxima a las que después desarrollarán Leonardo, los emblemáticos, o Arcimboldo, tan utilizadas por los poetas del Barroco.

²⁵ José Pascual Buxó, «Arcimboldo y Góngora: las técnicas del retrato manierista» en *Temas del Barroco Hispánico*, Madrid: Iberoamericana-Verweert, 2004, págs. 253-270.

²⁶ Héctor E. Ciocchini, «Quevedo y la construcción de imágenes emblemáticas», *Revista de Filología Española*, XLVIII (1965), págs. 393-405; Margarita Levisi, art. cit., págs. 217-235; y Emilio Orozco, *op. cit.*, 1989, pág. 126, nota 3.

muestra numerosos ejemplos esparcidos en *La hora de todos*, *El Sueño del Juicio Final* o *El Sueño de la Muerte*, como los retratos de Baco, Neptuno, Alejandro, la Dueña Quinaña o el borracho con cuerpo de cuba, identificado con el Otoño. Si en estos momentos traigo a colación los romances «Matraca de las flores y la hortaliza» y «Boda y acompañamiento de campo» es porque en estos poemas Quevedo, en su afán de presentar ingeniosamente la realidad, llega hasta el extremo de hacer de cosas y objetos personas («Don Repollo» y «Doña Berza») con una intención satírico-moral, no por secundaria menos importante. En este sentido, la personificación de elementos procedentes de la «naturaleza muerta» es una prueba más de su habilidad para crear personajes visualmente representables, cargados de significaciones accesorias críticas o morales, como viera Margarita Levisi.²⁷

No de otra forma opera Caviedes cuando homologa semánticamente ‘pelo’ con ‘odre’, ‘frente’ con ‘calabazo’ y ‘cascos’, ‘cejas’ con ‘arcos’, ‘nariz’ con ‘chimenea’, o ‘mejillas’ con ‘carrillos’. La polisemia y la ambigüedad que se desprende de los múltiples sentidos insertos en los sustantivos que remiten a la figura real de Piojito posibilitan su sustitución por otros sustantivos, en los que se han exagerado los rasgos cosificadores para integrar un retrato con base en la realidad, pero cuyos componentes se refieren a los defectos y vicios que caracterizan al personaje. Así, el pelo, sometido a un proceso de disociación reductora, pierde su significado original para aproximarse, a través de sus distintos valores denotativos, al significado de odre, con sus posibles connotaciones de calvicie, piel de animal, cuero con el que se fabrican los odres y borracho. Dichos juegos conceptuales permiten a Caviedes «pintar» a Piojito –en este caso concreto, no poder hacerlo– y recrear el conocido refrán «del lobo un pelo, y ése en la frente», con los que funde de nuevo imágenes pictóricas, degradación animalizadora y crítica de la embriaguez:

El pelo, como es de odre,
trae por adentro,
y por eso no copio
del lobo un pelo.

Establecida la caricaturización deshumanizadora en esta seguidilla, Caviedes no tiene nada más que proseguir su retrato en orden descendente. La equiparación del sintagma «frente preñada» (‘fachada’ y ‘pared curvada y ruinosa’) con ‘calabazo’ (‘fruto, que hueco sirve para transportar líquido’) le faculta para incorporar vocablos en cuyas acepciones se introducen significados arquitectóni-

²⁷ *Ibid.*, pág. 234.

cos o constructivos, fundamentales en el desarrollo de la dilogía en las estrofas siguientes, como ‘arcos’, ‘cuerpo’, ‘ojos’, ‘chimenea’ y ‘carrillos’. De igual modo, la neutralización semántica de cejas y arcos (a la vez armas y elementos arquitectónicos) conduce, por un proceso de asociación mental, a la descripción de la figura encorvada de Piojito y a los estados de perturbación que padece tras sus tormentas etílicas. O la metonimia niveladora ‘ojos’-‘niñas’, que inciden de nuevo en el estado de inconsciencia en que lo sume la embriaguez, subrayada con la expresión anfibológica «en mamando» (como niñas, como borracho). La seguidilla siguiente es un buen ejemplo de cuanto venimos afirmando. El sustantivo nariz, transmutado en chimenea, sirve de respiradero, pero no al humo de un edificio, sino al del mosto, por el que el vino asciende a su cerebro y le provoca los consabidos efectos:

Su nariz, chimenea
de humos de mosto,
sube el vino por ellos
lo vaporoso

Las restantes estrofas continúan el tono festivo y moralizante del poema y coinciden en subrayar la degradación alcanzada por Piojito, un ser totalmente alcoholizado y en trance de perder sus cualidades humanas, para convertirse en un monstruo físico (pero también moral), cuyos pies, manos y dedos son respectivamente cucharetas, hojas de parra y sarmientos. Y su ropilla (simultáneamente ‘ropa pobre’ y ‘vestidura corta que se coloca sobre el jubón’) la constituyen una cuba, dos botas y dos botellas, y no calzones, calzas y medias.

Un juego de adjetivos polisémicos, que encierran en sus significados los conceptos de pintura, vino, ligereza, contención y burla, le sirven a Caviedes para concluir su «retrato» y mantener con una antítesis sintáctica el carácter burlesco y aleccionador que se propuso al comienzo de su discurso poético:

El retrato propuesto
va muy sucinto,
no es pesado, si todo
queda embebido.
Al más serio no dudo
le cause risa;
porque aun hasta en tenerla
su copia brinda. (pág. 336; vv. 57-64)

El romance siguiente, «Pintura de un borracho que se preciaba de poeta», es una variación formal y métrica del poema anterior, y parece responder al afán

de Caviedes por agotar las posibilidades estéticas que el tema le ofrecía, de forma similar a como lo había hecho en los poemas dedicados al casamiento del hojalatero Mejía. Como en «Pintura de un borracho gracioso», encontramos el tópico horaciano *ut pictura poesis* explícito en sus dos primeros versos («Segundo pincel, la pluma / pintar pretende la idea») y desarrollado en una serie de vocablos pertenecientes al ejercicio de ambas artes, algunos de ellos con connotaciones al vino: ‘pincel’, ‘pluma’, ‘pintar’, ‘idea’, ‘tinta’, ‘original’, ‘blanco’, ‘pintura’, ‘colores puros’, ‘comedias’, ‘poetas’, ‘fría’ y ‘naturaleza’. En ambos se realiza un retrato vertical descendente con idéntica disposición –pelo, frente, ceja, ojos, nariz, mejillas, boca, cuello, talle, y extremidades–. En ambos hallamos también la homologación semántica de pelo con pellejo (u odre), frente con calabazo, cejas con arcos (y arco iris), mejillas con carrillos, cuellos con hipócritas²⁸, o manos y dedos con hojas de parra y sarmientos.

Pero en el poema presente Caviedes introduce ligeros cambios en su desarrollo, con los que completa el ejercicio poético desplegado en el poema anterior y afina o intensifica sus indudables logros estéticos. El primero de estos cambios tiene que ver con la colocación de la copla dedicada a las manos y dedos del personaje retratado en el lugar que tanto topográfica como ordenadamente le corresponde –tras la descripción del talle– y no como ocurría en «Pintura de un borracho gracioso», que más parece consecuencia de un olvido momentáneo del poeta, subsanado ingeniosamente después de su final lógico. El segundo, concierne a las coplas que Caviedes dedica a la boca. Si en la seguidilla del primer poema se nos insinúa que Piojito asusta con ella a los poetas por ser una boca ‘chifladora’ (es decir, que silba y que bebe mucho y con presteza), que revienta las veladas literarias o las comedias, en la copla del poema actual la identificación de ‘boca’ con ‘ingenio’ (a la vez, ‘sujeto ingenioso’ y ‘máquina de guerra’) le permite a Caviedes combinar los conceptos de ‘borracho’ y de ‘poeta presuntuoso’²⁹ con que lo caracteriza, ya desde el mismo título del romance, y exagerar su doble capacidad de boicoteador y de bebedor «hasta en sus propias comedias»:

²⁸ La identificación del cuello de Piojito con los gestos de un hipócrita, aclarada con el neologismo ‘cuellitorcido’ que alude de nuevo a los odres, puede resultar insólita, pero viene a subrayar, una vez más, las altas dotes de observación del poeta de Porcuna. Una caracterización del hipócrita, similar a la de Caviedes y con «la cabeza algo inclinada azia los pies», se encuentra en el libro de Fulgencio Afán de Ribera, *Virtud al uso y mística a la moda. Destierro de la hipocresía*, Pamplona: Juan Mastranço, 1729, documento I, pág. 3.

²⁹ Por otra parte, este romance se conecta directamente con los poemas en que Caviedes satiriza a los poetas presuntuosos y vanos. Ello viene a demostrar, una vez más, la enorme cohesión temática y formal que caracteriza a la poesía satírico-burlesca del poeta jienense.

Porque es ingenio, su boca
asusta a malos poetas,
porque siempre está chiflando
aun en sus propias comedias. (pág. 298; vv. 33-36)

El tercer y último cambio se relaciona con la forma en que progresa su técnica de caricaturización grotesca. Si en «Pintura de un borracho gracioso» colocaba como ropa y calzado en el talle, muslos y piernas una cuba, dos botas y dos botillas, sugiriendo siempre el permanente estado de embriaguez de Piojito, en este poema son el mismo talle, y los mismos muslos y piernas los que, sometidos a un proceso de deshumanización, se transforman en «calabazas y en «botas rotas y viejas», ahondando hasta el extremo en su disociación reductora:

El talle es de calabaza,
aunque no es legumbre fresca,
porque no es fría una cosa
que de continuo calienta.
Sus palmas y dedos son
hidalgos de buena cepa,
pues son hojas y sarmientos
lo que por manos nos muestra.
Sus piernas y muslos son
dos botas rotas y viejas,
según se ve en las botanas
de los calzones y medias (págs. 298-299; vv. 41-52)

Como hemos podido ver, Caviedes compone sus poemas dedicados a los borrachos inspirándose en personajes reales extraídos de la realidad cotidiana de Lima. Pero en su elaboración tiene muy en cuenta la tradición literaria en que se sustenta. Y los ordena según una axiología típicamente barroca, en la que se combinan la atracción por lo grotesco y la defensa del orden estamental (monárquico y nobiliario), y según un sistema expresivo –el de la agudeza– también representativo del siglo xvii, que viene respaldado con un vocabulario rico en expresiones populares, salpicadas de refranes, jergas profesionales o de germanía, formas jocosas y vulgares, cultismos y símbolos míticos degradados, que fijan el tono joco-serio de su poesía y le permiten ejercitar desembarazadamente su ingenio. Por otra parte, su lectura atenta nos permite valorar las variaciones estilísticas y establecer el proceso de maduración y complejidad que Caviedes lleva a cabo para realizarlos.

LA EVOLUCIÓN DEL CANON ÉPICO EN *MEXICANA* DE GABRIEL LASSO DE LA VEGA

JAIME J. MARTÍNEZ
(UNED)

De todos es sabido que en el debate sobre la existencia del canon literario hay dos posturas fundamentales: la interpretación más tradicional suele considerar que las obras que lo componen ocupan ese lugar debido a unos méritos intrínsecos, es decir, que son sus altísimas cualidades artísticas las que justifican su inclusión en él; otros, en cambio, creen que la canonicidad no es sino un mero producto cultural que poco o nada tiene que ver con la pretendida superioridad de unos libros sobre otros, sino que lo determinante para adquirir ese membrete es su capacidad para representar los intereses del orden social predominante en cada momento.

No serían, por tanto, sólo razones de índole estética, como tantas veces se ha dicho, las que explican fenómenos literarios tan relevantes como que no sólo una determinada obra, sino incluso todo un género, que durante siglos gozó de la más alta consideración, haya pasado a ser denostado, cuando no simplemente olvidado, y que a los autores y a las obras que remiten a él no se les considere dignos de ser leídos, de ser editados, de ser incluidos en los manuales escolares, etc. Es lo que ha ocurrido, por ejemplo, con el que seguramente fue uno de los géneros más prestigiosos durante el Siglo de Oro: la poesía épica. Para darse cuenta de la total falta de relación entre nuestros juicios actuales y los de la época, basta recordar los alrededor de 200 títulos que, según Pierce¹, se

¹ Frank Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1968.

publicaron entre 1550 y 1700, en un periodo en el que otros géneros, hoy mucho más reconocidos, raramente llegaban a las prensas.

Naturalmente se podrá objetar, y no siempre sin razón, que un gran número de estas obras no alcanza niveles suficientes de calidad y que muchos de estos poetas en realidad eran simples rimadores. Respecto de lo primero, convendría recordar que eso mismo se puede decir de otros géneros sin que sobre ellos haya caído esa losa de descrédito que aplasta en ocasiones incluso a los ejemplos más sobresalientes de la poesía épica; respecto de lo segundo, que, en ocasiones, esta opinión tan negativa nace de un prejuicio excluyente: la idea de que el único modo válido de poetizar es el lírico, lo que implica el rechazo de la mera existencia de una poesía narrativa. Es necesario, pues, acercarse a la poesía épica renacentista desde una perspectiva basada en la realidad cultural del periodo y en los condicionamientos teóricos y prácticos que la determinaron en cada momento preciso y en su evolución histórica.²

Como es sabido, el resurgimiento de la poesía épica durante el siglo XVI tiene su origen en el éxito sin discusión que obtuvo este género en Italia, sobre todo desde la publicación del *Orlando furioso* (1532 en su versión definitiva, pero 1516 y 1521 en sus primeras ediciones parciales). Ariosto consiguió crear una fórmula en la que adaptaba los viejos *romanzi* que los *cantastorie* hacían circular por pueblos y ciudades de Italia a las exigencias de las formas más altas de la cultura, en primer lugar a los modelos clásicos, y a las nuevas normas lingüísticas que en esos años estaban imponiendo en Italia una nueva lengua culta y cortesana. Su éxito, que se extendió rápidamente por toda Europa, provocó la aparición de una cantidad de comentarios y polémicas sin precedentes.³

Sin duda, a ello contribuyó también el deseo de poner fin a la antigua querrela sobre los antiguos y los modernos que recorrió todo el Renacimiento. En efecto, Pietro Bembo había dejado un hueco en sus *Prose delle volgar lingue* al imponer a Petrarca y a Boccaccio como modelos máximos del componer vulgar para la lírica y la prosa, equiparables a los grandes autores grecolatinos. Faltaba, pues, por encontrar un ejemplo de épica moderna semejante al de Homero y Virgilio⁴ y muchos creyeron encontrarlo en Ariosto.

² José Lara Garrido, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga: Analecta Malacitana, anejo XXIII (1999), págs. 11-23.

³ Sobre la recepción y las polémicas que siguieron a la publicación del *Orlando Furioso*, véase Daniel Yavitch, *Ariosto clásico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, Milán: Bruno Mondadori, 1999.

⁴ Hay que recordar que, para Bembo, Dante no podía realizar esa función entre otras cosas porque la *Divina Comedia* durante el siglo XVI, si bien siguió siendo conocida y admirada, lo fue sobre todo por su saber teológico. Sólo a finales de esa centuria, en medio del debate al cual nos estamos refiriendo, hubo intentos por incluirla dentro del género épico.

Por entonces ya había empezado a extenderse por Italia una nueva manera de entender la literatura a partir de las ideas expuestas en la *Poética* de Aristóteles. Como se sabe, ésta empezó a ser conocida a finales del siglo xv, sobre todo a partir de su traducción al italiano, pero no será hasta la mitad del siglo siguiente cuando sus presupuestos empezaron a convertirse en el árbitro indiscutible de lo bueno y lo malo, de lo correcto y lo incorrecto. Hasta el punto de determinar antihistóricamente con Minturno que «una é la Verità e quel che una volta è vero, convien che sia sempre»⁵; o sea, que incluso los modernos tenían que adaptarse a las infalibles reglas aristotélicas. Si bien, para ser más exactos, habría que precisar que lo que se fue imponiendo no fue tanto el pensamiento del filósofo griego expresado en la *Poética*, cuanto la reinterpretación que de él hicieron los teóricos de la época.⁶

En la práctica literaria, pese al cada vez mayor peso que iban adquiriendo los neoaristotélicos, sin olvidar, por supuesto, la presencia siempre activa de los grandes autores de la antigüedad como Homero, Virgilio y Lucano, el *Furioso* siguió siendo durante mucho tiempo el modelo principal para cualquier autor que quisiese acercarse al género.⁷ Sirva como ejemplo la declaración que hace Torquato Tasso en su *Apologia della Gerusalemme liberata* sobre los motivos que movieron a su padre, el también famoso poeta Bernardo Tasso, a modificar su plan inicial de construir su poema épico *Amadigi* (1560):

Avendo, dunque, accettato questo consiglio [el de componer un poema que recogiese las aventuras de Amadís de Gaula], sì come colui che ottimamente intendeva l'arte poetica, e quella particolarmente insegnata da Aristotele [...] Leggeva alcuni suoi canti al principe suo padrone; e quando egli cominciò a leggere, erano le camere piene di gentiluomini ascoltatori; mal nel fine, tutti erano spariti: da la qual cosa egli prese argomento che l'unità dell'azione fosse

⁵ Andrea Battistin y Ezio Raimondi, *Le figure della retorica*, Torino: Einaudi, 1990, págs. 125-129.

⁶ Conviene recordar que en la época muchos consideraron que el texto que había llegado hasta nosotros estaba incompleto, que sólo se había conservado el libro primero y que, por tanto, era necesario reconstruir su teoría de la épica por una parte recogiendo los comentarios indirectos que en la obra se hacen sobre este género y, por otra, aplicándole por extensión las ideas expresadas en relación con la tragedia. Esto otorgó una cierta libertad a los teóricos, quienes dejaron al margen la expresa manifestación de la superioridad de la tragedia sobre los demás géneros, aprovechando la declaración de Homero como modelo máximo y al recoger la idea de la superioridad del receptor de la epopeya respecto del de la tragedia, véase José Lara Garrido, «Teoría y práctica de la épica culta en el Pinciano», *Revista de Literatura*, XLIV (1982), págs. 6-7.

⁷ A los que habría que sumar, en especial en el caso español, la importancia que siguió teniendo el ejemplo del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena. Una síntesis de las principales fuentes y, en general, de las características de la épica hispánica, con especial proyección en la colonial, puede encontrarse en Juan Bautista Avallé-Arce, *La épica colonial*, Pamplona: Eunsa, 2000.

poco dilettevole per sua natura, non per difetto d'arte che egli avesse [...] né si spaventò per la nuova gloria dell'Ariosto, né per la grazia che egli ebbe fra principi, fra cavalieri e fra donne; la quale (come disse alcuno) poteva ascondere tutti i suoi difetti, s'egli n'aveva alcuno.⁸

De esta manera Tasso, mientras defendía a su padre, ponía sobre la mesa un dato que no podía no ser cierto: todavía a mitad del siglo XVI, nadie que de-sease alcanzar un número elevado de lectores podía optar por un modelo épico contrario al ariostesco.

Por supuesto, en España la situación era muy parecida y el *Furioso* se había constituido por esas fechas como la referencia obligada. No puede extrañar, pues, que, como afirma Isaías Lerner, en *La Araucana* (1569, 1578 y 1589)

desde los aspectos formales y de estructura [...], a los que debe añadirse la elección de la forma métrica (octavas reales) y el uso de exordios o introducciones de temas morales a los Cantos, hasta la imitación de episodios o recursos de estilo analizados desde temprano por la crítica, es la de Ariosto, tal vez, la influencia más importante.⁹

Y precisamente este ejemplo será importantísimo porque muy pronto la obra de Ercilla se convertirá en el gran modelo nacional de poema épico.

Pero del mismo modo, tuvieron entre nosotros un rápido eco las nuevas tendencias que recorrían Italia: «Le dispute accacemiche sulla natura del poema epico, che contrapessero ariosteschi e tassiani [...] ebbero una ripercussione immediata in Spagna, dove contribuirono a gettare le basi teoriche di un nuovo tipo de versificazione eroica»¹⁰. Así, pues, la cada vez mayor influencia de los teóricos aristotélicos, unido a las consecuencias ideológicas derivadas del Concilio de Trento, favorecieron la aparición de un modelo épico nuevo cuya más perfecta encarnación iba a ser la *Gerusalemme Liberata* (1581) de Torquato Tasso. Éste imponía una idea del género más conforme a los principios de la *Poética* y, en especial, encontraba una solución para algunas de las cuestiones más discutidas en relación con el *Furioso*, como el de la unidad del poema, la existencia de elementos fantásticos, la técnica del entrelazamiento de los diversos episodios, la presencia del narrador, etc.

⁸ Torquato Tasso, *Apologia della Gerusalemme Liberata*, en *Scritti sull'arte poetica*, Torino: Einaudi, 1977, I, págs. 70-71.

⁹ Isaías Lerner, en su «Introducción» a su edición de *La Araucana* de Alonso de Ercilla, Madrid: Cátedra, 1993, pág. 21.

¹⁰ Giovanni Caravaggi, *Studi sull'epica hispánica del Rinascimento*, Pisa: Università di Pisa, 1974, pág. 211.

Como es lógico, el paso de un modelo a otro no se completó definitivamente de manera inmediata, sino que fue un proceso paulatino durante el cual se produjeron superposiciones, con los consiguientes desajustes formales y, sobre todo, ideológicos. En este sentido me parece muy interesante analizar el caso de *Mexicana* (1594) de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, que puede ser considerada, quizá, como el ejemplo más importante del subciclo dedicado a la conquista de México, en el que se incluyen también, entre otros, el *Nuevo Mundo y conquista* de Francisco de Terrazas (del que sólo se conservan unos fragmentos que aparecieron publicados en la crónica de Baltasar Dorantes de Carranza *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España...*, escrita entre 1602 y 1604) y *El peregrino indiano* (1599) de Antonio de Saavedra Guzmán.

Lasso de la Vega había ya publicado anteriormente, en 1586, otra obra perteneciente al mismo género y en la que desarrollaba el mismo tema, el *Cortés valeroso*, y *mexicana*. El último canto de esta obra termina *ex abrupto* tras el anuncio de la revuelta de los aztecas y de la llegada de la expedición de Pánfilo de Narváez con la orden de encarcelar a Cortés, al tiempo que deja constancia de que estamos ante una obra incompleta que debería continuarse en el tiempo de la misma manera que lo hizo la de Ercilla: «Más... quien desto el suceso ver desea, / me aguarde, y la segunda parte lea»¹¹ (XII, oct. 130). Lo lógico, por tanto, sería interpretar que *Mexicana* sería esta prometida segunda parte, pero sin embargo no es así. En efecto, no sólo la obra dejaba abierta la materia a una continuación,

El golpe con que el hado le amenaza,
por más que el nuevo rey la fortifica,
diré, insigne marqués, en la otra parte,
que ya me falta en ésta ingenio y arte (XX, oct. 56)¹²,

sino que una simple lectura nos demuestra que, aunque el número de cantos aumenta sustancialmente al pasar de doce a veinticinco, en cuanto a la materia los añadidos son muy pocos. Efectivamente, en el nuevo poema se nos narra además cómo Cortés se ve obligado a abandonar México dejando a Moctezuma prisionero y a sus hombres al mando de Alvarado; su encuentro con Narváez, al que logra hacer prisionero al tiempo que convence a sus tropas para que se unan a él; la revuelta de los indios, que obliga a huir a los españoles de Tenochtitlán con graves pérdidas; y la batalla de Otumba. Sin embargo, entre una y otra

¹¹ Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *De Cortés Valeroso y Mexicana*, ed. N. Pullés-Linares, Madrid: Iberoamericana, 2005, pág. 123. Todas las citas que se hagan en este trabajo de esta obra seguirán esta edición.

¹² Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *Mexicana*, ed. J. Amor y Vázquez, Madrid: Atlas, 1970. Todas las citas que se hagan a continuación de esta obra seguirán esta edición.

hay cambios de tal magnitud que explican que José Amor y Vázquez defina a *Mexicana* como una «segunda primera parte». Y es que las diferencias son notables debido a un intenso proceso de reorganización del material existente del que se han eliminado algunos episodios y sobre el que se han añadido otros nuevos. Todo ello con el fin de adaptarse a una nueva visión del género en la línea marcada por Tasso.

Como es sabido, uno de los problemas teóricos que afectaron no sólo al poema épico, sino a toda la literatura del periodo, fue el de la verosimilitud¹³ y fue precisamente la acusación de no respetar este principio una de las más graves que se le hicieron a Ariosto. Con el fin de cumplir mejor con este principio, Tasso teorizó que la materia épica debía evitar los argumentos basados en hechos ficticios e inclinarse por los basados en acontecimientos históricos.¹⁴ Además, aconseja que la elección recaiga en sucesos que no estén muy alejados en el tiempo, porque esto obligaría a recurrir a costumbres inconvenientes en la actualidad, como ocurre con cierta literatura grecolatina, ni tan cercana que no se pueda modificar nada porque el lector, conocedor de los hechos, no lo aceptaría.

Siguiendo el ejemplo que el propio Tasso ofrecía con su *Liberata*, que narra la conquista de Jerusalén durante la primera cruzada, numerosos autores abandonaron el modelo de Ariosto, basado en el relato de historias inventadas protagonizadas por personajes ficticios, y buscaron en la historia medieval de España la materia de sus poemas (*Las Navas de Tolosa*, 1594, y *La restauración de España*, 1612, de Cristóbal de Mesa o el *Pelayo*, 1605, del Pinciano). Pero la actualidad del momento histórico que estaba viviendo España durante el siglo XVI indujo a otros a recurrir a los grandes hechos del presente, como la batalla de Lepanto y, sobre todo, la conquista de América.¹⁵ En particular esta

¹³ Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, en *op. cit.*, I, pág. 20: «Quello che principalmente costituisce e determina la natura della poesia e la fa da l'istoria diferente è il considerar le cose non come sono state, ma in quella guisa che dovrebbero essere state, avendo riguardo più tosto al verisimile in universale che a la verità de' particolari».

¹⁴ Según él, esto no suponía en ningún caso una pérdida de la capacidad de interesar a unos lectores amantes de la novedad, puesto que ésta dependía no de la proposición de materias nunca oídas, sino del modo en el que la trama se organiza: «Si può dire che la novità del poema non consiste principalmente in questo, cioè che la materia sia finta e non più uditá; ma consiste nella novità del modo e dello scioglimento della favola», Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, en *op. cit.*, I, pág. 6.

¹⁵ Aunque sin duda fue la grandeza épica de estos hechos lo que debió mover sobre todo a los autores a poetizar sobre estos sucesos de la historia más reciente, sin duda ésta se vio favorecida también por el hecho de que el propio Ariosto hubiese adelantado la costumbre de introducir los temas de la actualidad de su tiempo, incluso con precisas referencias al recién descubierto de América y a la gesta cortesiana (*Orlando Furioso*, canto XV, 27). Hasta qué punto ambos elementos pudieron coadyuvar en este sentido, se demuestra al ver cómo incluso Tasso (no acaso también en el canto XV de su *Gerusalemme*) volvía a referirse a la gesta colombina como digna no sólo de ser referida por los historiadores sino también de los poetas (XV, 31-32).

última presentaba un problema de gran relevancia literaria, que inevitablemente la grandeza de los hechos narrados y la maravilla de un mundo hasta entonces desconocido podían ser asimilados a las ficciones caballerescas:

La stessa natura de quest'ultime [las grandes gestas protagonizadas por los españoles en América], così prossime a valicare i limiti dell'attendibilità, eliminava automaticamente l'opposizione aristotelica di vero-verisimile, perchè nella coscienza dei più era la realtà quotidiana a presentare aspetti incredibili e meravigliosi, e non già la finzione poetica.¹⁶

No puede extrañar, pues, que Lasso en su *Cortes valeroso*, como antes hiciera Ercilla, insista constantemente en el carácter histórico de lo allí relatado: «No os ofrezco, señor, ajenos hechos, / no incógnitas hazañas, no invenciones, / no fingido valor ni ficciones, / ni salgo de los límites estrechos / de la verdad» (I, oct. 4). Esta profesión de veracidad se confirmaba, incluso, señalando, tanto en los preliminares con el mismo cuerpo del poema, que había recurrido a fuentes históricas como la *Historia de la conquista de México* de Francisco López de Gómara¹⁷ y renunciando, de acuerdo con las sugerencias de su mecenas, don Martín Cortés, a aquellos elementos poéticos que pudiesen poner en tela de juicio la credibilidad del relato. No obstante, hay que recordar que este tipo de declaraciones no dejan de ser un tópico ampliamente difundido y que, por consiguiente, deben calibrarse con mucha prudencia antes de aceptarlas sin más, como parece que hace Pierce¹⁸ al calificar la obra como «crónica rimada».

Por otra parte, esta poética verista venía muy bien al marcado carácter polémico que tuvo la obra épica de Lasso desde el principio. En efecto, en el *Cortés valeroso* el poeta insiste en que uno de los motivos que le ha movido a escribir ha sido refutar a aquéllos que intentaban reducir el mérito de la conquista de México alegando la supuesta debilidad física y falta de experiencia bélica de los indios. Se explica, así, la obsesión del autor por ensalzar su figura, su fortaleza física, así como su valor, disciplina y organización militares.¹⁹ Esta idea no

¹⁶ Giovanni Caravaggi, *op. cit.*, pág. 163 (sobre el asunto de la relación entre historia y ficción, véanse pág. 136 y sigs.).

¹⁷ No puede sorprender que cite a Gómara puesto que su crónica de alguna manera puede ser considerada como la versión oficial de Cortés, de quien fue confesor.

¹⁸ Frank Pierce, *op. cit.*, pág. 242.

¹⁹ Sin embargo, en este sentido conviene recordar que, aunque puede resultar muy políticamente correcto centrar el discurso de esta obra, como por otra parte se ha hecho en el caso de *La Araucana*, en la modernidad del reconocimiento del enemigo y de la alabanza de su valor, dignidad y cortesanía, lo que ha llevado incluso a hablar del indigenismo de Ercilla, no podemos olvidar que, con independencia de las circunstancias históricas que estén en su origen, se trata sobre todo de un rasgo genérico que en el caso español, además, tiene una larga trayectoria desde la maurofilia característica del romancero y de la novela morisca.

sólo se mantiene en *Mexicana* sino que, incluso, al final de ésta se añade una «Apología en defensa del ingenio y fortaleza de los indios de la Nueva España» escrita por su amigo Jerónimo Ramírez.

Es posible, pues, que estemos ante algo parecido a una campaña publicitaria con el fin de reivindicar los grandes hechos protagonizados por Cortés y el buen nombre de su dinastía²⁰, cuya situación había pasado por aquellos años por una situación difícil a raíz de la conjura de don Martín Cortés²¹.

El difícil equilibrio que hasta entonces se había intentado mantener entre historia y poesía, tan característico de la épica americana, fue entrando en crisis según avanzaba el siglo XVI. Todavía en ese momento entre épica e historia había no pocos puntos de contacto, lo que permitía, por ejemplo, que Ercilla insistiese en que todo lo que está escrito en su poema era verdad y que así fuera creído en su época y aun mucho después. De hecho, ni el uso de un lenguaje elevado ni la inclusión de relatos ficticios se consideraban incompatibles con la verdad, aunque este tipo de episodios intercalados podían resultar más difíciles de aceptar cuando los hechos que se estaban narrando pertenecían a la historia contemporánea (más aún si, como ocurría en el *Furioso*, resultaban inverosímiles). De esta manera, con el tiempo la separación entre Historia y Poesía se fue haciendo cada vez mayor quedando establecido que una debía contar los hechos como realmente sucedieron y la otra como podrían haber sucedido y dejando para ésta última este tipo de narraciones ficticias que, por otra parte, como dirá Tasso, son imprescindibles para el poeta.

Se explica así que, por mucho que insistiese el segundo Marqués del Valle a Lasso para que no introdujese elementos poéticos porque menoscababan la

²⁰ Estas circunstancias, así como su relación de dependencia económica con la familia, explicarían que en los años sucesivos Lasso volviese repetidamente sobre el mismo tema, primero en su *Mexicana* (1594), luego en cuatro romances, tres suyos y otro ajeno, incluidos en el *Manojuelo de romances nuevos y otras obras* (1601) y, por último, que hiciera del conquistador de México un retrato panegírico recogido en el volumen *Elogios en loor de los tres famosos varones don Jaime, rey de Aragón, don Fernando Cortés, marqués del Valle, y don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz* (1601).

²¹ Así, pues, esta profesión de verdad puede entenderse, sin duda, desde la perspectiva teórica que ya hemos señalado, pero desde luego resultaría insuficiente si no atendiésemos también a las circunstancias extraliterarias que rodean el poema. Y es que de los textos preliminares parece deducirse que estamos ante una obra compuesta por encargo de don Martín Cortés, hijo del conquistador y que se publica a petición de don Fernando Cortés, hijo del anterior. Los motivos que pueden justificar este interés son varios y están relacionados entre sí. Por un lado la familia había caído en desgracia años antes como consecuencia de la fallida conspiración que le costó la vida a los Ávila y a don Martín Cortés primero la cárcel y luego un juicio, a resultas del cual se le impuso, además de una fuerte multa, el destierro y la confiscación de todos sus bienes en la Nueva España. Aunque ya en 1574 Felipe II había condonado la pena, sin embargo se le siguió prohibiendo regresar a América. Sobre este asunto, véase Helena Franco Carcedo, «El "Elogio a don Fernando Cortés" de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1555-1615)», en *La cultura literaria en la América virreinal. Concurrencias y diferencias*, ed. J. Pascual Buxó, México: UNAM, 1996, págs. 138-139.

credibilidad del relato, lo cierto es que la necesidad de unir el *docere* y el *delectare* exigía dar entrada a relatos inventados que aportasen la necesaria variedad al conjunto. De esta manera, si ya en el *Cortés Valeroso* había anunciado que «sólo en la variedad del oncenno canto y descripción de la casa de la envidia del dozeno, podrá el lector recrear algún tanto el ánimo cansado de tantas veras y verdades si gustare de poesía y ficciones»²² (pág. 132), en *Mexicana* asistiremos a una profundización en este camino; eso sí, sigue insistiendo en que con ello no se socava el principio de verosimilitud:

Van en convenientes lugares algunas ficciones, sin las cuales pierden el ser y gusto las obras de poesía. No quiso antes usar de ellas el autor por parecerle que de esta manera guardaría mejor el rigor que pide la historia; después acá, considerando de la importancia que es (mayormente a los que escriben metro) juntar lo dulce con lo provechoso, quiso tomar la licencia que se concede al poeta para fingir; pero hizo esto con tanta prudencia y artificio que lo que es ficción parece que tiene dependencia con la materia que se trata, sin disminuir el crédito de la historia (pág. 10)

Encontraremos, pues, varios episodios de diferente naturaleza y cuya finalidad es distinta.

²² En el exordio introductivo del canto XI explica la base teórica a la que se acoge y la función de ser de este episodio:

Usaron los antiguos escritores
de partición en todas sus historias, [...]

También de variación, cosa alta y rara,
mas no contradiciéndolo el sujeto,
con que el entendimiento se prepara
y se habilita y se hace más perfeto
y al ánimo deleita y es más clara
la materia: inviolable tal decreto
entre ellos, y costumbre recibida
y por todos guardada y consentida.

Pues queriendo imitar a los mayores,
que preceto nos dan tan excelente,
digno de eterna fama y altos loores,
he elegido por medio conveniente
apartar ya las trompas y atambores
que con son presuroso y vehemente
han, señor, vuestro oído atormentado,
de que será posible estar cansado (XI, oct. 1-3).

El primero es un texto estrictamente cortesano y encomiástico y sufrió modificaciones significativas con el paso de los años. Así, en el *Cortés valeroso* (cap. XI) se presenta como un relato de ambientación mitológica en el que Cortés es recibido en una fiesta organizada para él por Marte y Atenea, dioses de la guerra, en un *locus amoenus*. Allí, la ninfa Calianera entona un canto en su honor en el que se le profetiza su destino como conquistador de México, así como la grandeza de su estirpe (su matrimonio con una mujer de la más alta nobleza de España y el nacimiento de sus hijos y nietos).

Seguramente Lasso no podía renunciar a este discurso teniendo en cuenta su relación de dependencia económica de la familia (los textos preliminares del *Cortés Valeroso* parecen indicar con bastante claridad que estamos ante una obra hecha por encargo); pero es que, además, este tipo de episodios había llegado a constituirse casi en elemento estructural desde el momento en el que tanto Ariosto como Tasso, al tiempo que tomaban como interlocutor inmediato a su protector, no dudaron en incluir en sus poemas sendas profecías sobre la grandeza de la casa ducal d'Este.²³ Así, en *Mexicana*, lo que hizo Lasso de la Vega fue eliminar el elemento mitológico que tanto desagradaba a Tasso y sustituirlo por la profecía del río Tabasco. Aunque también se pueden encontrar fuentes mitológicas y literarias a este tipo de episodios (como la del Tíber a Eneas en la *Eneida* y la del Ganges al rey don Manuel en *Os lusitadas*), lo cierto es que toda esa ambientación de dioses paganos y personajes mitológicos ha sido eliminada, conservando, en cambio, lo fundamental, que es el panegírico del héroe y de su dinastía.²⁴

Pero, sin duda, uno de los asuntos más difíciles que tuvieron que enfrentar todos los poetas épicos fue el de la mezcla de los asuntos guerreros y amorosos dentro del poema épico.²⁵ El caso de Lasso de la Vega no es una excepción, entre

²³ Tasso, además, teorizó sobre este asunto en sus *Discorsi del poema eroico*: «Abbia ancora riguardo il poeta a la gloria de la nazione, a l'origine de le città e de le famiglie illustri, a' principi de' regni e de gl'imperi, come ebbe oltre a tutti gli altri Virgilio», en *op. cit.*, I, pág. 208.

²⁴ Como es evidente a lo largo del relato, Lasso justifica todos los detalles de la empresa cortesiana que podían lanzar sombras sobre su grandeza, como las mentiras y dobles juegos que usó para aprovecharse de las rivalidades que existían entre los indios o para ganarse su confianza, cuando no las evita como es el caso de doña Marina, la Malinche, a la que sólo se hace referencia de pasada en el canto XIII y de la que no se dice que fue su amante y que tuvo con él un hijo. De la misma forma, en la profecía del Tajo no se menciona la implicación de don Martín Cortés en la conjura de los Ávila.

²⁵ El propio Tasso tuvo que justificar la presencia de este elemento en su poema: «Alcuni portano opinione che l'amore non sia convenevol materia de l'eroico o del tragico [...] Ma io fui sempre di contrario parere, parendomi ch'al poema eroico fossero convenienti le cose bellissime; ma bellissimo è l'amore [...] Ma non si può negare che l'amor non sia passione propria de gli eroi, perchè a duo effetti furono principalmente sottoposti [...] a l'ira ed a l'amore; e se l'uno è convenevole nel poema eroico, l'altro non dee esser diidicevole in modo alcuno», en *Discorsi del poema eroico*, en *op. cit.*, I, págs. 200-201.

otras cosas porque era consciente de que este tipo de episodios podía poner en duda la coherencia del discurso verista sobre el que quería sustentar su obra. Podemos percibir, por tanto, una lucha interior parecida a la que recorre *La Araucana*²⁶, que se manifiesta en el lamento por no poder abandonar del tema bélico por asuntos más livianos:

Damas, si con descuido he procedido,
y en mi corto discurso trabajoso
no habéis ningún servicio recibido
(siendo de os complacer el más ganoso),
entended que la causa en parte ha sido
verme siempre entre Marte sanguinoso,
que no el horrible son de la trompeta
es bien perturbe vuestra oreja quieta.

Quisiera yo, con dulce y blanda lira,
hacer tratable mi escabroso canto,
y en aqueste discurso lleno de ira
a vuestros loores acudir un tanto... (XX, oct. 18-19)

Pero a diferencia de lo que ocurría en el *Cortés valeroso*, en donde las transgresiones eran más tímidas, en *Mexicana* va a tomar más cuerpo este tema. Sobre todo gracias al episodio de Taxguaya (*Mex. cantos XVII y XVIII*), construido a partir de la historia de Clarinda y Tancredi de la *Gerusalemme Liberata*. Se trata de una joven guerrera, natural de Cholula, que acude a prestar su ayuda a los tlaxcaltecas. Durante la batalla, en la que da sobradas muestras de coraje y de habilidad con varias armas, se enamora del español Sandoval. Al final, muere a manos de Alvarado no sin antes haberse convertido y haber recibido el bautismo de manos de su amado. Lo más relevante de este episodio es que, estructuralmente, estaríamos ante lo que podría parecer un proyecto de hilo narrativo paralelo al principal, pero que, como tal, resulta abortado por su breve extensión. Además, su estrecha relación con la historia principal garantiza, como ya ocurría en la *Gerusalemme*, el respeto del principio de unidad de acción.

Sin duda mucho menos significativos y peor conectados con la materia principal del poema son los dos episodios protagonizados por Jerónimo de Aguilar y la india Clandina, que ya estaban en el *Cortés valeroso*. El segundo (CV, canto VIII; *Mex.*, canto XIV), en el que el español salva a la joven, que ha sido hecha

²⁶ Elide Pittarello, «Más sobre el género literario de *La Araucana* (verdad histórica y ficción literaria)», *Annali di Ca' Foscari*, 1-2 (1991), págs. 247-284.

prisionera, en una escena cuya función principal parece ser dramatizar el tema de los sacrificios humanos y la antropofagia de los primitivos habitantes de América, ha sufrido poquísimos cambios y de poca importancia; en cambio el primero (CV, canto IV; *Mex.*, IX), en el que Aguilar acude en su auxilio cuando está a punto de ser violada por Hirtano, un indio despechado, adquiere más extensión y, sobre todo, más independencia dentro del conjunto, ya que, a diferencia de lo que ocurría en la primera versión, ahora ocupa en solitario todo un canto. Lo más curioso es que lo que se incluye nuevo son ocho octavas en el monólogo amoroso de Hirtano, que en algunos pasos sigue el discurso de Salicio de la Égloga I de Garcilaso, y el exordio del canto, en el que el poeta declara que, al igual que el futuro violador, él también ha sentido en carne propia el dolor de un amor no correspondido.

Por último, hay que mencionar el episodio del concilio de las fuerzas infernales (CV, canto XII; *Mex.* canto XXI) convocadas por Lucifer ante el temor de perder su dominio sobre México. Deciden finalmente que el dios azteca Tezcatlipuca vaya a la casa de la Envidia (donde ve a personajes del mundo clásico y de la Biblia famosos por haber envidiado a otros) quien a su vez se dirigirá a Cuba donde el gobernador Diego Velásquez, emponzoñado su corazón contra Cortés, enviará una expedición al mando de Pánfilo de Narváez para detenerle.

Esta escena, que también tiene un precedente en el canto IV de la *Gerusalemme* de Tasso, se ve reforzada por lo que es uno de los principales cambios que se pueden ver entre los dos poemas de Lasso de la Vega: el fuerte elemento religioso que marca la visión de la historia en *Mexicana*. En efecto, mientras que en el *Cortés valeroso* Lasso ofrecía una visión de la historia como la biografía de los grandes hombres; ahora la historia humana es vista como traslación de un enfrentamiento mucho más trascendente, el de Dios contra el Diablo, el del Bien contra el Mal. Se explica así que donde antes se invocaba a las «musas del sacro monte del Parnaso» ahora el poeta solicite su inspiración a la «celeste musa» (I, oct. 3) y a la Virgen (XXI, oct. 1) y que donde antes teníamos a un héroe presentado fundamentalmente como un gran militar y un hábil estratega, ahora tengamos a un perfecto caballero cristiano.²⁷

Este cambio de discurso se deja ver desde la primera octava de *Mexicana*, pues donde en el *Cortés valeroso* había alabanza a un héroe histórico famoso por sus victorias militares, «Canto el furor de Marte sanguinoso, / del gran Cortés los triunfos, las vitorias, / la sujeción del bárbaro famoso...» (CV, I, oct. 1) ahora encontramos una reformulación de las dos primeras estrofas de la *Liberata*, como queriendo dejar claro al lector el nuevo modelo que se propone seguir:

²⁷ José Amor y Vázquez, «Prólogo» a su edición de *Mexicana*, *op. cit.*, pág. XXXVI y sigs.

Canto las armas y el varón famoso
que, por disposición del justo Cielo,
salió de Iberia, y con valor glorioso
arribó del Antípoda en el suelo.
Aquél que por el mar tempestuoso
y varias tierras, con odioso celo
fue, y con furor dañoso, perseguido
de los monstruos del reino del olvido;

aquél que, por la saña vengativa
del Ángel ambicioso, tantos males
en mil partes sufrió con frente altiva
hasta extirpar los ritos infernales,
del Alto introduciendo la fe viva
en los fines del suelo occidentales,
hasta dar a su cruz fijo aposento [...]

¡Oh tú, celeste Musa [...]
tú mi estilo humildísimo levanta (I, oct. 1-3)

Así, Cortés aparece desde el principio como alguien elegido por Dios en un momento muy difícil de la Iglesia, hasta el punto de ser visto como una especie de antiLutero:

¡Oh altísimo misterio soberano,
de inmesa admiración por cierto dino!
Que Dios tuviese al ciego mejicano
cerrado tantos años el camino,
sin dar noticia alguna a rey cristiano,
hasta que este varón al mundo vino,
que fue en el año mismo que Lutero,
monstruo contra la Iglesia horrible y fiero.

Este, para sembrar de opiniones
torpes, sin fundamento, ciegas, vanas,
y henchir de almas las tártaras regiones
con mil doctrinas bárbaras, insanas;
aquél, para ocupar de mil millones
de ellas las altas sillas soberanas (XXI, oct. 5-6)

No puede extrañar, pues, que la presencia de lo sobrenatural sea constante y que no se limite a aportar al poema un simple elemento ideológico, sino que participa en la acción directamente como un personaje más. Vemos así cómo actúan directamente en las luchas entre españoles y aztecas tanto las fuerzas del Bien como las del Mal. En efecto, ya en el canto I, Plutón, dios del infierno, temeroso de perder lo que ha sido durante tanto tiempo su feudo, pide a Neptuno que hunda las naves que conducen a los españoles a México; a partir de ahí, el relato va a estar repleto de este tipo de intervenciones directas tanto del apóstol Santiago y San Miguel, a favor de Cortés y sus hombres, como de la furia Megera (canto XV) o el dios azteca Tezcatlipuca (canto XXI) entre otros, en su contra.

Naturalmente esto nos devuelve al problema de la verosimilitud, pero Lasso nos demuestra que ha aprendido perfectamente la lección de Tasso:

Bench'io stringa il poeta epico ad un obbligo perpetuo di servare il verisimile non però escludo da lui l'altra parte, cioè il meraviglioso; anzi guidico ch'una azione medesima possa essere e meravigliosa e verisimile [...] Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter degli uomini, a Dio, a gli Angioli suoi, a'demoni [...] Queste medesime [...] verisimili saranno giudicate.²⁸

Pero es que, además, la manera de referirse el narrador a los dos bandos en lucha va a sufrir un cambio notable en este sentido. Así, Cortés va a ser calificado habitualmente como pío (adjetivo que solía usar Tasso para referirse a Godofredo) y se le designará con fórmulas como «general de Cristo», «el ungido», «el bautizado» y a los españoles como «crismada gente» o «crismado bando», entre otros. Por el contrario, los indios serán presentados como «campo idólatra», «turba idólatra», «siervo de Luzbel», etc.

Así, pues, la conquista de México es presentada desde el principio con todos los atributos de una cruzada puesto que su fin primero y más importante, y así se repetirá constantemente, es el de llevar el evangelio al Nuevo Mundo y lograr la salvación de millones de almas. Pero para lograrlo es menester que quienes tienen que llevar a cabo esa gesta estén a la altura. Por eso, por su codicia, es por lo que serán castigados y se verán derrotados por los indios (XXIV, oct. 46-47 y XXV, oct. 1-2). Sin embargo, la respuesta de Cortés ante el desastre es arrodillarse y orar a Dios pidiendo perdón y ayuda para poder terminar su misión; entonces se le aparece el arcángel San Miguel y le dice que es necesario que manifiesten arrepentimiento por los pecados cometidos (XXV, oct. 5 y sigs.).

²⁸ Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, en *op. cit.*, I, pág. 9.

La escena termina con una confesión general que devolverá a los españoles el favor divino y será la base de sus futuros triunfos.

Para terminar, hay que señalar también como un elemento más de la reformulación del poema épico desde una poética historicista hacia la potenciación del discurso plenamente literario la eliminación en *Mexicana* de la octava del *Cortés valeroso* en la que el poeta renunciaba a seguir a los grandes modelos del género a favor de esa voluntad de atenerse a la verdad, en definitiva, de hacer crónica: «La elegancia del verso, no es de Homero, / de Lucano, Virgilio, Oviedo, el Dante, [...] No os ofrezco, señor, ajenos hechos, / no incógnitas hazañas, no invenciones, / no fingido valor de fuertes pechos, / no varia poesía ni ficciones, / ni salgo de los límites estrechos / de la verdad, do fundo mis razones» (oct. 3 y 4).

En definitiva, creo que *Mexicana* de Lasso de la Vega es un buen ejemplo de cómo en las últimas décadas del siglo *xvi* el poema épico renacentista se veía sometido a toda una serie de fuerzas que empujaban a menudo en direcciones opuestas: Poesía o Historia, Ficción o Verdad, Ariosto o Tasso. Obligado a diferenciarse de la historiografía, en cuanto obra literaria, e incapaz de romper con el rígido corsé que le imponían los tratadistas (así como el ejemplo de los grandes modelos), el género se fue alejando de la modernidad y entró en una lenta pero definitiva decadencia. Sin embargo, estas mismas razones que explican su fracaso histórico, son quizá las que le convierten en un ejemplo particularmente representativo de una época y de un momento particularmente rico de la historia literaria española y europea.

AMAZONAS ÁUREAS: UN VIAJE A AMÉRICA DE IDA Y VUELTA

REMEDIOS MATAIX
(Universidad de Alicante)

Más ha de trecientos siglos
que de las Scitias remotas
salieron, dejada Europa,
a apoderarse de la Asia
las naciones belicosas
de cuyos troncos y líneas,
si no ramos, somos hojas.

Tirso de Molina, *Amazonas en las Indias* (1635)

Es sobradamente conocido que la reproducción o el trasplante en territorio americano de los mitos y leyendas procedentes de la Antigüedad y la Edad Media tuvo una profunda incidencia sobre las primeras configuraciones imaginarias del nuevo continente que emprendieron los europeos contemporáneos a su hallazgo. El fenómeno obedece en buena medida a la necesidad de Occidente de identificar, reconocer y encontrar referentes aplicables a un mundo desconocido, inesperado, lleno de novedades naturales, humanas y morales, que además tuvo el significado trascendental de desestabilizar y poner en tensión casi todos los saberes y creencias aceptados, y que permanecía invisible salvo a través de los relatos y cartografías –titubeantes y mínimamente trazadas hasta muy tarde– ofrecidos por sus primeros exploradores. A ese tan *Nuevo Mundo* se asomará

la curiosidad de los habitantes del Viejo, desde muy poco después del primer contacto colombino, con la construcción y fijación de una imagen simbólica, que aparecerá con enorme recurrencia en las artes del Renacimiento y el Barroco, en la que resulta especialmente significativa la feminización de aquella tierra: para representar al Otro, la alteridad absoluta que era América, la imaginación europea, tan eurocéntrica y androcéntrica, acudió a la tradicional feminización de la naturaleza conquistada (un tropo recurrente del pensamiento colonizador por lo menos desde Hesíodo), como parte de ese fenómeno inevitable –lo fue para europeos y americanos– de inserción de lo desconocido que aparecía repentinamente en los paradigmas explicativos de la propia tradición. En el caso europeo, los espacios y las costumbres del *otro* americano fueron estructurados a partir de un horizonte de expectativas heredado del mundo clásico, pero no deja de resultar llamativo que en ese proceso, y de entre el amplio repertorio mítico de lugares y seres fantásticos que los conquistadores llevaron consigo y esperaban encontrar, la resonancia de las Amazonas, esas hábiles guerreras protagonistas de memorables episodios histórico-mitológicos de la Antigüedad, ocupara un lugar fundamental en la formulación y consolidación de una alegoría americana¹ en la que el rasgo femenino exacerbó los atributos otorgados al Nuevo Mundo como alteridad exótica, fascinante y peligrosa.

Lo que me interesa examinar es cómo el arquetipo clásico de la Amazona renace y se reinventa al calor de la encrucijada cultural que fue el ‘Descubrimiento’, cómo viaja de Europa a América (hasta el punto de constituir una presencia recurrente en la toponimia del continente²) y cómo, finalmente, a bordo de los primeros textos que daban cuenta del hallazgo, regresa para incorporarse a la literatura hispánica de los Siglos de Oro siendo ya un referente nuevo, o al menos profundamente resemantizado, que sustenta simbólicamente el surgimiento y arraigo peninsular de una lógica de la conquista.

El mito original de ese pueblo exclusivamente femenino, gineocrático y belicoso lo conforma la amplia tradición textual e iconográfica de *amazonomachias* (‘combates con las Amazonas’), una de las pruebas obligadas que todo héroe de la mitología griega tenía que enfrentar y superar. Según esas fuentes³,

¹ Manejo el término habitual en los estudios de emblemática e iconología para delinear las diferencias entre *alegoría* (la ‘técnica’, el producto, la figura –literaria, iconográfica, emblemática– definida ya por la retórica clásica como *continua metaphora*) y *alegoresis*: el ‘método’ o proceso imaginario que permite entender la fijación del significado de una alegoría y su persistencia tradicional. Véase Maureen Quilligan, *The Language of Allegory: Defining the Genre*, Ithaca: Cornell University Press, 1979.

² Como es sabido, además de al extenso río sudamericano, el término ‘Amazonas’ da nombre a diferentes departamentos o estados de Perú, Brasil, Venezuela y Colombia.

³ Resumen en estos párrafos información procedente de la *Biblioteca Mitológica de Apolodoro* (trad. y notas de M. Rodríguez de Sepúlveda, Madrid: Gredos, 1985), donde se intenta conciliar las distintas versiones que ofrecían de cada mito los poetas de la Antigüedad, así como de Carlos Alonso del

las Amazonas, hijas de la ninfa Harmonía y el violento Ares y oriundas de la región del Cáucaso, habrían vivido en Escitia en un pasado lejano, pero luego se trasladaron a las márgenes de un río de múltiples brazos que recibía el nombre de Termodón o Termodonte, en Capadocia. A su mala reputación, reforzada por su ‘nacionalidad’ asiática (la pugna Europa-Asia es una constante que guía el curso de la Historia Antigua), se le atribuía también el sometimiento de múltiples pueblos para la fundación de varias ciudades (Esmirna, Éfeso, Cime, Mirina, Pafos) donde constituían su Estado gobernado siempre por una reina, así como la penetración en Lesbos, Samotracia, Beocia y Ática. Sus disputas con los griegos se remontan en el tiempo hasta más atrás de las aventuras de Belerofonte, quien las derrotó tras ser encargado de expulsarlas por el rey de Licia, con la esperanza de que encontrase la muerte entre aquéllas que habían vencido hasta a los atlantes y los gorgones. Los argonautas de Jasón, después de haber pasado una temporada feliz entre ellas en la isla de Lemnos, tuvieron que enfrentarlas, y las bravas mujeres atacaron también a los frigios, que fueron ayudados por el entonces joven Príamo, quien, no obstante, hacia el final de la guerra de Troya, contó con la colaboración contra los griegos de sus antiguas oponentes bajo el mando de su reina Pentesilea, que sería muerta y amada (en ese orden) por Aquiles. Pero fueron las campañas de Heracles/Hércules las que más popularidad les dieron: por haber sido enviado el héroe en su «novenno trabajo» al País de las Amazonas en busca del cinturón de oro de Ares que llevaba su reina, Hipólita, y por haber sido ese episodio –que terminó con una gran matanza de las mujeres guerreras– el origen probable del asalto de las Amazonas sobre Atenas en combate contra Teseo, quien, participante en la expedición de Heracles, había raptado (o seducido y abandonado) a la princesa amazona Antíope (también llamada Glauce o Melanipe, según las versiones), desatando así la ira amazónica. La batalla terminó, según los atenienses, con una aplastante victoria griega que sirvió de motivo mítico para ilustrar el triunfo contra los persas y que confinó para siempre a las «contranaturales» Amazonas a un lugar y un estatus imaginario situados siempre más allá de los límites de la civilización occidental. Desde allí cortarían el paso imperial de Alejandro Magno⁴, y desde allí, con el transcurrir de las centurias, se las hará internarse cada vez más en el Oriente, bien en las «tierras del Catay», según la *Embajada a Tamerlán*⁵, bien en un misterioso río

Real, *Realidad y leyenda de las Amazonas*, Madrid: Espasa Calpe, 1967; Donald J. Sobol, *The Amazons of Greek Mythology*, New York: Bames, 1973; William Tyrrel Blake, *Las Amazonas. Un estudio de los mitos atenienses*, México: FCE, 1990; y Robert Graves, *Los mitos griegos*, Barcelona: Ariel, 2004.

⁴ Véase *Biblioteca Histórica* de Diodoro Sículo (Libro XVII), Madrid: Gredos, 2001-2008; y Quinto Curcio Rufo, *Historia de Alejandro Magno*, Madrid: Gredos, 1986.

⁵ Ruy González de Clavijo, *Vida y hazañas del Gran Tamerlán, con la descripción de las tierras de su imperio y señorío (¿1412?)*, ed. digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, sobre la de Madrid: Miraguano, 1984, pág. 258.

«sin nacimiento ni fin» en los confines de la India, según el Pseudo Calístenes⁶, hasta que el cristianismo, tan poco propenso al protagonismo femenino, las sitúe confraternizando con las hordas del Anticristo junto a las ubicuas Puertas Caspias de la literatura sagrada y profética, que, significativamente, recogerá el *Libro de las profecías* que Cristóbal Colón redactara en beneficio de una idea mesiánica y providencial de la empresa descubridora que habría de influir en gran medida en los autores posteriores⁷.

Entre los rasgos peculiares de esa sociedad 'otra', además de las notas básicas de belicosidad, ginococracia y matriarcado, están el aborrecimiento del matrimonio, el ser «enemigas de los hombres» –incluso *andróctonas* ('asesinas de varones'), según Herodoto– y no admitirlos entre sí salvo para puntuales ceremonias anuales de procreación que aseguraran la perpetuación de su estirpe, y la selección sexual del producto de esos «matrimonios de visita»: sólo aceptaban a las criaturas de sexo femenino, que pasaban a integrarse a la comunidad amazónica, y los varones eran sacrificados, enviados de vuelta con sus padres o abandonados a su suerte. Sobre su aspecto sabemos que era fiero y algo varonil, que su vestidura consistía bien en el traje escita con pantalones ajustados y una túnica hasta la cintura ceñida por un cinturón que cruza el pecho, o bien en ir vestidas a la griega, con la clámide abierta por el costado, dejando al descubierto su único pecho (y de ahí una posible etimología: de *a-mathon*, 'sin pecho'⁸). La cabeza solía cubrirse con el gorro frigio o con un casco llamado *alopekis*, sin penacho; y sus únicos ornamentos eran sus armas: flechas, arco y aljaba, a veces un hacha, y la montura a caballo. Pero es el denso valor simbólico de la Amazona el que me interesa subrayar, porque la erige en paradigma de la Otridad idóneo para ser aplicado al contexto de la conquista de América, dado que, bien como personificación del enemigo fantástico, bien (o a la vez) como representación de la inversión teratológica de los papeles sexuales que encarna esa mujer convertida en sujeto autónomo y guerrero, la Amazona constituye

⁶ «Vivimos al otro lado del río amazónico, en una isla en medio de su curso. El río no tiene nacimiento ni fin. La entrada es única», dice la «Carta de las Amazonas a Alejandro», en Pseudo Calístenes, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, Madrid: Gredos, 1977, III, 25.

⁷ Véase *Profecías que juntó el Almirante Don Christóval Colón de la Recuperación de la Santa Ciudad de Hierusalém y del descubrimiento de las Indias, dirigidas a los Reyes Cathólicos*, ed. facsímil a cargo de F. Álvarez Seisdedos, Madrid: Testimonio, 1984.

⁸ Aunque es ésa la etimología más popular entre los clásicos –relacionable con la tradición etiológica según la cual las Amazonas se mutilaban o quemaban el pecho derecho para poder usar el arco sin ese «obstáculo» femenino–, algunos autores hablan del valor aumentativo de la *alfa* inicial o bien de la significación de *mathon* como 'luna' (lo que podría concordar con el culto de las Amazonas a divinidades lunares como Ártemis), y el término podría derivar también del iraní *ha-mazan* ('todas mujeres') o del persa *hamazakaran* ('mujeres que hacen la guerra'). Véase Óscar García Sanz, «Amazonas: una realidad histórica para la tradición occidental y la del nuevo mundo», en *Analecta Malacitana*, XXI, 2 (1998), págs. 609-622.

«una suerte de exterioridad enemiga y amenazante del mundo civilizado y de la experiencia humana *normal*»⁹; una figura antípoda del orden establecido (que para el imaginario androcéntrico europeo ha de ser femenina), en que confluyen los peligros de la barbarie, la amenaza de una inversión del patriarcado occidental y los terrores inconscientes masculinos proyectados sobre la feminidad.

Como tales llegan ya las Amazonas al imaginario fundacional de 1492 habiendo atravesado los siglos XII al XV, que fueron especialmente receptivos para con las resonancias fantásticas de esas mujeres belicosas (me refiero a su difusión en obras claves de la literatura como el *Roman d'Eneas*, el *Roman de Troie* y el *Roman d'Alexandre*, por citar sólo los ejemplos más sobresalientes), cuya existencia dejaba fuera de toda duda el ya imponente número de escritos y de tradiciones orales que describían la nación femenina, y cuya creciente popularidad la confirma su insistente aparición no sólo en los libros de viajes más célebres de la época (Marco Polo, John de Mandeville, Pero Tafur), sino además en obras de erudición tan influyentes en el ámbito hispánico como la *General Estoria* de Alfonso X o las *Etimologías* de San Isidoro, y hasta en los numerosos repertorios medievales y renacentistas que ofrecían modelos y anti-modelos de la virtud femenina. Pero será a partir de la difusión de los primeros descubrimientos colombinos cuando la revitalización del mito amazónico en la imaginación europea vaya adquiriendo los nuevos atributos (y los nuevos matices semánticos) que servirán para caracterizar imaginariamente a América como lo que hemos llamado una «antípoda femenina» vertida en los moldes de la Amazona clásica y definida de acuerdo con las oposiciones básicas de la retórica colonial que nombra al otro desde la posición epistemológica inamovible de quien nombra: nosotros/los otros, civilizados/salvajes, cultura/naturaleza y masculino/femenino. Esa dialéctica, unida a la suposición –apriorísticamente irrefutable desde la inevitable perspectiva del conquistador civilizado, cristiano y ‘superior’ que ostenta Europa– de la entusiasta disposición de los ‘salvajes’ indígenas a «quedar nuestros» y convertirse en «buenos servidores», como ya estableció Colón¹⁰, admitió enseguida una acepción erótica y fuertemente ambivalente en el imaginario de los discursos sobre una América-Amazona, a la vez disponible y hostil, seductora y siniestra, capaz de excitar a la vez el temor y el deseo. Ella será la alegórica depositaria de los contenidos ideológicos, morales, convencionales, fantásticos o fantasmáticos claves en los procesos intelectuales

⁹ Peter Walcot, «Greek Attitudes towards Women: The Mythological Evidence», *Greece & Rome*, 31 (1984), pág. 42. Véase también Josine H. Blok, *The Early Amazons: Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leiden: Brill, 1995; y Suzanne Said, «Usages de femmes et sauvagerie dans l'ethnographie grecque d'Herodote à Diodore et Strabon», en *La femme dans le monde méditerranéen, I: Antiquité*, dir. A. M. Vérilhac, Lyon: Maison de l'Orient, 1985, págs. 143 y sigs.

¹⁰ Cristóbal Colón, *Textos y documentos completos*, ed. C. Varela, Madrid: Alianza Editorial, 1989, pág. 30.

de asimilación de lo otro, lo nuevo, lo desconocido, además de resumir con exactitud las motivaciones de conquistadores y viajeros, ligadas a los intereses monárquicos o a los deseos particulares de los marinos.

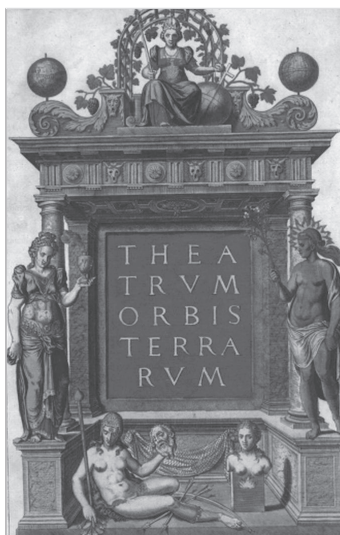


Figura 1. Las Cuatro partes del Mundo (Europa, Asia y África presentan a «la India América», que ocupa el lugar central inferior, *antípoda* del de Europa). Frontispicio alegórico del *Theatrum Orbis Terrarum* (1570), de Abraham Ortelius

Ya en el primer atlas moderno de la historia, el célebre e influyente *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) de Abraham Ortelius [fig. 1], cuya principal novedad era precisamente la inclusión del Nuevo Mundo en ese teatro de la Tierra hasta entonces de concepción tripartita, quedaría fijada esa imagen de América como Amazona salvaje aunque receptiva al «abrazo amoroso» con el conquistador¹¹, que la *Iconología* (1593) de Cesare Ripa [fig. 2] y otros manuales teóricos sancionarían como alegoría canónica: una figura femenina que, aunque mantiene la «fiereza» y las armas emblemáticas de su antecesora clásica («ha de sostener un arco, y una flecha con la diestra, poniéndosele al costado una bolsa o carcaj bien provista de flechas»), se representa canónicamente como una espléndida

¹¹ Véase Abraham Ortelius, «Frontispicii Explicatio», *Theatrum Orbis Terrarum*, Antuerpia (Amberes), 1570, pág. 5. Manejo la ed. facsímil digital de la Biblioteca Nacional de Chile (www.memoriachilena.cl).

mujer semidesnuda de senos turgentes (a diferencia de su homónima mitológica, la amazona americana conserva los dos pechos), adornada sólo con penacho o cinturón de plumas, y generalmente acompañada por grandes reptiles u otras citas de la fauna autóctona estereotipadas ya como criaturas malignas y abundantes en América, además de por «una cabeza o extremidades humanas traspasadas por alguna de las saetas», pues «aquellas gentes, dadas a la barbarie, acostumbran generalmente a alimentarse de carne humana, comiéndose a aquellos hombres que han vencido en la guerra, así como a los esclavos que compran y otras víctimas, según las ocasiones»¹².



Figura 2. América según la *Iconología* de Cesare Ripa

Esa América quedaría con Ripa dispuesta a ofrecer resultados tan espectaculares en la historia del arte como las esculturas de François Guérin (1678) en el Palacio de Versalles, los frescos de Andrea Pozzo en Roma (1694), los de Francesco Mura en La Granja (1738), los de Giambattista Tiepolo en Wutzburg (1753) y Madrid (1767), o la orfebrería de Lorenzo Vaccaro (1741) en la Catedral de Toledo [figs. 3 a 6], entre otros muchísimos ejemplos célebres. Con ellos asistimos a una fascinante superposición de datos procedentes de las primeras descripciones etnográficas elaboradas por los cronistas de Indias, de influjos y sugerencias ejercidos por el gusto, las creencias, los prejuicios o

¹² Cfr. Cesare Ripa, «América», *Iconología*, ed. J. Barja, Y. Barja, R. M.ª Mariño Sánchez y F. García Romero, Madrid: Akal, 2007, vol. II, págs. 108-110.

la tradición, todo ello vertido en los moldes representativos vigentes de una cultura de las imágenes notablemente proclive en la época a la comunicación simbólica, lo que determinará una 'idea' de América y de las diferencias entre el 'nosotros' europeo y el 'ella' americano que, entre otras cosas, marcará el paso de la leyenda geográfica a toda una alegoría del nuevo continente, cuyo extraordinario aprovechamiento teatral (en solitario o en el prototipo iconográfico de las Cuatro Partes del Mundo) seguirá al pie de la letra los ornamentos marcados por la Iconología renacentista y es fácilmente rastreable también en la literatura peninsular y colonial hasta bien entrado el siglo XIX¹³.

Los cimientos de esa construcción tan resistente fueron, lógicamente, responsabilidad de Colón. El Almirante, sin duda teniendo en mente las islas Femenina y Masculina de Marco Polo y de la cartografía medieval y renacentista¹⁴ (y tal vez también el recurrente dato de la desnudez de los «lindos cuerpos de mugeres» que recorre sus textos) no tarda en encontrar la pista y consigna ya en el diario de su primer viaje la noticia de que «hazia Leste avía una isla adonde no avía sino solas mugeres»¹⁵. Una semana más tarde, se apresta a salir de la Española en misión de exploración y así confirma la proximidad de Cipango, del oro y de una isla llamada Matinino «que era toda poblada de mugeres sin hombres,

¹³ Para un recorrido más detallado por esos trasvases que sólo puedo apuntar aquí, remito a mi trabajo «Las cinturas de América. Alegoresis, recurrencias y metamorfosis en la iconología americana», en *Parnaso de dos mundos. De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, eds. J. M.^a Ferri Coll y J. Carlos Rovira, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009, págs. 371-425. Sobre la alegoría de América en el teatro hispánico, véanse los excelentes trabajos de Miguel Zugasti, «La alegoría de América en el teatro barroco español hasta Calderón de la Barca», *América y el teatro español del siglo de oro*, coords. M. Peña y C. Reverte, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1998, págs. 449-470; y *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*, Valencia: Pre-textos, 2006.

¹⁴ «Más allá del reino de Resmacoron, a cincuenta millas en alta mar está la isla a la que llaman Macho, de hombres sin mujeres, y para llegar allí hay que navegar al mediodía». La «isla Hembra», de mujeres sin hombres, se encuentra a unas treinta millas de distancia de la anterior. El viajero veneciano parte de la descripción de Plinio para informarnos de que ambas islas son ricas en ámbar y metales preciosos, y de la manera como sus habitantes han solucionado el problema de la descendencia: «Las mujeres no van nunca a la isla de los hombres, pero los hombres van a la isla de las mujeres y viven con ellas durante tres meses seguidos. Habita cada uno en su casa con su esposa, y después retorna a la isla Macho, donde permanece el resto del año. Las mujeres tienen a sus hijos varones consigo hasta los XIV años, y después los envían a sus padres». Cfr. Marco Polo, *Il Milione o Libro de las maravillas del mundo*, II, 37 (en la ed. que manejo, titulada *Viajes. Libro de las cosas maravillosas del Oriente*, Madrid: Akal, 1983, págs. 456-458). Colón leerá atentamente esos pasajes (véase Juan Gil, *El libro de Marco Polo anotado por Cristóbal Colón*, Madrid: Alianza Editorial, 1987), cuyo relato se afianzó imaginariamente también de la mano del *Libro de las maravillas del mundo* (1356) atribuido a John de Mandeville, del *Atlas Catalán* (1375) atribuido a Abraham Cresques, cuya plancha séptima representa las Islas de las Mujeres en el extremo Oriente, o del célebre *Imago Mundi* de Pierre D'Ailly (1410), y se mantenía vigente casi dos siglos más tarde en el globo terráqueo de Martín Behaim (1492), que aún recogía las islas Masculina y Femenina.

¹⁵ Cristóbal Colón, *Textos y documentos completos*, ed. cit., pág. 109.

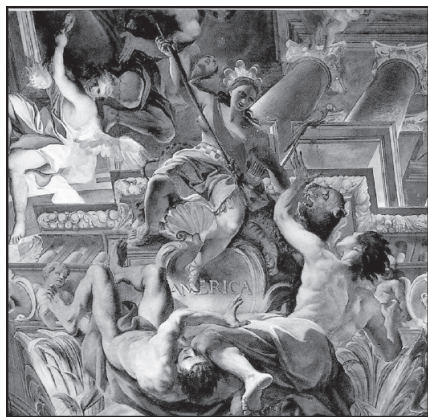


Fig. 3. Andrea Pozzo, América (1694)
Roma, Iglesia de San Ignacio

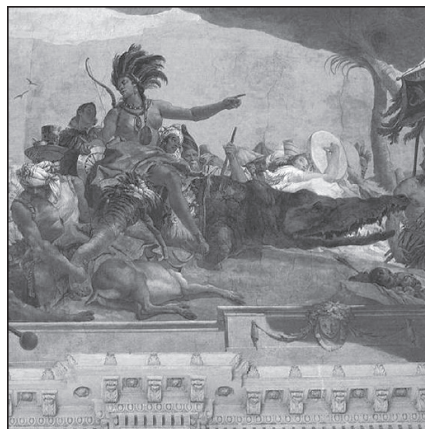


Fig. 4. Giambattista Tiepolo, América
(*Alegoría de Apolo y los cuatro continentes*, 1753).
Palacio del Príncipe-Obispo de
Wutzburg



Fig. 5. Francesco Mura, América (1738)
Segovia, Palacio de La Granja



Fig. 6. Lorenzo Vaccaro, América
(1741).
Tesoro de la Catedral de Toledo.

y armadas, y que en ella ay muy mucho ‘tuob’ qu’es oro o alambre». Colón se entusiasma con la idea de «llevar a los Reyes cinco o seis» de esas mujeres y recopila cuanta información le ofrecen los naturales. Sabemos así que «era cierto que las avía», que «cierto tiempo del año venían los hombres a ellas de la isla de Carib [...], y si parían niño enbiávanlo a la isla de los hombres, y si niña, dexávanla consigo»¹⁶, y que Colón decidió zarpar hacia esa isla, aunque el calamitoso estado de sus embarcaciones impuso el regreso a España, desde donde las noticias de su expedición reactualizarán por primera vez la creencia en las Amazonas. En la carta a Luis de Santángel (1493), el primer documento oficial que informa de sus descubrimientos (y que se difundirá inmediatamente en multitud de ediciones y traducciones europeas: once sólo ese mismo año), el Almirante describe Matinino como «la primera isla partiendo de España para las Indias que se falla, en la cuál no ay hombre ninguno». Se dice de sus mujeres que «no usan exercicio femeníl, salvo arcos y flechas», que «se arman y cobigan con launes de arambre, de que tienen mucho», y que son los feroces caribes/caníbales, «los cuales comen carne umana», quienes ayudan a perpetuar la sociedad de esas nuevas amazonas de Matinino¹⁷, de acuerdo con otro de los *topoi* de la alteridad clásica operante sobre la conquista de América¹⁸.

Colón no consiguió llegar a esa isla de las mujeres (aunque su flota sí recibió una lluvia de flechas lanzada por ellas), pero no descartó nunca su existencia: la situó siempre un poco más allá, en una tierra aún incógnita o aún no «subjetada» –como aquellas ubicuas Puertas Caspias– donde, además, se suponía que estaban los metales deseados, pues en aquella Matinino, como en la Isla Hembra de Marco Polo, había también «mucho oro». Ya en su segundo viaje encomienda a Fray Ramón Pané para que fuera a vivir entre los taínos, aprendiera su lengua, indagara sobre sus creencias y sus ritos, y relatara por escrito todo aquello que pudiese averiguar. Producto de ese importante encargo, para el que Pané vivió dos años entre los naturales de la Isabela, fue la *Relación acerca de las antigüedades de los Indios*, primer libro escrito en un idioma europeo en el Nuevo Mundo, donde se certifica la existencia de esa isla Matinino, en la que, según la versión de Fray Ramón, «no hay más que hembras» desde que el fundador mítico Guaguyona las dejara allí y se fuera a otra región llamada Guanín,

¹⁶ *Ibid.*, págs. 115 y 118-119.

¹⁷ *Ibid.*, págs. 144-145.

¹⁸ Aunque entre los clásicos no faltan ejemplos de Amazonas devoradoras de carne humana (Esquilo, *Las suplicantes*), basta recordar que el pueblo más salvaje ya en el repertorio de Herodoto eran los *androphagoi* o ‘comedores de hombres’ (*Historia*, I). Como manifestación extrema de la ausencia de civilización (son «salvajes agresivos sin sentido del bien ni del mal»), los define los que *no* tienen ni conocen, como la recurrente *desnudez* –lo es de vestidos, de cultura, de valores, de moral– que caracterizará invariablemente a las amazonas y los caníbales americanos a partir de los textos de Colón.

donde «quedaron todos los hombres sin mujeres»¹⁹. Pero, independientemente de fenómenos de verdadero amazonismo americano como ése, cuya presencia extendida en la región ha sido confirmada por la antropología contemporánea²⁰, a fines del siglo xv esas «repúblicas femeninas», cuyas componentes se dedican a ejercicios varoniles, especialmente la guerra, demuestran capacidad de navegación, se unen a los hombres (antropófagos caribes de un estadio cultural inferior) con fines exclusivamente procreadores y practican el nomadismo, no podían ser asociadas más que a las Amazonas de la Antigüedad. Colón las imaginará recorriendo las inmensidades de Asia hasta su asentamiento actual (prolongación del originario, según lo que cree haber descubierto el Almirante) en Matinino, la isla más extrema de las Indias o la primera que encontraría cualquier navegante al atravesar el Océano. Y desde 1493, con la primera de sus *Décadas*, Pedro Mártir de Anglería difunde la insólita novedad ultramarina de las mujeres solas en términos acordes con esa relectura:

En el primer viaje de Colón habían tenido los nuestros noticias de esta isla Madanina [sic]. Se ha creído que los caníbales se acercan a aquellas mujeres en ciertos tiempos del año, del mismo modo que los robustos tracios pasan a ver a las Amazonas de Lesbos, según refieren los antiguos, y que de igual manera ellas les envían los hijos destetados a sus padres, reteniendo consigo a las hembras. Cuentan que estas mujeres tienen grandes minas debajo de tierra, a las cuales huyen si alguno se acerca a ellas fuera del tiempo convenido; pero si se atreven a seguirlas por la violencia o con asechanzas y acercarse a ellas, se defienden con saetas, creyéndose que las disparan con ojo muy certero.²¹

Ya Gonzalo Fernández de Oviedo, en la *Historia General y Natural de las Indias* (1535), la primera obra que intentaba entregar una visión conjunta de todo

¹⁹ Fray Ramón Pané, *Relación acerca de las antigüedades de los indios*, ed. J. J. Arrom, México: Siglo XXI editores, 1974, pág. 36. El texto de Pané sólo se publicaría, en traducción italiana, en 1571 (como anexo a la *Historia del Almirante don Cristóbal Colón por Hernando Colón su hijo*), pero los ecos de esas amazonas autóctonas no tardarían tanto en difundirse por toda Europa: la «isla de las mujeres solteras» Matinino, donde había mucho oro, la mencionaba también el médico Diego Álvarez Chanca, en su *Relación* dirigida al Cabildo de Sevilla en 1494 sobre el segundo viaje de Colón, en el que participó, y el manuscrito de Pané circuló en España desde 1498 y fue aprovechado por varios cronistas de los viajes colombinos.

²⁰ Véanse, entre otras referencias posibles, el volumen *El mito del matriarcado. Antropología y feminismo*, compilado por Olivia Harris y Kate Young, Barcelona: Anagrama, 1979; Batya Weibaum, *Island of Women and Amazons. Representations and Realities*, Austin: University of Texas Press, 1999; y Aurelia Martín Casares, *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*, Madrid: Cátedra, 2006.

²¹ Pedro Mártir de Anglería, *Décadas del Nuevo Mundo*, Madrid: Polifemo, 1989, pág. 17.

lo americano, de enorme influencia sobre los diseños de la Corona española y sobre las ideas de sus contemporáneos, entiende y explica claramente esa –diríamos hoy– superposición del imaginario clásico sobre la insólita realidad del Nuevo Mundo: Oviedo recoge cuantos datos y relaciones al respecto existían hasta entonces, por sus páginas desfilan las reinas Conori, Orocomay y cuantas «mugeres que en las Indias viven por sí sin varones, é son señoras sobre sí, a imitación de las Amaçonas, e militan en la guerra, e son poderosas e ricas e poseen grandes provincias»²², y en su libro VI dedica todo un capítulo a introducirnos y prevenimos sobre el tema, estableciendo cuáles son las ‘verdaderas’ amazonas («aquellas que los antiguos llamaron amaçonas, porque para ejercitar el arco y las flechas, seyendo niñas, les cortaban o quemaban la teta derecha, e no les crescía, e dejaban la siniestra para que pudiesen criar la hija que pariesen; y en griego a quiere decir sin, e mazos quiere decir teta, y por esto, amazona quiere decir sin teta») y cuáles las que «los cristianos comenzaron a llamar amaçonas, sin lo ser, impropriamente» (porque «aquestas mujeres flecheras de quien aquí tratamos no se cortan la teta ni se la queman», aunque «en otras cosas, como ayuntarse hombres de cierto tiempo para su aumentación, parece que imitan a aquellas que los antiguos llamaron amaçonas»)²³, cuya existencia y denominación sanciona el autor en la célebre *Carta al cardenal Bembo sobre la Navegación del Amazonas* (1543) en términos ya nada titubeantes²⁴.

Es decir: excepto para Colón, que, creyéndose en Asia, buscó a las legendarias Amazonas bien en calidad de «pieza clave de identificación» o de «prueba definitiva de haber arribado en efecto a la India fabulosa»²⁵, a juzgar por los textos, ningún otro cronista o explorador lo hará. Lo que se buscaba eran unas nuevas amazonas (ésas que servirían de molde a la feminidad simbólica autóctona de la que hemos hablado), pues, como ha matizado José Carlos González Boixo, «la tradicional perspectiva que ve las empresas de conquista como fruto de una credulidad extraordinaria en todo tipo de leyendas» debería ceder paso a

²² Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias, islas y Tierra Firme del Mar Océano*, ed. digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2007, sobre la de Madrid: Real Academia de la Historia, 1851, pág. 222.

²³ *Ibid.*, pág. 123.

²⁴ «...Pues en lo demás no les es poco anexo el estilo de su vida, pues estas viven sin hombres y señorean muchas provincias y gentes, y en cierto tiempo del año llevan hombres a sus tierras, con quienes han sus ayuntamientos y después que están preñadas los echan de la tierra, y si paren hijo o le matan o le envían a su padre, y si es hija la crían para aumento de su república; y en esto hay mucho que decir y todas esas mujeres obedecen y tienen una reina muy rica y ella y sus principales señoras se sirven en vajillas de oro, según por oídas y relaciones de indios se sabe». Cito por Eugenio Asensio, «La carta de Gonzalo Fernández de Oviedo al Cardenal Bembo sobre la navegación del Amazonas», *Revista de Indias*, 9 (1949), págs. 1-38.

²⁵ Beatriz Pastor, *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana: Casa de las Américas, 1983, pág. 16.

la idea comprobable de que «detrás de cada uno de esos mitos [de la conquista] aparentemente incitadores para realizar expediciones, hay una realidad que da un sesgo mucho más racional a la empresa»²⁶. Sin embargo, aquella asociación colombina entre las «mujeres solas», la antropofagia y el oro sí experimentará una enorme fortuna imaginaria y definirá la función de las mujeres guerreras en el proceso de descubrimiento y conquista como ‘elemento anunciador’ de la proximidad de riquezas infinitas y como ‘metáfora’ para todo territorio americano difícil de conquistar. Un ejemplo muy elocuente de ello son ya las cartas de Amerigo Vespucci en que describe sus viajes a Suramérica (me refiero a la *Epistola Mundus Novus* de 1502, el primer texto en que América es nombrada con ese sintagma, y a la *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi*, de 1505), también rápidamente impresas y distribuidas por toda Europa acompañadas de expresivos grabados [fig. 7] que arraigan en el imaginario occidental esa variante de la amazona americana desde la perspectiva androcéntrica-colonial de que hemos hablado.



Figura 7. Grabado de una hoja volante (1505) sobre la epístola *Mundus Novus* de Amerigo Vespucci

De esas mujeres belicosas, que andan armadas aunque desnudas y «sin vergüenza de sus vergüenzas», se añade que son «lujuriosas sin medida» y

²⁶ José Carlos González Boixo, «El mito de las amazonas», en *Ensayos de descubrimiento y colonia*, eds. M.^ª A. Gallegos Ruiz y A. González, Toluca, México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1996, pág. 54.

que se mostraban «muy deseosas de ayuntarse con nosotros los cristianos»²⁷, aunque, como corresponde a su salvajismo, los seduzcan sexualmente para después comérselos²⁸. Tales escenas impresionaron la imaginación europea por muchos años y fueron repetidas o recreadas por muchos otros cronistas, viajeros e historiadores, así como invariablemente trasladadas a la imagen en la mayoría de las ediciones ilustradas de los textos de Vespucci [fig. 8], lo que da indicios del interés que despertaban sus significados profundos. En ellos, entre otras consecuencias fantasmáticas, el canibalismo va unido a la promiscuidad y la lascivia porque todos significan exceso de apetitos; una destemplanza ‘monstruosa’ con la que la amazona América exhibirá su condición de salvaje (un ser sin restricciones culturales y por tanto perverso) y se hará depositaria de la representación emblemática tradicional de pecados como la Lujuria y la Gula (antropófaga en este caso) mediante imágenes femeninas²⁹, o de arquetipos universales referidos a la Mujer Fatal, seductora y voraz (brujas, diablas, sirenas, gorgonas), para convertirse en lugar de confluencia entre el mito de los antropófagos proveniente de la Antigüedad, el discurso de la barbarie cristiana y los terrores inconscientes masculinos proyectados sobre la feminidad. Entre ellos el fantasma omnicultural y diacrónico de la *vagina dentata*, vinculado desde antiguo a algunos mitos amazónicos en que los hombres vivieron subyugados a las mujeres hasta que les arrancaron los dientes de sus vaginas y las convirtieron en penetrables³⁰, renacido en el mundo medieval cristiano de la mano del célebre

²⁷ Americo Vespucci, *El Nuevo Mundo. Cartas relativas a sus viajes y descubrimientos*, ed. R. Levillier, Buenos Aires: Nova, 1951, pág. 217.

²⁸ El texto de Vespucci y su traducción en imágenes cuentan que los cristianos mandaron a uno de sus hombres, «un joven muy esforzado», a mediar con un grupo de mujeres «indias de cueva» que se mostraban hostiles: «Cuando llegó junto a ellas le hicieron un gran círculo alrededor, y tocándolo y mirándolo se maravillaban. Y estando en esto vimos venir una mujer del monte que traía un gran palo en la mano; y cuando llegó donde estaba nuestro cristiano, se le acercó por detrás y, alzando el garrote, le dio tan gran golpe que lo tendió muerto en tierra. En un instante las otras mujeres lo cogieron por los pies, y lo arrastraron así hacia el monte». Más tarde se comprobó que allí «estaban las mujeres despedazando al cristiano y en un gran fuego que habían hecho lo estaban asando a nuestra vista, mostrándonos muchos pedazos y comiéndoselos» (*ibid.*, págs. 265-266).

²⁹ Véase Cesare Ripa, *Iconología*, ed. cit., vol. I, pág. 121 y vol. II, pág. 36.

³⁰ Cfr. María Eugenia Carranza Aguilar, *Antropología y Género. Breve revisión de algunas ideas antropológicas sobre las mujeres*, Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2000, pág. 7. No se olvide que las Gorgonas o Górgades, según los relatos de Herodoto y Diodoro, eran un pueblo de Amazonas muy temidas que una vez al año realizaban grandes festividades donde los hombres eran invitados, embriagados y extasiados por la belleza aparente de sus anfitrionas, para mantener relaciones sexuales con ellas, tras lo que los contertulios eran asesinados. Dominaban el país de las Hespérides al que llegó Perseo para decapitar a su reina-diosa Medusa, que vivía en un santuario guardado por Euriale, la tercera Gorgona, llamada la reina de las Amazonas. Véase Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito* (1959), México: FCE, 2005 y Robert Graves, *Dioses y héroes de la antigua Grecia*, Barcelona: Lumen, 2000, cuyas sugerentes aplicaciones históricas proponen

Malleus Maleficarum y subyacente tanto al relato de Vespucci sobre el joven esforzado (las mujeres lo seducen para devorarlo) como, en otra de sus variantes fantasmáticas –la castración–, a otras muchas aventuras sexuales relatadas en la crónica americana³¹.



Figura 8. Ilustración para la *Lettera de Amerigo Vespucci...* (Frankfurt, 1628)

De la supuesta hostilidad hacia el hombre de esas mujeres antropófagas que viven solas en sus islas o sus cuevas se desprenden las configuraciones imaginarias que acabarían por vincular semántica e imaginariamente al Otro que nombra a América con el canibalismo imputado a los aborígenes en conjunto, como ilustra la truculenta visión de los miembros humanos mutilados que para la segunda mitad del siglo XVI acompañan ya convencionalmente a las alegorías de América como ‘canibalesa’ de apetitos extremos y devoradora del hombre europeo que camina entre restos humanos, y que se popularizó en Europa hasta

la leyenda de Perseo decapitando a Medusa como una muestra más del dualismo matriarcal/patriarcal y del vencimiento del primero por el segundo, con un fin modélico y modelador para la sociedad occidental y el proceso de adquisición de sus patrones culturales.

³¹ El propio Vespucci se hace eco de ello en su descripción de las prácticas sexuales de las indias: «Otra costumbre tienen tan atroz y fuera de toda credulidad humana: con cierto artificio suyo y la mordedura de ciertos animales venenosos, hacen hinchar los miembros de sus maridos de tal manera gruesa que parecen deformes y brutales, y por esta causa muchos de ellos lo pierden y quedan eunucos» (*El Nuevo Mundo*, ed. cit., pág. 220). Y el mismo fundamento fantasmático parecía tener en el fondo la violencia sexual del relato de Michael da Cuneo a su regreso del segundo viaje de Colón (la primera violación de una india registrada en la crónica americana) dado que, como justificación de su ‘proeza’, explica que su víctima procedía de «una isla grande que está poblada por caníbales» y que las mujeres caníbales «cortan el miembro generativo de los hombres al ras del vientre» (cfr. Juan Gil y Consuelo Valera [eds.], *Cartas de particulares a Colón y Relaciones coetáneas*, Madrid: Alianza, 1984, pág. 235).

el grado emblemático. Algunas de las más difundidas fueron las de Philippe Galle (1581), quien dedica a América el número 43 de sus *Personificaciones* y la describe como una mujer que «es rica en oro», pero también salvaje y fiera que «devora a los hombres», que va desnuda salvo por un tocado de plumas y que se arma con arco, flechas y lanza emplumada [fig. 9], y la de Crispijn Van Passe (1596), que recibe cabezas y miembros humanos como ofrenda [fig. 10].



Figura 9. Philippe Galle, América
(*Prosopographia*, 1579)



Figura 10. Crispijn van Passe, América
(1596)

Pero también de esos relatos comienza a emerger la figura simbólica de la amazona americana como mujer aborigen siempre dispuesta a «usos licenciosos», como insistían los cronistas, que casi inmediatamente pasará a reproducir otra dialéctica reconocible: la alternancia entre atracción y rechazo que puede señalarse en el origen del proceso de fetichización del salvaje en la cultura europea moderna, visible también convencionalmente en las alegorías plásticas y cartográficas de América como buena y mala salvaje a la vez (bella amazona de apetitos extremos sobre el hombre europeo, que exhibe su barbarie ambivalente a través de una incitante pero feroz desnudez, montada en un siniestro reptil pero portando en sus brazos el cuerno de la abundancia, o rodeada de paradisíaca vegetación y de restos de su banquete erótico-antropófago), que dará origen a un nutrido catálogo, sobre los más diversos soportes, de alegorías de América con atuendo de Amazona, aspecto fiero y rebelde, actitud guerrera y cabalgando sobre

un armadillo gigante, representante de la fauna americana que se hará habitual en los emblemas europeos, y muy polisémico, pero asociado en principio a la tierra, la feminidad, la astucia diabólica o el carácter guerrero [fig. 11].



Figura 11. Adrien Collaert, América (1595)

Todo eso tiene una sencilla explicación, relacionada tanto con la economía representativa de la alteridad (en femenino) como con la reactivación modernocolonial del mito clásico de la amazona, para la que la antropofagia, además de ser el signo máximo del salvajismo y el extremo imaginario del miedo masculino al poder ‘absorbente’ de lo femenino, lo es también del temor al Otro en el espacio de su dominio: representa la contingencia de que esa absoluta otredad desnuda y disponible que se asoció alegóricamente con América fuera a su vez deseante y devoradora. De ahí la necesidad de la ‘conquista’, término también ambivalente, de un espacio erotizado que moviliza un *deseo* masculino (de penetración, de posesión, de conversión, de dominio).

Ésa será la amazona que ingrese en la imaginación literaria hispánica de los siglos XVI y XVII. *Amazonas en las Indias* (1635) de Tirso de Molina ofrece un resumen exacto de todo esto que digo, tras relatarnos la heroína Menalipe las confluencias y divergencias del mito clásico con el indiano (aquí a propósito de la expedición de Gonzalo Pizarro a la provincia de La Canela), y sin que falten los datos sobre Escitia, las conquistas de Asia y Armenia, los nombres de las principales amazonas clásicas y su carácter guerrero, o los encuentros con Hércules, Aquiles y Teseo. A todo ello añade Menalipe el paso del tiempo, «el elemento de sal» y «las oceanas ondas» que las llevan hasta tierra americana

para establecerse allí junto a un «Gran Río del Pirú» como nuevo Termodonte tropical, combatir contra los españoles «con arcos y aljabas de flechas a las espaldas» (pues sus poderes adivinatorios las han hecho sabedoras de sus intenciones)³² y convertirse a medida que avanza la acción en personificación perfecta de los contenidos fantasmáticos repasados hasta ahora, incluida la insistencia en que su modo de vida es una inversión, una suerte de antípoda del mundo donde «Naturaleza / el orden ha alterado / que por el orbe todo ha conservado» (I, 45-46). Son fácilmente reconocibles en la definición que ofrece el soldado Caravajal de estas nuevas «comisarias del infierno»:

...legiones de hembras armadas,
 en los rostros serafinas
 pero en las obras demonios,
 pues tanta piedra lloviznan,
 tantos dardos nos arrojan,
 tantos flechazos nos tiran
 que, si no se enamorara
 de la airosa bizarría
 de don Gonzalo Pizarro
 su hermosa reina o cacica,
 y de mí su bruja hermana
 ¡por Dios! que nos desbalijan
 de las almas, y que, hambrientas
 o nos asan o nos guisan;
 porque comen carne humana
 mejor que nosotros guindas. (II, 1483-1498)

Se admite ya casi por consenso que esa reescritura americana del mito de las Amazonas que contribuiría a revitalizar su imagen en las letras hispánicas comienza con su temprana presencia en las *Sergas de Esplandián*, continuación del ciclo de Amadís de Gaula, publicado en Sevilla en 1511 por Garcí Rodríguez de Montalvo, y uno de los libros más leídos de su época, a uno y otro lado del océano³³. En la obra parece recuperarse las noticias de Colón sobre las Amazonas

³² Tirso de Molina, *Amazonas en las Indias*, Acto I, vv. 309-524. Cito siempre por la ed. digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, sobre la de Miguel Zugastí, *Trilogía de los Pizarros*, vol. III, Kassel: Edition Reichenberger-Fundación Obra Pía de los Pizarro, 1993.

³³ Con respecto al lado americano, véase el ya clásico estudio de Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, México: FCE, 1954, quien ha insistido en la popularidad de los libros de caballerías entre los conquistadores de Indias hasta el punto de reconocerlos como «los instigadores inconscientes» de la acción y la toponimia conquistadora. Véase también Fernando Carmona Fernández, «Conquistadores, utopías y libros de caballería», *Revista de filología románica*, 10 (1993), págs. 11-30.

americanas para la creación de la ultramarina «ínsula California» (mucho antes de que su territorio real fuera descubierto y bautizado con ese nombre³⁴) que es, dice Montalvo, «una cosa la más extraña que nunca por escritura ni por memoria de gente en ningún caso hallar se pudo»:

Sabed que a la diestra mano de las Indias ovo una isla llamada California mucho llegada a la parte del Paraíso terrenal, la cual fue poblada de mugeres negras sin que algún varón entre ellas oviese, que casi como las amazonas era su estilo de bivar. Estas eran de valientes cuerpos y esforçados y ardientes coraçones y de grandes fuerças. La ínsola en sí, la más fuerte de riscos y bravas peñas que en el mundo se fallava. Las sus armas eran todas de oro, y también las guarniciones de las bestias fieras, en que, después de las aver amansado, cabalgaban; que en toda la isla no había otro metal alguno [...] E algunas vezes que tenían pazes con sus contrarios mezclávanse con toda segurança unos con otros y avían sus ayuntamientos, de donde seguía quedar muchas dellas preñadas; y si parían hembra guardávanla, y si varón luego era muerto. La causa dello, según se sabía, era porque en sus pensamientos tenían firme de apocar los varones en tan pequeño número que sin trabajo los pudiesen señorear con todas sus tierras, y guardar aquellos que entendiesen que cumplía para que la generación no pereziese.³⁵

El topónimo podría derivar de la Calafonna de los relatos troyanos medievales³⁶, aunque la ubicación de la fantástica ínsula amazónica amplía el marco espacial caballeresco y parece inspirada por la expectación creada por los nuevos descubrimientos colombinos, que proporcionan el contexto adecuado para explicar la aparición de esas amazonas paganas y ultramarinas, tan rentables, como veremos, en términos de evangelización, enriquecimiento y expansión territorial de la Cristiandad: como para el Almirante, la isla femenina de Rodríguez de Montalvo está a mano derecha de las Indias, es la primera que se encuentra partiendo de España, y estaría próxima al Paraíso terrenal. Las moradoras de California, como las de Matinino, tampoco usan del «ejercicio femenino», son hábiles guerreras cuyas armas son todas de oro, porque otro metal no se conoce en aquella tierra

³⁴ Sobre la historia de tal descubrimiento, véase *Noticia de la California y de su conquista temporal y espiritual hasta el tiempo presente: sacada de la Historia manuscrita, formada en México año de 1739 por el Padre Miguel Venegas, de la Compañía de Jesús*, ed. digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2008, sobre la de Madrid: Imprenta de la Viuda de Manuel Fernández y del Supremo Consejo de la Inquisición, 1757.

³⁵ Cito por Garci Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, ed. C. Sainz de la Maza, Madrid: Castalia, 2003, pág. 727.

³⁶ Carlos Sainz de la Maza, «Introducción» a Garci Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, ed. cit., pág. 22.

(otro elemento exclusivo de las *Sergas* que no figura en las leyendas amazónicas clásicas y sí en la obsesión áurea colombina), y viven separadas del sexo masculino, protegidas por grifos devoradores de hombres. Se trata del reino de la amazona Calafia, «una reina muy grande de cuerpo, muy hermosa para entre ellas, en floreciente edad, valiente en esfuerzo y ardid del su bravo corazón más que ninguna de las que antes della aquel señorío mandaron» (pág. 729). A la llamada del rey de Persia, que quiere arrebatar Constantinopla a los cristianos, y «desseosa en su pensamiento de acabar grandes cosas», Calafia mueve a sus súbditas a participar en la guerra. Su destreza en el mundo de las armas y el deseo de fama mundana genuinamente caballerescos animan a esta hermosa mujer a movilizar todo su ejército femenino en la lucha contra los cristianos. Sus fuerzas se doblegarán, no obstante, ante la irresistible figura de Esplandián y, vencida por las armas y por el amor, la amazona Calafia olvida su tradicional androfobia para abrazar su destino último y ejemplar, que será la sumisión al poder masculino: cae doblemente conquistada por Esplandián, al no poder acceder al amor del héroe acepta casarse con quien él escoge para ella, reniega tanto de su indumentaria y costumbres como de su fe pagana, y se somete al Orden convirtiéndose al cristianismo, «porque como yo aya visto la orden tan ordenada de vuestra ley, y la gran desorden de las otras, muy bien claro se me muestra ser por vosotros seguida la verdad y por nosotras la mentira y falsedad». Así, el temible enemigo se convierte en el decisivo aliado que permite la salvación de Constantinopla.

Como ha señalado alguna crítica reciente, estas Amazonas, ‘antípodas’, valientes, esforzadas y al fin conversas, que pasan de oponente a auxiliar del héroe y cuya fortuna como tipo recurrente en la narrativa caballeresca es enorme, refuerzan la adaptación del género –en cuanto a las dos isotopías fundamentales que lo rigen, la bélica y la amorosa– a la ideología providencialista y mesiánica propia de la empresa conquistadora cristiana del Mediterráneo y las Indias, apoyan «el giro ideológico que con Esplandián aparta a la caballería de su autocontemplación aristocrática y galante, y convierte a su héroe en promotor irresistible de una nueva caballería cristiana universal, según el canon de situaciones interlocutivas consagrado en el género»³⁷, y contribuyen al nuevo modelo de caballería que se erige en la transición del mundo medieval al renacentista asumiendo una idea de Cruzada que, frente a las vanaglorias terrestres de Amadís, tiene como propósito promover la fe cristiana a costa del paganismo con un sentido colectivo de la

³⁷ Susan Giráldez, «Las *Sergas de Esplandián*, Granada, Constantinopla y América: la novela caballeresca como portavoz de la modernidad», en *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, coords. J. Á. Fernández Roca, C. J. Gómez Blanco y J. M.^a Paz Gago, A Coruña: Universidade, 1994, vol. 2, págs. 183-196. Véase también Alison Tauffer, «The Only Good Amazon is a Converted Amazon: The Woman Warrior and Christianity in the *Amadis Cycle*», en *Playing with Gender: A Renaissance Pursuit*, ed. J. R. Brink, Urbana: University of Illinois Press, 1991, págs. 35-51.

acción bélica perfectamente aplicable a esa nueva *Gran Conquista de Ultramar* que se inaugura en 1492. En otras palabras: ya desde esa primera revitalización literaria, el mito amazónico (pese a su transgresión inherente) fue útil como instrumento de la propaganda imperial en tanto que pudo subordinarse a la ideología cristiana, patriarcal y colonial que apoya la noción imperial de conquista de las Indias en el marco de la concepción mesiánica y utópica del imperio español³⁸, y en tanto que pudo reconvertirse al nuevo imaginario que se desarrolla al mismo tiempo que el avance por tierras americanas; un imaginario que se fundamenta –además de en la superioridad de los españoles y la inferioridad de los pueblos indígenas– en los grandes móviles de la empresa: el oro metafórico de la salvación de las almas y el oro y las riquezas como valores económicos reales, como sugiere la California de Esplandián, como apuntaban los textos de Colón y como apuntarían también otros muchísimos ejemplos, porque ese renovado arquetipo de amazona americana, con perfiles prácticamente idénticos a los de esos textos fundacionales, subsistirá operativo todo el tiempo que tarden los europeos en esparcirse por el continente. Principalmente en tres puntos más de la geografía americana además de las Antillas colombinas: México (lo que se llamó la Nueva Galicia), la provincia de Los Llanos en el Nuevo Reino de Granada (Colombia-Venezuela) y la región selvática que llevaría su nombre, compartida hoy entre Colombia, Perú y Brasil, aunque también Antonio Pigafetta, el cronista de la expedición de Magallanes, informará en 1522 de una isla «llamada Occoloro, bajo Java Mayor, donde sólo viven mujeres. Las fecunda el viento y después, al parir, si lo que nace es macho, lo matan; si es hembra, la crían. Si desembarcan en aquella isla hombres, mátanlos también en cuanto les es posible»³⁹.

Cronológicamente, después de las amazonas de Colón (y de Montalvo), la siguiente mención del mito autóctono tiene lugar en 1518. Juan de Grijalva recorre las costas de Yucatán (entonces creída isla), preparando la penetración en tierra firme que culminará Hernán Cortés con la conquista de México, y el clérigo Juan Díaz, uno de los expedicionarios, escribe la relación del viaje y anota en ella que «encontramos una muy hermosa torre en una punta, la que se dice ser habitada por mujeres que viven sin hombres; créese que serán de raza de amazonas». El pasaje lo recoge textualmente Fernández de Oviedo (libro XXXIV, cap. VIII), y el mismo cronista proporciona otro texto mucho más extenso sobre

³⁸ Tal providencialismo no se limitará al reinado de los Reyes Católicos: recuérdese que las referencias al poder imperial de Carlos V y de Felipe II son siempre alusivas al continente americano, como inequívocamente revelan las dos divisas más célebres de los soberanos, el *Plus Ultra* carolino, que amplía el emblema de las columnas de Hércules, y el *Iam illustrabit omnia* filipino, que alude al soberano como la luz que ilumina el mundo, simbolizando ambos también –*translatio imperii* de por medio– que el suyo es un poder que ha superado al de los imperios anteriores.

³⁹ Antonio Pigafetta, *Primer viaje en torno del Globo*, trad. y ed. F. Ruiz Morcuende, Madrid: Espasa-Calpe, 1941, pág. 153.

el lugar llamado Ciguatán, que, según él, «en aquella lengua desa provincia (se refiere a Nueva Galicia) quiere decir pueblo de mujeres». Se trata del relato de la expedición de Cristóbal de Oñate alrededor de 1533, quien, habiendo tenido noticias de que el País de las Amazonas estaba situado en las cercanías del río Ciguatlán o «Río de las Mugerres» (el río San Lorenzo), pidió a Nuño de Guzmán, gobernador de Nueva Galicia, «le hiciese merced de aquella empresa e pacificación de aquellas amazonas» que «son ricas y temidas». Muerto Oñate en un encuentro con los indios de Quínola, prosiguió la expedición el capitán Gonzalo López, quien –nos cuenta Oviedo– llegó a tener contacto directo con aquellas mujeres, pues «llevaron a su pueblo a los españoles, diéronles muy bien de comer e todo lo necesario de lo que ellos tenían necesidad»:

Aquel pueblo es de hasta mill casas, e muy bien edificado, e las calles en gentil concierto, e asentado en lo mejor de la tierra e más fértil e apacible. E queriendo los españoles inquirir el modo de vivir de esas mujeres, súpose de ellas mismas que todos los mancebos de aquella comarca vienen a aquella población de las mujeres cuatro meses del año a dormir con ellas, y ellas se casan con ellos de prestado por aquel tiempo, e no más, sin se ocupar ellos en más de las servir e contentar en lo que ellas les mandan que hagan de día en el pueblo o en el campo, y en cualquier género de servicio que ellas los quieren ocupar de día, e de noches dales sus propias personas e camas. Y en este tiempo cultivan e labran e siembran la tierra e los maizales y legumbres, e lo cogen e ponen dentro en las casas donde ellos han seido hospedados; e cumplido aquel tiempo que es dicho todos ellos se van e tornan a sus tierras donde son naturales. E si ellas quedan preñadas, después que han parido, envían los hijos a los padres, para que los críen e hagan dellos lo que les pluguiere, después que ha dos o tres meses o antes; e si paren hijas, retiénenlas consigo e crianlas para la aumentación de la república suya.⁴⁰

Naturalmente, también «vieron los españoles entre aquellas mujeres turquesas y esmeraldas, e decíanles que había destas dos maneras de piedras preciosas mucha cantidad e muy buena», lo que explica que incluso Hernán Cortés –pese a su pragmatismo tan poco proclive a ensoñaciones míticas– diera crédito a tantos relatos (a los citados hay que sumar los de su teniente Cristóbal de Olid sobre la parte oeste de la Nueva España y los de sus capitanes Gonzalo de Sandoval y Francisco Cortés de Buenaventura que habían consumado entre 1522 y 1524 la conquista de la provincia de Colima) sobre la existencia del país poblado sólo por mujeres «las cuales diz que tienen en la generación aquella manera que en las historias antiguas describen que tenían las amazonas», hasta

⁴⁰ *Historia general y natural de las Indias*, ed. cit., pág. 283.

el punto de incluirlas en las *Instrucciones* (1524) dadas a sus lugartenientes⁴¹, probablemente tanto para «saber la verdad desto e de lo demás y hacer de ello larga relación a vuestra Majestad», como porque «muchos de esta provincia [...] dícenme asimismo que es muy rica de perlas y oro», como revelara su Cuarta Carta de Relación a Carlos V⁴².

Por otra parte, según el relato del Inca Garcilaso de la Vega, tampoco faltaron tribus con cacicas al mando en la expedición de Hernando de Soto a La Florida (1539-1543), como la de la Señora de Cofachiqui, que trató muy de cerca con los españoles, ni mujeres guerreras «que peleasen con la misma ferocidad que los varones», cinco de las cuales –casi como las indias de Vespucci– atacaron a Francisco de Reynoso Cabeza de Vaca en Tula y lo vencieron «haciéndolo presa del [órgano] viril a bocados y puñadas»⁴³.

Cuando fracasaron los intentos de localizar al Norte del hemisferio a aquellas mujeres tan ricas e independientes como inalcanzables, se las buscó al Sur. La épica marcha del Licenciado Jiménez de Quesada desde Santa Marta a la sabana de Bogotá (1535-1536) inaugura nuevas pistas sobre ellas, pese a que el objetivo era El Dorado, no las Amazonas. Pero Juan de San Martín y Alonso de Lebrija, en su *Relación del descubrimiento y conquista del Nuevo Reino de Granada* (1536-1539), estuvieron a apenas cuatro jornadas del país de las mujeres y llegaron a averiguar mucho más. Su descripción se ajusta a lo dicho hasta entonces⁴⁴, salvo el matiz de que «se sirven de hombres esclavos hasta

⁴¹ En Francisco de Cárdenas, Joaquín Francisco Pacheco y Luis Torres de Mendoza (comps.), *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y organización de las antiguas posesiones de América y Oceanía, sacados de los archivos del reino y muy especialmente del de Indias*, Madrid: Ministerio de Ultramar, 1964-1894, vol. 26, pág. 153. (disponible en www.archive.org, de donde cito).

⁴² Hernán Cortés, *Cartas y documentos*, ed. M. Hernández Sánchez-Barba, México: Porrúa, 1963, págs. 368 y 370.

⁴³ Inca Garcilaso de la Vega, *La Florida del Ynca: historia del adelantado Hernando de Soto, Gobernador y capitan general del Reyno de la Florida, y de otros heroicos caualleros españoles è indios* (III, cap. 28 y IV, caps. 10-12). Cito por la ed. facsímil digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009, sobre la de Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1605.

⁴⁴ «Estando el real en el valle de Bogotá, tuvimos nueva de una nasción de mugeres que viven por sí, sin vivir indios entrellas, por lo cual las llamamos amaçonas. Estas dicen los que dellas nos dieron noticia, que de ciertos esclavos que compran se empreñan, y si paren hijo lo envían a su padre, y si es hija, críanla para aumentación desta su república. Dicen que no se sirven de los esclavos más de hasta empreñarse dellos; que luego los tornan a enviar, e assí a tiempo los envían e a tiempo los tienen. Oyda tal nueva en tal tierra como ésta, envió [Jiménez de Quesada] a su hermano con alguna gente de pie y de caballo a que viesse si era assí lo que los indios decían; y no pudo llegar a ellas por las muchas sierras de montaña que avía en el camino, aunque llegó a tres o cuatro jornadas dellas, teniendo siempre noticia que las avía, e que eran muy ricas de oro, e que dellas se trae el mesmo oro que hay en esta tierra y en la de Tunja». *Carta de Juan de San Martín y Alonso de Lebrija al Rey Carlos V*, en Gonzalo Fernández de Oviedo, *op. cit.*, pág. 362.

empreñarse dellos», lo que les hará responsables de propagar la noticia en España de que diez millares de tales amazonas habían desembarcado en Santander para esclavizar a los españoles, procrear con ellos y llevarse a las hijas⁴⁵.

De nuevo en Suramérica, las amazonas reaparecen, ubicuas, en casi todas las expediciones que partieron a la búsqueda de El Dorado, en una progresión creciente con respecto a la promesa de sus riquezas («Tienen oro, encima de la tierra, en joyas, y debajo de la tierra lo sacan de minas. Esto es lo que se pudo saber destas mujeres», resume Fernández de Oviedo tras la recopilación de los múltiples relatos⁴⁶) y –tampoco por casualidad– «siempre en zonas marginales a las altas culturas maya, azteca, inca, o culturas medias como la chibcha, todas ellas de régimen patriarcal»⁴⁷: son vistas en los Llanos venezolanos por Jerónimo Dortal, en las márgenes del río Meta según Jorge de Espira y en las del Santa Marta según Hernán Pérez, en las llanuras inundadas del Paraguay que recorrió Hernando de Ribera, en Brasil por Manoel da Lóbrega y João de Azpilcueta, en Chile por Pedro de Valdivia y Agustín de Zárate, y en Argentina por Ulrich Schmidl, cuya *Verídica historia de una navegación maravillosa llevada a cabo en América o Nuevo Mundo en el Brasil y el Río de la Plata* (1567) fue incansablemente reeditada acompañada de ilustraciones y frontispicios alusivos a esas omnipresentes amazonas autóctonas [fig. 12]⁴⁸.



Figura 12. Ilustración de Levinus Hulsius para Ulrich Schmidl, *Verídica historia...* (1599)

⁴⁵ Apud Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, ed. cit., pág. 62.

⁴⁶ *Historia general y natural de las Indias*, ed. cit., pág. 124.

⁴⁷ Lola G. Luna, «Androcentrismo e Historia de América. Las amazonas», *Boletín Americanista de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona*, vol. 24, núm. 32 (1982), pág. 305.

⁴⁸ Ya la segunda edición alemana de la obra apareció en la famosa colección ilustrada de los *Grandes Viajes* de Théodore de Bry, y dos años después (1599) el mismo autor la incluiría en su edición en latín. El mismo año fue editada, también en latín e ilustrada, en la IV parte de la colección de viajes de Levinus Hulsius, con el grabado que reproduzco como frontispicio. Manejo la ed. digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2001, sobre Ulrich Schmidl, *Viaje al Río de la Plata*, Buenos Aires: Cabaut y Cía., 1903.

La lista podría continuar⁴⁹, porque buena parte de las crónicas de los dos primeros siglos de colonización confirmarán las noticias de esa nación femenina en diversos lugares del nuevo continente, sus ecos se difundirán en cuantas Geografías, Descripciones, Cartografías e Historias Generales o Naturales de las Indias se publicaron durante los siglos XVI y XVII, y después de los conquistadores partirán en busca de las amazonas los misioneros, para bautizarlas y evangelizarlas⁵⁰. Pero entre todos los relatos sobre la cuestión existen algunos excepcionales, no sólo porque la aclimatación del mito adquiera mayor verosimilitud historiográfica, sino además porque hacen evidente su inserción en esa retórica colonial de la que hablamos, por la que la presencia, ferocidad y voracidad de las amazonas era directamente proporcional a la resistencia que ofrecía el terreno frente al *apetito* evangelizador, conquistador o comercial, pues no era posible mayor ‘salvajismo’ que no querer trato o comercio con tal misión civilizadora. Se trata de los testimonios directos de quienes dijeron verlas y combatir las: el primero, el del dominico Gaspar de Carvajal en su *Relación del descubrimiento del río Grande de las Amazonas por Francisco de Orellana*, compuesta hacia 1541. A diferencia de las amazonas griegas, las de Fray Gaspar «no se cortan la teta derecha, como lo hacían las de los antiguos» y son «mujeres muy bellas, muy blancas [quizá por contraste con las amazonas negras de Montalvo que tal vez esperaba encontrar], muy altas y con muy largo el cabello y revuelto a la cabeza; muy membrudas y andan desnudas en cueros, con sus arcos y flechas en las manos, haciendo tanta guerra como diez indios». No están enteramente dedicadas al arte de la guerra ni viven en un estadio cultural ‘primitivo’: habitan en setenta pueblos con casas de piedra, con una compleja organización social reflejada en su vida urbana, y lejos de ignorar la agricultura (como sus pares del viejo mundo), poseen grandes labrantíos que producen abundantes alimentos. Tienen una organización política de tipo monárquico, respondiendo a la jefatura de una de ellas que se llama Coñori, y en sus recintos sagrados (Casas del Sol) se depositan fabulosos tesoros, pues eran «señoras de mucho metal» y hasta «las ataderas con que hacían sus casas eran de oro», y tienen muchas provincias e indios vasallos que son sus servidores y protegidos y les pagan tributos. «Cuando les viene aquella gana –continúa Carvajal– hacen la guerra a un señor vecino

⁴⁹ Un recorrido pormenorizado puede verse en Carlos Alonso del Real, «Geografía de las Amazonas», *Cuadernos Hispánicos*, 183 (1965), págs. 473-485.

⁵⁰ Todavía en 1737, el padre Pablo Maroni abrió su *Societatis Iesu* con el capítulo «Examinase si ha habido o hay, al presente, Amazonas» en la región del Marañón, «porque es común voz en todas estas provincias que las hay», y recogía cuantos testimonios de misioneros pudo recopilar acerca de aquellas «mujeres belicosas que se gobiernan por sí solas, sin más comercio con los hombres que el preciso para el aumento de su república». En Julio Tobar Donoso (ed.), *Historiadores y cronistas de las misiones*, ed. digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2004, sobre la de México: J. M. Cajica, 1960, pág. 116 y sigs.

y traen indios prisioneros a su país. Los guardan el tiempo que se les antoja. Cuando se sienten preñadas los envían de vuelta sin hacerles ningún mal. Si paren hijo le matan o le envían con sus padres, si hija la crían con solemnidad y la imponen en cosas de la guerra»⁵¹.

Las primeras noticias sobre tal nación femenina las recibe la expedición al aproximarse a la confluencia del Tefe con el Marañón. Fray Gaspar anota que los indios le dijeron que «íbamos a ver los amurianos que en su lengua llaman coniupuyara, que quiere decir grandes señoras, que mirásemos lo que hacíamos, que éramos pocos y ellas muchas, que nos matarían; que no estuviésemos en su tierra». Días después, mientras navegan cerca de la orilla en busca de un sitio para detenerse, entran en contacto con esas mujeres guerreras: divisan un pueblo, Orellana ordena que los bergantines se aproximen a la ribera para apropiarse de alimentos y los indios resisten con tal bravura y disparando tantas flechas que los españoles no logran defenderse y remar al mismo tiempo. Antes de alcanzar tierra ya había cinco heridos, el cronista Carvajal entre ellos. En la orilla continúa el combate cuerpo a cuerpo durante horas y cuando Orellana ve aproximarse refuerzos indios, ordena apresuradamente la retirada, entre una flota de canoas que los persiguen y que a duras penas consiguen esquivar. Tal resistencia, explica Fray Gaspar, se debe a la presencia de las Amazonas:

Quiero que sepan cuál fue la cabsa por qué estos indios se defendían de tal manera. Han de saber que ellos son sujetos y tributarios a las Amazonas, y sabida nuestra venida, vánles a pedir socorro y vinieron hasta diez o doce, que éstas vimos nosotros, que andaban peleando delante de todos los indios como capitanas, y peleaban ellas tan animosamente que los indios no osaron volver las espaldas, y al que las volvía delante de nosotros le mataban a palos, y ésta es la cabsa por donde los indios se defendían tanto.

Dos años después de que la expedición alcanzara el Atlántico y partiera a España en busca del apoyo para una nueva incursión en la zona, esta vez equipada con artillería, Sebastián Caboto diseña el primer mapamundi en que aparece todo el «Río de las Amazonas que descubrió Francisco de Orellana» y en el lugar donde se libró el combate narrado por Carvajal dibuja mujeres indias disparando con arcos y flechas contra los españoles: la leyenda geográfica se concretaba en la geografía real [fig. 13], y desde entonces todas las relaciones de las siguientes expediciones que descendieron o remontaron el Río Grande de las Amazonas confirmarían las noticias sobre aquella nación femenina.

⁵¹ Cito siempre por Gaspar de Carvajal, *Descubrimiento del río de las Amazonas*, ed. digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2007, sobre la de Bogotá: Prensas de la Biblioteca Nacional, 1942.



Figura 13. Sebastián Caboto, Mapamundi (1544; detalle)

Hay otros tres testigos de vista excepcionales de esas u otras amazonas americanas y ‘simbólicas’: desde 1555 habla de ellas un gran intelectual de la época, el francés André Thévet, *Cosmographe du Roi*, quien había viajado a América al amparo de los intentos (frustrados) de Henri II por establecer una colonia francesa en la bahía de Río de Janeiro. Tanto en *Les singularités de la France Antarctique autrement nommée Amérique* (1557), el primer tratado sobre América en francés, como en *Cosmographie Universelle* (1575), describe lugares, productos, flora y fauna, así como a los habitantes de aquellas tierras, sus formas de vida y costumbres alimenticias, con rasgos en buena medida tópicos del salvaje cristiano (la irracionalidad, la idolatría y los tratos con el demonio), a los que se suman las costumbres sexuales licenciosas y de apetito irrestricto, los sacrificios humanos y el canibalismo. Sus detalladas descripciones las corroboraban los abundantes grabados de Jean Cousin con que se acompañó la edición, muchos de ellos dedicados a las amazonas [fig. 14], a las que Thévet consagra un capítulo entero y de las que dice que «vivían exactamente como vivieron, según lo que sabemos, las Amazonas de Asia» que después de la guerra de Troya se dispersaron por el mundo. En América, explica Thévet, se las encuentra en islas y viven en pequeñas habitaciones o en cavernas. Sus enemigos las hostigan continuamente y ellas se defienden con amenazas, aullidos y gestos horrorosos, parapetadas detrás de caparzones de grandes tortugas. Dan un trato inhumano a sus prisioneros: para darles muerte los cuelgan de una pierna a la rama de un árbol y al cabo de un tiempo, si el

desafortunado aún está con vida, le disparan diez mil flechas y encienden una hoguera para cocinarlo y comérselo⁵².



Figura 14. Las Amazonas americanas.
André Thévet, *Les singularités de la France antarctique* (1557)

También Walter Raleigh, favorito de la reina Isabel de Inglaterra caído en desgracia tras la ruinosa fundación de Virginia en 1585 (primera colonia inglesa en América del Norte, desaparecida tres años después), ofreció notables noticias sobre las Amazonas en el relato de la también frustrada expedición a la «ciudad dorada de Manoa». En 1596 vio la luz en Londres su libro *The Discoverie of the Large, Rich, and Bewtiful Empyre of Guiana* y la obra pronto se hizo tan popular que no tardó en ser traducida, al holandés, al alemán y al latín, en las versiones ilustradas de Levinus Hulsius (1599) y en la famosa *América* de Théodore de Bry (vol. VIII, 1599 y 1625), con especial hincapié en el gran festín erótico anual de las Amazonas del que hablaba el cronista, en el que las mujeres «libres de odios y con grandes deseos» se juntan con los hombres –al estilo del *Paraíso* de El Bosco o de la *Aurea Aetas* de Lucas Cranach–, entre «banquetes, bailes y vino en abundancia» [fig. 15]⁵³.

⁵² André Thévet, *Les singularités de la France Antarctique*, París: La Découverte/Maspero, 1983, págs. 163-168.

⁵³ Cito por *El descubrimiento del grande, rico y bello imperio de Guayana*, Caracas: Ediciones Juvenal Herrera, 1986, págs. 178-179.



Figura 15. Levinus Hulsius, «La isla de las Amazonas» para Walter Raleigh, *Brevis et admiranda descriptio regni Guianae* (1599)

Con estos relatos textuales e iconográficos la imagen de la amazona americana reforzaba su inserción cultural y etnográfica, además de su asociación en el imaginario colectivo al ambivalente atractivo de un Nuevo Mundo oscilante entre lo siniestro y lo paradisiaco, pero aún en 1641, un siglo después de la expedición de Orellana, la de Pedro Teixeira relatada por Cristóbal de Acuña en el *Nuevo descubrimiento del gran río de las Amazonas* despejaba toda duda residual (pues «los fundamentos que hay para asegurar provincia de Amazonas en este río son tantos y tan fuertes, que sería faltar a la fe humana no darles crédito») y añadía nuevas informaciones sobre los ‘métodos de seducción’ de esas mujeres que tendrían enorme fortuna imaginaria [fig. 16]:

Son mujeres de gran valor y que siempre se han conservado sin ordinario comercio de varones y aun cuando éstos por concierto que con ellas tienen, vienen cada año a sus tierras, los reciben con las armas en la mano, que son arcos y flechas, que juegan durante algún tiempo, hasta que satisfechas de que vienen de paz los conocidos, y dejando las armas, acuden todas a las canoas, o embarcaciones de los huéspedes y cogiendo cada una la hamaca que halla más a mano, que son las camas en que ellos duermen, la llevan a su casa y colgándola en parte donde el dueño la conozca, le reciben por huésped aquellos pocos días después de los cuales ellos se vuelven a sus tierras, continuando todos los años este viaje por el mismo tiempo⁵⁴.

⁵⁴ El Memorial de Cristóbal de Acuña se presentó al Real Consejo de Indias en 1641, el mismo año se publicó la primera edición en España y la obra tuvo tanto impacto sobre la opinión pública que



Figura 16. Amazona seduciendo a un indio desde su hamaca, según el ritual descrito por Cristóbal de Acuña (edición holandesa de la *Relación* de Acuña, 1717)

De la mano de esos relatos, y especialmente de sus ediciones ilustradas, la amazona americana consolidó definitivamente su impacto sobre el imaginario occidental a ambos lados del océano. Desde aquella orilla, a Juan de Castellanos el renacimiento del mito le pareció «novela liviana» o «fantasía superchera», aunque no perdió ocasión de recrear cuantas historias de esas «mujeres sueltas y flecheras, / con fama de grandisimas guerreras» adornan las vidas y expediciones cantadas en sus *Elegías de varones ilustres de Indias* (ca. 1589), en especial para subrayar su belleza y su amplia predisposición amorosa para con los cristianos: «Lindos ojos y cejas, lisas frentes, / gentil dispusición, belleza rara, / los miembros todos claros y patentes, / porque ningún vestido los repara» y porque «de sus consorcios y congregaciones / fea, contrahecha, manca se destierra». «No quieren compañía de varones –continúa– / ni jamás los consienten en su tierra, / mas gozan en sus tiempos y sazones / de aquellos con quien ellas tienen guerra, / y entre tanto dura la lujuria, / con ellos cesa la guerrera furia». Orocomay, por ejemplo, además de ser «hermosa, varonil, cabal, / en todas proporciones elegante, / y para guerra y

entre esa fecha y 1717 fue reeditada y traducida a todas las lenguas europeas en más de diez ocasiones. Hay una excelente edición crítica reciente: Cristóbal de Acuña, *Nuevo descubrimiento del Gran Río de las Amazonas*, ed. I. Arellano, J. M.^a Díez Borque y G. Santonja, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009, de donde cito (pág. 54).

paz mujer bastante», es «Señora de grandísimo talento, / y á cualquier español aficionada», pues «en general es este mujeriego / de bien compuestos miembros / y lozanos, / ninguna cosa duras al entrego: / que suelen recibir lascivas manos / derretidas en amoroso fuego, / grandes aficionadas a cristianos»⁵⁵.

Lejos han quedado ya las tradicionales virilidad y androfobia, e incluso los llamados «matrimonios de visita». Esta insistencia en afirmar la feminidad de las amazonas, en destacar su belleza y su disposición abierta a ofrecerse pródigas al intercambio con los extraños conduce, en confluencia con otras configuraciones imaginarias coloniales de las que estamos hablando, a otras cristalizaciones ideológicas muy significativas, como la que (sugerida ya en el *Theatrum Orbis Terrarum*) está en la base de otra tesis ampliamente difundida en la crónica y la historia de América, que apunta al fundamento mismo del ser hispanoamericano y se desenvuelve simultáneamente en dos niveles: el erótico y el cultural. Me refiero al mestizaje y a los estereotipos o mitos contruidos a su alrededor casi desde el inicio mismo del proceso de conquista y colonización; unos mitos casi siempre de doble lectura (el mestizaje y la construcción de la nueva cultura por un lado, el «Malinchismo», la violencia y la orfandad o bastardía originales por otro), pero que, para lo que nos interesa ahora, sostienen la idea de que ese mestizaje –y con él la construcción de la nueva cultura– fue posible gracias a la incitación o receptividad de la mujer indígena para el «abrazo amoroso» con un conquistador que además se presenta en el imaginario compartido de la época como el portador de la luz civilizadora, de la Verdad y la Salvación, de modo que la supuesta entrega sexual de la amazona autóctona, ya nada andrófoba, significa para ella la vía de acceso a un doble goce, corporal y trascendente, disfrutado en brazos de quien la hará empezar a existir ontológicamente en la Historia. Esa proposición, implícita en la mayor parte de los cronistas –y en no pocos estudiosos contemporáneos–, junto a la recurrente desnudez cronística e iconográfica de América, tuvo como consecuencia imaginaria (además de exculpar a la conquista de los actos de violación, individual o colectiva, perpetrados contra la mujer india) la casi instantánea identificación del Nuevo Mundo con una especie de materialización sexual del País de Jauja, lo que constituye «la principal aportación americana al motivo literario tradicional» de esa tierra imaginaria caracterizada por la abundancia y la gratuidad de alimentos, la ociosidad, la juventud eterna y el completo bienestar social⁵⁶. Lo ilustran bien innumerables pasajes de las crónicas en los que se comenta la facilidad de las

⁵⁵ Cito por *Elegías de varones ilustres de Indias compuestas por Juan Castellanos*, ed. facsímil digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2007, sobre la de Caracas: Parra León Hermanos, 1930. Las referencias a las amazonas citadas se encuentran en las Elegías II, III, IV y XIV, tomo I.

⁵⁶ Véase Miguel Herrero, «Jauja», *Revista de Indias*, 5 (1941), pág. 156 y sigs.

indias para entregarse a los españoles, muchos romances y letrillas populares que contaban las historias de Ultramar bajo la forma de una Tierra de Jauja «cuyos grandiosos espacios / o son pensiles de Baco / o son jardines de Venus»⁵⁷ o el famoso «Passo quinto» de *El Deleitoso* (o *Paso de la Tierra de Jauja*), de Lope de Rueda, considerado la primera reelaboración de un tema que será frecuente en la poesía y la dramaturgia españolas de los Siglos de Oro y que estimuló la imaginación de sus principales ingenios.

En esa América-Jauja sexual, otro buen reclamo propagandístico para animar al viaje transatlántico, no podía suponerse que pasara otra cosa que la desenfrenada posesión de las indias –fuera consentida o no– por parte de unos conquistadores a los que desde antes de partir se autorizaba a tomar por suyo cuanto encontraran. De ahí los numerosos episodios de amoríos entre españoles e indias (algunos francamente eróticos) de la literatura y el teatro barrocos, que atribuyen –como hace el Arana de Lope de Vega en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*– la «facilidad» de las mujeres indígenas al hábito de vivir desnudas: «Por deshonra tienen éstas / el negar la voluntad; / que del no vestirse honestas / les nace la enfermedad»⁵⁸. Es el rasgo que completa la imagen estereotipada de las Amazonas americanas que pueblan los textos literarios españoles desde entonces (por una parte, mujeres hostiles y vengativas; por otra, glotonas libidinosas), a menudo con una interesante adaptación del mito a los esquemas cortesano-amorosos y caballerescos que permite rastrear el arquetipo de la ‘mujer difícil’ con rasgos amazónicos y ultramarinos más allá del corpus explícitamente indiano y catalogado tradicionalmente como tal⁵⁹. El mismo Lope de Vega revela esa dilatada filiación en el prólogo de *Las mujeres sin hombres*:

...Yo las hallo en Virgilio y en todos los autores y no sólo en aquellos, sino tan cerca de nuestra edad que en el viaje de Magallanes fueron vistas, si no mienten las relaciones de Sebastián del Cano y de Gonzálo de Oviedo [sic]; y aún he oído decir que andan algunas entre nosotros, como son viudas mal acondicionadas, suegras terribles y doncellas insaciables, que todas estas son Amazonas o vienen de ellas.⁶⁰

En definitiva, si para el mundo clásico las Amazonas constituían un contrapeso a sus valores esenciales o fundantes, la representación del caos original siempre

⁵⁷ *Ibid.*, pág. 154.

⁵⁸ Cito por Lope de Vega, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, ed. J. Lemartinel y Ch. Minguet, París: Lille, 1980, pág. 35.

⁵⁹ Véase Miguel Zugasti, «Notas para un repertorio de comedias indianas del Siglo de Oro», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, eds. I. Arellano et al., Pamplona-Toulouse: Griso-Lemso, 1996, págs. 429-442.

⁶⁰ Cito por Lope de Vega, *Obras Completas*, Madrid: RAE, 1916, tomo 1, págs. VII-VIII.

acechante frente al orden que él encarnaba, y por cuya lógica simbólica podía pensarse los polos de esa disyuntiva, en la literatura hispánica de los Siglos de Oro constituyen una modalidad de personajes que, sin dejar de representar esa amenaza para el orden y la civilización androcéntrica por sus múltiples signos de alteridad (lo femenino, lo bárbaro, lo salvaje), encarnan un mito muy interesante por poliédrico, ya que emblematizan la contraposición con el Otro americano –difícil de aceptar en cuanto tal, y, por tanto, transformado según los casos en enemigo al que combatir, en alteridad a la que domesticar y reconducir al propio horizonte cultural o, incluso, en monstruo no humano al que eliminar–, y sirven además para consolidar las prerrogativas y los esencialismos de los discursos oficiales con un valor simbólico asociado redundante con el discurso colonial sobre la conquista de América como una empresa heroica y viril de expansión de la ‘civilización’ del Imperio cristiano español al que todos los autores de la época (peninsulares y virreinales) se acogieron. De ahí la importancia de doblegarlas, pues su derrota constituye la reafirmación de la concepción providencialista del descubrimiento, homogeneizadora, vertical, jerárquica y patriarcal, a la que los argumentos literarios corresponden punto por punto, pese a que a veces la relación de vasallaje doctrinario se transforme en el principio cortesano de dominación amorosa o en la puesta en práctica de la máxima virgiliana *Omnia vincit Amor* a través de la metamorfosis poética de la mujer belicosa en mujer enamorada y dócil. Que la mayoría de relatos en que participa este arquetipo de mujer libre acabe mostrando su derrota militar, su total entrega amorosa, su deseo de inserción en la sociedad del conquistador y hasta en la Corte, cuando no su muerte, así lo certifica. Es de nuevo Tirso de Molina quien hace resumir a su amazona Menalipe, dirigiéndose a Pizarro, todo esto que digo:

Admíteme por tu esposa;
derogarse mis Leyes,
juzgaranse venturosas
a tus pies estas provincias.
Diamantes que al sol se opongan
te rendirán estos cerros,
perlas el mar de sus conchas,
a montes la plata pura,
el oro a cargas que brotan
esos ríos, esas fuentes,
esmeraldas, plumas, aromas,
y un alma nunca rendida,
que dueño te reconozca.⁶¹

⁶¹ *Amazonas en las Indias*, ed. cit., I, vv. 586-598.

Ejemplos como los mencionados parecen confirmar que lo que pareciera ser a simple vista un mosaico de retazos del archivo clásico y medieval europeo, tal vez tiene más que ver con la Modernidad colonial, evangelizadora, comerciante y expansiva. La Conquista se alegoriza como un encuentro sensual entre el hombre, depositario del poder, del orden, de la civilización y de la verdad, y todas esas variantes hispánicas de la amazona «deseosa de ayuntarse con los cristianos», que son, sin duda, construcciones masculinas de la alteridad femenina como lugar de dominio ilimitado aunque no siempre dócil, pero quizá sean también un tropo de la invención-dominación de América determinante en un imaginario colectivo inseparable de esa experiencia histórica. Lo ilustra bien otra de las alegorías americanas más difundidas e imitadas en la Europa del XVI y el XVII: el célebre grabado «América» de Theodore Galle sobre un original de Jan van der Straet (o Stradanus) para su colección *Nova Reperta* (1576) [fig. 17]. La imagen y el pie del grabado (la leyenda reza: *Americen Americus rexitit, semel vocauit inde semper excitam*) resumen buena parte de las oposiciones binarias que hemos ido señalando como articuladoras de la retórica colonial, pues la idea central apunta a la contraposición entre la cultura y la naturaleza, la historia y el letargo, Europa y América, y las figuras protagonistas, el descubridor y lo descubierto, personifican esas antítesis: la figura del primero, masculina y ricamente vestida, porta pendón, cruz y astrolabio (la civilización, la religión, la ciencia, la conquista); las poderosas naves fondeadas en la costa parecen traer la técnica, el curso de la historia, el movimiento, el ‘despertar’ a una joven amazona autóctona llamada América que exhibe su barbarie ambivalente al mostrarse adormecida, sensual y a la espera, en una insinuante hamaca –recordemos a Cristóbal de Acuña– situada en un escenario cuyos principales distintivos son la ausencia



Figura 17. Jan van der Straet-Theodore Galle, «América», en *Nova Reperta* (1576)

de cultura, de destino histórico y, por consiguiente, de conciencia: la desnudez, la macana caníbal que reposa sobre un árbol, plantas y animales salvajes, la inevitable (y visualmente central) escena de antropofagia al fondo y el estado 'de naturaleza' de una entidad inmersa en un orden anterior a la Historia y la Ley, que no tiene ni nombre hasta la llegada del hombre europeo que la hará reconocerse a sí misma y despertar.

Alegorías como ésta confirman que la revitalización del mito amazónico a partir de los acontecimientos de 1492 no fue sólo la mera repetición crédula del archivo mítico previo, sino la construcción de una nueva imagen detrás de la cual encontramos la consolidación de la ideología imperialista, colonial y mercantilista, y las tensiones discursivas e imaginarias que produjeron la expansión territorial y el miedo a los signos de resistencia autóctonos. Dejo con esto apuntada la iconología americana circulante en nuestra Edad de Oro como una clave nada desdeñable para una mejor comprensión de sus producciones literarias, a modo de invitación para seguir profundizando en un ámbito que no deberíamos sentir ajeno al análisis de los textos escritos, pues imágenes y palabras estuvieron tan unidas en la configuración de los imaginarios operantes en la época que la interrelación de unas y otras no puede ser sino muy rentable.

UN SIGLO DE POESÍA PARA SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

SELENA MILLARES
(Universidad Autónoma de Madrid)

«SOR JUANA / es la llama trémula / en la noche de piedra del virreinato»: estos breves versos, del mexicano José Emilio Pacheco¹, constituyen una de las incontables muestras de homenaje que los poetas del siglo xx rinden a la personalidad poética y humana de Juana de Asbaje y Ramírez –sor Juana Inés de la Cruz–. La inusitada frecuencia de esos tributos durante la última centuria da fe de la vigencia de su legado, superado el largo olvido en que la fobia antibarroca lo sumergiera durante siglos. Humanidad, talento, belleza y rebeldía son algunos de los rasgos de Juana de Asbaje que han sido objeto del cántico de los nuevos poetas, a menudo acogidos a los grandes emblemas simbólicos por ella cultivados, como el fuego y el sueño, ambos constituidos en guardianes de ese enigma que es, aún hoy, su figura, y condensados de algún modo en los versos de Pacheco antes citados.

La poderosa modernidad de la obra de sor Juana se impuso sobre aquel letargo de siglos a partir de la recuperación del barroco que inauguran los modernistas hispanoamericanos, que desde la voz del nicaragüense Rubén Darío² –y mucho antes que la generación del 27– devolvía los debidos honores

¹ José Emilio Pacheco, *Islas a la deriva [Poemas 1973-1975]*, México: Era, 1985, pág. 23.

² Ciertamente antes hay algunos conatos marginales, como lo han analizado Francisco de la Maza (*Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*, México: UNAM, 1980) y Luis Sáinz de Medrano, quien

a Góngora³, en tanto que el mexicano Amado Nervo rendía tributo a Juana de Asbaje⁴, en una semblanza intimista titulada con su nombre de pila –un gesto que aproximaba su figura humana– y que ciertamente, como lo afirma décadas después Octavio Paz, «todavía se lee con agrado»⁵. Se trata de la primera reivindicación plena y decisiva de la memoria de sor Juana, y sin duda el río de versos y ensayos dedicados a ella a partir de entonces tiene aquí su origen. Desde el mismo título, Nervo hace una implícita declaración de intenciones; despoja a la escritora de su sobrenombre religioso, en un desnudamiento simbólico que revela el deseo de apartar los velos que cubren su figura real: la de aquella mujer que logró sortear las limitaciones de su condición –femenina, monacal, americana–, para ofrendarnos ese monumento poético que es toda su obra. Con excepción de los elogios que Menéndez y Pelayo le dedica, y que Nervo revisa pormenorizadamente, hasta entonces predominaba una actitud de ignorancia, incompreensión o desdén hacia ella –actitud que cambiará radicalmente a partir de la magnífica edición de sus obras completas por Méndez Plancarte, entre 1951 y 1957–. Por lo demás, al igual que en el caso de otras mujeres escritoras, como Gómez de Avellaneda, Delmira Agustini, Gabriela Mistral o Alfonsina Storni, los estudios a ella dedicados se ocupaban obsesiva y pormenorizadamente de dilucidar su biografía, sin apenas atender a sus escritos. El libro de Nervo supone un golpe de timón fundamental en esa deriva: está escrito como contribución al centenario de la independencia mexicana, y dedicado a «las mujeres todas de mi país y de mi raza»; desde el primer momento sobresale el gesto que busca iluminar y dignificar dos espacios marginados, el de las antiguas colonias y el de la mujer americana. No obstante, la intencionalidad ideológica patente desde esas premisas no lastra el

afirma que «con Menéndez Pelayo se iniciaba el camino de rehabilitación de la obra de sor Juana» («Sor Juana Inés de la Cruz en la crítica española», *Cuadernos Hispanoamericanos, Los Complementarios*, núm. 16 [noviembre de 1995], pág. 6).

³ Sus menciones al maestro –al que retrata como «alma de oro, fina voz de oro» en «Trébol» [1899]– son numerosas: «El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres [...] Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo» («Palabras liminares» a *Prosas profanas*, 1896-1901); «¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos y Góngoras los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del *Madrid Cómico* y los libretistas del género chico?» («Prefacio» a *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*, 1905), Rubén Darío, *Poesía*, pról. Á. Rama, ed. E. Mejía, Caracas, Ayacucho, 1977, págs. 273, 180, 243.

⁴ Amado Nervo, *Juana de Asbaje (contribución al centenario de la independencia de México)*, Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1910.

⁵ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona: Seix Barral, 1989 (3.ª ed.), pág. 11.

libro con sus servidumbres⁶, más allá de algún que otro guiño antimonárquico y antinorteamericano –siempre con gracejo amable–. Lo que nos ofrece Nervo es la semblanza de una escritora que hasta entonces, y a pesar de los diversos asedios de una crítica prejuiciosa y obsesionada por sus enigmas biográficos, seguía siendo una gran desconocida, a la que califica como «la luz y la poesía de la época colonial»⁷. En su evocación, Nervo hace un fresco de la vida del virreinato, documentado a partir de numerosos escritos, en especial del padre Calleja, de Menéndez y Pelayo⁸ o de la propia poetisa. Su estudio evita el enfoque hagiográfico y también el meliorativo, y desde una suave ironía se aparta de la habitual miopía de los analistas de la obra sorjuanina: «Y todo para que la honorable medianía de D. Juan Nicasio Gallego (Ni-casi-o... portuno en esto) dijese “que sus obras, atestadas de extravagancias, yacían en el polvo de las bibliotecas desde la restauración del buen gusto”»⁹. Su gesto cómplice y vivificador, que busca un intenso acercamiento y actualización de Juana de Asbaje, llega incluso a construir la fantasía de un diálogo con la poeta a través del tiempo, articulado a partir de sus prosas, donde subraya, sin victimismo ni dramatismo, sus dificultades biográficas y su inmenso talento, para concluir que «esta mujer prodigiosa es gloria y ornato literario, no sólo de un siglo, sino de todo el período colonial»¹⁰. Su empeño en rescatar a sor Juana se extiende también a Góngora –al hilo de la actitud inaugurada por su gran amigo Darío–, al que reivindicó frente a quienes «creen que D. Luis huele a azufre», para recordar que Paul Verlaine «gustaba de citar un verso de Góngora á modo de lema, pensando que existía entre él y el poeta cordobés cierta afinidad literaria»¹¹. La defensa de Góngora lleva implícita una defensa de sor

⁶ Sí recuerda Nervo, no obstante, los versos de Sor Juana citados por Luis González Obregón en su *México viejo*, donde halla «hábitos de libertad»:

¡Levante América ufana
la coronada cabeza,
y el águila mexicana
el imperial vuelo tienda!

(Nervo, *Juana de Asbaje*, pág. 10)

⁷ *Ibid.*, pág. 10. No falta la nota divertida en sus palabras: «No, no nos enorgullecamos: en estos tiempos fulgurantes, de nacer Sor Juana y pertenecer a la aristocracia, de fijo nos resulta neurasténica y *snob*; habría aprendido a jugar al *bridge* y al *puzzle*, jamás hubiera abierto un libro y no hubiera escrito más que cartas frívolas, trazadas con esa letra larga y angulosa que debe tener hoy toda señorita que en algo se estime; quizás habría galiparlado un poco también, mezclando al español todas esas palabras parisienses que pronunciamos tan mal, pero que son tan *chic*...» (*ibid.*, págs. 23-24).

⁸ «Los versos de amor profano de Sor Juana, concluye Menéndez Pelayo, son los más suaves y delicados que han salido de pluma de mujer» (*ibid.*, pág. 87).

⁹ *Ibid.*, pág. 48.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 69.

¹¹ *Ibid.*, págs. 71-72.

Juana, que lo declaró su maestro, lo que no supone en ningún caso mengua de originalidad o demérito, como descubre cualquier lector que se sumerja más allá de los preliminares del *Primero sueño*¹². «Y ahora que siga arrojando sobre la jerónima eximia el guijarrillo de su escándalo tal o cual temerosa ave de corral del pensamiento –concluye–, de esas incapaces de salvar las tapias de su gallinero y perennemente asustadas del vuelo temerario de los neblís, los jerifaltes y los aguiluchos».¹³ En definitiva, Nervo enaltece la «difícil facilidad» de Juana de Asbaje, y también su fino humorismo, que «nunca escandalizó á nadie en aquellos tiempos en que *Notre Dame la Bigoterie* no andaba aún por el imperio de las Españas»¹⁴, en tanto que apunta también alguna crítica: considera que su poesía es fría, carente de sentimiento verdadero¹⁵, motivo que lo lleva a una disertación sobre la leyenda de un amor desgraciado que, según algunos, condicionó su desengaño y su ingreso en el convento. No obstante, salva algunas composiciones, como el celebrado soneto «Esta tarde, mi Bien, cuando te hablaba...», que culmina con esos tercetos memorables, plenos de emoción estética:

Baste ya de rigores, mi Bien, baste;
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste
con sombras necias, con indicios vanos,
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.¹⁶

¹² «Por lo demás, insisto en que esto de las influencias en literatura es fatal. Todos nos influímos unos á otros. Las ideas poéticas, literarias o científicas, aparecen en el mundo por haces, como si una personalidad invisible las arrojara desde arriba, y su florecimiento es simultáneo en diversos países y en diversos cerebros» (*ibid.*, pág. 96).

¹³ Añade en nota: «Hay un poquitín de cobardía en acusar con tanta saña á Sor Juana de gongorina, cuando *no* hubo *uno solo* de los inmensos poetas del tiempo de Felipe IV que no lo fuese» (*ibid.*, págs. 75-76).

¹⁴ *Ibid.*, págs. 106, 123. «No se fastidió jamás. Los cerebros eminentes nunca se fastidian. El esplín, como lo dice con elocuencia Benavente en *La señorita se aburre*, y como lo dije yo en mi *Tedium vitae*, es achaque de espíritus ignorantes y frívolos. Así, pues, por toda la obra de la monja resbala una noble sonrisa, que era como la suave claridad de aquella alma elegida» (*ibid.*, pág. 126).

¹⁵ «Para ser genial en su poesía (porque juzgada por su temperamento y por el conjunto de sus obras admirables sí lo es), le faltó quizá –añado yo– una sola cosa á Sor Juana, una pasión confesada y cantada: el amor. La paloma herida hubiera desgranado inmortales arrullos en vez de ese ingenioso discreto retórico de todos los instantes [...] de esa inspiración frecuentemente geométrica y fría que sólo se encandilece para la amistad, salvo raras excepciones [...] Si Sor Juana hubiese podido dar rienda suelta á sus sentimientos amorosos, hubiera sido genial en sus versos, como lo fue en su temperamento, en el cúmulo de sus noticias, en su extraordinaria respuesta á Sor Philotea, cuyo único defecto es el exceso de erudición» (*ibid.*, págs. 77, 88).

¹⁶ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, pról. F. Monterde, México: Porrúa, 1992, pág. 143.

El libro de Amado Nervo, uno de los poetas más populares del modernismo hispanoamericano, hubo de pesar mucho, como se ha anotado, en esa vivificación fecunda de la personalidad y obra de sor Juana que, a partir de entonces, se proyecta en numerosas composiciones ensayísticas y poéticas de ambas orillas hispánicas.

En 1920 publica Miguel de Unamuno su lúcido ensayo «Sor Juana Inés, hija de Eva», donde reconoce haber descubierto a la autora a través de Amado Nervo, y la identifica por su búsqueda de la libertad de pensamiento como «alma hambrienta de sabiduría»; de ahí su título: «A Eva, en efecto, le hizo caer el deseo de probar el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal: la curiosidad y no la lascivia. Y sor Juana Inés fue una legítima y castiza hija de Eva, y una precursora y profetisa del más refinado feminismo de hoy día».¹⁷

Poco después, en 1924, Gabriela Mistral incluye su «Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz (Fragmento de un estudio)» en sus *Lecturas para mujeres*¹⁸, libro encargado por la Secretaría de Educación de México y destinado a las jóvenes alumnas de la Escuela Hogar que llevaba su nombre. Justifica Mistral la diversidad de su antología por su condición de viajera, e incluye a autores tan disímiles como Whitman y Baudelaire, Góngora y Cervantes, Gorki y Tolstoy, Machado y Juan Ramón Jiménez, y también a muchos hispanoamericanos, un gesto que justifica desde convicciones bolivarianas.¹⁹ Al hilo de esa propuesta, encontraremos en esas páginas también a José Martí, Juan Montalvo, Pedro Prado, Juana de Ibarbourou y, naturalmente, Juana de Asbaje, representada por un soneto filosófico —«Rosa divina, que en gentil cultura [...] viviendo engañas, y muriendo enseñas»— y esa «Silueta» o semblanza de factura propia. En ella evoca a la joven protagonista inmersa en el paisaje americano, encarcelada por las limitaciones de la época que le tocó vivir, entregada a la aventura del

¹⁷ Miguel de Unamuno, «Sor Juana Inés, hija de Eva», *Obras completas*, vol. IV, «La raza y la lengua», Madrid: Escelicer, 1968, págs. 1052-1053.

¹⁸ Gabriela Mistral, *Lecturas para mujeres. Destinadas a la enseñanza del lenguaje*, México / Madrid: Tipografía Moderna, 1924.

¹⁹ «Hace muchos años que la sombra de Bolívar ha alcanzado mi corazón con su doctrina. Ridiculizada ésta, deformada por el sarcasmo en muchas partes, no siendo todavía conciencia nacional en ningún país nuestro, yo la amo así, como anhelo de unos pocos y desdén u olvido de los otros» (*ibid.*, págs. 14-15); «[...] lo que nuestra América necesita con una urgencia que a veces llega a parecerme trágica: generaciones con sentido moral, ciudadanos y mujeres puros y vigorosos e individuos en los cuales la cultura se haga militante al vivificarse con la acción: se vuelva servicio» (*ibid.*, pág. 15). Sus reflexiones sobre pedagogía merecen atención, habla de los defectos de una «escuela-madrastra», nefasta para el estudio: «hacemos de éste lo que algunos hacen de la libertad: una Gorgona en vez de un dios afable», porque los maestros han sido «hombres sin agilidad de espíritu, sin imaginación» y «la juventud, esa agua viva, no puede amar al que tiene, sobre la lengua viva, la palabra muerta» (*ibid.*, págs. 16 y 17).

saber, en una actitud «más estética que mística».²⁰ Alaba por encima de todo su sentido crítico y una fina ironía que considera entre sus rasgos más relevantes, y la defiende frente a la incompreensión general al compararla con los escritores de la orilla española entregados a una vida religiosa, Santa Teresa, Fray Luis de León y Luis de Góngora:

No hay que asombrarse demasiado de esta alianza de la ironía con el sayal: también la tuvo Santa Teresa; era su invisible escudo contra el mundo tan denso que se movía a su alrededor: monjas obtusas que solían recelar de la letrada y veían el cuerno del demonio asomado entre los libros de la formidable estantería. Se olvidaban de otras celdas ilustres: la de los dos Luises españoles. Pero en la abeja rubia y pequeña el aguijón se embellece, porque el mismo instrumento que punza fabrica la miel.²¹

Incluye también Mistral entre sus *lecturas* una prosa poética del poeta colonialista Francisco Monterde, cuyo gesto enamorado frecuentarán otros autores: «Entró para siempre a un convento, ella, Juana de Asbaje, a quien por mi mal no supe convencer para que fuera mi esposa»²². Otro poeta colonialista, Alfonso Cravioto, recuperaba en 1921 la figura de la autora mexicana bajo el título «Lo que me dijo Sor Juana», donde imagina su voz sosegada y sabia recordando la importancia de la pasión en la lucha por un ideal («Ama no importa qué, pero ama siempre, y busca / la flama del asombro, la llama del amor [...] para el que admira, el dulce misterio es transparente; / la luz de tu destino se halla en tu corazón»)²³.

Ese despertar del barroco inaugurado por los modernistas será secundado en 1927 por Gerardo Diego y su *Antología poética en honor de Góngora*²⁴, donde se recupera también a sor Juana, aunque con reticencias hacia su *Primero sueño*.²⁵

²⁰ *Ibid.*, pág. 133. «¡Pobre Juana! Tuvo que soportar ser el dorado entretenimiento del hastío docto de los letrados. Seguramente a ellos les interesaban menos sus conceptos que su belleza; pero allí estaba Juana, respondiendo a sus retorcidas galanterías» (*ibid.*, pág. 132).

²¹ *Ibid.*, pág. 133.

²² *Ibid.*, pág. 136.

²³ Alfonso Cravioto, *El alma nueva de las cosas viejas* (1921), en *Poesías completas (1904-1944)*, ed. A. Velázquez, México: Poesía Hispanoamericana, 1971, pág. 29.

²⁴ «La “décima musa” Sor Juana Inés de la Cruz dejó señales tan expresivas de su devoción para Góngora, como su poema alegórico *El Sueño* a imitación de *Las Soledades*. Mucho mejores que los versos enrevesados de ese poema son otros más decorativos y luminosos, en que el ingenio de la monja resplandece en sabrosos hallazgos», Gerardo Diego, *Antología poética en honor de Góngora, recogida por Gerardo Diego. Desde Lope de Vega a Rubén Darío*, Madrid: Alianza Editorial, 1979, pág. 42.

²⁵ «Gerardo Diego se ocupa de la “décima musa” para mencionar en primer lugar su gongorismo, cuya mejor muestra ve en el *Sueño*, pero no deja de ser curioso que en esta hora de fervor gongorino, todavía Diego califique de “enrevesados” los versos de *Primero sueño*, aunque sea para contraponerlos

Pero serán los Contemporáneos mexicanos los que se encarguen de restituir a la poeta el debido reconocimiento: Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia editan sus sonetos y endechas²⁶, al tiempo que le rinden un homenaje implícito en sus extraordinarios sonetos, plenos de perfección escultórica y hondura conceptual. Villaurrutia le dedicará además un extenso ensayo, «Sor Juana Inés de la Cruz»²⁷, donde pondera su condición de clásico, «no marmóreo, estatuario y correcto, ya definitivamente en un nicho, sino un autor que puede circular en torno nuestro, con el cual podemos acompañar nuestra respiración». Critica también la obsesiva indagación en su biografía, en la que cayó el propio Nervo, y la ceguera ante sus aportaciones: «el ya mencionado *Primero sueño*, poema largo de imitación deliberada, consciente, confesada por ella misma, de las *Soledades* de Góngora, sólo que en una atmósfera y en un clima que no es de Góngora, sino particular de la poetisa: la noche y el sueño».²⁸

Los Contemporáneos habrán de encontrar en ese viaje de *anábasis* un emblema de la curiosidad intelectual que preconizan frente al estancamiento cultural del espacio mexicano, sumergido en un nacionalismo empobrecedor, y un tanto ajeno al fragor que viven las artes y las letras en esa hora decisiva, en el plano internacional. Ese viaje inmóvil del espíritu a través del conocimiento, que halla su razón de ser en el propio tránsito –más allá del fracaso y desengaño final–, y que se asimila a las aventuras de Ícaro o Faetón en sor Juana, obsede las prosas y versos de estos nuevos poetas, que llaman *Ulises* a una de las revistas que impulsan, que enaltecieron el «Peregrino sentado» de Juan Chabás, y que dieron a la imprenta títulos como *Simbad el Varado* de Gilberto Owen (incluido en su *Perseo Vencido*), o la espléndida *Muerte sin fin* de José Gorostiza, de nuevo un viaje de la inteligencia, «soledad en llamas», frente a su destino de ceniza. Villaurrutia destaca en sor Juana una curiosidad que llama *masculina*, «profunda», frente a la *femenina* o «accidental», que es la de Eva o Pandora, según sus términos.²⁹

a otros que elogia, como los que incluye en su antología: el famoso romance heroico dedicado a la condesa de Paredes [...] seguramente porque el vuelo intelectual de la monja, muy superior al de don Luis, resultaba todavía un componente difícil de asumir frente a la poesía pura del maestro cordobés» (Sáinz de Medrano, «Sor Juana Inés de la Cruz», págs. 7-8).

²⁶ Sor Juana Inés de la Cruz, *Sonetos y endechas*, prefacio y notas de X. Villaurrutia, Barcelona: Labor, 1980.

²⁷ Xavier Villaurrutia, *Obras*, pról. A. Chumacero, México: FCE, 1974, págs. 773-785. El texto no tiene fecha, aunque debe de ser de los años cuarenta, pues alude al ensayo de Salinas como texto reciente. En él también insiste en recordar todas las inexactitudes y falsedades tejidas en torno a su vida, hecha así leyenda.

²⁸ *Ibid.*, págs. 773, 775.

²⁹ «Simbad el Marino, rico y pobre en su riqueza, en cuanto el tedio lo amenaza abandona riquezas y bienes y se lanza a la aventura. Naufraga, porque Simbad es un náufrago incorregible. Pero este naufrago no le impide, una vez que ha vuelto a sentirse holgado y rico, lanzarse a un segundo, a un tercero, hasta un séptimo viaje. Es el tipo de curiosidad que ahora nos interesa.

La conclusión de Villaurrutia es que no hay ni misticismo ni misterio en la obra de sor Juana, como algunos quisieron encontrar, y que se trata solamente de poesía de la inteligencia –de un neto perfil barroco– y también poesía del sentimiento, componentes ambos que han sido reiteradamente negados a la autora por quienes insisten en acusarla de mera facilidad versificadora. Para demostrarlo, incluye ese mismo soneto que antes transcribe Nervo –«tan excelente como los mejores sonetos de la lengua española»– y concluye citando las hermosas liras donde sor Juana poetiza sobre el dolor de ausencia:

Amado dueño mío,
escucha un rato mis cansadas quejas,
pues del viento las fío,
que breve las conduzca a tus orejas,
si no se desvanece el triste acento
como mis esperanzas en el viento.

Óyeme con los ojos,
ya que están tan distantes los oídos,
y de ausentes enojos
en ecos, de mi pluma mis gemidos;
y ya que a ti no llega mi voz ruda
óyeme sordo, pues me quejo muda...³⁰

No faltan, además, los homenajes poéticos entre los componentes del grupo. Bernardo Ortiz de Montellano publica en el número 35 de la revista *Contemporáneos*, en abril de 1931, su poema «Primero sueño», que se inicia con un «argumento» en prosa, y con el título transcrito a modo de caligrama en forma de pirámide; ambos motivos, sueño y pirámide, rinden tributo a Juana de Asbaje directamente. A la prosa le sigue un poema en cinco secciones: ambos narran –en una atmósfera de irrealidad– una aventura sómnica del hablante y el poeta andaluz que lo acompaña; incluye una cadena de visiones luctuosas, como el velorio de una niña muerta y una extraña guitarra con forma de ataúd, hasta que un general ordena disparar a un pelotón, y el poeta despierta.³¹

Otro ejemplo de personaje conmovido, espoleado por esta pasión del espíritu, es Ulises. Sus aventuras revelan una curiosidad de tipo científico. No era su viaje una simple aventura, sino que perseguía un fin. Pues bien, Sor Juana es para mí un representante de esta forma de curiosidad masculina» (*Ibid.*, pág. 776).

³⁰ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, pág. 167.

³¹ Bernardo Ortiz de Montellano explicará después en *Diario de mis sueños*, con fecha 27 de septiembre de 1936, que el poeta andaluz al que se refiere en ese poema de 1931 es Federico García Lorca, y reflexiona sobre la enigmática premonición de su fusilamiento ahí incluida. Lo reedita en el

Las aproximaciones de José Gorostiza a la obra cumbre de sor Juana son más indirectas, aunque no por ello menos perceptibles. Ya Lezama Lima y Octavio Paz han analizado con minuciosidad los vínculos de su pieza maestra, *Muerte sin fin*, con el *Primero sueño*, y a ello se añaden las reflexiones ensayísticas del propio Gorostiza sobre el motivo del viaje inmóvil, que él define como «la fuerza del espíritu humano que, inmóvil, crucificado en su profundo aislamiento, puede amasar tesoros de sabiduría y trazarse caminos de salvación. Uno de estos caminos es la poesía».³² A todas esas manifestaciones se suma una curiosidad publicada por primera vez en 1969, y titulada significativamente «Esquema para desarrollar un poema. Insomnio tercero». La referencia al sueño –o más bien, a su negación– junto con el ordinal que la acompaña, remite no sólo al *Primero sueño* de sor Juana –que a su vez rinde tributo a la primera soledad de Góngora– sino que remite también a otros homenajes, como los ya mencionados *Sueños* de Ortiz de Montellano, y otros poemas que después se verán, como el «Segundo sueño» de Gerardo Diego o el «Tercero sueño» del cubano Eugenio Florit. El «Insomnio tercero» de Gorostiza va encabezado por un epígrafe de Shakespeare –«Cry! Sleep no more, Macbeth doth murder sleep» (‘¡Grita! No duermas más, Macbeth asesina el sueño’³³)–, y en él se alían nuevamente el sueño y la muerte, entre visiones surrealizantes de una terrible vigilia, donde el gotear del agua, en un filtro con forma de pirámide invertida, se asemeja al de las horas, mientras los ojos del poeta salen de la alcoba en una búsqueda obsesiva.

Las rondas poéticas a Juana de Asbaje se multiplican en los años que suceden a esa recuperación fraguada entre el modernismo y la vanguardia. Ya en 1939, Neruda se refería a la poeta uruguaya Sara de Ibáñez como heredera suya, en los siguientes términos: «quien conozca estos productos humanos verá que esta mujer recoge de Sor Juana Inés de la Cruz un depósito hasta ahora perdido: el del arrebato sometido al rigor; el del estremecimiento convertido en duradera espuma».³⁴ La dedicación es mucho más extensa, aunque sin duda menos afortunada, en el ensayo que le dedica en 1940 el poeta español Pedro Salinas, «En busca de Juana de Asbaje»³⁵ –que desdeña su obra poética para

libro *Sueños*, de 1933, donde incluye un epígrafe de sor Juana, y le añade la sección «Segundo sueño», también con un argumento inicial («Apuntes después de la anestesia») y otros poemas (*Obra poética*, ed. L. Franco Bagnouls, México: UNAM, 2005, págs. 161 y siguientes, y 370-371).

³² José Gorostiza, *Poesía y poética*, ed. E. Ramírez, Madrid: Archivos, 1988, pág. 146.

³³ *Ibid.*, pág. 117.

³⁴ Pablo Neruda, «Prólogo» a Sara de Ibáñez, *Canto*, Buenos Aires: Losada, 1940, fechado en abril de 1939; en *Obras completas*, vol. IV, Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2001, pág. 440.

³⁵ Pedro Salinas, *Ensayos completos*, vol. III, Madrid: Taurus, 1983, págs. 146-162.

detenerse en su peripecia biográfica³⁶-. Sobre él ha comentado Villaurrutia con sorna: «Después de leerlo nos damos cuenta de que Salinas se lanzó a buscarla con el propósito de no encontrarla [...] dice que Sor Juana no nació para poeta. Esto es sospechoso. Hay en esto un deseo de disminuir ciertos valores o una incompreensión fatal».³⁷

Lo cierto es que Salinas, por desconocimiento, incompreensión o simple desdén hacia su obra, habla sorprendentemente de su producción como *escasa e imitativa*: «Sor Juana ni trae ni profundiza ninguna concepción o lenguaje poético. Su don está en el acento de gracia femenina, en las delicadezas de matiz que añade a concepciones poéticas descubiertas por otros», y sólo muestra interés hacia el enigma biográfico: «Sor Juana no nos interesa por lo que fue, por lo que hizo, sino por lo que quiso ser, por lo que podía haber hecho»; «la actividad poética de Juana de Asbaje se explica desde fuera como producto del estímulo social cortesano y del imperio técnico del estilo barroco español [...] no nació para poetisa»; su conclusión, un tanto peregrina, es que «tanto la poesía como la religión fueron en Sor Juana extravíos» de su verdadera condición, la de un «alma filosófica».³⁸

Aún podemos encontrar otros acercamientos en esos años cuarenta, como el ensayo del poeta posmodernista español Enrique Díez Canedo, «Perfil de Sor Juana» (1944)³⁹, o los versos de la también poeta española Pino Betancor, leídos a sus diecinueve años en el Ateneo de Madrid, en 1947, y luego publicados en el libro *Cristal* (1956). Se trata de unas redondillas tituladas «Sor Juana Inés», que evocan e incluso citan sus versos —«Por los ojos te cruzaban / *sombras de montes y llanos* / pero el convento tenía / muros de piedra bien altos»—, al tiempo que se compadecen de su juventud prisionera del hábito.⁴⁰

³⁶ «A pesar de la “Carta atenagórica” y la dirigida al padre Núñez y otros escritos, es evidente que Sor Juana dejó muchas lagunas en su autobiografía, lagunas que sus apasionados críticos han tratado de rellenar interpretando textos poéticos. En este anhelo de lectura testimonial, que encontré su cenit en el paroxismo psicoanalítico de Pfandl, no han dejado de aportar su labor los estudiosos españoles de nuestro siglo. Y está claro que la condición femenina de esta criatura humana es determinante en tal obsesión» (Luis Sáinz de Medrano, «Sor Juana Inés de la Cruz», pág. 7).

³⁷ Villaurrutia, *Obras*, pág. 782. Ya en su ensayo «El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus» (1938), Pedro Salinas se refería a los hispanoamericanos como «juglares de vocablos», en una actitud que no dejaba de ser tendenciosa (*Literatura española Siglo xx*, Madrid: Alianza, 1980, pág. 14).

³⁸ Salinas, *Ensayos*, págs. 146, 151, 158.

³⁹ Enrique Díez Canedo, «Perfil de Sor Juana», *Letras de América*, México: El Colegio de México, 1944.

⁴⁰

Monja de luz, no sabías
ahogada entre blancas tocas,
si era una llama tu cuerpo
o era tu cuerpo una rosa.
Nacida para ser río

La recuperación de la memoria de sor Juana encuentra un momento de plenitud cuando se cumple el tercer centenario de su nacimiento, en 1951, y los homenajes se multiplican. Su simiente germina en ambas orillas, encarnada en los versos y ensayos de numerosos poetas. Cabe destacar entre ellos al costarricense –afincado en México– Alfredo Cardona Peña, que en *Los jardines amantes* –poemario de clave americanista– incluye su «Lectura de Sor Juana» (Premio Continental de Poesía del Ateneo Americano de Washington en 1951), una extensa pieza de inspiración barroca dedicada al *Primero sueño* de la Décima Musa, cuya humanidad evoca, alumbrada por el fuego de sus visiones, y donde se enaltece a la «monja sibila» como superadora de su modelo:

Díganlo aquellas páginas finales
 en que describe el triunfo de la aurora,
 más firmes y totales
 que las de sus maestros en la hora.

A más, la gracia –oh normas–
 del imitar gozando,
 y ser original copiando formas
 que ella estaba creando.⁴¹

La extensa composición desemboca en un «Soneto de la mano de sor Juana», inspirado en el cuadro célebre de Miguel Cabrera, y dedicado al doctor Alfonso Méndez Plancarte; ya Gabriela Mistral había puesto el foco en ese detalle⁴², y Cardona insiste en el mismo motivo, ahora convertido en ave que se posa sobre una flor, o luz sobre la oscuridad: «Noche es el libro y luna este diamante / de cinco lirios que el volumen sella. / Venid a ver la mano vigilante...».⁴³ No acaban ahí los homenajes poéticos en el centenario de Juana de Asbaje, que también es objeto de ensayos escritos por Dulce María Loynaz y Sara de Ibáñez, así como de otros dos poemas memorables, escritos por Efraín Huerta y Gerardo Diego.

te recogiste en laguna,
 pero en la noche palpita
 el nardo de tu cintura...

Pino Betancor, *Cristal*, Madrid: Ed. La Palma, 1996, págs. 27-28.

⁴¹ Alfredo Cardona Peña, *Cosecha mayor (1944-1964)*, San José, Costa Rica, 1964, pág. 237.

⁴² «[...] y la mano sencillamente milagrosa. Podría haber quedado de ella sólo eso, y conoceríamos el cuerpo y el alma por la mano, gongorina como el verso [...] Es muy bella caída sobre la obscura mesa de caoba. Los mamotretos sabios en que estudiaba, acostumbrados a tener sobre sí la diestra amarilla y rugosa de los viejos eruditos, debían sorprenderse con la frescura de agua de esta mano», Mistral, *Lecturas*, pág. 131.

⁴³ Cardona Peña, *Cosecha*, pág. 241.

El primero titula su composición «Santa Juana de Asbaje»⁴⁴, y supone una de las muestras más notables de esta serie de homenajes. Desde el epígrafe de Góngora –«en plumas de oro vuela»–, Huerta constela sus versos en torno a la belleza espiritual, intelectual y física de la figura poetizada.⁴⁵ El poema deriva hacia un canto de amor y veneración, una oración fervorosa hacia ella, emblema de vida eterna:

¿Cómo no amar tus voces
y no beber tu aliento donde rosas anidan?
Celestemente extraña, inusitado y tierno
prodigio de fervor: milagro entre milagros.

Como un ángel de bella sonoridad, como un
mensaje sin destino, mas destinado a todos,
vino a la tierra el sueño de su grata presencia
y la soberbia lira resonó como un coro.

[...] Pero tu corazón, como ave bendecida,
es luz insobornable, estilo de tu huella.
Guárdanos en tu reino de serena pureza,
oh, clavel, fresca dalia, bugambilia y estrella.⁴⁶

También en la órbita del centenario se inscribe el «Segundo sueño» de Gerardo Diego, que rinde homenaje al *Primero sueño* de sor Juana.⁴⁷ En su selva barroquizante y surrealizante se parte del modelo de la mexicana («Dormir es

⁴⁴ Efraín Huerta, *Poesía*, La Habana: Casa de las Américas, 1975, págs. 177-179.

⁴⁵ Celestemente dueña de la forma y del vuelo
–la forma de la orquídea, el vuelo en la paloma–,
maravillosamente gentil y maliciosa
doncella de las nubes.

Transparente de nieve,
ángel de pensamientos que perduran
como la roca viva o el mármol sosegado.
Ágiles aires dieron a tus ojos el brillo
de pétalos que abrasan al ojo que los mira,
y en un millón de versos tu inspiración fluía
como clara corriente de penetrante acento... (*Ibid.*, pág. 177).

⁴⁶ *Ibid.*, págs. 178-179.

⁴⁷ El mismo que criticara en su *Antología en honor de Góngora*, tal y como lo ha recordado Sáinz de Medrano: «este magnífico poema [...] toma como modelo el *Primero Sueño* que, como recordamos, en su *Antología gongorina* había descalificado. Digamos que la lectura del poeta fue más sagaz que la del crítico» («Sor Juana Inés de la Cruz», pág. 10).

abdicar y viene el sueño / –primero sueño– y ciñe la corona / de deseos, delirios, delincuencias / y reinamos, monarcas del vacío»⁴⁸ para derivar hacia la ensoñación amorosa, religiosa y poética –la imaginación visionaria, la permanencia en la palabra–. La lectura atenta de los versos de sor Juana fluye a través de la palabra de Gerardo Diego, que le rinde tributo ferviente, acogido de nuevo al emblema de la mano mensajera del alma, y con paráfrasis de sus versos:

Este pulso de lumbre, estos latidos,
destellos de jazmines y falanges,
fueron ayer calientes, resbaladas
lágrimas de mujer por mí vertidas
–pues ya en líquido humor viste y tocaste,
Juana de ayer, de entonces, siempre,
tu corazón deshecho entre mis manos–.
[...] Amor de Dios, supremo amor de arrobos
para el que adolescentes ensayamos
–oh prisiones que labra fantasía
de celosa doncella enamorada–
besando el rostro a esquivada criatura:
esto fue, Juana, su segundo sueño,
sueño de amor humano hacia el divino.⁴⁹

Finalmente, cabe anotar una deslumbrante contribución a ese tercer centenario, que bajo el título «Mural de sor Juana Inés de la Cruz» (1651-1951) firma desde Cuba el poeta Cintio Vitier. El gesto no es aislado en la isla, donde otros poetas, igualmente imantados por la Décima Musa, volcarán su devoción en ensayos o versos a menudo notables, como en los casos de José Lezama Lima, Eugenio Florit o Roberto Fernández Retamar. El extenso poema de Vitier compone un fresco de la época colonial en que vivió la autora, cuya imagen dormida se nos presenta inmersa en un jardín de belleza intelectual, y en la paradoja de un sueño vigilante y alerta. Incide en su figura enigmática, y le reza como a una santa y sibila –como lo hicieran Huerta y Cardona Peña– para nombrar su sabiduría y heterodoxia. Con maestría representa su vitalismo, encerrado como una llama frágil en ese largo sueño colonial, con su oscurantismo y sus dogmas:

⁴⁸ Gerardo Diego, «Segundo Sueño», *Boletín de la Real Academia Española*, enero-abril (1952), pág. 49.

⁴⁹ *Ibid.*, págs. 52-53.

...Porque la cifra ptolomeica o griega,
 la sal latina o la linterna mágica
 son flores en tus manos conceptistas,
 estrellas en tus ojos conventuales,
 surtidor en tu voz enamorada
 del capitoso iris de la Vida...⁵⁰

La celebración hispanoamericana del barroco –que llegaría a convertirse en bandera identitaria a partir de las reivindicaciones de Alejo Carpentier– tiene su máxima representación en el grupo neobarroco cubano, liderado por Lezama Lima, para quien «sólo lo difícil es estimulante»⁵¹. Lezama vivifica el barroco histórico a partir de los hallazgos de la vanguardia, y en «La curiosidad barroca» –*La expresión americana* (1957)– recuerda los tiempos de incompreensión hacia esa actitud del espíritu⁵², de la que hace una defensa apasionada⁵³, para concluir que es en América donde el gongorismo alcanza sus cotas más altas, ya en Hernando Domínguez Camargo⁵⁴, y sobre todo en sor Juana Inés de la Cruz. Lezama enaltece su *Primero sueño*, que a la sensualidad luminosa de Góngora le opone la intelectualidad y el misterio, y lo vincula con la *Muerte sin fin* de Gorostiza⁵⁵:

Algún día, cuando los estudios literarios superen su etapa de catálogo y se estudien los poemas como cuerpos vivientes, o como dimensiones alcanzadas, se precisará la cercanía de la ganancia del sueño en sor Juana, y la de la muerte, en el poema contemporáneo de Gorostiza. El sueño y la muerte,

⁵⁰ Cintio Vitier, «Mural de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1951)», *Homenaje a Sor Juana*, 1951, en *Antología poética*, sel. y pról. E. Saínz, México: FCE, 2002, pág. 153.

⁵¹ José Lezama Lima, «Mitos y cansancio clásico», en *La expresión americana*, La Habana: Letras Cubanas, 1993, pág. 7.

⁵² «Cuando era un divertimento, en el siglo XIX, más que la negación, el desconocimiento del barroco, su campo de visión era en extremo limitado, aludiéndose casi siempre con ese término a un estilo excesivo, rizado, formalista, carente de esencias verdaderas y profundas, y de riego fertilizante», *ibid.*, pág. 33.

⁵³ «Nuestra apreciación del barroco americano está destinada a precisar: primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo [...] podemos decir que entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista», *ibid.*, págs. 33-34.

⁵⁴ Con su «apetencia de frenesí innovador, de rebelión desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a excesos luciferinos, por lograr dentro del canon gongorino, un exceso aún más excesivo, que los de don Luis, por destruir el contorno con que al mismo tiempo intenta domesticar una naturaleza verbal, de suyo feraz y temeraria», *ibid.*, pág. 38.

⁵⁵ Lo mismo hará Paz en su ensayo *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, pág. 500, aunque no nombra a Lezama.

alcanzándose por ese conocimiento poético la misma vivencia del conocimiento mágico.⁵⁶

El ámbito cubano ofrendará otras muestras poéticas notables al genio de sor Juana, como el poema de Roberto Fernández Retamar titulado «Juana», incluido en *Juana y otros poemas personales*, que recibió en 1980 el Premio Latinoamericano de Poesía Rubén Darío. Ambos títulos, el de la pieza concreta –el nombre de pila, despojado de apellidos y fórmulas, con toda su desnudez–, y el del libro –con el calificativo *personales*– nos anuncian un intimismo que será la clave sobre la que graviten sus versos, introducidos por un epígrafe significativo de la poeta mexicana: «porque va borrando el agua / lo que va dictando el fuego».⁵⁷ Retamar glosa los versos de ese romance de ausencia, y los convierte en una declaración de amor a todo lo que significa la figura de Juana de Asbaje:

Nada ha borrado el agua, Juana, de lo que fue dictando el fuego.
Han pasado los años y los siglos, y por aquí están todavía tus ojos
ávidos, rigurosos y dulces como un puñado de estrellas,
contemplando la danza que hace el trompo en la harina,
y sobre todo la tristeza que humea en el corazón del hombre
cuya inteligencia es un bosque incendiado.
[...] En tu tierra sin mar, ¿qué podría el agua
contra tu devorante alfabeto de llamas?
De noche, hasta mi cama de sueños, va a escribir en mi pecho,
y sus letras, donde vienes desnuda, rehacen tu nombre sin cesar.

⁵⁶ Lezama Lima, *La expresión americana*, pág. 47.

⁵⁷ Cabe recordar aquí el contexto de ese epígrafe, un romance de ausencia que reza así:

Ya que para despedirme,
dulce idolatrado dueño,
ni me da licencia el llanto
ni me da lugar el tiempo,

háblente los tristes rasgos,
entre lastimosos ecos,
de mi triste pluma, nunca
con más justa causa negros.

Y aun ésta te hablará torpe
con las lágrimas que vierto,
porque va borrando el agua
lo que va dictando el fuego...

(Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, pág. 12)

Nada ha borrado el agua, Juana: el fuego
 quema aún como entonces –hace años, hace siglos.⁵⁸

También notable es el «Tercero sueño» de Eugenio Florit, de 1989, cuyo título ya acusa la conciencia de esta intertextualidad fecunda. Se trata de un extenso poema en endecasílabos blancos que, como los de Gerardo Diego o Cintio Vitier, se subyuga a las formas barrocas para rendir su homenaje, aunque las nutre con un onirismo que hace aún más oculto su sentido. El devenir de sus versos nos habla de la caída de la «ardiente claridad» en el «fondo fantasmal de la memoria», para dejar paso a una nueva luz, de plenitud y ensoñación gozosa, a un sueño dulce de la mano de un Dios protector –ausente en el poema de sor Juana, cuyo desengaño no halla en él consuelo–, y que se complace en la selva de imágenes como en un espacio paradisíaco:

Dormir el ansia del soñar despierto,
 posar bajo las alas de la noche
 en la cuna feliz de los olvidos
 [...] Noche de luz que enciende sus estrellas
 sin turbar el misterio que vivimos;
 cendal soñante de apagados ecos,
 maravilla de arder sin consumirse
 al dulce respirar de unos espacios
 desnudos de temor y de añoranzas
 [...] Y a la sombra del árbol sosegado
 se entrega el alma al infinito vuelo.⁵⁹

El fervor sorjuanista también se extiende a propuestas que celebran su condición de mujer combativa, como el soneto de la cubana Marilyn Bobes titulado «Introducción a la manera de Sor Juana», de estirpe barroquizante, con un epígrafe de la poeta mexicana y que incluye algún verso suyo («oh siglo desdichado y desvalido / cuán grave es la malicia del pecado...»); o como el poema de la también cubana Belkis Cuza Malé titulado «Mujer brava que casó con Dios», dedicado «A Sor Juana Inés de la Cruz», desde las nuevas poéticas conversacionales, donde la imagina «toda de blanco, / pintando las paredes del convento con malas palabras, / abrumada por el calor, por los mosquitos, / y

⁵⁸ Roberto Fernández Retamar, *Juana y otros poemas personales*, La Habana: Letras Cubanas, 1981, págs. 9-10.

⁵⁹ Eugenio Florit, *Tercero sueño y otros versos*, en *Obras completas*, vol. V, ed. L. González del Valle y R. Esquinazi Mayo, Boulder (Colorado): Society of Spanish-American Studies, 1991, págs. 406-407.

el desierto que era su celda», y que se centra en la leyenda de su desengaño amoroso, en este caso «con un caballero que por aquel tiempo / ya era casado, pero que reconstruía su vida de soltero / cada vez que la besaba»⁶⁰. Igualmente, cabe recordar, ya desde el ámbito de la poesía popular, la inspirada milonga que le dedica el poeta en lunfardo Daniel Giribaldi en 1964, incluido en *Bien debute y a la gurda*. Su apóstrofe a la Décima Musa comienza con un travieso galanteo que va derivando hacia una declaración de honda religiosidad, no exenta de humor e ironía, un rasgo también muy patente en Juana de Asbaje, y que ya frecuentara Amado Nervo:

Sor Juana Inés de la Cruz:
de Dios no serías nuera
si conocido me hubieras
antes a mí que a Jesús.
Nos guía la misma luz,
igual sombra nos hermana.
Tú en tu celda mexicana
tan libre; yo preso aquí,
Juana Inés de Asbaje y
Ramírez de Santillana.⁶¹

CONCLUSIONES

Los homenajes de los poetas del siglo xx al talento y la humanidad de Juana Inés de la Cruz se hacen innumerables, aunque cabe aún mencionar alguno, como el monumental estudio que le dedica el mexicano Octavio Paz en 1982, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, si bien, como ha anotado Teodosio Fernández, en su momento «pudo parecer un estudio profundo sobre la obra de Juana de Asbaje y sobre el barroco novohispano; hoy conviene leer esas páginas más bien como una ficción literaria de Octavio Paz, de notable significación autobiográfica»⁶². Por su parte, el poeta español Andrés Sánchez Robayna⁶³ mantiene viva esa llama y anota: «Tal vez no haya mayor originalidad

⁶⁰ Belkis Cuza Malé, «Mujer brava que casó con Dios», en *La poesía de las dos orillas. Cuba (1959-1993)*, sel. y pról. L. de la Hoz, Madrid: Libertarias / Prodhufi, 1994, pág. 125.

⁶¹ Daniel Giribaldi, *Bien debute y a la gurda*, Buenos Aires: Torres Agüero, 1985.

⁶² Teodosio Fernández, «Lectura surrealista del barroco: Sor Juana Inés de la Cruz y Octavio Paz», en *Parnaso de dos mundos*, eds. J. M. Ferri y J. C. Rovira, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009, pág. 113.

⁶³ Andrés Sánchez Robayna, *Para leer el «Primero sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz*, México: FCE, 1991, pág. 200.

que la de aquella obra que nos obliga a releer la tradición. Ningún poema como *Primero Sueño* ha influido tanto sobre las *Soledades*». En 1995, el dramaturgo mexicano Emilio Carballido da a la imprenta su pieza *Engaño colorido con títeres*, dedicada a sor Juana en su centenario⁶⁴, y en 1998 la cubana Carilda Oliver publica su *Biografía lírica de Sor Juana Inés de la Cruz*⁶⁵. Mientras, la fascinación hacia la maestra del barroco se incrementa a partir de nuevos hallazgos, como la edición de *La segunda Celestina* en coautoría con Agustín de Salazar⁶⁶, publicada en 1989, o la *Carta de Serafina de Cristo*, publicada por primera vez en 1996, «un divertimento erudito, una broma literaria, una sátira y un *imbroglio*»⁶⁷. En definitiva, la figura de sor Juana aún esconde enigmas por resolver, en tanto que su lumbre se mantiene encendida, intacta como el fervor de su sueño, para confirmar, con Francisco de Quevedo, que «solamente / lo fugitivo permanece y dura».⁶⁸

⁶⁴ «*Engaño colorido con títeres* no es un drama social en sentido más o menos estricto. Su carga crítica se viste del ropaje de un barroquísimo juego de reflejos en el que diversos planos temporales, escénicos (muñecos, títeres, actores personajes y actores actores) y verbales (el de Carballido y el de Sor Juana) se funden en una sola imagen, la del retrato de Juana Inés cuya descripción poética da título a la pieza» (Daniel Vázquez Touriño, *La teatralización de la realidad como discurso ético. El teatro de Emilio Carballido*, Madrid: UAM, 2008, tesis doctoral, pág. 172).

⁶⁵ México: Casa Maya de la Poesía, 1998.

⁶⁶ Véase Teodosio Fernández, «Sor Juana, dramaturga», *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Los Complementarios*, núm. 16 (noviembre de 1995), pág. 47.

⁶⁷ Presentación de Sor Juana Inés de la Cruz, *Carta de Serafina de Cristo*, ed. facsimilar, introd. y transcripción paleográfica de E. Trabulse, Toluca (México): Instituto Mexiquense de Cultura, 1996, pág. 12.

⁶⁸ Francisco de Quevedo, poema 213, *Poesía original completa*, ed. J. M. Bleuca, Barcelona: Planeta, 1981, pág. 261.

ALGUNAS CONFLUENCIAS ENTRE *LA FLORIDA DEL INCA Y LOS COMENTARIOS REALES*

CARMEN DE MORA
(Universidad de Sevilla)

En los estudios críticos sobre la obra de Garcilaso, cuando se compara *La Florida del Inca* con los *Comentarios reales*, suele concebirse la primera como un ejercicio previo que le sirvió al autor para atreverse con su obra de mayor envergadura. Esta idea la encontramos con frecuencia en garcilasistas de la talla de Raúl Porras Barrenechea, Aurelio Miró Quesada y José Durand, entre otros.

Porras Barrenechea se basa en la modestia de Garcilaso, al afirmar que se había limitado a trasladar al papel los recuerdos de Gonzalo Silvestre, para apoyar su idea de que, al escribir *La Florida*, el Inca se había adueñado de su estilo pero desconfiaba de sus propias capacidades. Tanto este libro como la *Traducción de los Diálogos de amor* resultarían fruto de su timidez, «hasta que ganadas esas dos trincheras de su desconfianza, se siente apto para llevar a cabo la inmortal tarea de escribir los *Comentarios reales* que serán íntegramente suyos por el alma indígena y la magistral forma española». Y llega a una conclusión un tanto paradójica: «Garcilaso escribe, pues, *La Florida* como un ensayo, que resulta, quizás, su obra maestra».¹

Miró Quesada lo entiende como «una manera de adiestrarse para estar pronto a más altas empresas». Incluso llega a extrañarle que hubiera escrito esta obra:

¹ *El Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616)*, Lima: Editorial Lumen SA, 1946, págs. 8-9.

«Ni el Inca se había hallado en La Florida ni la jornada de Hernando de Soto había sido la primera o la más importante de las expediciones a esa zona». La razón estaría en que

Garcilaso necesitaba enseñorearse de los artificios del género histórico y adiestrarse especialmente en el hábil manejo de los procedimientos literarios y de los recuerdos personales, para componer su obra fundamental sobre el Perú. Obra profunda y vitalísima sobre los dos momentos culminantes de la tierra en que él había nacido y que él sentía, y que iba por ello a describir de más cabal manera que la peregrina historia de La Florida, que –como en las viejas palabras del romance– el Inca sólo podía decir que conocía de oídas, que no de vista.²

José Durand, en *El Inca Garcilaso, clásico de América*, refiriéndose a los *Comentarios reales*, considera los libros anteriores «un puro ejercicio».³

En contraste, en lecturas más recientes, se suele destacar la coherencia interna del proyecto historiográfico y literario del Inca desde la Traducción de los *Diálogos de amor* de León Hebreo hasta la segunda parte de los *Comentarios reales*, publicada ya póstumamente.⁴ Aún reconociendo que es esta última la obra cumbre del Inca, no conviene desligar de ella su restante producción ni reducirla a un simple ejercicio, sin más. Mi propósito aquí es señalar algunas de las conexiones que existen entre ese libro y *La Florida*, porque son numerosas las referencias mutuas que se cruzan en ambos, y contrastarlas puede ayudarnos a entender mejor los estímulos que animaron la escritura del Inca. Creo, además, que para integrar adecuadamente *La Florida* en la producción garcilasiana conviene leerla desde la perspectiva de los *Comentarios reales*.

² *El Inca Garcilaso y otros estudios garcilasistas*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1971, pág. 163.

³ *El Inca Garcilaso, clásico de América* [1976], Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1988, pág. 15.

⁴ Resultan reveladoras las conocidas reflexiones que incluye en el Proemio al lector, en *La Florida del Inca*, donde se refiere a sus obras y al estado de ánimo que las inspiró: «[...] y con sus desfavores y persecuciones me ha forçado a que, aviéndolas yo experimentado, le huyesse y me escondiesse en el puerto y abrigo de los desengañados, que son los rincones de la soledad y la pobreza, donde, consolado y satisfecho con la escasez de mi poca hacienda, passo una vida, gracias al Rey de los Reyes y Señor de los Señores, quieta y pacífica, más embidiada de ricos que embidiosa de ellos. En la cual, por no estar ocioso, que cansa más que el trabajar, he dado en otras pretensiones y esperanças de mayor contento y recreación del ánimo que las de la hacienda, como fue traducir los tres Diálogos de Amor de León Hebreo, y, aviéndolos sacado a luz, di en escrevir esta historia, y con el mismo deleite quedo fabricando, forjando y limando la del Perú, del origen de los reyes incas, sus antiguallas, idolatría y conquistas, sus leyes y el orden de su gobierno en paz y en guerra. En todo lo cual, mediante el favor divino, voy ya casi al fin», *El Inca Garcilaso, La Florida*, introd. y notas de C. de Mora, Madrid: Alianza Editorial, SA, 1988, pág. 103.

En el conocido «Prólogo a los indios mestizos y criollos», que sirve de Introducción a la *Historia general del Perú*, al explicar los motivos que tuvo para escribir la historia, el tercero que cita es «lograr bien el tiempo con honrosa ocupación y no malograrlo en ociosidad»⁵, propósito con el que confiesa también haber escrito sus restantes libros. Otra coincidencia son las circunstancias vitales que acompañaron la escritura, sobre todo el desengaño sufrido en la corte española, que –como reconoció José Durand– le cambió todo el curso de su vida.⁶ Después de la muerte de su padre, la situación económica del Inca se vio muy afectada, en particular, al principio, recién llegado a España. El viaje a la Metrópoli le abría la posibilidad de recibir del rey las mercedes que le correspondían por los servicios prestados por el capitán Garcilaso, esperanza que –como es bien sabido– resultó frustrada cuando el Consejo de Indias, a través del licenciado Lope García de Castro, se las denegó por la ayuda que el capitán Garcilaso supuestamente le había prestado a Gonzalo Pizarro en la batalla de Huarina y que le valió la victoria contra el rey.⁷ Quedó tan marcado el Inca por estos hechos que en su obra la amargura asoma de manera oblicua en distintas situaciones y a través de personajes diversos, como si se tratara de un discurso sumergido que de manera obsesiva reapareciera bajo distintas modulaciones. José Durand captó muy bien la importancia de estos «recuerdos dolorosos» en la escritura de Garcilaso. La amargura no le impidió defender abiertamente la honra de su padre, a pesar de que éste antepusiera la lealtad a su amigo a los intereses del rey:

Yo me satisfago con haber dicho verdad; tomen lo que quisieren, que si no me creyeren, yo paso por ello, dando por verdadero lo que dijeron de mi padre para honrarme y preciarne de ello con decir que soy hijo de un hombre tan esforzado y animoso y de tanto valor, que en un rompimiento de batalla tan rigurosa y cruel como aquella fue, y como los mismos historiadores la cuentan, fuese mi padre de tanto ánimo, esfuerzo y valentía que se apease de su caballo y lo diese a su amigo y lo ayudase a subir en él, y que juntamente le diese la victoria de una batalla tan importante como aquella, que pocas hazañas ha habido en el mundo semejantes.

⁵ *Historia general del Perú*. Segunda parte de los *Comentarios reales de los Incas*, en *Obras Completas del Inca Garcilaso de la Vega*, t. III, ed. y estudio preliminar del P. C. Sanz de Santa María, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CXXXIV, Madrid: Ediciones Atlas, 1960, pág. 13.

⁶ Cfr. José Durand, *op. cit.*, pág. 12.

⁷ Como señala Durand, en el ejemplar de Gómara que poseyó el Inca, constan las anotaciones hechas por él en las que desmiente esa versión de la batalla de Huarina. (Cfr. José Durand, *op. cit.*, pág. 65).

[...] que no faltará quien diga que fue contra el servicio del rey, a lo cual diré yo que un hecho tal, en cualquiera parte que se haga, por sí solo, sin favor ajeno, merece honra y fama.⁸

Retomando el hilo de nuestra materia, favorece igualmente la relación entre los dos libros la coincidencia, siquiera en parte, en el tiempo de la redacción de ambas obras (*La Florida* y los *Comentarios*).⁹ De ahí que se produzcan interferencias y compartan algunos elementos a pesar de ser sus contenidos tan diferentes; leerlos desde este enfoque nos permite apreciar que no son objetos independientes, sino que forman parte de un planteamiento en el que cuenta mucho la proyección autobiográfica del escritor cuzqueño en su obra.

Una prueba de las conexiones entre *La Florida* y los *Comentarios* son los elementos que el Inca trasvasó de una obra a otra, como la deducción del nombre Perú¹⁰, cuyo origen asociaba con una anécdota que colocó en un principio en *La Florida* y luego incorporó a los *Comentarios*, o la creencia de los indios sobre la resurrección de los cuerpos y la inmortalidad del alma, suprimidas de *La Florida* por obedecer a sus amigos jesuitas Miguel Vázquez de Padilla y Gerónimo de Prado.

En ocasiones, al tratar un tema señala que ya lo había tratado en *La Florida*; así sucede con las canoas que fabricaban los indios para atravesar los ríos y para la pesca¹¹; o al hablar de las perlas¹², las yeguas y caballos¹³, la cantidad y

⁸ *Historia general del Perú*. Segunda parte de los *Comentarios reales de los Incas*, libro quinto, cap. XXIII, en *Obras Completas del Inca Garcilaso de la Vega*, t. III, pág. 360.

⁹ El Inca terminó la primera redacción de *La Florida del Inca* en 1589 y la segunda en 1592, después de haber incorporado las informaciones sacadas de las relaciones inéditas de los soldados Alonso de Carmona y Juan Coles, aunque la obra no se publicó hasta 1605. Durante ese tiempo, a la vez que componía los *Comentarios reales*, revisaba y corregía la historia de la expedición de Hernando de Soto (en 1596 desglosó de ella el proemio-dedicatoria a Garcí Pérez de Vargas, que se transformó en el Proemio al lector tras haber sufrido algunas correcciones). En cuanto a la redacción de los *Comentarios reales*, Garcilaso alude a esta obra, cuando todavía no era nada más que un proyecto, en la carta-dedicatoria dirigida a Felipe II, en los *Dialoghi d'Amore*, en los últimos años de la estancia en Montilla. Sigue un período de acopio de datos e informaciones de distintas fuentes entre 1590 y 1595; en mayo de 1596 ya había compuesto buena parte de los *Comentarios*, según se deduce del manuscrito original de la *Relación de la descendencia del famoso Garcí Pérez de Vargas* editado por el Marqués de Saltillo en *RHGE*, 1929, núm. 16. La redacción definitiva, tras haber conseguido, a través de Pedro Maldonado de Saavedra, los papeles del jesuita Blas Valera, iría de 1600 a 1605. En 1603 empieza a escribir la segunda parte, interrumpe la redacción entre 1606 y 1609, y pocos meses antes de morir escribe el prólogo.

¹⁰ Cfr. Primera parte de los *Comentarios reales de los Incas*, libro primero, cap. IV, en *Obras completas del Inca Garcilaso de la Vega*, t. II, ed. y estudio preliminar del P. C. Sanz de Santa María, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CXXXIII, Madrid: Ediciones Atlas, 1960, págs. 11-12.

¹¹ *Ibid.*, libro tercero, cap. XVI, pág. 107.

¹² *Ibid.*, libro octavo, cap. XXIII, pág. 327.

¹³ *Ibid.*, libro noveno, cap. XVI, pág. 356.

tamaño de los productos españoles¹⁴, y la mezcla de razas¹⁵. Incluso al comentar el famoso episodio de la batalla de Huarina, en que se vio implicado su padre, no puede evitar referirse al desengaño del que habló en el Proemio de *La Florida*.¹⁶ Por último, cuando don Antonio de Mendoza entra en el Perú tras haber sido nombrado virrey, gobernador y capitán general, recuerda el relator que en el período evocado en *La Florida* lo era de México.¹⁷ Estas coincidencias demuestran que mientras escribía los *Comentarios* tenía muy presentes los asuntos y cuestiones que había abordado al relatar las hazañas de Hernando de Soto y su ejército. Inversamente, durante el período en que Garcilaso estaba escribiendo las aventuras de los españoles en la Florida no dejó de recordar todo lo sucedido en la conquista del Perú.¹⁸

No puede olvidarse tampoco la valiosa colaboración de Gonzalo Silvestre, el informante secreto de *La Florida*, en la *Historia general del Perú*. Varner ha destacado cómo le contó a Garcilaso sus propias aventuras en la tierra de los Incas y corroboró muchos de los acontecimientos de los que el mestizo había sido testigo. Juntos analizaron los caracteres y las motivaciones de lealtad y deslealtad; y juntos juzgaron la verdad y falsedad de lo que Garcilaso eventualmente iba a citar de los otros historiadores. Como explica Varner, en las notas al margen de la conocida copia de la *Historia* de López de Gómara, que indudablemente usaron ambos, la mano del viejo guerrero puede ser detectada en los comentarios sobre acontecimientos en los que él había jugado un papel destacado, con arranques apasionados como «Aquí miente», «Aquí falsea los hechos» y, en una instancia, «El libro, tanto como el que lo escribió merece ser quemado».¹⁹

¹⁴ *Ibid.*, libro noveno, cap. XXIX, pág. 370.

¹⁵ *Ibid.*, libro noveno, cap. XXXI, pág. 373.

¹⁶ *Ibid.* cfr. *Historia general del Perú*. Segunda parte de los *Comentarios reales de los Incas*, libro quinto, cap. XXIII, en *Obras Completas del Inca Garcilaso de la Vega*, ed. cit., t. III, pág. 360.

¹⁷ *Ibid.*, t. IV, libro sexto, cap. XVII, pág. 37.

¹⁸ Ya Varner señaló oportunamente esta coincidencia. Refiriéndose a la *Historia general del Perú* escribe: «Since this history and *The Florida* were in the process of composition simultaneously, we can suppose with some confidence that the old warrior was relating the story of De Soto's struggle through North America at the same time he was telling of the turmoil in Peru». Cfr. introducción a la edición en inglés de *La Florida del Inca: The Florida of the Inca: A history of the Adelantado, Hernando de Soto*, eds. J. Grier Varner and J. Johnson Varner, Austin: University of Texas Press, 1980, pág. XXIV.

¹⁹ Cfr. John Grier Varner, *El Inca: The life and times of Garcilaso de la Vega*, Austin: University of Texas Press, 1968, pág. 282. A propósito de las anotaciones de Gonzalo Silvestre a la *Historia de las Indias de Gómara*, escribe Porras Barrenechea: «Las anotaciones del conquistador se contraen, en gran parte, a hechos olvidados que amplían las noticias de Gómara, a defender la obra de los conquistadores, a rechazar imputaciones contra los indios, que revelan la magnanimidad del auténtico colonizador español, y al relato de ciertas menudas incidencias que parecen tener por lo general un contenido autobiográfico». Cfr. Raúl Porras Barrenechea, *El Inca Garcilaso en Montilla, 1561-1614: nuevos documentos hallados y publicados*, Lima: Instituto de Historia-Editorial San Marcos, 1955, pág. 225. Igual que Riva Agüero

Si la relación de Gonzalo Silvestre resultó imprescindible para la redacción de *La Florida*, en los *Comentarios* también lo fue para reconstruir algunos episodios, otro nexo significativo, por tanto, entre los dos libros. Así ocurre con la batalla de Salinas entre los Pizarro y Almagro. El Inca recurre al testimonio de Silvestre para opinar sobre las proezas que se le atribuyeron a Rodrigo Orgóñez, general del ejército de Almagro²⁰, y para comentar el episodio protagonizado por Juana Leytón²¹, así como otros relacionados con la participación de Gonzalo Silvestre en la batalla de Huarina²².

Si se contrastan los pasajes de la *Historia general del Perú* en que aparece Gonzalo Silvestre, ya sea como testigo o como actor, se observa el interés del Inca en demostrar que era un informante fiable y en probar su valentía en las batallas. Además, los episodios en que se ve involucrado siempre recuerdan una de las máximas obsesiones de Garcilaso motivada por lo sucedido con su padre: la conveniencia de respetar y valorar al enemigo, aunque sus ideas sean diferentes a las nuestras, como ilustran los casos de Juana Leytón y Gonzalo Pizarro, que quiso atraerlo a sus filas a pesar de militar en las contrarias. Y es que, como reconoció José Durand, «Historia es, para el Inca, autobiografía».²³

Antes de profundizar en algunos elementos que sirven de conexión entre las dos obras, es oportuno señalar el contraste, desde la perspectiva española, entre la expedición fracasada de Hernando de Soto y la conquista exitosa del Perú, también entre floridanos e incas. En el penúltimo capítulo de *La Florida* –libro escrito, entre otras razones, para mostrar la necesidad de que España conquistara y poblara aquellas tierras y así atraer a sus habitantes a la fe católica– se lamenta el Inca de que, al abandonar aquella región, tal vez se había renunciado a formar un imperio que hubiera competido con la Nueva España y el Perú. La realidad, bien conocida, fue que los españoles habían encontrado mucha hostilidad y resistencia, y andaban cansados de luchar contra indios tan belicosos. Ello, unido

demostró que Silvestre era el incógnito colaborador de Garcilaso en *La Florida*, Porras demuestra que el conquistador anónimo del que habla Garcilaso es también Gonzalo Silvestre del que habla Garcilaso en *La Florida*.

²⁰ Cfr. *Historia general del Perú*, ed. cit., t. III, libro segundo, cap. XXXVI, pág. 159. Lo cierto es que este episodio tal como lo cuenta el Inca, de forma distinta a como lo hace Zárate –quien se limita a reconocer que iba muy bien ataviado y por eso lo confundió con su amo–, recuerda demasiado al episodio de la *Eneida* en que Héctor mata a Patroclo por confundirlo con Aquiles, ya que éste le había permitido a su amigo salir a combatir con sus propias armas. En la versión del Inca –que dice estar tomada de Gonzalo Silvestre– el paralelismo con el episodio de la *Eneida* es aún más evidente. Curiosamente, López de Gómara, cuya versión cita el Inca en la *Historia general del Perú*, ed. cit., libro segundo, cap. XXXVIII, pág. 159, tampoco se hace eco de este hecho.

²¹ *Ibid.*, libro cuarto, cap. XXXIX, pág. 303.

²² *Ibid.*, libro quinto, cap. XIX, pág. 352 y cap. XXI, pág. 355.

²³ José Durand, *op. cit.*, pág. 19.

a la decepción de no haber encontrado oro ni plata, los llevó a abandonarlas sin haberlas poblado. No es posible dejar de comparar esta experiencia fracasada con la conquista del Perú, ni dejar de reconocer la labor civilizadora que, según Garcilaso y con arreglo a un concepto providencialista de la Historia, llevaron a cabo los Incas antes de la llegada de los españoles:

Que por experiencia muy clara se ha notado, cuanto más pronto y ágiles estaban para recibir el evangelio los indios que los reyes Incas sujetaron, gobernaron y enseñaron, que no las demás naciones comarcanas, donde aún no había llegado la enseñanza de los Incas; muchas de las cuales están hoy tan bárbaras y brutas como antes se estaban con haber setenta y un años que los españoles entraron en el Perú.²⁴

Aunque en la Florida había pueblos que demostraban estar en posesión de cierto grado de civilización, ninguno podía aproximarse ni remotamente al alcanzado por los Incas. Del contraste entre ambas experiencias, resulta que la resistencia de los floridanos para aceptar la conquista y acogerse a la fe católica constituía una prueba indirecta de hasta qué punto el imperio incaico les había facilitado a los españoles la conquista del Perú.

HERNANDO DE SOTO Y ATAHUALPA

La participación, en la expedición a la Florida, de algunos españoles que habían estado en la Conquista del Perú –seis o siete, según el testimonio de Garcilaso²⁵– tiende puentes entre las dos obras: Hernando de Soto, Gonzalo Silvestre, Hernando Mogollón, Diego de Tapia y Antonio Carrillo.²⁶ De ellos, me ocupo, por su interés, de Hernando de Soto. Sin haber participado en la expedición a la Florida, también hace aparición en esta obra Hernán Ponce de León, que sí había estado con Soto en la conquista del Perú.²⁷

²⁴ *Comentarios reales de los Incas*, ed. cit., t. II, libro primero, cap. XV, pág. 25.

²⁵ Cfr. El Inca Garcilaso, *La Florida*, ed. cit., pág. 117.

²⁶ Además, en el libro sexto, capítulo XX, de *La Florida*, al comentar que los sobrevivientes de la expedición no quisieron permanecer en México y tomaron distintos rumbos, señala que la mayoría se fue al Perú y participó en las guerras contra Gonzalo Pizarro, Sebastián de Castilla y Francisco Hernández Girón. Sobre ellos ofrece el Inca su testimonio personal: «En el Perú conocí muchos destes cavalleros y soldados, que fueron muy estimados y ganaron mucha hazienda, más no sé que algunos dellos viesse alcançado a tener indios de repartimiento como lo pudieran tener en la Florida». Cfr. *La Florida*, ed. cit., pág. 580.

²⁷ Sobre el episodio de *La Florida* en que interviene Hernán Ponce véase mi artículo «La dualidad en los episodios amplificativos de *La Florida del Inca*», en *Nuevas lecturas de «La Florida del Inca»*, eds. C. de Mora y A. Garrido, Madrid-Frankfurt: Editorial Iberoamericana-Vervuert, 2008, págs. 205-220.

Cuando Soto se dispuso a emprender el viaje para la conquista de la Florida ya había recibido de Carlos V varios títulos y cargos: adelantado, marqués, gobernador y capitán general de la Florida y de la isla de Cuba. Gracias a todas las ganancias que había conseguido en el Perú, a los cien mil ducados que obtuvo del rescate de Atahualpa –o ciento veinte mil, si nos guiamos por las anotaciones de Gonzalo Silvestre a la *Historia de las Indias* de Gómara– pudo costear los gastos de esta nueva empresa:

De esta cantidad y de las ventajas que como a tan principal capitán se le hizieron, y con lo que en el Cuzco los indios le presentaron cuando él y Pedro del Barco solos fueron a ver aquella ciudad, y con las dádivas que el mismo rey Atahuallpa le dio ca fue su aficionado por aver sido el primer español que vio y habló, uvo este cavallero más de cien mil ducados de parte.²⁸

Que el protagonista de *La Florida* hubiera desempeñado una importante misión en la conquista del Perú –como señala Lockhart, «era la figura individual más poderosa de la expedición después de Francisco Pizarro²⁹– refuerza más aún los vínculos con los *Comentarios reales*. Conocer la trayectoria de Soto antes de la aventura floridana ayuda a entender el porqué del interés que puso en él Garcilaso.

Lockhart reconoce que el Inca no estaba muy al tanto de los antecedentes de Soto, hecho que motivó que equivocara el lugar de nacimiento, aunque acertó en considerarlo un hidalgo si bien en España era «algo marginal».³⁰ Diversos autores, entre ellos Garcilaso, lo consideraban un caballero que superaba en cualidades morales a otros conquistadores, opinión que cuestionó Porras Barrenechea en *Una relación inédita de la Conquista. La crónica de Diego de Trujillo*, donde irónicamente le llamaba «Soto el Bueno» y, siguiendo a Oviedo, Trujillo y Cristóbal de Mena –e incluso citaba a Garcilaso–, lo equiparaba a los demás conquistadores en la violencia contra los indígenas. Alude también al interés

²⁸ El Inca Garcilaso, *La Florida*, ed. cit., pág. 106.

²⁹ James Lockhart, *Los de Cajamarca. Un estudio social y biográfico de los primeros conquistadores del Perú*, Lima: Editorial Milla Batr, 1986, pág. 199. Lockhart explica muy bien las discrepancias entre Soto y los Pizarro en cuanto al papel que le correspondía al primero en la conquista del Perú. Mientras que Soto se consideraba a sí mismo el máximo jefe, después de Francisco Pizarro, éste y sus hermanos tenían la independencia y ambiciones de Soto: «Sabía [Soto] que los hombres y caballos que traía eran esenciales para la conquista y era el caudillo y organizador, no meramente el embajador de los Pizarro. Pensaba que el acuerdo consistía en ser el segundo Pizarro efectiva y permanentemente en el mando o “general”. Al llegar a Perú se ofendió muchísimo al encontrar a Hernando Pizarro firmemente establecido en ese cargo. Los Pizarro estaban decididos a no compartir el verdadero poder». Lockhart, *op. cit.*, pág. 201.

³⁰ *Ibid.*, pág. 198.

de Soto en las riquezas de Atahualpa, lo que pondría en duda las verdaderas razones que tuvo para oponerse a la ejecución del Inca.³¹ No obstante, Lockhart le reconoce:

A pesar de no haber sido ningún santo o encarnación de benevolencia, Soto sí resaltaba como caballero de cierto tipo, arrojado, brioso y galante. Equiparable a los Pizarro en su excesiva ambición por gobernar, carecía de frialdad, de cálculo y del carácter vengativo de éstos. Mientras que Hernando Pizarro no era hombre de a caballo, Soto ejecutaba una hazaña espectacular de equitación tras otra.³²

Antes de aventurarse con Almagro y Pizarro, Hernando de Soto había participado –en compañía de sus dos socios y amigos, Francisco Compañón y Hernán Ponce de León– con Francisco Hernández de Córdoba en la conquista de Nicaragua, en 1524, en calidad de capitán.³³ Fijó su residencia en León de Nicaragua y, junto con su compañero Ponce de León, se convirtió en uno de los vecinos más ricos e influyentes, dedicándose a los negocios de fletes con Panamá. Ambos «consiguieron construir el mejor navío que surcaba por entonces las costas de la mar del Sur», de ahí que Francisco Pizarro le ofreciera a Soto la tenencia general del ejército que se estaba preparando en Panamá para la conquista de las tierras del sur en busca de un imperio desconocido.³⁴

En los *Comentarios*, por diversas circunstancias, la figura de Soto aparece ligada a la de Atahualpa y, por tanto, a la pérdida del imperio incaico. Con Hernando Pizarro encabezó la embajada que su hermano Francisco le envió al Inca, en respuesta a la que antes le había enviado el propio rey a través de su hermano Titu Atauchi para darles la bienvenida.³⁵ En realidad, aquella embajada

³¹ «Así fue el verdadero Soto –escribe–, ni mejor ni peor que otros conquistadores, pero en manera alguna paradigma de beatitud y mansedumbre». Raúl Porras Barrenechea, *Una relación inédita de la Conquista. La Crónica de Diego de Trujillo*, Miraflores, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1970, pág. 116.

³² *Ibid.*, pág. 199.

³³ La amistad y sociedad entre Soto y Ponce duró desde 1517 hasta después de la conquista del Perú; Garcilaso cuenta su versión de cómo se produjo la ruptura entre ambos en su *Historia de la Florida*.

³⁴ Cfr. Concepción Bravo, *Hernando de Soto*, Madrid: Ediciones Quórum-Historia 16, 1987, pág. 49.

³⁵ La dificultad del encuentro, en la versión del Inca Garcilaso, estuvo determinada por una mala traducción de la que fue responsable el indio Felipillo, intérprete que acompañaba a los españoles, y primer intérprete que tuvo el Perú «que aunque torpe en ambas lenguas, no podían pasar sin él» (Cfr. *Historia general del Perú*. Segunda parte de los *Comentarios reales de los Incas*, libro primero, cap. XVIII, en *Obras Completas del Inca Garcilaso de la Vega*, t. III, ed. cit., pág. 40). El Inca discrepa de la versión que dan los historiadores españoles de aquel encuentro, al achacarle a de Soto una actitud

había sido calculada por Pizarro para invitar a cenar al Inca y, aprovechando las circunstancias, apresarlo. Envío a Soto al mando de quince jinetes a Pultamarca, donde se encontraba el «real» de Atahualpa, para entregarle un regalo e invitarlo esa misma noche a cenar con el gobernador. Llegó después Hernando Pizarro con otros jinetes y se adelantó con cuatro de ellos hacia donde estaba el Inca.

En la relación que ofrece Garcilaso de aquel encuentro, basándose sobre todo en Blas Valera, enfatiza los malentendidos que resultaron de la pésima actuación del intérprete Felipillo³⁶ por no saber traducir las palabras de Hernando de Soto ni las de Atahualpa; y, además, por ser largo su discurso, olvidó la mayoría de ellas.

La defensa de Hernando de Soto en este episodio, frente a la opinión de otros historiadores, se puede relacionar con la imagen edificante que ofrece del adelantado tanto en los *Comentarios* como en *La Florida*, dotada de todos los atributos morales que debía tener un buen jefe militar y que estaban previstas en *El cortesano* de Castiglione. Inclusive, como propone J. A. Mazzotti, Hernando de Soto, en *La Florida*, sería una «figura paradigmática que luego servirá también de modelo para los incas de los *Comentarios* y para los continuadores de esa estirpe de servidores del “bien común”, como serán algunos conquistadores-encomenderos». De ese modo formaría parte de la «articulación identitaria del Inca Garcilaso».³⁷

Otro episodio decisivo en el que participa –según el Inca– es el del rescate que Atahualpa les ofreció a los españoles para su liberación («[...] prometió porque le soltasen cubrir de vasijas de plata y oro el suelo de una gran sala donde estaba preso y encadenado»), y que implica también la muerte de Huas-

arrogante que le llevó a acercarse tanto el caballo a Atahualpa que el animal le echó el resuello en la cara al rey; y a Atahualpa, haber matado a muchos de los que huyeron al acercarse los caballos. En cambio, sostiene que no fue Atahualpa sino un maese de campo quien salió a recibir a los embajadores con veneración y les dijo a sus capitanes y soldados: «Estos son hijos de nuestro dios Viracocha». Las fuentes en las que dice basarse el Inca son las relaciones de muchos españoles que presenciaron los hechos y que él pudo conocer a través de las conversaciones escuchadas en casa de su padre; las versiones que los indios le dieron a su madre; las relaciones que sus condiscípulos le habían enviado y los papeles de Blas Valera. Ello sin dejar de seguir las historias escritas por los españoles. Al respecto comenta del Busto: «Soto había querido darle un susto a ese indio que presumía de gran señor, pero el Inca le había dado a él una lección de señorío» (Antonio del Busto Duthurburu, *Francisco Pizarro, el marqués gobernador*, Madrid: Ediciones Rialp, SA, 1978. Cita sacada de Fernando Silva Santisteban B., «El mundo andino y la presencia de Hernando de Soto», en VV. AA., *Actas del Congreso Hernando de Soto y su tiempo*, Badajoz: Junta de Extremadura, 1993, pág. 125).

³⁶ Al parecer, el verdadero nombre era Martinillo. Cfr. F. Silva Santisteban B., art. cit., pág. 132.

³⁷ «*La Florida del Inca*, el Rey Alarico y el proceso de construcción identitaria en el Inca Garcilaso», en *Nuevas lecturas de «La Florida del Inca»*, eds. C. de Mora y A. Garrido, Madrid-Frankfurt: Editorial Iberoamericana-Vervuert, 2008, págs. 55-66.

car Inca.³⁸ La misión de viajar al Cuzco para ver el tesoro les fue encomendada a Hernando de Soto y Pedro del Barco. Explica el Inca que Atahualpa quedó muy disgustado de que fuera Hernando de Soto porque se sentía más protegido teniéndolo cerca, ya que había sido el primer cristiano que conoció y le había tomado afecto. Sin embargo, Lockhart considera que esta versión de que Soto y Pedro del Barco fueran enviados al Cuzco, cuando todavía vivía Atahualpa, para tomar posesión de la ciudad en nombre de España y recoger oro, es una leyenda apócrifa.³⁹ No obstante, aun siendo falsa, destaca la importancia que tuvo Soto en la conquista del Perú, y en eso no se equivocó Garcilaso. Él fue uno de los pocos españoles que tuvo una relación de cordialidad con Atahualpa y uno de los capitanes que se opuso a la ejecución del Inca. Cuando ocurrieron los hechos no estaba presente, había sido enviado a Huamachuco en compañía de Rodrigo Orgoñez, Pedro Ortiz, Miguel Estete y López Vélez para averiguar si era verdad que se estaba preparando una tropa incaica para atacar a los españoles en Cajamarca. A su llegada, debió lamentar mucho la ejecución.⁴⁰

Conociendo estos precedentes, no pudo ser casual que Garcilaso escribiera un libro en torno a las hazañas de un jefe militar como Hernando de Soto, ni tuvo que deberse únicamente a la fortuna de disponer del valioso testimonio de Gonzalo Silvestre, sino a un cúmulo de circunstancias entre las que el papel desempeñado por H. de Soto en la conquista del Perú no sería la menos importante. La fracasada expedición a la Florida se hizo a costa de las riquezas obtenidas por el capitán del rescate de Atahualpa –quien permaneció preso más de ocho meses–, es decir, de una parte del tesoro de los incas. Por ello, una de las razones del desastre de aquella expedición la explica así el relator:

Como en este ejército uviessse algunos personajes de los que se hallaron en la conquista del Perú y en la prisión de Atahuallpa, que vieron aquella riqueza tan grande que allí uvo de oro y plata, y uviessen dado noticia della a los que en esta jornada iban, y como, por el contrario, en la Florida no se uviessse visto plata ni oro, aunque la fertilidad y las demás buenas partes de la tierra fuesen tantas como se han visto, no contentavan cosa alguna para poblar ni hazer asiento en aquel reino.⁴¹

³⁸ Huascar y Atahualpa, hijos de Huayna Capac, se disputaron la sucesión a la muerte de éste. Huascar había sido proclamado «Inca» por la élite de Cuzco, Atahualpa, hijo de una mujer perteneciente a la nobleza de Quito, contaba con el apoyo de los grupos instalados en las provincias del Norte (Ecuador). Cfr. Carmen Bernand et Serge Gruzinski, *Histoire du nouveau monde. De la découverte à la conquête*, Paris: Fayard, 1991, pág. 459.

³⁹ James Lockhart, *op. cit.*, pág. 203.

⁴⁰ Después de la muerte de Atahualpa, Hernando de Soto convivió con doña Leonor, que había sido una de las mujeres del Inca, e incluso tuvo con ella una hija, doña Leonor Soto.

⁴¹ El Inca Garcilaso, *La Florida*, ed. cit., págs. 393-395.

Leída *La Florida* en relación con los *Comentarios*, las muertes de Huáscar y Atahualpa, que significaron la caída del imperio, constituyen una experiencia trágica que tendría su epílogo en la aventura fracasada de Hernando de Soto. Simbólicamente, la pérdida del tesoro de los Incas, del que Hernando de Soto había obtenido una parte, resultó también pérdida para el español, que empeñó toda su fortuna en una expedición que le costó la vida. Tanto Atahualpa como Soto lucharon hasta el final, el uno por recuperar su libertad, el otro por descubrir en la Florida un imperio equiparable al Perú, pero ninguno lo consiguió, de ahí lo trágico de sus respectivos destinos. Estas correlaciones de carácter dual a las que tan aficionado era el Inca –tal vez inspiradas en las *Vidas paralelas* de Plutarco, obra que se encontraba en su biblioteca y que tanta difusión tuvo entre los humanistas– nos llevan a comprender el interés tan particular que mostró por la suerte del adelantado tras haber dejado el Perú. Un planteamiento que no se le escapa a Luis Millones en su ensayo «Escondiendo la muerte: Atahualpa y Hernando de Soto en la pluma de Garcilaso», donde analiza el paralelismo de sus entierros referidos en los *Comentarios* y *La Florida* respectivamente:

[...] Soto y Atahualpa cruzaron sus vidas por algún tiempo durante el cautiverio del Inca, y son además personajes centrales de las crónicas americanas. Coincidieron también en lo penoso de sus muertes y el destino sorprendente de sus cuerpos, ambos perdidos, uno quizá en algún escondrijo de los Andes, el otro arrastrado por las aguas del Mississippi. Los nueve años que separan a don Hernando de la muerte del inca, no borraron de la mente del conquistador la magnitud del tesoro acumulado tras el asalto de las tropas de Pizarro. Esa obsesión lo llevó a la tumba.⁴²

HERNÁN PONCE Y HERNANDO DE SOTO: LA RUPTURA DE UNA VIEJA AMISTAD

La amistad de Soto con Hernán Ponce, cuando todavía era muy joven, y los vínculos que se crearon entre ellos hasta que Soto se marchó del Perú, constituyen otro puente entre la etapa de Soto anterior y relativa a la conquista del Perú, y la de la Florida. En cierto modo es un vínculo indirecto entre las dos obras, puesto que Hernán Ponce apenas aparece en los *Comentarios* y sólo es nombrado en una ocasión; tampoco deja de ser circunstancial su presencia en *La Florida*. La inclusión en los capítulos XIV y XV del libro primero, de un enfrentamiento episódico entre los dos socios, además de servir –como ya dije en otro lugar⁴³– para ensalzar las virtudes de Soto, constituye una muestra

⁴² Cfr. Carmen de Mora y Antonio Garrido (eds.), *op. cit.*, pág. 313.

⁴³ Véase la nota 22.

de la idea que vengo sosteniendo desde el comienzo: que el Inca no aislaba los acontecimientos de *La Florida* de los sucesos ocurridos en la conquista del Perú.

Ya me he referido a las ambiciones que llevaron a Soto a dejar el Perú y marcharse a España. Hernán Ponce se encontró con él en el Perú una vez concluida la conquista. En 1535, en el Cuzco, renovaron sus acuerdos, aunque ya empezaban a diferir los intereses de uno y otro: la meta de Ponce era disfrutar en España de las riquezas obtenidas con sus esfuerzos. Al marcharse, Soto dejó a Ponce al cargo de la administración de su encomienda, pero éste, en nombre de Soto, se la cedió a Almagro. Existía, según cuenta el Inca en *La Florida*, un acuerdo de hermandad entre ellos, desde que participaron en la conquista del Perú, por el que se repartirían siempre durante su vida lo que ganasen o perdiesen. Hernán Ponce, después de que Hernando de Soto se marchara a España, tuvo un repartimiento de indios que le había concedido Francisco Pizarro, además de conseguir mucho oro, plata y piedras preciosas. Como no estaba dispuesto a compartirlo con su amigo, no quiso pasar por la Habana, cuando Soto se encontraba allí para llevar a cabo la exploración y conquista de la Florida; pero, por una jugada del destino, hubo de hacerlo para refugiarse de una tempestad. No entraré en los pormenores de este caso cuya función en *La Florida* ya comenté en su momento, y cuyo desenlace fue la ruptura entre los dos amigos; recordarlo aquí reviste el propósito ya referido de establecer nexos entre algunas referencias compartidas por ambas obras del Inca.

DOÑA LEONOR DE BOBADILLA, NUÑO TOVAR Y MEJÍA DE FIGUEROA

Por el propósito de ceñirse principalmente a las *res gestae*, en *La Florida*, Garcilaso dejó sin desarrollar episodios que hubieran dado mucho de sí desde el punto de vista novelesco. Uno de ellos es el del matrimonio clandestino de doña Leonor de Bobadilla, hija del conde de la Gomera, con Nuño Tovar. Ella, junto con doña Isabel de Bobadilla, la esposa de Hernando de Soto, fueron las únicas mujeres que participaron en la expedición. Su presencia en la armada de Soto fue meramente fortuita. Se cuenta en el capítulo VIII, libro primero de *La Florida* que, cuando llegó el gobernador el 21 de abril, día de Pascua Florida, a la Gomera, fue recibido por el conde de la Gomera con una gran fiesta. Antes de marcharse pasados tres días, el gobernador consiguió que le diese una hija natural que tenía de diecisiete años y cuya hermosura «era estremada», llamada doña Leonor de Bobadilla, bajo la promesa de casarla y hacerla una gran señora en su nueva conquista. Se la entregó a doña Isabel de Bobadilla, la esposa del adelantado, para que la acompañara como si se tratara de una hija. Y partieron rumbo a Santiago de Cuba. Más adelante, estando todavía en Santiago, el gobernador nombró por teniente general de toda su armada y ejército a Vasco Porcallo

de Figueroa, habiendo depuesto de este cargo muchos días antes a Nuño Tovar por haberse casado clandestinamente con doña Leonor de Bobadilla.⁴⁴ Como se ve, hay detrás una historia de amor que se produjo en un breve espacio de tiempo y que el Inca se limita a enunciar. Sin embargo, no duda en enjuiciar la dureza del castigo. Así, en el cap. XIV del libro segundo (primera parte), al elogiar el valor demostrado por Nuño Tovar para asegurar a dos compañeros, Juan López Cacho y Gonzalo Silvestre, que se veían acosados por los indios en el paso de una ciénaga, escribe:

Que este buen cavallero, aunque desfavorecido de su capitán general, no dexava de mostrar en todas ocasiones las fuerças de su persona y el esfuerzo de su ánimo, haziendo siempre el dever por cumplir con la obligación y deuda que a su propria nobleza devía, que nunca el desdén con toda su fuerça pudo rendirle a que hiciese otra cosa, que la generosidad del ánimo no consiente vileza en los que de veras la poseen. A que los príncipes y poderosos que son tiranos, cuando con razón o sin ella se dan por ofendidos, suelen pocas vezes, o ninguna, corresponder con la reconciliación y perdón que los tales merecen, antes parece que se ofenden más y más de que porfien en su virtud. Por lo qual, el que en tal se viere, de mi parecer y mal consejo, vaya a pedir por amor de Dios para comer, cuando no lo tenga de suyo, antes que porfiar en servicio dellos, porque por milagros que en él hagan no bastarán a reducirlo en su gracia.⁴⁵

Y así lo reitera en el capítulo séptimo, libro sexto, cuando refiere la llegada de los españoles a Río Grande –ya bajo el mando de Luis Moscoso–, adonde muchos españoles murieron porque habían llegado flacos y enfermos. Entre ellos, Nuño Tovar de quien dice el Inca «cavallero no menos valiente que noble, aunque infelice por averle cabido en suerte un superior tan severo que, por el yerro del amor que le forçó a casarse sin su licencia, lo avía traído siempre desfavorecido y desdeñado, muy contra lo que él merecía».⁴⁶

Resulta curioso que al segundo esposo de doña Leonor de Bobadilla, Lorenzo Mejía de Figueroa, le ocurriera un episodio equivalente que Garcilaso refiere en la *Historia general del Perú*. El propio autor se encarga de recordar el vínculo:

⁴⁴ El Inca Garcilaso, *La Florida*, ed. cit., pág. 135.

⁴⁵ *Ibid.*, págs. 185-186.

⁴⁶ *Ibid.*, pág. 504.

Este caballero casó con doña Leonor de Bobadilla, mujer que fue de Nuño Tobar, teniente general del gobernador Hernando de Soto en la jornada que hizo para la conquista de la Florida, como largamente lo dijimos en la historia de la Florida. Tuvo un hijo y una hija, la cual se llamó doña María Sarmiento; casó en el Cozco con Alonso de Loaisa, vecino de aquella ciudad; la noche de sus bodas fue el levantamiento de Francisco Hernández Girón, como en su lugar diremos con el favor divino. El hijo se llamó Gonzalo Mejía de Figueroa, caballero que aunque mozo, fue de toda buena enseñanza; fue condiscípulo mío en la gramática; murió muy temprano, dejando mucha lástima a los que le conocían por la buena esperanza que de él tenían.⁴⁷

El episodio en el que se vio envuelto Lorenzo Mejía de Figueroa se narra en el cap. VIII, libro quinto, a propósito de los enfrentamientos entre Gonzalo Pizarro y el presidente La Gasca, cuando muchos que hasta entonces habían estado al servicio de Gonzalo Pizarro se pusieron al servicio de La Gasca. Pizarro había enviado a Juan de Acosta con unos cincuenta hombres para impedir que los navíos de Lorenzo de Aldana siguieran adelante y desembarcaran. Al saber Acosta que algunos soldados que lo acompañaban habían huido y tener aviso de que había otros, al mando de Lorenzo Mejía de Figueroa, que pretendían lo mismo, Acosta lo degolló «no más con este indicio», dice el Inca.⁴⁸

Ambos personajes, Nuño Tobar en *La Florida* y Mejía de Figueroa en los *Comentarios reales*, además de haber estado casados con Leonor de Bobadilla, reciben un castigo desproporcionado para las faltas que supuestamente habían cometido y resultan víctimas de la falta de magnanimidad de sus superiores. Tales juegos de simetría abundan por las obras del Inca. Lo que llama la atención es que a través de un mismo personaje, doña Leonor de Bobadilla, y sus dos esposos, se refieran dos casos de actuaciones injustas de un superior con quienes no lo merecían; es decir, dos espejos más, entre los múltiples distribuidos por toda la obra, que reproducen con variantes la injusticia cometida con su propio padre a la que él nunca pudo sustraerse.

De todas las convergencias que he ido planteando entre las dos obras del Inca, sin duda las de Gonzalo Silvestre y Hernando de Soto resultan las más significativas, lo que no impide reconocer que las restantes aquí comentadas dan cuenta también de la densidad que caracteriza a la escritura del Inca, tan compleja, a pesar de su claridad, como lo fue el propio autor.

⁴⁷ *Historia general del Perú*, ed. cit., t. III, libro quinto, cap. VIII, pág. 330.

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 330.

AMÉRICA EN EL *ISLARIO GENERAL* DE ALONSO DE SANTA CRUZ

ROSA PELLICER
(Universidad de Zaragoza)

A comienzos del siglo xv el interés por la representación de las islas fue tan grande que dio origen a los islarios, atlas compuestos exclusivamente de mapas y descripciones de islas, que se inician en el primer cuarto de dicho siglo y culminan en el xvii. Para algunos estudiosos los islarios son un subgénero de la literatura de viajes, aunque en algunas ocasiones se trate de un viaje exclusivamente libresco, mientras que para otros son una derivación de los antiguos portulanos de la Edad Media.¹ Alonso de Santa Cruz (1505-1567), cosmógrafo de la Casa de Contratación, autor de numerosas obras de carác-

¹ Para esta cuestión, véase el estudio de Marziano Guglielminetti, «Per un sottogenere della letteratura di viaggio gl'isolari fra quattro e Cinquecento», *La letteratura di viaggio dal medioevo al rinascimento. Generi e problemi*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1989, págs. 107-117. Como señala Chiara Lastraioli, «En réalité, les *isolari* sont des ouvrages composites dont la partie cartographique, ou plus généralement iconographique, ne constitue qu'un aspect, certes nécessaire, mais nullement prépondérant. [...] Aucun texte explicatif n'accompagnait les images tracées à la main sur un vélin résistant pouvant être facilement plié et déroulé maintes fois. Objets cartographiques parmi tant d'autres, les portulans étaient le plus souvent illisibles pour le grand public, des cartes muettes souvent incompréhensibles» (Chiara Lastraioli, «Un monde en forme d'île». Espace géographique et espace imaginaire dans l'*Isolario* de Tomasso Porcacchi», en *Espaces, histoire et imaginaire dans la culture italienne de la Renaissance*, eds. A. Godard y M.-F. Piéjus, París: Université Paris II Sorbonne Nouvelle, 2006, págs. 44-45).

ter moral, didáctico, histórico y geográfico, cartógrafo, traductor, polemista, participante en la fallida expedición a las Molucas de Sebastián Caboto, es autor del único *Islario general* español, que quedó manuscrito, cuya primera redacción se terminó hacia 1541.²

Del continuado trabajo cartográfico de Santa Cruz y su interés por las Indias Occidentales es buena muestra el inventario del contenido del «arca encorada vieja», fechado el 12 de octubre de 1572, en el que figuran, además del *Islario*, descripciones, es decir, mapas, de Cuba, la Española, el Perú, la ciudad de México, mapas de América, además de las 120 cartas del *Islario*. También se puede observar que Santa Cruz mostró afición por lo que se puede denominar, imprecisamente, «curiosidades cartográficas» en algunas «descripciones» del mundo en figura de corazón, de sol, de estrella, de concha, o de los signos del zodiaco.³ Al lado de su labor como cartógrafo y geógrafo está la de historiador, ya que no sólo escribió una *Crónica de los Reyes Católicos*, como continuación de la de Hernando del Pulgar, sino que el fin de su trabajo era la realización de una geografía universal descriptiva e histórica, de la cual una parte importante estaría dedicada a las Islas Occidentales.⁴

En la «Carta dedicatoria» dirigida a Felipe II, Santa Cruz se refiere al mandato del emperador para que diera noticia de todas las islas conocidas hasta ese momento:

[vuestra majestad] me ha mandado que para ello le abriese y enseñase el camino, demostrándole por figuras pintadas y escritas todas las islas que hasta hoy son conocidas y descubiertas, con las distancias y derrotas por do se

² Para la vida y obra de Alonso de Santa Cruz continúa siendo indispensable la extensa introducción de Juan de Mata Carriazo a la *Crónica de los Reyes Católicos*. (Alonso de Santa Cruz, *Crónica de los Reyes Católicos*, estudio y ed. J. de Mata Carriazo, Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1951, 2 vols).

³ La relación hecha por Jiménez de la Espada está reproducida en Mata Carriazo y en Cuesta Domingo. José Enrique Viola Nevado hace un recorrido por las diversas formas de este tipo de cartografía en «El mapa teriomórfico: entre la cartografía y el test de Roschard», en *Paisajes emblemáticos: La construcción de la imagen simbólica en Europa y América*, II, eds. C. Chaparro y otros, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2008, págs. 701-703.

⁴ Como historiador, lo cita en dos ocasiones Luis Zapata en el *Carlo famoso* (1566). En el canto X escribe: «De aquestos ueo en los siglos venideros / Resplandecer con titulo muy justo / A los Doctores sabios y seueros, / Sepulveda, Çurita, Estrella y Busto, / Y el buen Pero Mexía en los primeros, / Y el doctor Páez discreto, y de buen gusto, / Y Sancta Cruz, uaron de juyzio entero, / Y el Louio, y el Ariosto, un nuevo Homero». Y en el XXXVIII: «Pero Mexia entra aquí, que ha a España abierto / De la antigua Barbaria la carrera, / Y Sancta Cruz también, Estrella iusto / Sepulveda, Florian, Çurita y Busto» (Luis Zapata, *Carlo famoso*, intr. y apénd. M. Terrón Albarrán, Badajoz: Instituto Pedro de Valencia, Diputación Provincial, 1982, fol. 46^v y 204^v).

han de caminar para ellas, y las historias que de cada una dellas se pudiesen hallar con sus antigüedades.⁵

En esta carta y en el «Prólogo» justifica oblicuamente su labor mediante la profusión de citas de autores antiguos, a la vez que se sitúa en una posición intermedia entre antiguos y modernos al poner el énfasis en el valor de la experiencia contemporánea, que sirve en ocasiones para corregir los errores cometidos por cosmógrafos antiguos, aunque adopte el viejo esquema del mundo rodeado de agua, tal como se dibuja en las ocho tablas generales que acompañan al *Islario general*. El propósito de Santa Cruz, como el de los demás «insulistas», es divulgativo, y aun literario, ya que no sólo es útil para los navegantes sino agradable para los curiosos, lo que justifica hacer «historia»:

La cual yo comencé por sólo el motivo y principal parecer de vuestra majestad, que es el mayor argumento que yo puedo traer para su gran utilidad y provecho público y para dar a entender que no dejará de ser lectura sabrosa y muy deleitosa a los que algún tiempo le quisieren ver. Porque según el estado en que las cosas de la república de España están, no sólo será provechosa a los que quisieren salir della, pero a los que estuviesen dentro y fueren curiosos de saber a pie enjuto (como dicen) los estados y diversas naciones de gentes y gobierno de muchas islas y reyes que en ellas antigua y modernamente reinan y han reinado. (pág. 142)

Santa Cruz hubiera querido utilizar el latín, pero el emperador le mandó escribirlo en castellano. Esto supone para el cosmógrafo una dificultad añadida, porque debe traducir del griego y del latín al romance no sólo a los «graves autores» sino términos «muy oscuros y no usados en nuestra lengua», de modo que su estilo no será «tan apacible» como quisiera. El carácter divulgador de la obra lo lleva a definir en el «Prólogo» los términos «cosmografía», «geografía», «corografía» y «topografía», al igual que hicieran Fernández de Enciso y Bordone, y continuarán haciendo el resto de los autores de islarios. De sus definiciones, el término que más se ajusta a su obra es el de «corografía», más

⁵ Françoise Naudé, *Reconnaissance du Nouveau Monde et cosmographie à la Renaissance*, Kassel: Reichenberger, 1992, pág. 134. En adelante, todas las referencias a la cuarta parte del *Islario general* remiten a esta edición.

Santa Cruz se refiere a la relación que tuvo con Carlos V, en la primavera de 1537, cuando estaba la corte en Valladolid: «todos los más días de estos siempre estuvo el emperador malo de gota, y se regocijaba así viendo estas fiestas –torneos a pie y a caballo– como en estar algunos ratos en preguntar ocupado y saber cosas de Filosofía y de Astrología y de Cosmografía, de que su Majestad era muy aficionado; todo lo cual quiso entender y saber de mí, Alonso de Santa Cruz, el autor de esta crónica, como de su criado y medianamente leído en es dichas ciencias». Cfr. Mata Carriazo, *op. cit.*, XC.

que «geografía», puesto que, como señala Mata Carriazo: «En el vocabulario geográfico de Santa Cruz, y de sus contemporáneos, las palabras *geografía* y *descripción* equivalen casi siempre a lo que nosotros llamamos *mapa*, pura y simplemente».⁶

No hay que olvidar que para Alonso de Santa Cruz la meta de sus estudios geográficos era la preparación de la que sería su gran obra, una geografía universal histórica y descriptiva, para la que sus trabajos eran una preparación. A este proyecto se refiere en el *Islario* en varias ocasiones («la cual obra [*Islario general*] quisimos tratar aparte de nuestra general Geografía e Historia»⁷), en el *Libro de las longitudes* y en la *Crónica de los Reyes Católicos*, donde, además de manifestar su entusiasmo ante el descubrimiento de las Indias Occidentales, «que fue la cosa más señalada que antes de sus tiempos aconteció en el mundo», muestra su intención de dedicarle una parte importante de su Geografía Universal:

El qual [si] se hiciera en el tiempo que los griegos o romanos florecían, cierto es que lo ensalçaran y ponderaran con muchos volúmenes de historias, como la grandeza del caso merecía. Y lo mismo procurara de hacer yo en historia por sí, dándome Dios vida para ello, aunque en letras y ingenio más inferior que todos ellos.⁸

Pero el *Islario general*, además de ser útil a los navegantes y proporcionar deleite a los curiosos lectores, tiene un propósito político, puesto que la geografía está estrechamente ligada al poder político y militar, y son los que encargan y utilizan los mapas los que detentan el poder. Este aspecto aparece claramente en el «mandato» que le hizo el emperador y se refleja, tanto en la determinación del meridiano cero, como en las numerosas alusiones a los territorios descubiertos por los españoles y, lo que es más importante, por descubrir, lo que tal vez sea la razón última por la que quedó manuscrito. Este fin queda muy claramente expuesto en los dos párrafos finales, donde anima al rey a descubrir y conquistar

⁶ Cfr. Juan de Mata Carriazo, *op. cit.*, pág. CLXIV. Santa Cruz define así «geografía» y «corografía»: «Geografía vale tanto como descripción o pintura de la tierra. Porque *geos* quiere decir tierra, y *fia* descripción o pintura; porque en ella se trata de la correspondencia que tienen las partes del cielo a las de la tierra, poniendo los grados de altura y su mayor y menor día, con otras muchas particularidades. Corografía quiere decir tanto como particular descripción de alguna provincia o parte de la tierra, no teniendo respecto a la del cielo. Como si quisiésemos hacer la pintura de Francia o de España do se pusiesen todos los lugares y ríos y montes que en ellas hay, cada cosa en su proporción, y como en ella están» (Françoise Naudé, *op. cit.*, pág. 140)

⁷ Mariano Cuesta Domingo, *Alonso de Santa Cruz y su obra cosmográfica*, I, Madrid: CSIC, 1983, pág. 330.

⁸ Alonso de Santa Cruz, *op. cit.*, 1951, I, pág. 21

nuevas tierras, acción que además redundará en un mayor conocimiento de islas hasta el momento desconocidas:

Las restantes que quedan en partes del mar hasta hoy ignoto, esperamos en Nuestro Señor, pues ha de ser que su santísimo nombre se extienda y alabe por ellas, dará calor y aliento a vuestra majestad para que, con su favor, sus súbditos y vasallos españoles, que han sido autores de lo más, acaben de extender su fama y su gloria por todo lo que resta.

Y entonces se perfeccionará nuestra tratación de islas (pág. 340)

Esta finalidad política se reviste en Santa Cruz del propósito evangelizador, que consideraré más tarde, que anima la cuarta parte del *Islario*, la dedicada a las Islas Occidentales. El ejemplo de vida cristiana de los españoles necesariamente tendrá como consecuencia la conversión de los indios. Sólo un ejemplo:

Que conociendo cuántas islas le reconozcan por señor, sembradas por estos mares, le muevan a hacer el rebaño de Dios mayor en número y mejor en calidad; y a sus súbditos, que hasta agora corrían la noticia dellas de rumores y fama, viéndolas expresadas y puestas claramente delante de los ojos por demostraciones, se animen a ir a provocar y animar con ejemplo cristiano a los perdidos que están en ellas, pues carecen de este bien de conocer a Dios y serville, digo de muchos que hasta agora no viven como cristianos. (pág. 190)

En cuanto a las fuentes, para la descripción de las islas del mundo conocido Alonso de Santa Cruz contaba con un buen número de autoridades, tanto antiguas (Plinio, Ptolomeo, Estrabón, pero también Homero u Ovidio) como modernas (Jacob Ziegler, Olao Magno). Sin embargo, para la cuarta parte, la dedicada a las Islas Occidentales, sólo consigna a Pedro Mártir de Anglería, Américo Vespucci y Gonzalo Fernández de Oviedo y silencia dos autores que indudablemente conoció y utilizó, Fernández de Enciso y Bordone, y sigue muy de cerca la segunda carta de Cortés al hablar de la «isla» de Tenuxtitlán. No menos importante que el saber libresco, del que se nutren los islarios, es la experiencia directa de los pilotos, capitanes y navegantes de los que Santa Cruz tiene noticia directa en la Casa de Contratación, a la que hay que añadir la suya propia como participante en la expedición de Sebastián Caboto, de la que no dejó más testimonio que las referencias del *Islario*.⁹ Santa Cruz rechaza en varias ocasiones las fábulas y los

⁹ Incluso un autor tan respetuoso con los escritores de la antigüedad como Domenico Silvestri equipara la autoridad de Isidoro de Sevilla a la de Marco Polo. Al hablar los cinocéfalos de la isla de Agamón, en el océano Índico, se pregunta: «¿Acaso Isidoro en su *Descripción del mundo* no cuenta

«sueños y presunciones vanas» de algunos autores, que no deben tener cabida en un tratado «geográfico», como la identificación de Fernández de Oviedo, que viene de Cisneros, de estas islas con las Hespérides.¹⁰

Mientras que otros autores se detienen en el origen de la palabra «isla» —«Las islas se denominan así (*insula*) por están *in salo*, en el mar»¹¹ (San Isidoro de Sevilla, II, 1982: 195)— y aluden a fabulosos orígenes, para nuestro cartógrafo las islas «no son otra cosa que cierta parte de tierra cercada por todas partes de agua, principalmente de la mar» (pág. 138). Esta postura de hombre de ciencia, tal como se presenta a sí mismo en los preliminares, no impide que ceda a la tentación de convertir las islas en símbolo de la mudanza que rige a hombres e imperios, como había sido para otros autores símbolo del alma. Esta postura, que se quiere científica, hace que la isla deje de ser un lugar fuera del tiempo, invariable, al estar sometida a los mismos cambios que el continente, tanto geológicos como históricos, ya que tienen la misma naturaleza. De este modo, la isla, aun siendo un territorio cerrado, en algunos casos «apropiable», para Alonso de Santa Cruz deja de ser el espacio de la imaginación y del mito para convertirse, simplemente, en un accidente geográfico, aunque no dejará de hacer alguna concesión a la leyenda. Así, aun mostrando su escepticismo, habla de las islas flotantes:

también que en la India se encuentra el pueblo de los cenófalos [cinocéfalos], que tienen cabezas de perro y las uñas torcidas, cuya voz es parecida al ladrido de un perro? Y si a éste le creemos, ¿por qué no creer a Marco Polo el veneciano» (José Manuel Montesdeoca Medina, *Los islarios de la época del humanismo: el «De Insulis» de Domenico Silvestri. Edición y traducción*, <http://tsisbbtk.ull.es/cessyhum/cs103.pdf>, pág. 37).

Al final del *Islario general* Santa Cruz resume las fuentes utilizadas: «Esto es, invictísimo señor, lo que hemos podido copilar de las islas todas del mundo de quien hasta hoy se tiene noticia, esforzándonos por cumplir el mandado de vuestra majestad a todo lo que, humanamente, se ha podido hacer con nuestras fuerzas e ingenio, indagando y buscando con solicitud todas aquellas cosas que a este propósito hacen. En parte propia vista y experiencia, que en aquel todo fuera casi imposible, pues ninguno de los famosos geógrafos antiguos tal hizo ni pudo; y parte de solícita inquisición de personas sabias y expertas en mucho dello; y lo tercero la lección de escritores geógrafos antiguos y modernos, así generales como particulares, con diligencia examinados y conferidos» (págs. 339-340).

¹⁰ Además de la larga refutación de la tesis de Oviedo en la tercera parte del *Islario general*, en la cuarta parte continúan las alusiones: «Que lo que Gonzalo Hernández Valdés dice que fue movido [Colón] por parecer y autoridad de los antiguos, no me parece que se ha de admitir en un hombre tan prudente y sabio como lo era Colón. Pues no sólo no tenía la firmeza que dice Valdés para seguilla, mas antes, de lo que él cita se siente al contrario, como hablando de las islas Espérides explicamos con las razones que nos parecieron bastantes». «Y si así es, [Colón] no iba en demanda de las Espérides, como a Gonzalo Hernández le pareció, pues no preguntó por ellas y preguntó por Cipango señaladamente» (pág. 210). Las deudas con Fernández de Oviedo y Cortés ya han sido señaladas por Françoise Naudé, *op. cit.*, págs. 203 y 46-62.

¹¹ Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, ed. y trad. J. Oroz Reta y M. A. Marcos Cosqueros, Madrid: BAC, 1982, II, pág. 195.

Lo que es más de maravillar, según él [Plinio] afirma, que entre las islas del mar Mediterráneo andaban algunas nadando por encima del mar; y otras que se meneaban según las patadas o pisadas de los que encima bailaban. Lo cual, si sea verdad o no, sola su autoridad está de por medio.¹²

Una vez dejado claro el objeto de la descripción, así como el propósito de los mapas y los textos que los acompañan, se presenta la cuestión de la disposición, que debe mostrar cierta coherencia entre las unidades aisladas, la de una representación total y dentro de la «norma». Los islarios generales organizan de diferentes maneras las islas consideradas, pero se aprecia un esquema común. Dejando de lado la enciclopedia insular *De insulis et earum proprietatibus* de Domenico Silvestri, que utiliza el orden alfabético, dado que su intención es completar la obra de su amigo Giovanni Boccaccio *De montibus et silvis, de fontibus et lacubus et fluminibus...*, lo más habitual es comenzar, como ya lo hiciera San Isidoro en el Libro XIV en el apartado dedicado a las islas, por las del Atlántico de norte a sur, de modo que la primera que suele aparecer es Islandia, para pasar a las del Mediterráneo, las del océano Oriental, las del Índico y, en último lugar, las correspondientes al Nuevo Mundo, recién descubierto.¹³ Esta disposición general, en la que puede variar el orden según las prioridades del autor, es la que ya presentaban la *Suma de geografía* de Fernández de Enciso, que comienza por el mundo conocido, Europa, la zona mediterránea, Asia, África y los territorios recientemente descubiertos, y el islario de Benedetto Bordone, que será el modelo de islarios posteriores, como el del propio Santa Cruz, el de Thomaso Porcacchi o el de André Thevet.¹⁴

¹² Otros tipos de isla móvil encontramos en el «islario» árabe. Sólo un ejemplo: «Y hay una isla con casas y cúpulas blancas que aparecen y cobran forma ante los ojos de los marineros, que inmediatamente anhelan alcanzarlas. / Pero cuanto más se acercan más se aleja aquella, e insistes hasta que, desesperados, se dirigen a otro lugar» (Angelo Arioli, *Islario maravilloso. Periplo árabe medieval*, trad. M. Rodríguez, Madrid: Julio Ollero Editor, 1992, pág. 47).

En relación con las islas legendarias del Atlántico continúa siendo imprescindible el trabajo de Louis-André Vigneras, «La búsqueda del Paraíso y las legendarias islas del Atlántico», *Cuadernos Colombineos*, 6 (1976), págs. 9-55.

¹³ Escribe Silvestri: «Imitando a Boccaccio, soy partidario de seguir una disposición alfabética que hará más ágil hallar alguna de las islas a que se desea llegar». Cfr. José Manuel Montesdeoca, *op. cit.*, pág. 13.

¹⁴ Al comienzo del Libro primero, Benedetto Bordone explica las razones para comenzar su *isolari* por Islandia: «Douendo io dunque nipote mio carissimo dar principio a questo ragionamento delle isole del mondo, me par cosa conveniente incominciare da luno de capi del nostro continente [...], si come dalla piu nobile del mondo pigliero il principio mio e imprima quell che piu remot da noi che altra nel ponente si troui, porro'al primo luogo et poi per ordine seguendo lune dopo laltra ragionero» (Benedetto Bordoni, *Libro di Benedetto Bordone nel quale si raciona di tutte l'isole del mondo*, 1528, <http://visualiseur.bnf.fr/ark:/bpt6k58910>).

El *Islario general* va precedido de la carta dedicatoria a Felipe II, el prólogo y la «Breve introducción a la esfera», un resumen de los elementos de astronomía necesarios para la navegación, y una serie de indicaciones sobre el clima, la duración del día, las latitudes y las medidas de longitud empleadas en él. Una cuestión fundamental que se plantea es la designación de la longitud, la determinación del meridiano cero.¹⁵ Al igual que en la *Suma de geografía* de Enciso, la esfera terrestre queda dividida en dos hemisferios, el septentrional y el meridional, divididos por la línea del Ecuador, y el meridiano cero, que la divide en dos partes iguales, la oriental y la occidental. El cuerpo de la obra se organiza según el modelo cuaternario del mundo: Atlántico noreuropeo, Mediterráneo, África y océano Índico, y América. El orden, en líneas generales, de la primera, tercera y cuarta parte es de norte a sur, y el de la segunda de este a oeste.¹⁶ Santa Cruz, al hablar de las partes en que divide su trabajo, hace hincapié en la importancia de la dedicada a las islas occidentales e insiste en la dificultad de su descripción:

Y dado que cada isla se podía tratar por sí y dar principio al libro, pero ésta [Islandia] como anejas ella, nos dio gran ocasión a las querer encerrar debajo de una de cuatro parte en que dividimos este nuestro libro, como si cada isla fuese un capítulo. La segunda conterná las islas del mar Mediterráneo, del cual participan todas las tres partes en que los antiguos dividieron el mundo.

Thomaso Porcachi advierte en el «Prohemio» que no va a seguir el orden habitual, sino que comenzará su descripción de las islas por Venecia, «città magnifica»: «io non ho per convenevol rispetto potuto observar l'ordine, et la disposition delle Isole ch'io doveva, già che secondo i buoni auttori bisognava cominciar dall'Inghilterra, et non da Vinetia» (Annette, *Thomaso Porcacchis, «L'Isole piu famose del mondo», Zur Text-und Wortgeschichte der Geographie im Cinquecento mil Teiledition*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004, pág. 268).

¹⁵ En el «Parecer de Alonso de Santa Cruz, cosmógrafo mayor» (1566) sobre si las Molucas y las Filipinas forman parte de la demarcación española, Santa Cruz recuerda el tratado de Tordesillas: «los Reyes de Castilla, como muy católicos, holgaron por bien de paz de se concertar con el rey don Juan de Portugal por medio de sus embajadores que vinieron a la villa de Tordesillas, el año de 1494. Y el concierto fue que, sobre las cien leguas que Su Santidad había echado hacia occidente, se echasen más 270, a que por todas viniesen a ser 370. Y que éstas tuviesen principio de la isla de Cabo Verde hasta una raya que se había de imaginar hacia el poniente, que se echase de un polo hasta el otro. Por manera que todas las islas y tierras que se hallasen o estuviesen halladas a la parte de occidente de la dicha línea, habían de pertenecer a los Reyes de Castilla; y todas las que estuviesen al oriente al rey de Portugal, como más largo se contiene en la dicha capitulación» (Françoise Naudé, *op. cit.*, pág. 353).

¹⁶ «Leur différence de situation, de dessin et de nature (constituées de terre, elles se définissent par l'eau qui les entoure) explique que les îles doivent être traitées à part des continents. De plus, les îles entraînent unedisposition particulière de l'exposé. Décrire les îles du monde, ou, mieux, décrire le monde par les îles implique un émiettement de la matière géographique et aussi une plus grande liberté dans sa mise en ordre. L'archipel peut être pris à partir de n'importe quel bout et dévidé à volonté, selon les parcours les plus variés», Frank Lestringant, «La voie des îles», *Médiévales*, 47 (2004), <http://medievales.revues.org/document506.html>.

La tercera tratará de las Indias Orientales [...]. La cuarta las occidentales, que los antiguos tuvieron ignotas y por tanto de ninguna de las tres partes en que dividieron el mundo y que, aunque en esta tratación particular de todas las islas del mundo, ninguno haya a quien en todo podamos seguir (lo cual no ha sido pequeño trabajo).¹⁷

Al inicio de esta parte señala la disposición de las islas de las Indias Occidentales:

Comenzará, pues, esta cuarta parte, porque más por orden se lleven, de las que la parte más septentrional de mar Océano Occidental, y proseguirse han tratándose como van por orden asentadas las islas, que, por la mayor parte, van como aguardando la costa del continente altísimo de vuestra majestad, que va a parar al mar del Sur, que es lo más austral del mundo, por inmenso espacio de tierras y mares. (pág. 190)

La isla se presenta como una entidad autónoma —«como si cada isla fuera un capítulo»—, que se opone al continente, tanto por estar rodeada de agua, como por ser un objeto de contornos delimitados y un espacio medible. Como señala Frank Lestringant, la era de los grandes descubrimientos, en lugar de extender por exploraciones contiguas el espacio tradicional de la ecumene, vio al principio multiplicarse las islas, de modo que América figura en los islarios como la isla más grande del mundo. Los primeros viajes transoceánicos tuvieron como resultado inmediato que la imagen de la tierra se deshiciera en un polvo de islas: archipiélago innumerable e innombrable, que recobró la unidad con los descubrimientos ulteriores.¹⁸

L'imaginaire rejoint ici la nécessité épistémologique: substituer en dépit du référent géographique mal connu, un semis d'îlots à des profondeurs continentales inexplorables, ce rêve, commun au navigateur et au cartographe, revient en fait à fragmenter le réel pour mieux le définir, le décrire et, en définitive, le posséder.¹⁹

¹⁷ Mariano Cuesta Domingo, *op. cit.*, I, pág. 331.

¹⁸ Esta dificultad queda reflejada en el «Prólogo» del manuscrito de Besançon dirigido a Carlos V: «Porque ¿qué cosa hay más ajena de razón que poner nombre de Indias a las islas e tierra firme occidentales, que ni tiene río indio de do se domine, ni es tan pegada a las que verdaderamente así son llamadas? Y que los estuvieran, era tan grande la distancia que sería muy ajeno y remoto. Y así hay otras cosas de semejante impropiedad en las partes occidentales, por haber sido los que las han tratado poco curiosos». Cfr. Françoise Naudé, *op. cit.*, pág. 144.

¹⁹ Frank Lestringant, «Les îles», en *Cartes et figures de la terre*, París: Centre George Pompidou, 1980, pág. 471.

Los autores de islarios ven el mundo en forma de isla. Así, Thomaso Porcacchi, apoyado en la autoridad de Estrabón, afirma en el «Proemio» a *L'Isola più famose del mondo...* (1572): «nostro mondo sia à guisa d'un Isola, circondato d'ogn'intorno dall'oceano». Por su parte, Alonso de Santa Cruz advierte en el prólogo:

Puesto que ni esta voz de islas tomemos tan absolutamente que no se nos represente que todo el continente antiguo, en cuanto está cercado de agua de mar, no lo pudiésemos entender por una isla muy grande; y el nuevamente agora descubierto por otra; y en el que se acabará nuestra descripción, placiendo a Dios por otra. El cual está casi debajo del polo antártico, puesto que no está del todo descubierto. (págs. 140-141)

Esta perspectiva insular tiene como consecuencia inmediata que en algunas ocasiones se atribuya el término de isla a entidades geográficas de otro género, o aislar ciertas regiones que tienen unas características particulares –económicas, culturales, religiosas o políticas–, como la «isla y tierra de Santa Cruz, o Mundo Nuevo», en los islarios. El mismo Santa Cruz incluye en su obra la ciudad de México, como viene siendo habitual desde el islario de Bordone, y varias penínsulas, como Morea, Dinamarca, Yucatán, o la «Tierra o isla de mediodía del Estrecho de Magallanes», puesto que «hay también otras islas que del todo no están cercadas de mar, que los latinos llaman *pene-insulas*, que en castellano suena casi islas» (pág. 140).

Se ha señalado reiteradamente que la importancia del *Islario general* reside en los mapas, más que en los textos. Sin embargo, éstos reflejan las preocupaciones de la Corona y de la Casa de Contratación por cuestiones geográficas, etnológicas y naturales, que están presentes en el *Memorial sobre los descubrimientos en el Nuevo Mundo* elaborado por Santa Cruz. Los textos dedicados a las Islas Occidentales muestran un claro desequilibrio en cuanto al tratamiento de las regiones, ya que dedica el grueso de la descripción a las grandes islas antillanas.²⁰ Aunque el esquema de la descripción de las islas no es fijo, en buena

²⁰ José Miguel Morales resume el contenido del texto: «El tema más destacado es el geográfico, indicando la situación, forma, distancia y tamaño de las islas, la existencia y forma de los ríos y montañas, los accidentes costeros como bahías, cabos, golfos y estrechos marítimos, las distancias entre islas, el clima, los nombres y su significación en los idiomas nativos. También se habla de las poblaciones, diferenciando entre las poblaciones de indios y las ciudades de españoles. [...] Las poblaciones de españoles son todas señaladas, indicando su fundación, la ubicación, el número de habitantes y su forma de vida, así como la existencia de grandes construcciones, tales como fortalezas y templos» (José Miguel Morales, «La imagen de América en el *Islario general* de Alonso de Santa Cruz», *Boletín de Arte*, 23 [2002], pág. 150).

parte de los casos se mantiene un orden, que puede ser levemente alterado. En primer lugar se ocupa del nombre, español e indio, mostrando siempre interés por su origen. Sólo un ejemplo:

A esta isla, que por los habitadores era dicha Cuba, llamó el almirante don Cristóbal Colón Fernandina, celebrando el nombre del Rey Católico. Aunque el antiguo Cuba ha más prevalecido, porque comúnmente hoy se llama Cuba, y no Fernandina. El cronista Pedro Mártir, por excelencia, cuando se descubrió, la llamó Alpha y Omega. Pero este nombre ya hoy es perdido por su afectación. (pág. 249)²¹

Luego pasa a una consideración geográfica general sobre la calidad del suelo, sus montañas, ríos y poblaciones; después se ocupa de la historia, en caso de que se trate de una isla importante como Cuba, La Española o Tenuxitlán, para continuar con la descripción de los indígenas, sus costumbres y su religión. El punto siguiente suele estar dedicado a la fauna y flora, y a la posible presencia de riquezas, fundamentalmente, de oro o perlas. Al final, consigna la longitud, latitud, clima y día mayor. La descripción más extensa es la de La Española, de modo que se erige como modelo para las islas de su entorno. El programa de Santa Cruz, que incluye las cuestiones de geografía, naturaleza e historia, se adereza con las pertinentes referencias a la cultura clásica para señalar la semejanza o diferencia, mezclando naturaleza y cultura, indisociables en el Renacimiento. Un conjunto de correspondencias tangibles le permite ordenar objetos distintos uno tras otro, al mostrar la diversidad dentro de la unidad del cosmos.

El polígrafo Alonso de Santa Cruz se consideraba a sí mismo como un hombre de letras y de ciencias; y el carácter «científico» de su islarío no le permite, como hemos visto, incluir las maravillas y prodigios que aparecen en las obras de este tipo. Así, mientras que Fernández de Enciso da cuenta de la isla de Brasil, una de las islas legendarias de la Edad Media, Santa Cruz no incluye en la cuarta parte ninguna de este tipo y Brasil es considerado como parte del continente —eso sí, habitado por antropófagos—, en un momento en que todavía perdura la idea insular, y como tal —«Terra de la Santa Croce over Mondo Nuovo»— aparece en

²¹ Porcacchi también alude al nombre dado por Pedro Mártir en la década primera: «È quest'isola stata chiamata alcuni alfa et Omega, et ancho Giovanna: ma questi nomi vengono rifiutati, et co'l Nome di Cuba; così prima detta da gl'Indiani; l'hanno denominata: ma poi per ordine di Fernando Re Catholico, in tempo, et sotto l'ombra del quale Christophoro colombo la discoperse; fu dal Nome d'esso Re nominata Fernandina». Cfr. Anette Gerstenberg, *op. cit.*, pág. 311. El posible origen de esta denominación ha sido estudiado por Juan Gil en «El enigma de una denominación: el cabo de Alfa et O» (Juan Gil, *Mitos y utopías del Descubrimiento, 1. Colón y su tiempo*, 1989, págs. 89-96).

los islarios venecianos.²² A pesar de su intención de desterrar las fábulas de su *Islario*, Santa Cruz incluye algunas informaciones, cuando menos curiosas si no verdaderas, en su descripción de las islas occidentales. Cuando éstas aparecen o bien remite a la autoridad (Mártir de Anglería, sin citarlo, y Oviedo), a testigos de vista o a su propia experiencia. Sólo un ejemplo; en la isla de la Ascensión, situada en la bahía de Pernambuco, Santa Cruz y sus compañeros vieron un monstruo marino, «una cosa digna de admiración y que, si no la viéramos tantos y tan clara y patentemente, yo no lo osara afirmar, temiendo la incredulidad que a semejantes cosas nuevas se suele dar» (pág. 321). Estando haciendo «aguaje», los españoles creen ver entre unas espadañas a unos indios, y como éstos no se deciden a acercarse, algunos miembros de la expedición, entre ellos Santa Cruz, deciden hacerlo:

Y queriéndonos allegar más a ellos, pues no venían, saltamos algunos de nosotros en un batel, y allegándonos a ellos hasta quince o veinte pasos, viéndolos contemplando su extrañeza, porque tenían los brazos caídos y las manos casi a forma de pies de gato, y el cuerpo que se veía muy lleno de vello, y cabellos muy largos, y la filosomía y dispusición flaca y delgada, y la color lora. Y ellos, viéndonos allegar tanto a ellos, se arrojaron al agua casi a manera de ranas, donde lo que de antes tenían cubierto con el agua y podimos ver, fue parte de las asentaderas o nalgas, en cierta manera como de una mona. Pero no podimos determinar por su gran presteza y nuestro mucho descuido, qué era, propiamente, lo que tenían encubierto en el agua, si era cola o piernas o qué era. Y así se fueron por debajo del agua, y dende a poco trecho tornaron a parecer entre unas espadañas, embebecidos en mirarnos, como al principio estuvieron. (pág. 232)

Al hablar de la isla de «Matininó o Madaninó», Alonso de Santa Cruz se ve obligado a hacer una referencia a las amazonas y sus relaciones con los caribes, pero concluye que «lo más cierto, parece haber sido fábula» (pág. 277). Sin embargo, cambia de opinión al hablar de dos islas de las Amazonas, cercanas a la Isla de la Mujeres, próximas a la de Cozumel:

En todas las cuales se dice habitar solas mujeres sin hombres, y pensaron algunos que vivían de amazonas, pero según otros eran un género de mujeres que vivían como monjas. A las cuales pasaban los hombres en ciertos tiempos

²² «Esta Ibernia o Irlanda tiene al Oeste la isla de Brasil, que están en cincuenta y un grados; es casi redonda y tiene de longitud doce leguas y nueve de altitud. Hay desde Irlanda a la del Brasil setenta leguas. Está al Noroeste de España», Martín Fernández de Enciso, *Suma de geographia*, ed. y estudio M. Cuesta Domingo, Madrid: Museo Naval, 1987, pág. 136.

del año para les labrar los campos y huertos para que pudiesen dormir y no por tener acceso a ellas. Pero en las isletas dichas Amazonas dicen ser habitadas de solas mujeres corruptas, que desde niñas se cortan las tetas ezquierdas para poder mejor usar de los arcos y flechas, y van a ellas los hombres para ayuntarse con ellas, y no crían los hijos varones, sino hembras, en fin, a la manera de amazonas. (pág. 296)²³

La variante del mito amazónico ha cobrado su tributo, ya que existen amazonas en las cuatro partes del mundo. La tradicional oposición de una isla masculina a otra femenina, con los intercambios necesarios para mantener el equilibrio demográfico, responde a un cuadro clasificatorio por sexos, en el que cada una de ellas refleja una realidad singular. En el islario de Bordone, Imaugla e Inebila aparecen al lado del archipiélago de los Sátiros, cuyos habitantes nacen con cola, las islas de Maniole, hechas de piedra imán, y una isla con un referente concreto, la de Bazacata, donde se recogen las mejores piedras. En el de Santa Cruz, cercana a las isletas de las Amazonas, se encuentra la isla Desconocida, o la terrible isla de los Sacrificios, de modo que el islario unifica un campo taxonómico donde las «singularidades» se encuentran unidas por su disposición en archipiélago.

En numerosos lugares encontramos referencias a las prácticas antropofágicas, por las que Santa Cruz parece estar fascinado, pero es precisamente en la Isla de los Sacrificios donde se describe más detalladamente el sacrificio ritual. Los naturales sacrifican a sus dioses, o «zemíes», muchachos, habitualmente traídos de otra parte:

La manera del sacrificar, que supieron cómo se hacía, aunque ellos no lo vieron sino que hallaron muchos cuerpos sin brazos ni piernas, y cabezas envueltas en paños, era que los abrían por los pechos a los mochachos o mochachas para sacarles el corazón. Y con la sangre caliente untan los labios de sus ídolos, y la restante dejaban caer en una pila bien obrada de piedra, donde quemaban el corazón y las tripas en [sahumerio] muy grato a ellos, y las pulpas de los brazos y muslos y pantorrillas se comían principalmente si la víctima era de alguno que obiesen vencido en la guerra.

²³ En una punta de la isla de Cozumel Grijalba, en 1518, creyó encontrar una tierra habitada sólo por mujeres: «se cree que sean de la estirpe de las amazonas». Comenta Juan Gil: «Los cronistas se mostraron escépticos y trataron de buscar una explicación más racional a una denominación que les sonaba absurda; no cabe duda, sin embargo, de que en un principio Grijalba dejó brizar su fantasía con el recuerdo de aquella isla de amazonas que había topado en el confín del Oriente, ese extremo del mundo que ahora les tocaba hollar a los españoles» (Juan Gil, *Mitos y utopías del Descubrimiento. 2. El Pacífico*, Madrid: Alianza Universidad, 1989, págs. 70-71).

Y para degollarlos los ponían sobre una figura de un león de mármol que tenían, entre otras efigies, con la cerviz ancha sobre que lo hacían, y de allí iba la sangre a la pila o alberca que dijimos. Y los ídolos, el uro era de forma viril, que miraba a la laguna como en señal que aceptaba el sacrificio. (pág. 296-297)

Una de las razones de la insistencia en el tema del canibalismo y los sangrientos sacrificios humanos podría residir en la consideración que le merecen los «naturales» de estas islas occidentales. Desde las primeras páginas deja bien claro que mientras la tierra es hermosísima, la naturaleza pródiga y diversa en todo tipo de animales, frutos y plantas útiles, sus habitantes no son merecedores de ella. Nada más comenzar la cuarta parte exhorta al rey para que propague «el conocimiento de Dios y de su santa fe y doctrina evangélica, por tantas gentes que torpe y feamente servían al príncipe de las tinieblas» (pág. 110). En esta frase ya surge uno de los argumentos más repetidos en el *Islario*: en las islas occidentales habita el demonio —«tener el diablo tan lato imperio y tan lleno de vasallos y servidores» (pág. 209)—, al que hay que expulsar, y los españoles son los designados por Dios para esta labor, puesto que gracias al servicio que le hicieron los Reyes Católicos en España de «purgarlo de gentes que no le servían» (pág. 189), les encomendó estas islas. Así, la Española, la mejor isla del Océano Occidental, podría competir con las más insignes de Europa, a no ser por sus pobladores:

si al [asiento] y cielo hobiera correspondido la cultura y vivienda de los habitadores; pues por culpa y error de la fortuna, ha estado, como real y magnífica casa, habitada de vil y abyecto huésped. Pero, pues la ha Dios venido a visitar con su gracia, esperarse ha de ella, en lo porvenir, por la largueza y benignidad que naturaleza tuvo en dotalla de tan rico y fértil suelo, que podrá ser émula, no sólo de las mejores islas, pero de las aventajadas del mundo. (pág. 209)

Entre los favores que hicieron los españoles a los naturales está la desaparición de los feroces «caraibes», «que eran como una pestilencia del género humano, comiéndose hombres o mujeres como carneros o otra caza» (pág. 278), extendidos por todo el arco antillano. Esta fue, según Santa Cruz, una de las causas de que hubiera tan escasa población en islas como San Juan, la Española o Cuba, ya que iban allí a cazar hombres a los que se comían:

Pero ya son expelidos, con la ayuda de Dios, de todas las islas, y muchos han perecido a manos de españoles. Y a otros gastaron las viruelas, y los demás se han acogido al continente a diversas partes del, donde, aunque no debajo

de nombre de *caraiibes*, hay la misma pestilencia de gentes que, usando voz antigua y griega que lo exprime se llaman antropófagos.

De los cuales, placiendo a Nuestro Señor, con el favor y auxilio de vuestra majestad, por sus súbditos y vasallos será presto todo este continente libre de cosa monstruosa y contumeliosa a la humanidad de los hombres. (pág. 278)

Prácticamente, todos los naturales de las Antillas usan «una diabólica y bestial religión», ya que creen que el demonio es el autor de todas las cosas, buenas y malas, y adopta formas monstruosas, representadas por los «zemíes». Además, los indios son «ruines cultores» de uno de los suelos más «felices y beatos» del mundo, son «indignos» del cielo y el suelo que tenían. La descripción de Santa Cruz se opone al discurso utópico: «Donde vivían casi muy sin cuidado de todas las cosas que constituye la policía, como son leyes, magistrados, orden, honras y todas aquellas cosas en que universalmente es intentado de la república, para cumplir a los usos de la vida humana política» (pág. 216).

He mencionado que el descubrimiento y conquista de las islas occidentales presenta en Santa Cruz un propósito evangelizador. El ejemplo de los españoles, al que se añade algún milagro como el de la «santa vera cruz»²⁴, deberá ser suficiente para asegurar que «tantas gentes que torpe y feamente servían al príncipe de las tinieblas» (pág. 190) conozcan al Dios verdadero y la doctrina evangélica.²⁵

El discurso «antiutópico» de Santa Cruz se suaviza cuando se ocupa de la península del Yucatán, y sus islas adyacentes, y de la ciudad de Tenxutitlán, ya que no se pueden comparar a las demás en «poblaciones ni pulicía humana» (pág. 287). En el Yucatán hay casas de cal y canto, magníficos templos, los habitantes van vestidos, las mujeres muestran recato. Incluso los de la isla de Cozumel aceptaron de buen grado las ceremonias cristianas, y dejaron de sacrificar muchachos y perros, a falta de aquéllos. Respecto a Tenxutitlán, su inclusión en el islario tiene que ver con la simetría: «la dispusición y asiento que tiene en el agua la hizo subiecta a nuestra tratación de islas, para que tenga compañía

²⁴ «En esta ciudad [Concepción de la Vega] está la santa Veracruz que llaman de la Concepción de la Vega, la cual dicen haber hecho muchos milagros y sanado muchos enfermos, y los cristianos llevan muchas rajass della para España y otras partes. Dicen los indios habella probado de arrancar de aquel lugar, y no haber podido» (pág. 246).

²⁵ La consideración denigratoria del indio está presente en gran parte de la historiografía india, con casos tan conocidos como el de Gonzalo Fernández de Oviedo, Francisco López de Gómara o José de Acosta. Como señala Enrique Florescano: «Esta apreciación negativa de los aborígenes de América se unió a la interpretación salvacionista y providencial de la intervención española: con todas sus crueldades, la conquista había liberado a los indios del demonio, los sacrificios humanos y la degradación» (Enrique Florescano, *Memoria mexicana*, México: FCE, 2003, págs. 298-299).

la ilustre ciudad de Venecia, que asimismo metimos en el número dellas» (pág. 299), a pesar de que ya no exista la laguna, que sin embargo figura en el mapa, semejante al de Bordone²⁶. Venecia está fundada sobre agua, lo mismo que la ciudad azteca, y ambas figuran en los islarios posteriores al descubrimiento. A pesar de lo nefando e inhumano de los sacrificios rituales de sus habitantes, que acabaron con la llegada de los españoles, es una ciudad extraordinaria en todos los conceptos. Santa Cruz se detiene en la descripción de la ciudad y la conquista de Cortés, siguiéndolo muy de cerca.²⁷

Hemos visto que las «singularidades» de los casos humanos se limitan, prácticamente, a las Amazonas y a los caníbales. Los gigantes de las Patagonias quedan reducidos «a una gente llamada patagones, muy agreste, que habitaban en unas viles casas o chozas, a manera de las cabañas de los pastores, cubiertos con pellejos, y de estatura algo mayores que nosotros» (pág. 336), y los pigmeos no aparecen por ninguna parte. Por otra parte, el aspecto y las costumbres de los habitantes del arco antillano son tan semejantes que basta con la descripción detallada de los de La Española. Frente a esta relativa parquedad está la descripción, monótona en la mayoría de las ocasiones, de una naturaleza pródiga, diversa y, sobre todo, útil, aunque cuando muestra semejanza con la europea en la comparación salga desfavorecida.²⁸ Más atención le presta a una fauna extraña, en la que no cabe la comparación con lo conocido. Así hablará de la «yuana», del cocuyo, del manatí, de los cocodrilos, o del monstruo marino que vio con sus propios ojos. Aquí, con la mesura que caracteriza a esta cuarta parte del *Islario general*, da constancia de una serie de prodigios naturales, de los que ya habían dado cuenta Pedro Mártir y Fernández de Oviedo, como los perros mudos, o una extraña ave:

²⁶ Benedetto Bordone también la compara a Venecia: «Cene sono anchora de molti altri per esser la citta come Uenetia, posta in acqua» (Bordoni, *op. cit.*, s. p.). El Temistitan de Bordone es una isla hueca: en el centro se dibuja «il tiempo da orare», a una escala mucho mayor, y encierra el horror de los sacrificios humanos.

²⁷ La consideración de Tenxtiltlan como isla aparece ya en Cortés y se convierte en un tópico literario, unido a la comparación con Venecia. Como en el caso de los islarios, lo desconocido es un reflejo especular de lo conocido. Así, Tomás Rodaja, en *El licenciado Vidriera*, asigna el sentimiento de «admiración» a la maravilla conocida y el de «espanto» a lo ignoto: «Desde allí, embarcándose en Ancona, fue a Venecia, ciudad que, a no haber nacido Colón en el mundo, no tuviera en él semejante; merced al cielo y al gran Hernán Cortés, que conquistó la gran Méjico para que la gran Venecia tuviese en alguna manera quien se le opusiese. Estas dos famosas ciudades se parecen en las calles, que son todas de agua: la de Europa, admiración de mundo antiguo; la de América, espanto del mundo nuevo» (Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, II, ed. J. B. Avelar-Arce, Madrid: Castalia, 1982, pág. 113).

²⁸ Sólo un ejemplo: en La Española «Hay otros muchos géneros de árboles en esta isla, y de muchas diferencias y desemejanzas unos de otros, así en la grandeza como en el tronco y ramas, y en el aspecto y frutas y algunos dellos, de buen olor y lindas flores; otros de diversas frutas; otros espinosos; otros de mala vista; y otros salvajes» (pág. 224).

Anda una ave por mar y por tierra, en estas partes, que los cristianos llaman azor de agua, de extraña naturaleza porque tiene el pie izquierdo de pato y el derecho de ave de rapiña, con que caza y pesca. (pág. 232)²⁹

A diferencia de otros islarios, la cuarta parte del de Santa Cruz no se convierte en un conjunto de «singularidades», de unidades atomizadas, ya que, a pesar de que se dé cuenta de la diversidad del mundo, esta heterogeneidad forma parte de la visión global. Se trataría de una singularidad «instrumental» o «funcional»³⁰, de modo que la maravilla, en ocasiones espeluznante, se explica. La parte reservada a la descripción de las costumbres de los habitantes, a las leyendas e incluso a los fenómenos extraordinarios nunca es fantástica. En caso de que pueda parecer poco verosímil se apela a la autoridad de antiguos y modernos. Así, la antropofagia se debe a los hábitos alimenticios de los caribes, de los que da buena cuenta; los sangrientos sacrificios rituales de mayas y aztecas a su perversa religión; y ambos tienen su origen en el carácter de vasallos del príncipe de las tinieblas, que ostentan todos los habitantes del Nuevo Mundo. Al hablar de la fauna y flora, en ocasiones tan diversas, se insiste en la utilidad; el oro y las perlas no tienen un origen fabuloso, aunque las explicaciones de Santa Cruz sean más que cuestionables. En algunos momentos aparece un afán de simetría –Venecia y México–, que puede ser antitética: la isla de las amazonas se opone a la de los caribes, el perro mudo al perro de guerra de los españoles, el «zemí» a la cruz, Cortés a Aníbal.

La enumeración de objetos y productos exóticos de las islas lejanas ocupa buena parte de los capítulos y refuerza el efecto de alteridad y alejamiento del

²⁹ «Hay en esta isla [La Española] unos perros que criaban los indios, domésticos, en casa, y cazaban con ellos casi todos los animales dichos y, aunque en el parecer tenían mucha vecindad con los de España, eran mudos. Estos se comieron los primeros conquistadores, padeciendo gran hambre» (pág. 228). Al lado de estos «perros del paraíso», como los llamara Abel Posse, se encuentra un feroz perro español: «En este tiempo, tenían los cristianos un perro de no menos monstruosidad y sentido que los que dijimos tener los comendadores en Rodas, el cual ganaba a su dueño tanta paga como un balletero (que eran dos partes como dos peones), y le temían los indios más que a los cristianos, y hizo mucho para el fin de la pacificación desta isla [San Juan]. Y al fin lo mató un indio caraipe con una flecha enherbolada» (pág. 269). Los «perros de guerra» han sido considerados por Antonello Gerbi (*La naturaleza de las Indias Nuevas. De Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*, México: FCEI, 1978, págs. 385-387).

³⁰ Lestringant la define así: «A la *singularité ornamentale* répond la *singularité instrumentale* ou *fonctionnelle*, qui se donne à voir, non plus dans l'inmédiate d'une présence fascinante, mais dans les moments successifs et nécessairement distincts d'une question qui ouvre l'espace du merveilleux et d'une réponse, plus ou moins différée, qui le referme. A l'interrogation qui suscite l'irruption du singulier succede son explication causale ou finale; à l'événement extraordinaire le rattachement de celui-ci à faire de nature ou à un usage» (Frank Lestringant, «Fortunes de la singularité à la Renaissance: le genre de l'isolario», *Studi Francesi*, 28:3 [1984], pág. 429).

lector. El tabaco, el cocuyo que sirve de linterna, el templo donde se realizan terribles sacrificios, hacen que en algunos momentos los límites naturales trazados con gran precisión por Santa Cruz en sus mapas se borren progresivamente, al dibujar una nueva imagen del espacio explorado, de modo que el texto se predispone a una dimensión literaria y llena de imágenes elaboradas a partir de textos y experiencias dignas de fe.³¹

Los textos del islario colman los vacíos que el cartógrafo no puede rellenar; allí donde falta el conocimiento, el compilador erudito desempolva los textos de geógrafos, de historiadores y de poetas antiguos para elegir fragmentos que no se contradicen con los últimos descubrimientos; las citas dibujan los contornos de un espacio que se convierte, a fin de cuentas, en literario.

Al comienzo de la cuarta parte, Alonso de Santa Cruz sube de nuevo a la nave del entendimiento para dirigir su trabajo, con el viento favorable de la divina gracia, «de un gran piélago y anchura de mar a otra, de no menor grandeza y peligro» (pág. 189); al final, da cuentas al rey de los resultados de su mandato. El viaje por las islas conocidas ha concluido, cuando se descubran las que quedan en el mar ignoto:

se perfeccionará nuestra tratación de islas, si Dios nos diere vida y gracia para ello, o por lo menos, quedará ocasión muy grande para que otro lo haga, pues es verisímil que de toda la esfera y redondez del orbe hemos, en este nuestro libro, comprendido las más islas. (pág. 340)

³¹ Como señala Chiara Lastraoli, al hablar del islario de Porcacchi: «Ces îles lointaines, sièges privilégiés de l'exotique [...] sont le lieu de la diversité humaine et naturelle, l'espace où les civilisations se confrontent et se mesurent, un terrain où les coordoneés socioculturelles sont certainement moins distinctes que celles de la géographie». Cfr. Chiara Lastraoli, art. cit., pág. 66.

EJEMPLOS DEL ROCOCÓ EN HISPANOAMÉRICA

CONCEPCIÓN REVERTE
(Universidad de Cádiz)

Joaquín Arce titulaba el primer capítulo de su libro *La poesía del siglo ilustrado*¹, «El siglo XVIII, cruce de corrientes», y es desde esta perspectiva, es decir, como una de las corrientes que hallamos en el siglo XVIII, como voy a abordar hoy aquí dos ejemplos de lo que puede ser calificado como un estilo rococó en Hispanoamérica. Soy consciente de que el uso del término rococó tiene seguidores y detractores en la historia literaria, pero en casos como los que mostraré pienso que puede ser útil para la crítica.

La palabra rococó nos hace evocar inmediatamente un modo de practicar las artes plásticas, expresado principalmente en pintura y en artes decorativas, que es característico de la corte francesa anterior a la Revolución, esto es, en época de Luis XV y, sobre todo, de Luis XVI y la célebre María Antonieta de Austria. Es el estilo que plasman tres pintores: Jean-Antoine Watteau, Jean Honoré Fragonard y François Boucher y que trató de reproducir Sofía Coppola en su película sobre la reina francesa (*María Antonieta*, 2006). El rococó literario correspondería a la etapa final del Barroco, de evidente afrancesamiento en España con la llegada de los Borbones al trono, en el cual el Barroco se despoja de su gravedad adquiriendo una mayor sencillez expresiva.

En el género poético, al que pertenece el primero de los ejemplos que voy a dar, dentro de la crítica hispánica han asumido el término rococó, para la

¹ Madrid: Alhambra, 1981.

Literatura Española, el citado Joaquín Arce, José Caso, John H. Polt, Rogelio Reyes o David Gies;² no reconocen, en cambio, su utilidad, Jesús Cañas o Russell Sebold³, quienes opinan que, más que aclarar, que es la labor de la crítica, el término induce a confusión. Entre los críticos que se dedican a la Literatura Hispanoamericana han empleado el término rococó Enrique Anderson Imbert, Emilio Carilla, José Juan Arrom, Héctor Orjuela, Horacio Jorge Becco, José Miguel Oviedo⁴, y Román de la Campa y Raquel Chang-Rodríguez en la antología que hicieron conjuntamente.⁵ Como indica Andrew Bush, en la *Historia de la*

² Por ej. en *op. cit.*; José Caso González, Joaquín Arce y Juan Antonio Gaya Nuño, *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo xviii*, Oviedo: Universidad de Oviedo, «Cuadernos de la Cátedra Feijoo», núm. 22, 1970; *Poesía del siglo xviii*, ed., introd. y notas J. H. R. Polt, Madrid: Castalia, 1975, «Clásicos Castalia»; *Poesía española del siglo xviii*, ed. R. Reyes, Madrid: Cátedra, «Letras Hispánicas», 1988; David T. Gies, «La palabra pintada: Observaciones sobre el erotismo rococó en la poesía del siglo xviii español», *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, New York, 16-21 de Julio de 2001, eds. I. Lerner, R. Nival, A. Alonso, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2004, vol. III, págs. 3-28.

³ Por ej., en Jesús Cañas Murillo, «Sobre Posbarroquismo y Prerromanticismo en la Literatura Española del siglo xviii (De periodización y cronología en la época de la Ilustración)», *El Siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, coords. J. Álvarez Barrientos y J. Checa Beltrán, Madrid: CSIC, 1996, págs. 159-169; Russell P. Sebold, *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid: Fundación Juan March/Cátedra, 1985 y *Lírica y poética en España, 1536-1870*, Madrid: Cátedra, 2003. No se abordaba esta cuestión en *Poetas líricos del siglo xviii*, selección, estudio y notas H. Capote, Zaragoza-Madrid-Barcelona-Buenos Aires-New York: Editorial Ebro, 1971.

⁴ Por ej., en Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México: FCE, 1970, 2 vols., (2.ª ed.); Emilio Carilla, «Hacia una caracterización del Rococó», *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*, Madrid: Gredos, 1983 y «La lírica hispanoamericana colonial», *Historia de la literatura hispanoamericana*, coord. L. Íñigo Madrigal, t. I: *Época colonial*, Madrid: Cátedra, 1982; José Juan Arrom, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método*, Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo XXXIX, 1977, 2.ª ed.; Héctor H. Orjuela, «Francisco Antonio Vélez Ladrón de Guevara. Poeta rococó» en su *Estudios sobre literatura indígena y colonial*, Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1986, págs. 109-155; *Poesía colonial hispanoamericana*, selección, prólogo y bibliografía H. Jorge Becco, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990; José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Alianza, 1995, vol. I: «De los orígenes a la Emancipación».

⁵ *Poesía hispanoamericana colonial. Historia y antología*, selección, estudio y notas A. R. de la Campa y R. Chang-Rodríguez, Madrid: Alhambra, 1985; en «*Aquí, niñas del sur, venid ligeras*». *Voces poéticas virreinales*, selección, introducciones, bibliografía y notas R. Chang-Rodríguez, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2008, Raquel Chang no emplea el término, señalando una «Profusión de ideas, temas y estilos» en el xviii y una «Pervivencia del Barroco». Tampoco lo usa Mercedes Serna en su edición de *Poesía colonial hispanoamericana (siglos xvi y xvii)*, Madrid: Cátedra, 2004, «Letras Hispánicas», que, como indica el título, excluye el siglo xviii. Resume acertadamente la evolución poética del siglo, sin referirse a la denominación, Teodosio Fernández en «Hacia el Neoclasicismo», en T. Fernández, S. Millares y E. Becerra, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid: Editorial Universitas, 1995, págs. 43-45.

Literatura Hispanoamericana coordinada por Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker⁶, donde escribe el capítulo que trata sobre «Poesía lírica en los siglos XVIII y XIX», en relación a la Literatura Hispanoamericana, frente a la literatura peninsular, hay que subrayar la escasez de estudios sobre el siglo XVIII.⁷

Para explicar brevemente lo que sería la estética del rococó poético, cito las definiciones del mismo que hacen Emilio Carilla y Joaquín Arce. Define así el Rococó Carilla en el apéndice que le dedica en su libro *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*, de 1983:⁸

Veo por lo tanto, como líneas más definidoras, su sentido hedonista, su superficie de juego y coquetería. Es, notoriamente, un arte aristocrático, cortesano, ámbito apropiado donde podían triunfar la galantería y el refinamiento.

Frente a la monumentalidad barroca, el Rococó destaca, sobre todo, su culto de lo pequeño, la miniatura, la filigrana. Y, no menos, el plano de importancia que adquiere la artesanía o artes menores (espejos, muebles, tejidos, jardinería). Se vuelve, en parte, al exceso ornamental del Manierismo, después del adorno algo más contenido del Barroco. En fin, la abundancia mitológica, la predilección por el arcadismo. Y, en otra línea, sus contactos parciales con el Iluminismo.

Por su parte, Joaquín Arce, en el libro citado anteriormente⁹, por las mismas fechas (1981) declara:

En cuanto al léxico, la lengua utilizada está en íntima conexión con los elementos que determinan unas modas cortesanas, un refinamiento de modales y una preferencia por determinados objetos más bien exóticos con valor meramente decorativo, aunque esencial en ese ambiente; métricamente se aspira a un ritmo bien marcado a base de versos cortos y estrofas breves y cerradas; gramaticalmente se busca una disposición paratáctica, casi lineal, sin interrupciones, con tendencia a formas exclamativas que expresan el arroba-

⁶ Publicada inicialmente en inglés en Cambridge: Cambridge University Press, en 1996, y en español (con correcciones) en Madrid: Gredos, 2006.

⁷ No he llegado a manejar su libro *The Routes of Modernity: Spanish American Poetry from the Early Eighteenth to the Mid-Nineteenth Century*, Lewisburg: Bucknell UP, 2002. En el capítulo citado, bastante breve, Bush no menciona el término rococó.

⁸ *Op. cit.*, pág. 149. Es la misma definición que hay en el art. cit. «La lírica hispanoamericana colonial» (1982).

⁹ Págs. 185-186.

miento del poeta; y, como indicio morfológico bien evidente, el diminutivo, increíblemente extendido hasta para lo que ya no necesitaría aminoramiento expresivo; frecuentes asimismo los epítetos, pero huyendo de las notas estridentes o de lo intensamente cromático para tender a la blancura, a los tonos suaves o nacarados. El paisaje suele concentrarse en escenas movidas y recortadas, con flores y pájaros inocentes, con evocadoras grutas a las que se junta la presencia del agua, contorneada de espumas y siempre fluuyente en forma de arroyuelos, de fuentes con estatuas, de surtidores. Y como temas dominantes, además de la naturaleza, el amor y la belleza femenina, pero en su adecuado marco de fiestas, de rico vestuario, dominado por la coquetería y frivolidad. Frente a la virilidad intelectual que suponen los ideales de la Ilustración, éste es un mundo afeminado, agraciado, con predominio de lo aparentemente ingenuo, incluso en la utilización de la mitología, reducida a meras dimensiones domésticas.

La lengua de la poesía barroca en su aspecto léxico sigue en vigor en el barroquismo dieciochesco y en el Rococó. Lo que no se incorpora es la arquitectura del período, los retorcimientos hiperbáticos, las alusiones a una cultura desconocida. Es el mismo material, simplificado y aligerado, pero estructurado de manera más clara y perceptible.

El único punto en el que la crítica que acepta el término parece discrepar es en la complicación o simplificación de la lengua del Rococó, pero, como se explica al final de las citas anteriores, entiendo que si existe una complicación, o más bien acumulación, con un propósito ornamental, hay una mayor simplicidad metafórica y sintáctica, que preparará el camino a la posterior poesía ilustrada. En la bibliografía se hace hincapié en el arcadismo del Rococó y en su vertiente de poesía anacreóntica, es decir, una poesía ligera que trata sobre el disfrute de la vida, con referencias al vino y al amor, para la que se suelen emplear metros cortos.

En cuanto al ámbito cronológico en el que hallamos el Rococó, es un estilo literario que se sitúa, como he dicho antes, tras el pleno Barroco, como evolución última del mismo, teniendo su momento central, según la bibliografía, aunque aquí hay más discrepancias, hacia los años 1750 y 1770 aproximadamente.¹⁰ En la historia de la Literatura Española se adscriben al Rococó poemas de los contertulios de la Academia del Trípode de Granada (1738-1748), como fueron Alonso Verdugo, III Conde de Torrepalma (1706-1767) y su amigo José Antonio

¹⁰ Para el cambio de mentalidad frente al Barroco, Bush, en art. cit., pone como hito el año 1767, fecha de expulsión de los jesuitas de España y sus colonias, dada la importancia de esta orden religiosa para el Barroco y su vinculación al movimiento independentista hispanoamericano.

Porcel y Salablanca (1715-1794);¹¹ también se considera rococó parte de la obra de José Cadalso (1741-1782) y de Juan Meléndez Valdés (1754-1817), estos dos últimos vistos simultáneamente como neoclásicos y prerrománticos. Hay que recordar también que la crítica admite, en general, hoy, para España, el inicio del Neoclasicismo con la publicación de la primera edición de la *Poética* de Ignacio de Luzán en 1737 y que los autores citados frecuentaron asimismo la Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751); pues, como el propio Sebold señala, la implantación de las ideas ilustradas y del estilo vinculado a ellas fue gradual a lo largo del siglo XVIII.

En relación a Hispanoamérica, en su *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas* (1.^a ed., 1963; 2.^a ed. corregida, 1977), José Juan Arrom llamaba rococós a autores de la generación de 1714 (nacidos entre 1684 y 1713) y a algunos escritores de la generación siguiente (de 1744). La crítica de la Literatura Hispanoamericana suele citar como autores que practican un estilo rococó al peruano Pedro de Peralta Barnuevo (1664-1743), a los mexicanos Juan José de Arriola (1698-1768) y Manuel Martínez de Navarrete (1768-1809)¹², al colombiano Francisco Antonio Vélez Ladrón de Guevara (1721-1781) y al –con un criterio actual– ecuatoriano Juan Bautista Aguirre (1725-1786). En un artículo de 1995¹³ añadí a ese listado de autores que practican un estilo rococó al peruano Fray Francisco del Castillo, «el Ciego de la Merced» (1716-1770), con uno de cuyos poemas pienso ejemplificar dicho estilo, contrastándolo con el del pleno Barroco. Emilio Carilla, cuando hace su recorrido por la lírica hispanoamericana colonial, suele calificar a estos autores simultáneamente como barrocos y rococós, apreciación que haría también yo respecto a la poesía de Castillo, pues hay poemas donde se reconoce menos lo que puede ser calificado como un estilo rococó.

Los textos que quiero contrastar para mostrar el cambio del pleno Barroco al Rococó son dos poemas satíricos que tratan del mismo asunto: el rechazo a las peticiones de una dama, uno de Francisco de Quevedo y otro de Francisco

¹¹ Respecto a estos dos autores también se habla de «reforma tradicionalista»; por ej., Polt, en *op. cit.*, o Enrique Rull, en *La poesía y el teatro en el siglo XVIII (Neoclasicismo)*, Madrid: Taurus, 1987. He consultado también Nicolás Marín, *Poesía y poetas del setecientos. Torrepalma y la Academia del Trípede*, Granada: Universidad de Granada, MCMLXXI y José Antonio Porcel y Salablanca, *El Adonis*, ed. M.^a Dolores Tortosa Linde, Oviedo: Universidad de Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII, 1999.

¹² Martínez de Navarrete y otros autores formaron una Arcadia de México, paralela a la publicación del *Diario de México* en su primera época (1805-1812); véase Esther Martínez Luna, «Fray Manuel Martínez de Navarrete y la arcadia de México», *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. IV, págs. 397-402.

¹³ «La poesía de Fr. Francisco del Castillo ('el Ciego de la Merced')», *Espejo de paciencia*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, núm. 0, págs. 47-53.

del Castillo; este último inspirado en el anterior. Doy a continuación el poema de Quevedo en edición de José Manuel Blecua:¹⁴

A UNA DAMA QUE PEDÍA JOYAS, DICIÉNDOLA QUE EN SUS PARTES Y HERMOSURA ESTABA JUNTO UN TESORO, DONDE ERA FUERZA BUSCAR LO QUE PEDÍA

ROMANCE

Cuando perlas orientales
 pide que la traigan Menga,
 la boca con que las pide
 la tiene llena de perlas.
 5 Quien las pide puede dallas,
 pues con cualquier risa muestra
 más que llora la mañana
 cuando enriquece las yerbas.
 Si he de darla lo que quiere,
 10 tengo de buscarlo en ella,
 pues cuando perlas me pide
 adonde las hay me enseña.
 Corales, me pide y todo,
 y, al pedírmelos, tropiezan
 15 en corales sus palabras,
 pues entre sus labios suenan:
*que para darla cosa que no tenga,
 la habré de dar mi amor y mi sospecha.*

Cuando hebras de oro me pide,
 20 a ser su ladrón me fuerza;
 pues, si se las he de dar,
 he de hurtar las que se peina.
 Dice que desea diamantes,
 y es porque nunca se tienta
 25 el pecho, donde hallará

¹⁴ Cito por *Obra poética*, Madrid: Editorial Castalia, 1969, 3 vols., t. III, págs. 177-178; se recoge asimismo en Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed., introd. y notas de J. M. Blecua, Barcelona: Planeta, 2004. Este poema no es comentado por Ignacio Arellano en *Poesía satírica burlesca de Quevedo. Estudio y anotación filológica de los sonetos*, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2003.

una mina desas piedras.
 Jazmín y rosa me pide:
 y yo, para obedecerla,
 para robar sus mejillas
 30 la pido luego licencia.
 Ámbar pide que la dé,
 y es que ya no se le acuerda
 que de su aliento la gasta
 en las palabras su lengua:
 35 *que para darla cosa que no tenga,*
la habré de dar mi amor y mi sospecha.

En este poema satírico que imagino para cantar, dado el uso de estribillo, Quevedo se burla de las peticiones de joyas de una dama, parodiando las metáforas sobre la belleza femenina que han caído en lo tópico por su repetición, en la poesía que va desde Petrarca y el Renacimiento hasta Góngora, lanzando unas pullas hacia Góngora y sus seguidores. Pienso que la elección de forma métrica, romance dividido en cuatro cuartetas, apunta con sorna al habitual empleo del soneto (también cuatro estrofas) en la poesía amorosa o de homenaje gongorina. Y aquí la Filis, Lisarda o cualquier otro seudónimo ilustre ha sido convertida en una tal Menga, nombre claramente vulgar.¹⁵ Quevedo construye su poema en base a la enumeración y la metáfora, con una estructura paralelística.

Si vamos al poema de Castillo, que doy como ejemplo de estilo rococó, advertiremos lo siguiente:¹⁶

¹⁵ Por ej., Joan Corominas, en su *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos, 1954, 4 vols. y, con la colaboración de José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1980, 6 vols., vincula los nombres propios Menga, Mengo o Mingo a las voces Mengano y Zutano.

¹⁶ Edición mía; este poema lo publiqué anteriormente en «Un poeta virreinal peruano: Fr. Francisco del Castillo, 'el Ciego de la Merced'», *Estudios. filosofía / historia / letras*, publicación del Instituto Tecnológico Autónomo de México, núm. 12 (primavera 1988), págs. 69-88, manteniendo las grafías que manifiestan seseo. En el ms. se escriben con seseo, sin que afecte en este caso a la rima, «piesas», «amazonas», «ofresco», «guarnescas», «presiso», «sarcillos», «desembarasarse», «sapatos», «descalsos», «sapateros». El poema se recoge en la edición, con bastantes defectos, *Obra Completa* de Fr. Francisco del Castillo, publicada por el abogado peruano César Debarbieri, Lima, edición no venal, 1996. Actualmente preparo una edición de las obras completas del Ciego de la Merced.

EN NOMBRE DE UN MISERABLE A QUIEN SE LE TRATA UN
CASAMIENTO, RESPONDE EL POETA EXCUSÁNDOSE DE DAR
CUANTO LE PIDIERE LA NOVIA EN ESTAS

SEGUIDILLAS

Han dado en que me case
con cierta niña
yo digo que la tomo
como no pida,
5 porque, en pidiendo,
seré de la Tenaza
el Caballero.
 Mas, por si es petulante,
quiero avisarla
10 lo que he de concederla
que ha de ser nada,
 que, en sabiendo esto,
claro está que por nada
no ha de haber pleito.
15 Iréme figurando
lo que me pide,
que aquí nada se pierde
pues no se exhibe,
 y es bien pensado,
20 por lo que sucediere,
que esté contado.
 Si quiere casa grande
le digo luego:
Para eso, vida mía,
25 vete a un convento,
 porque es muy cierto
que, aunque quieras fundirme,
ni un cuarto tengo.
 Cuando me pides clavos
30 es la respuesta:
¿Adonde no hay un cuarto
cómo habrá piezas?,
 ni es bien que tengas
a quien pueda matarte

- 35 o morir pueda.
 En pidiéndome coche
 le digo: Paso,
 que cosa que yo estimo
 no anda rodando,
40 y fuera injuria
 poner hoy una discreta
 entre dos mulas.
 Si tostada me pide
 diré con rabia:
45 ¿Cómo tan sin empacho
 pides tostada?,
 ¿no ves que a Midas
 le fue veneno el oro
 en la barriga?
50 En nombrándome puntas
 diré que calle,
 pensando que las pide
 para clavarme,
 diciendo: ¡Mi alma,
55 sólo las amazonas
 son capitanas!
 En boqueándome encajes
 así le digo:
 Tuyo me ofrezco entero
60 mas no partido,
 y tu belleza
 no ha menester, Señora,
 que la guarnezcas.
 En pidiendo manillas
65 de oro muy fino
 sabrás que el castellano
 no lo he entendido,
 y así es preciso
 poner muchas escalas
70 por lo subido.
 En queriendo zarcillos
 diré enfadado:
 ¿Tus orejas son puertas
 para candados?

- 75 y es gran martirio
no desembarazarse
de los zarcillos.
 Si pide faldellines
hará mal ella,
- 80 pues por no ir a sacarlos
habrá contienda,
 y es mucho lance
que por un sastre quiera
ver un desastre.
- 85 Medias no ha de ponerse,
aunque se enfade,
que no quiero crecientes,
menos manguantes,
 y no es seguro
- 90 que ande una mujer noble
buscando puntos.
 Si me pidiere ligas
le haré que vea
que ya nos ha ligado
- 95 la Madre Iglesia,
 y haré notorios
los lazos que nos juntan
del matrimonio.
 Para que no me pida
- 100 jamás zapatos
le diré las virtudes
de los descalzos,
 pues es bien claro
que ellos sin zapateros
- 105 son ajustados.
 Porque espejos no pida
y mejor vea,
el espejo de ejemplos
le haré que lea,
- 110 pues verá claros,
no por entre vidrieras,
los desengaños.
 Si guardar estas leyes
quiere mi niña,

115 aquí tiene mi mano
pero vacía,
y es de estimarla,
porque yo se la entrego
con toda el alma.

Castillo escribe unas seguidillas compuestas, forma métrica popular para cantar, característica del siglo XVIII. En otros poemas de Castillo y en escritos sobre él es presentado el Ciego cantando al compás de una vihuela. Como el Ciego es un fraile mercedario, no contesta en primera persona, como hace Quevedo, sino que las seguidillas se suponen escritas a petición de «un miserable» y se ponen en boca de éste. Castillo emplea también una estructuración paralelística del poema, con una serie de peticiones que se niegan en las respuestas. La parodia de las metáforas gongorinas en Quevedo ha sido sustituida en el poema del Ciego por una enumeración de seres u objetos que corresponden a una vida placentera y al ornato en el vestido, con juegos de palabras. El poema de Castillo se abre con una referencia a una obra satírica de Quevedo, las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, donde el madrileño, como en otras obras suyas, rechaza a las mujeres de «toma y daca», esto es, las que dan sus favores a cambio de bienes materiales o de dinero.

Volviendo nuevamente a Quevedo, pero esta vez a sus *Cartas del Caballero de la Tenaza*, en ellas el personaje así llamado va enumerando en una serie de epístolas –aquí textos breves en prosa– todo lo que se puede ir negando a una dama pedigüña y la forma en que hay que negarlo; son consejos que ofrece el citado caballero para «guardar la mosca y gastar la prosa», «Ejercicio cotidiano que ha de hacer todo caballero para salvar su dinero a la hora de la daca». Quevedo pasa en las *Cartas* de un estilo impersonal al principio, dirigido a sus aconsejados, al tú dirigido a la dama en la serie de respuestas para cada asunto; segunda persona que adoptará asimismo Castillo en el poema que acabamos de leer. El contraste entre la dura mentalidad del poeta satírico barroco y la indulgente del rococó se hace con estas *Cartas* más evidente, pues mientras que el miserable de Castillo admite al final de los versos el matrimonio con la dama, aunque piense rechazar sus peticiones, Quevedo en el poema que comentamos remata sus cuartetas con el estribillo donde dice que sólo ha de dar a cambio amor pero también «sospecha», enturbiando de este modo la pasión amorosa. En las *Cartas del Caballero de la Tenaza* el caballero que habla termina negando el casamiento con la dama, quien alega estar preñada de él; el caballero se justifica: «Maridee por otra parte; que yo he determinado morir ermitaño de mi rincón, donde son más apacibles telarañas que suegras» y, respecto al niño que va a nacer, a quien no quiere reconocer como suyo, concluye: «Vuesa merced dé con el muchacho en la piedra, que allí se le criará un capellán, que

en los niños de la dotrina sirve de criar a las calaveras. Y alumbre Dios a vuesa merced con bien. Y, si se le antojare algo, sea lo primero no acordarse de mí», final bastante duro.¹⁷

Es verdad que un solo poema no basta para hablar del estilo rococó que caracteriza a un autor, pero Castillo, escritor al que he dedicado muchos años, posee bastantes poemas de rasgos similares, donde contempla la vida con una mirada rococó, deteniéndose en lo accesorio con un suave hedonismo.¹⁸

¹⁷ Las *Cartas* se inician con estas palabras: «Habiendo considerado con discreta misericordia la sotsaca que corre, me ha parecido advertir a los descuidados de bolsa para que, leyendo mis escritos, estríñan las faltriqueras, y que procuren antes merecer el nombre de guardianes que el de datarios, y el [dar sea] en las mujeres y no a las mujeres, para que así merezcan el nombre de cofrades de la Tenaza de Niquedemus, que hasta ahora se decía Nicodemus, por el poco conocimiento desta materia. Y sea [su] nombre de todo enamorado Avari-Matías, llámese como se llamare, aunque no se llame Matías, y [sea] su abogado el ángel de la Guarda, que con razón se llaman días de guardar los días que son de fiesta, y todos son de fiesta para guardar». Cito por Francisco de Quevedo, *Prosa festiva completa*, ed. C. C. García Valdés, Madrid: Cátedra, «Letras Hispánicas», 1993, págs. 270-301. Aquí se elige la variante *piedra*, 'lugar o sitio donde se dejaban los niños expósitos', por *piedad*.

¹⁸ A modo de ejemplo, títulos de poemas suyos son: «Conversación y disputa de tío Juancho, gran cochero, con Dominguillo el enano, carretonero antiguo, tratando de las mayores utilidades que reportan los cocheros o carretoneros en la Plaza firme de toros de esta ciudad»; «Habiendo Cratino, poeta griego, padecido el diluvio de Ogiges y el de Deucalión y escapado de entrambos, vino a morir del pesar de ver romperse un tonel de vino»; «A la sangría de una dama llamada Doña Rosa de Rojas»; «Dando el autor a su querido mecenas, que era un Señor Ministro, noticia de una fluxión catarral que padeció, le cantó repentinamente al son de una vihuela las siguientes quintillas»; etc. Para este autor véase además Fr. Francisco del Castillo («el Ciego de la Merced»), *Obras*, introd. y notas R. Vargas Ugarte, S. J., Lima: Studium, 1948; *El teatro de Fr. Francisco del Castillo («el Ciego de la Merced»)*, ed. crítica C. Reverte Bernal, Barcelona: ETD-Micropublicaciones, 1988; Severo Aparicio, O. de M., «Vida de Fray Francisco del Castillo, 'el Ciego' de la Merced», *Revista Peruana de Historia Eclesiástica*, 11 (2008), Cuzco-Perú, págs. 215-236; Carlos M. García-Bedoya, *La literatura peruana en el período de estabilización colonial (1580-1780)*, Lima: UNMSM. Fondo Editorial, 2000; Guillermo Lohmann Villena, *El Arte Dramático en Lima durante el Virreinato*, Madrid: CSIC, 1945; Carlos Milla Batres, *Vida y obras literaria édita e inédita del ciego de la Merced: Fray Francisco del Castillo Andraca y Tamayo (1716-1770)*, [tesis doctoral inédita, con transcripciones y copias de los manuscritos de Castillo], Lima: UNMSM, 1976; Daniel R. Reedy, «El Ciego de la Merced: A Blind Poet's View of Popular Culture in Eighteenth-Century Lima», *In Retrospect: Essays on Latin American Literature (In Memory of Willis Knapp Jones)*, eds. E. S. Rogers y T. J. Rogers, York: Spanish Literature Publications Co., 1987, págs. 40-54; Concepción Reverte, *Aproximación crítica a un dramaturgo virreinal peruano: Fr. Francisco del Castillo («el Ciego de la Merced»)*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1985; Félix Salomé Vásquez, «Imagen de la mujer en la obra poética de Fray Francisco del Castillo», *The South Carolina Modern Language Review*, vol. 4, number 1 (Spring 2005), págs. 32-48, *Reflejo de la sociedad limeña del siglo xviii en la poesía satírica de Fray Francisco del Castillo, el Ciego de la Merced*, Dissertation, University of Kentucky, 2000, UMI Dissertation Services, «Visión de la Lima colonial en la obra poética del 'Ciego de la Merced'», *Con-textos: Revista de Semiótica Literaria*, vol. 18, núm. 36 (Enero-Junio de 2006), Universidad de Medellín, págs. 73-83.

Pasando a otro género, Emilio Carilla, en un artículo de 1997, «La épica hispanoamericana en la época colonial»¹⁹, calificaba como poemas épicos rococós *Lima fundada* (1732), del mencionado Pedro de Peralta Barnuevo, y *La Hernandía. Triunfos de la fe y gloria de las armas españolas* (1755), del mexicano Francisco Ruiz de León (1683-1765?). Como no he profundizado aún en esta cuestión, no abordo si se puede emplear o no el término rococó en esos casos. Sí me parece interesante, en cambio, apuntar que Peralta fue contertulio de la academia de Manuel de Oms y Santa Pau, Marqués de Castell-dos-rius, Virrey del Perú entre 1707 y 1710, que, según el P. Rubén Vargas Ugarte²⁰ y otros historiadores, fue el primero que introdujo en el Perú la costumbre de hacer reuniones al estilo francés. A esta academia asistieron también Luis Antonio de Oviedo y Herrera, Conde de la Granja (1636-1717), autor de una *Vida de Santa Rosa* (1711) y don Pedro José Bermúdez de la Torre y Solier (1661-1746), que escribió *Telémaco en la isla de Calipso*, basándose en el *Telémaco* de François Fénelon.²¹

Si atendemos al teatro del siglo XVIII, en él, como se sabe, se pasa de los epígonos del teatro áureo español a un intento de emulación del teatro francés, que aparece en textos presentados en la época bajo el título de «comedias a la francesa»; obras híbridas entre la fórmula del teatro clásico español que parte de Lope de Vega y su «Arte nuevo de hacer comedias» y la fórmula del teatro clásico francés que se desarrolla desde Pierre Corneille. A estas obras híbridas y fracasadas las llamó José Caso «teatro rococó», poniendo como ejemplo de ellas *La petimetra* (1762), de Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780);²² yo, a las mismas, las llamaría hoy mejor comedias o tragedias «a la francesa», en lugar de teatro rococó. Hace años llamé tragedia rococó a la obra híbrida y frustrada *Mitridates, rey del Ponto*, de Fr. Francisco del Castillo, porque, como expliqué en mi libro *Aproximación crítica a un dramaturgo virreinal peruano* (1985), en ella el Ciego trataba de seguir los postulados que planteaba para la tragedia Ignacio de Luzán en su *Poética*.²³

¹⁹ *Thesaurus*, tomo LII, núms. 1, 2, 3 (1997), págs. 299-310.

²⁰ Por ej., en su *Historia General del Perú (Virreinato 1689-1776)*, Lima: Editor Carlos Milla Batres, 1981.

²¹ Editó y estudió a este autor José Navarro Pascual; véase, por ejemplo, su *Bermúdez de la Torre, escritor virreinal (Notas sobre su vida y su época)*, Piura: Universidad de Piura, 1973.

²² En *op. cit.*

²³ Con el fin de evitar un exceso de bibliografía en este trabajo, para los estudios utilizados sobre el teatro del siglo XVIII, remito a las bibliografías de ese libro y de mi artículo «*Mithridate*, de Jean Racine, e Hispanoamérica (sobre las obras homónimas de Fr. Francisco del Castillo y Pablo de Olavide)», monográfico de *Caliope, Journal of the Society of Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, coord. G. Sabat de Rivers, vol. IV, núms. 1 y 2 (1998), págs. 311-323.

Sin embargo, en 1989, durante el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, tuve ocasión de hablar personalmente con José Juan Arrom del tema, quien me hizo ver que en Hispanoamérica había una obra dramática que encajaba bien en los postulados del rococó, que es *El príncipe jardinero y fingido Cloridano* (1730-1733), del cubano Santiago de Pita (¿?-1755), obra que editó y estudió el propio Arrom y que obtuvo un gran éxito durante el siglo XVIII (no hay más que ver el número de ediciones antiguas de la misma que hay en la Biblioteca Nacional de Madrid). Como me explicó entonces Arrom y pude comprobar cuando la leí, en dicha obra el protagonista es un príncipe encubierto bajo el disfraz de jardinero, las escenas transcurren en un jardín, sus protagonistas femeninas se llaman Aurora e Ismenia y sus criadas Flora y Narcisa, los personajes utilizan un lenguaje galante, Aurora comunica sus inquietudes amorosas a las flores, etc.²⁴ Para Arrom la fuente de inspiración principal de esta obra de Pita

²⁴ Véase «Alcance al estudio preliminar», en Santiago de Pita, *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*, estudio preliminar, apéndice y notas J. Juan Arrom, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989, págs. 26-28. Puede compararse esto que digo de la obra de Pita, por ej., con la «Anacreóntica» de Manuel María del Mármol (1776-1840) «La niña Rosana», recogida en *Minerva sevillana. El grupo poético de los siglos XVIII y XIX*, ed., introd. y notas R. Reyes Cano, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2008, «Clásicos andaluces», pág. 5:

Mientras que coge flores
la pastora Lisarda,
en lecho de violas
recuesta a su Rosana.

Niña que de su pecho
liba néctar y gracias,
bella como la rosa
y pura como el alba.

Por el risueño prado
el niño Amor vagaba
herbolando las viras
que a los pechos dispara.

Ve a Rosana entre flores,
a su pecho la alza,
la estrecha entre sus brazos
y festivo la halaga.

Da en sus labios mil besos
que el tierno seno inflaman
en fuego que encendido
una vez, no se apaga.

La juventud ¡oh, niña!,
entre flores y gracias,
de aquel perenne fuego
hará brotar la llama.

es la ópera escénica *Il principe giardiniero*, del dramaturgo florentino Giacinto Andrea Cicognini (1606-1660), al margen de reconocer en la obra del cubano ecos del teatro clásico español. Esta influencia italiana es otro aspecto interesante ligado al estudio del cruce de corrientes en la literatura del siglo XVIII del que hablábamos al principio.

Para terminar, deseo insistir en que, por lo antes expuesto, me parece que hay ciertos textos del siglo XVIII para los cuales el uso del término rococó por la crítica puede resultar esclarecedor, para hacer ver que ya no estamos frente al pleno Barroco –pese a constituir su fundamento–, sino ante algo diferente, de transición, con una nueva mentalidad.

¡Ay entonces de aquellos
que escuchen tus palabras,
que miren a tus ojos,
que sigan tus pisadas!

LECCIONES DE GÓNGORA Y DISIDENCIAS DE SOR JUANA

JOAQUÍN ROSES
(Universidad de Córdoba)

1. GÓNGORA Y SOR JUANA. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y REFLEXIONES METODOLÓGICAS

Es un lugar común comparar a sor Juana con Góngora. El análisis y la demostración de ese enlace (o divorcio) literario es menos frecuente. Decir de la novohispana que fue seguidora del andaluz es como no decir nada, pues todos los grandes creadores, incluso los más adánicos, tienen sus modelos. Y no sólo eso: aquéllos imitan, emulan y, a veces, van más allá de éstos. En el caso que nos ocupa, la complejidad es de tal dimensión que no sorprende en absoluto el hecho de que, entre la desmesurada bibliografía sobre sor Juana, no contemos con una sola monografía específica sobre el asunto. Lo que sí queda fuera de discusión es que la producción poética de la monja mexicana es amplia y variada, como la de Góngora, con quien comparte, aunque no con el grado de atrevimiento del cordobés, los mestizajes de lo serio y lo festivo, de lo culto y lo popular. Quizá ello explique que, de los poetas coloniales, sea sor Juana Inés de la Cruz quien más se aproxima a la esencialidad del mensaje poético gongorino.

No disponer de un libro de referencia no debe hacernos olvidar varios trabajos parciales sobre este tema. El estudio pionero, si exceptuamos los preliminares de Diego Calleja (contemporáneo de sor Juana y su primer biógrafo), fue el de Eunice Joiner Gates¹, un artículo del año 1939 en que presentaba un nutrido cotejo

¹ Eunice Joiner Gates, «Reminiscences of Góngora in the Works of Sor Juana Inés de la Cruz», *Publications of the Modern Language Association of America*, 54.4 (1939), págs. 1041-1058.

de versos de ambos poetas, cuya relación se sustentaba en ciertos ecos léxicos o sintácticos, no todos irrefutables. El análisis se centraba, casi exclusivamente, en el *Primero sueño*, aunque también se ofrecían otros ejemplos significativos pertenecientes al *Neptuno alegórico*, como las reiteradas citas a Góngora en «Razón de la fábrica alegórica, y explicación de la fábula» o la visible huella gongorina en la «Explicación del arco», de la cual Gates señala los catorce primeros versos del fragmento VI, aunque opino que la influencia se extiende a todo el poema. Asimismo, se ponían en relación ciertos pasajes líricos, entre otros, del romance «Grande Marqués, mi Señor» y del *Panegírico al Duque de Lerma*, del famoso romance decasílabo «Lámina sirva el cielo al retrato» y del *Polifemo*.

Del mismo año, pero de carácter más general, es el artículo de Dorothy Schons², donde se examinaba la proyección gongorina no sólo en sor Juana, sino en otros poetas novohispanos. La autora coincide con Gates en la relevancia del *Neptuno alegórico* y señala otras concomitancias menores, pero lo mejor del trabajo está en un solo párrafo donde se exponen las diferencias entra la *Primera soledad* y el *Primero sueño*. Quisiera destacar esas precoces conclusiones porque han sido indebidamente soslayadas. En su libro sobre sor Juana, Octavio Paz³ se quejaba de que, a mediados del siglo xx, Alfonso Méndez Plancarte vituperaba los estudios de Dorothy Schons. Parecía, de ese modo, defenderla de ese agravio, pero la cosa es más retorcida. Cuando Paz cita a Schons (y lo hace con frecuencia) remite a cuatro o cinco artículos suyos de los años veinte y a un libro; en ningún momento cita el artículo de 1939. ¿Por qué? Tengo la impresión de que la defensa de la autora frente a los dicerios de Méndez Plancarte encubre una manifestación de las perversiones intelectuales de Octavio Paz, al haber utilizado dicho artículo sin citarlo. Utilizar es una palabra suave para nombrar el saqueo de ideas novedosas expuestas en el párrafo a que me refería antes. En esas líneas se halla el embrión de los planteamientos de Paz sobre la diferencia entre las *Soledades* y el *Primero sueño* que serán desarrollados en varias páginas de su libro. A lo largo del siglo xx fueron muchos los estudiosos que señalaron dichas divergencias, pero la primera fue Dorothy Schons. Además lo hizo con absoluta claridad y contundencia⁴. Por esa razón es lamentable que no sea mencionada por casi nadie y, por supuesto, resulta denigrante el ninguneo a que la somete Octavio Paz, quien desarrolla esta idea en muchas páginas de su libro sin citar nunca el artículo. Ese párrafo, aunque extenso, merece ser rescatado aquí:

² Dorothy Schons, «The Influence of Góngora on Mexican Literature during the Seventeenth Century», *Hispanic Review*, 7.1 (1939), págs. 22-34.

³ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona: Seix Barral, 1982.

⁴ Cita también el último verso del soneto «Este que ves, engaño colorido», inspirado en el último de «Mientras por competir con tu cabello», de Góngora. Además, como señalé anteriormente, en coincidencia con Gates, destaca la importancia del *Neptuno alegórico* para esta cuestión de influencias.

A good example of how so-called gongorismo in Mexico differs from that developed by Góngora himself is the *Primero Sueño* by Sor Juana Inés de la Cruz. The title reads in part, «que compuso imitando a Góngora.» The title, verse-form, and syntax of the poem (it is the only poem I have found in Mexico imitating more than *a medias* the Andalusian's astonishing syntax) certainly recall the *Primera soledad*, but there the resemblance ends. There are striking differences between the two works. The atmosphere of the poems is altogether different. In the latter it is one of light and color, in the former all is dark, vague, and impressionistic. In the *Soledad* all is clear-cut imagery. The second notable difference is to be found in the subject-matter, which in the *Sueño* is didactic and philosophical, whereas the *Soledad* is merely a description of nature. Sor Juana goes into the physical processes of sleep and the psychological properties of dreams, in which her soul rises as a cloud of vapor and scales the heights and confines of the universe. The poem is characterized by extreme subtlety and obscurity, due not to the language but to the abstract nature of the thought. The poem has none of the beauty of the *Soledades* and is far more difficult to understand.⁵

Aunque no estoy de acuerdo en que las *Soledades* sean sólo una descripción de la naturaleza, y con independencia de los valientes juicios estéticos favorables a Góngora, comparemos los anteriores razonamientos con estos otros de Octavio Paz cuando intenta marcar las diferencias entre ambos poemas:

Góngora, poeta sensual, sobresale en la descripción –casi siempre verdaderas recreaciones– de cosas, figuras, seres y paisajes, mientras que las metáforas de sor Juana son más para ser pensadas que vistas. [...] El mundo de Góngora es un espacio henchido de colores, formas, individuos y objetos particulares [...] En Góngora triunfa la luz: todo, hasta la tiniebla, resplandece; en sor Juana hay penumbra: prevalecen el blanco y el negro.⁶

Los años centrales del siglo xx están dominados por dos monografías sobre la proyección de Góngora en América, no sólo en sor Juana: una de carácter histórico, geográfico y literario; otra limitada al ámbito novohispano. Me refiero a los estudios generales de Emilio Carilla⁷ y José Pascual Buxó⁸, respectiva-

⁵ Dorothy Schons, *op. cit.*, pág. 30.

⁶ Octavio Paz, *op. cit.*, pág. 470. Otras menciones a la relación entre ambos poemas en págs. 469, 499-500 y 627. Reflexiones de carácter general sobre la influencia de Góngora en págs. 80 y 621. Breve idea, discutible, sobre la práctica en ambos poetas de la poesía cortesana en págs. 269-270.

⁷ Emilio Carilla, *El gongorismo en América*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1946.

⁸ José Pascual Buxó, *Góngora en la poesía novohispana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1960.

mente. Carilla dedica doce páginas⁹ a la relación que estudiamos, centrándose en el *Neptuno alegórico* y en el *Primero sueño*. En el primer caso, el crítico utiliza los mismos ejemplos que Gates, como reconoce en nota.¹⁰ En el segundo, volvemos a sorprendernos con el acarreo de ideas ajenas cuya fuente no se cita, y la fuente es... la misma. Recordemos otra vez los planteamientos de Dorothy Schons reproducidos más arriba, porque lo que ahora vamos a encontrar, casi cuarenta años antes de que apareciera el libro de Octavio Paz, se acerca más a lo que llamaríamos calco:

Los elementos utilizados, así como el desarrollo, no pueden ser los mismos de las *Soledades* porque la atmósfera de ambos poemas es diferente, como son diferentes el colorido, la riqueza, el movimiento de la naturaleza «cambiante» del uno y el proceso vago, limitado, encerrado, del otro. / El asunto del *Primero sueño* presenta dificultades que a veces se resuelven en explicaciones ingenuas, aunque hay que tener en cuenta que la interpretación psico-fisiológica del sueño era difícil de captar con los conocimientos de la época.¹¹

Lógicamente, estas metodologías de trabajo no restan ningún mérito a la monumental labor histórico-panorámica de Emilio Carilla desplegada en ese libro, pero quizá sí a su calidad interpretativa.

El estudio de José Pascual Buxó parte de un planteamiento radicalmente distinto. No se trata de cotejar, ni de hacer listas de autores, sino de estudiar procedimientos estilísticos característicamente gongorinos. Él mismo lo escribe en su «Introducción»¹²:

[A]un en el mejor estudio sobre *El gongorismo en América*, Emilio Carilla suele limitarse a poner frente por frente versos de Góngora y de sus imitadores americanos para que se perciban las evidentes semejanzas de léxico o de tema, pero no se detiene, si no es que muy de pasada, a estudiar la influencia de Góngora en otros aspectos –los estilísticos– que revelarían mucho más que esa superficial semejanza: la absoluta comprensión de cada uno de sus recursos y tácticas fundamentales, de cada una de sus intenciones estéticas, y la correspondiente réplica en sus discípulos de ultramar.¹³

⁹ Emilio Carilla, *op. cit.*, págs. 48-59. Octavio Paz cita el siguiente trabajo, más tardío: Emilio Carilla, «Sor Juana, ciencia y poesía: el *Primero sueño*», *Revista de Filología Española*, 36 (1956).

¹⁰ *Ibid.*, pág. 75: «estudio que me ha servido, aunque, a mi parecer, exagera las reminiscencias». Estoy de acuerdo con ambas afirmaciones.

¹¹ *Ibid.*, pág. 50.

¹² José Pascual Buxó, *op. cit.*, págs. 7-22.

¹³ *Ibid.*, pág. 21.

Estas acertadas premisas convierten su libro en un claro homenaje a los estudios estilísticos de Dámaso Alonso sobre Góngora¹⁴ y nos resulta útil en la medida en que podemos rastrear en sor Juana el uso de las técnicas que, tradicionalmente, se han asociado a la poesía de Góngora. Los cotejos continúan, aunque englobados ahora en las distintas categorías retóricas estudiadas. Con mucha frecuencia se citan versos de sor Juana pero, por imperativo humano, los ejemplos no pueden ser exhaustivos.

Otro de los pilares críticos de mitad del siglo xx, y este sí decididamente sorjuanista, fue Alfonso Méndez Plancarte. Su erudición y trabajo, tanto en la edición aislada del *Primero sueño* como en las notas a su edición de las *Obras completas* de sor Juana¹⁵, ofrece avances irrefutables. Al anotar su poesía, Méndez Plancarte casi nunca olvida las conexiones con Góngora, pero sabe entusiasmarse ante la singularidad de la mexicana:

Así reina Sor Juana en ‘toda la lira’: cristalina y nocturna, solemne y familiarísima, penserosa y risueña, fastuosa y desnuda, escultórica y musical, humana y divina; simultáneamente grande en las escuelas de San Juan y Góngora, de Garcilaso y Calderón, de Alarcón y Quevedo, de Lope y Jacinto Polo, y a la par –y siempre– originalísima.¹⁶

Sin duda, la publicación de las *Obras completas* de sor Juana supuso un hito en el conocimiento de su obra, y una contribución esencial para el desarrollo de estudios posteriores. Por lo que respecta a la interrelación Góngora-sor Juana, esos artículos o trabajos específicos nunca llegaron. Sí encontramos referencias al asunto en las monografías generales que se escriben sobre sor Juana, algo que ya resumió bien Andrés Sánchez Robayna en un artículo que citaré más tarde. Así pues, como hemos comprobado por el repaso anterior, las claves de comparación entre ambos poetas son básicamente estilísticas. En ese estado de cosas, resultó estimulante que, a principios de los ochenta, cuando todavía se

¹⁴ Pascual Buxó categoriza los resultados de su análisis en los siguientes apartados: léxico, cultismos sintácticos, hipérbaton, fórmulas estilísticas, la simetría bilateral, perífrasis y alusión, metáfora e imagen, otras peculiaridades estilísticas.

¹⁵ Sor Juana Inés de la Cruz, *El Sueño* (con prosificación y estudio y notas), México: Imprenta Universitaria, 1951. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, 4 tomos, ed., introd. y notas A. Méndez Plancarte (tomos I-III) y A. G. Salceda (tomo IV), México: Fondo de Cultura Económica, 1951-1957. Debe consultarse también su monumental edición anterior: *Poetas novohispanos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1942, 1944, 1945, 3 tomos.

¹⁶ Alfonso Méndez Plancarte, «Introducción», en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, tomo I: Lirica personal, ed., introd. y notas A. Méndez Plancarte, México: Fondo de Cultura Económica, 1951, págs. VII-LXVIII (pág. XXXVI). Cita también un testimonio anterior, el de Valbuena Prat, quien hablaba del «sello prerromántico» que la distingue «entre la descendencia de Góngora» (pág. XL).

reiteraban las metodologías estilísticas derivadas del libro de Alonso *La lengua poética de Góngora* y de otras aportaciones suyas inolvidables¹⁷, Rosa Perelmuter Pérez demostrara con eficacia que muchos de los cultismos del *Primero sueño* no procedían de Góngora, sino de Herrera¹⁸. Era, por una parte, la denuncia de una obsesión de la crítica por emparejar a sor Juana con Góngora, como si la monja no acudiera a otros poetas y fuera tan pobre lectora que sólo leyera a uno, por genial que sea. Eso es lo que demuestra también uno de los grandes libros (el primero, si no me equivoco) sobre *El sueño*, el trabajo de Georgina Sabat de Rivers¹⁹, donde se repasa todo el ramillete de tradiciones y modelos hasta llegar al poema central de sor Juana.

Aunque han pasado más de veinte años desde que se escribió, el primer estado de la cuestión útil sobre las conexiones entre las *Soledades* y el *Primero sueño* se debe a Sánchez Robayna²⁰, quien completó su revisión crítica con unas reflexiones sobre la silva en que afirma que «la extensión y la naturaleza descriptiva del poema de sor Juana proceden» de las *Soledades*²¹. Es, por tanto, innecesario repasar aquí y documentar bibliográficamente todas esas opiniones en juego examinadas por el autor. Lo que sí haré será recordar cómo, tras la lectura de esas páginas, se deduce una alineación de los críticos en dos grupos: por una parte, aquéllos que defienden que en el poema de sor Juana hay ecos frecuentes y continuados de Góngora (Gates, Méndez Plancarte, Carilla, Pascual Buxó); por otra, quienes señalan las divergencias entre ambos poemas e incluso, en algunos casos, consideran superior al de Góngora el de sor Juana (Vossler, Gaos, Bellini, Xirau, Rivers –más tarde matizaría su opinión–, Sabat, Paz, Perelmuter Pérez).

¹⁷ Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid: Revista de Filología Española, 1935. Recopilado luego en sus *Obras Completas*, Tomo V: «Góngora y el gongorismo», Madrid: Gredos, 1978, págs. 7-238. Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid: Gredos, 1955. Recopilado en *Obras Completas*, Tomo V: «Góngora y el gongorismo», Madrid: Gredos, 1978, págs. 239-782.

¹⁸ Rosa Perelmuter Pérez, «Los cultismos no gongorinos en el *Primero sueño*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 31.2 (1982), págs. 235-256. Incluido luego como parte del capítulo «Los cultismos en el *Primero sueño*» de su libro *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el *Primero sueño**, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, págs. 37-98.

¹⁹ Georgina Sabat de Rivers, *El «Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*, Londres: Tamesis, 1977.

²⁰ Andrés Sánchez Robayna, «Algo más sobre Góngora y sor Juana» [1988], *Para leer «Primero sueño» de sor Juana Inés de la Cruz*, México: Fondo de Cultura Económica, 1991, págs. 185-200. Recopilado luego en *Silva gongorina*, Madrid: Cátedra, 1993, págs. 101-114. En la pág. 22 de este último libro, el autor confiesa que el ensayo se escribió en 1988 para un número de la revista *El Crotalón* que nunca salió.

²¹ Andrés Sánchez Robayna, *op. cit.* (1991), pág. 198. Como se ve, cito por la primera versión. En la segunda (1993), a esas dos huellas gongorinas, el autor añade «el género» (pág. 112). Prefiero la primera versión, aunque no puedo explicarlo en una nota.

En esta última lista, otra vez es olvidada la pionera de la disidencia, Dorothy Schons, a quien tampoco cita Sánchez Robayna.

Desde principios de los noventa, el estudio comparativo de ambos poetas es frecuente. Antonio Carreño le dedica un artículo muy difundido tanto en inglés como en español donde adopta como clave interpretativa la analogía²². Una vez trazadas las premisas teóricas, Carreño vuelve a la debatida cuestión de la silva en las *Soledades* y el *Primero sueño*, quizá la analogía más relevante entre ambos poemas. La comparación se completa con el estudio de los dos romances de Góngora dedicados al mito de Píramo y Tisbe («Aunque entiendo poco griego» y «La ciudad de Babilonia») y al soneto de sor Juana que trata el mismo asunto («De un funesto moral la negra sombra»). Muchos años después, retomará las conexiones en un trabajo de innegable carga teórica²³ en el que aplica los conceptos de «rastreo de huellas», «desciframiento» y «lectura» a una gran diversidad de textos de sor Juana que se relacionan de ese modo con los de Góngora.

Un *corpus* peculiar de la poesía de sor Juana está formado por los llamados poemas de retrato, que Georgina Sabat de Rivers²⁴ clasificó en cuatro grupos. Esta modalidad lírica ha sido privilegiada por la atención de los críticos, aunque con desigual fortuna. Como no podía ser de otro modo, en estos estudios las alusiones a Góngora como modelo son frecuentes. En mi opinión, el artículo de referencia es el de Martha Lilia Tenorio²⁵ del que han bebido con abundancia otros. Críticos como Octavio Castro López²⁶ siguen su estela hacia temas más específicos, como la comparación entre el soneto de Góngora «Hurtas mi vulto, y cuanto más le debe» y varios textos líricos de sor Juana. En ocasiones se opta por la visión panorámica, como hace Lisa Rabin²⁷, en un artículo donde se remonta a Petrarca y rastrea su influencia en diversos poemas, entre ellos los de Góngora y sor Juana; salvo ese ascendiente, la comparación entre ambos

²² Antonio Carreño, «De conciertos y 'desconcertos'. La analogía en la lírica del Barroco: de Góngora a sor Juana», *Voz y Letra*, 1 (1990), págs. 143-156.

²³ Antonio Carreño, «“En alas de papel frágil”: de Góngora y sor Juana Inés de la Cruz», en *Góngora Hoy IV-V*, ed. J. Roses, Córdoba: Diputación (Colección de Estudios Gongorinos, núm. 3), 2004, págs. 97-113.

²⁴ Georgina Sabat de Rivers, «Sor Juana: la tradición clásica del retrato poético», en sus *Estudios de Literatura Hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, págs. 207-223.

²⁵ Martha Lilia Tenorio, «“Copia divina”. La tradición del retrato femenino en la lírica de sor Juana», *Literatura mexicana*, 5.1 (1994), págs. 5-29.

²⁶ Octavio Castro López, «Memoria de dos retratos: Góngora y sor Juana», *Texto crítico*, 3, 4-5 (1997), págs. 181-202.

²⁷ Lisa Rabin, «Speaking to Silent Ladies: Images of Beauty and Politics in Poetic Portraits of Women from Petrarch to Sor Juana Inés de la Cruz», *Modern Language Notes*, 112.2 (1997), págs. 147-165.

poetas no se aborda. El mejor estudio comparativo de los sonetos «Hurtas mi vulto, y cuanto más le debe» (Góngora) y «Este, que ves, engaño colorido» (sor Juana) se debe al brillante Alan S. Trueblood²⁸, algunas de cuyas conclusiones transcribo aquí:

Its intense humanity [se refiere al soneto de Góngora] stands out sharply in contrast to the subduing of the personal in Sor Juana's stance. This humanity is based on the speaker's awareness of sharing a strong bent toward artistic creativeness with the painter, on Góngora's evident fascination with the visual in art as in nature, and on an old man's wistfulness as he watches everything alluring slip from his grasp. Such humanity lifts Góngora's sonnet, out of the Renaissance-Baroque borderland where it originates and lets it speak enduringly to human experience. / Sor Juana's sonnet, on the other hand, has its origin in a Christian asceticism that goes back at least as far as Isidore of Seville [...] Fortunately it seems clear, three hundred years after Sor Juana's death, that the sonnet «Este, que ves» was not her last word on the art of painting.²⁹

Existe, por otra parte, una diversidad de temas y formas abordada en diversos trabajos comparativos: Hans-Otto Dill³⁰ reclama la originalidad de sor Juana y establece varias diferencias entre su poesía y la de Góngora. Mientras éste persigue la autonomía y el alto grado de artificialidad de su lengua poética, para la mexicana el lenguaje posee un carácter instrumental, más allá de lo poético, que permite tratar asuntos filosóficos o científicos, de lo cual es buena muestra el *Primero sueño*, donde sor Juana privilegia el afán de conocimiento y defiende los avances técnicos. Dill, no sin tergiversar y olvidando que los dos poetas están separados históricamente por casi un siglo, contrapone esta actitud a la que preside el «Discurso de las navegaciones» en la *Primera soledad*.

Elena del Río Parra³¹ estudia los sonidos, la música y el silencio en Góngora y sor Juana. Obviemos el primer párrafo de su artículo, en que le niega a Góngora conocimientos musicales, pues debe contrastar sus afirmaciones tajantes con estudios ya consolidados. En el resto se procede al análisis del asunto en diversos textos, lo que lleva a la autora a una de sus primeras conclusiones: «[n]o existe ningún intento de creación, sino un seguimiento servil de las formas

²⁸ Alan S. Trueblood, «Two Poets Face Their Portraits: Góngora and sor Juana», *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico), 26.1 (1999), págs. 59-69.

²⁹ Alan S. Trueblood, *op. cit.*, págs. 68-69.

³⁰ Hans-Otto, «Zwischen Barock und Emanzipation - Sor Juana und Góngora», *Neue Romania*, 16 (1996), págs. 17-25.

³¹ Elena del Río Parra, «Espacios sonoros y escalas de silencio en la poesía de Luis de Góngora y sor Juana Inés de la Cruz», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 24.2 (2000), págs. 307-322.

gongorinas»³². A partir de ahí se van señalando diferencias entre las *Soledades* y el *Primero sueño*, no siempre con buen criterio³³.

La comparación entre ambos poetas se complementa con la del colombiano Hernando Domínguez Camargo en la Tesis Doctoral inédita de Kathryn Marie Mayers³⁴, que tiene como objeto de análisis los procedimientos de la descripción literaria en los tres poetas.

En definitiva, salvo aproximaciones parciales a otros textos, los asedios comparativos han sido realizados con insistencia en los poemas más extensos y relevantes de ambos poetas, *Soledades* y *Primero sueño*. Prueba de ello (y de que el debate sigue abierto) es la atención que le han prestado al asunto a finales del siglo xx y principios del XXI, críticos tan conocidos como Elias Rivers, Antonio Alatorre y José Pascual Buxó. Una breve reseña de estas últimas aportaciones críticas no está fuera de lugar para concluir.

En un estudio generalista sobre Góngora y el Nuevo Mundo³⁵, Rivers aborda la cuestión en las últimas páginas. Su premisa es obvia y clara: «[t]emáticamente estos dos poemas son diferentes, pero formalmente son muy parecidos»³⁶. Para el examen de las similitudes se centra en la silva como forma estrófica y genérica, lo que nos conduce a otra convergencia sugerente: «la silva gongorina cultivaba una retórica de la ausencia de ese yo»³⁷. Como sabemos, ésa es otra de las características del *Primero sueño*, donde las menciones a un sujeto en primera persona se reducen a los versos 617 y 975. A pesar de las coincidencias formales, para Rivers existen matices: «[s]u silva métrica es muy parecida a la de Góngora, pero su función sintáctica es diferente, pues los períodos de Sor Juana son a veces mucho más largos que los de Góngora; es un mundo más complejo y racionalmente articulado»³⁸. Por la vía del análisis expresivo se llega a la siguiente afirmación: «[l]as secciones más puramente gongorinas del *Sueño* son el prólogo y el epílogo, que son las descripciones de la llegada de la noche»³⁹ y

³² *Ibid.*, pág. 311.

³³ Robert Savukinas publica el artículo «Las influencias indígenas, barrocas y gongorinas en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz», en *De texto a contexto: Prácticas discursivas en la literatura española e hispanoamericana*, ed. S. Nagy-Zekmi, Barcelona: Puvill, 1999, págs. 9-15; al menos su segunda parte, dedicada a la proyección de Góngora en sor Juana, no añade nada nuevo.

³⁴ Kathryn Marie Mayers, *Imag(in)ing differently: the Politics and Aesthetics of Ekphrasis in Luis de Góngora, Hernando Domínguez Camargo, and sor Juana Inés de la Cruz*, [tesis doctoral inédita], University of Wisconsin-Madison, 2003.

³⁵ Elias L. Rivers, «Góngora y el Nuevo Mundo», *Hispania*, 75. 4 (1992), págs. 856-861.

³⁶ Elias L. Rivers, *op. cit.*, pág. 860.

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Idem.*

³⁹ Como demostró Alberto Pérez Amador Adam, en su edición y estudio imprescindibles, la noche no llega, sino que desde el principio del poema «ya se ha instalado cuando repentinamente surge esta sombra coniforme con su base en la tierra dirigiendo su punta hacia las alturas» (Alberto Pérez Amador

de la del día»⁴⁰. En otro orden de cosas, y más cerca de las divergencias, resulta también interesante la observación siguiente sobre los protagonistas de ambos poemas: «[e]s pasivo el peregrino histórico de Góngora; es intelectualmente activa el alma científica de Sor Juana»⁴¹. Tan sugestiva le pareció al propio autor esta declaración que fue convenientemente desarrollada en las páginas finales de un artículo posterior⁴²:

La función del protagonista en ambos poemas es la de proveer un punto de vista, una perspectiva desde la cual se pasa revista a todo lo que se observa en el viaje imaginario. Pero, mientras que el peregrino gongorino es esencialmente pasivo, llevado y traído por otros personajes y dejándose impresionar por ellos y por el paisaje, el alma sorjuanina se eleva esforzadamente y busca, solitaria y muy activa, una comprensión del mundo.⁴³

Otro crítico prestigioso que se ha ocupado del asunto es Antonio Alatorre. En un artículo general sobre el *Primero sueño*⁴⁴ vuelven a trazarse las conexiones. Alatorre, tras recordarnos oportunamente las palabras de Diego Calleja en que señalaba que la materia tratada por sor Juana era más difícil de convertir en poesía que la de Góngora, afirma:

El modelo lingüístico de Sor Juana es ciertamente Góngora, pero ella hizo de esta *imitación*, a lo largo de los 975 versos de su poema, el sello o la garantía de su *originalidad*. Una consecuencia de ello es que los lectores ideales del *Sueño* son quienes ya conocen las *Soledades*, quienes las han leído de veras (y no por encima, ni una sola vez, ni a través sólo de la versión en prosa de Dámaso Alonso).⁴⁵

El trabajo de Alatorre es una apasionada y a la vez reflexiva invitación a la lectura del *Sueño* de sor Juana, cuyos párrafos finales vuelven a la comparación con Góngora:

Adam, *El precipicio de Faetón. Nueva edición, estudio filológico y comento de «Primero Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz*, Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1996, pág. 108).

⁴⁰ Elias L. Rivers, *op. cit.*, pág. 860.

⁴¹ *Ibid.*, pág. 861.

⁴² Elias L. Rivers, «Soledad de Góngora y Sueño de sor Juana», *Salina: Revista de la Facultat de Lletres de Tarragona*, 10 (1996), págs. 69-75. Recopilado luego en Susana Regazzoni (ed.), «Por amor de las letras». *Juana Inés de la Cruz: le donne e il sacro*, Roma: Bulzoni, 1996, págs. 21-32.

⁴³ Elias L. Rivers, *op. cit.* (1996), pág. 73.

⁴⁴ Antonio Alatorre, «Invitación a la lectura del *Sueño* de sor Juana», *Cuadernos americanos*, 9. 5. 53 (1995), págs. 11-33.

⁴⁵ Antonio Alatorre, *op. cit.*, pág. 13.

Las *Soledades* son la expresión del deseo más íntimo, más profundo de Góngora: salvarse del ajetreo y las intrigas de la Corte, huir del trato con gente echada a perder, y vivir en comunión con la naturaleza inocente, la no contaminada; volver a la prístina Edad de Oro, anterior a la funesta Edad de Hierro. Las *Soledades* son, en verdad, el poema de su vida. También el *Primero Sueño* es la expresión del deseo más íntimo y profundo de Sor Juana: conocerlo todo, leerlo todo, sin límite alguno, sin fronteras, sin estorbos. El *Primero Sueño* es, en verdad, el poema de su vida. Naturalmente, Góngora y Sor Juana sabían que su deseo iba a quedar insatisfecho. Lo sabían de antemano. En cualquier época, y no sólo en el Barroco, la humanidad se topa una y otra vez con el desengaño: no podemos conocerlo todo, tal como no podemos regresar a la Edad de Oro. Pero este desengaño no paraliza la mano de los poetas. Al contrario: en las *Soledades* y en el *Primero Sueño* desborda la alegría, desborda el entusiasmo con que se escribieron.⁴⁶

Concluyo este limitado repaso crítico al estado de la cuestión con un estudioso citado casi al principio, José Pascual Buxó. Su ponencia para el VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro⁴⁷ fue ampliada considerablemente para servir de último capítulo en un libro suyo de aparición relativamente reciente⁴⁸. Hay en él de todo: muchas sugerencias que deberían desarrollarse, viajes de vuelta a relaciones ya establecidas y, como escribí en otro lugar, una carencia notable en cuanto al conocimiento de la bibliografía gongorina más reciente. Sus reflexiones sobre los procedimientos descriptivos y visuales, su concepto de bodegón verbal, del retrato como jeroglífico, son insinuaciones muy aprovechables. También recordarnos que casi nadie ha estudiado cómo funciona la parodia en ambos poetas. Pero, para nuestros intereses, lo más pertinente se halla en el apartado III del capítulo. Es, en toda regla, la manifestación de su disidencia con Octavio Paz a propósito del *Primero sueño*⁴⁹. Dice Pascual Buxó que la intención de Paz respondía a «una decisión exegética preestablecida: persuadirnos de la modernidad del poema de Sor Juana»⁵⁰. Llega a acusar a Octavio Paz (quizá con justicia) de confundir el concepto de «emulación» con

⁴⁶ *Ibid.*, pág. 32.

⁴⁷ José Pascual Buxó, «El *Sueño* de Sor Juana: reflexión y espectáculo», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. M.^a Luisa Lobato y F. Domínguez Matito, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004, vol. 1, págs. 89-110.

⁴⁸ José Pascual Buxó, «Sor Juana y Góngora: teoría y práctica de la imitación poética», en *Sor Juana Inés de la Cruz. Lectura barroca de la poesía*, ed. J. Pascual Buxó, Sevilla: Junta de Andalucía, 2006, págs. 335-400.

⁴⁹ Es curioso, porque el párrafo elegido no es otro que el citado en las primeras páginas de este trabajo mío, que, como he querido demostrar, ocultaba una fuente lejana. Es curioso también que Pascual Buxó no cita esa fuente, Dorothy Schons, de la que deriva el embrión interpretativo de Paz.

⁵⁰ José Pascual Buxó, *op. cit.* (2006), págs. 382-383.

el de «imitación». En suma, frente a la división maniquea de Paz: *Soledades* (poema de la luz) / *Primero sueño* (poema de la sombra), cuya procedencia ya vamos conociendo, Pascual Buxó argumenta convincentemente y demuestra que basar las divergencias entre ambos poemas en ese punto es disparatado. Frente a la vieja idea de que la poesía de sor Juana es más para ser pensada que vista, el crítico concluye: «la poetisa se esforzó con notable éxito por lograr que las realidades abstractas del pensamiento pudieran hacerse visibles». De ese modo, paradojas de la silenciosa vida académica, las ocultaciones de Octavio Paz son la causa de sus condenas más recientes.

Las consideraciones anteriores, quizá plumizas pero necesarias, revelan varias cosas: por una parte, que el debate, como sucede con las grandes obras de la literatura, es y será interminable; por otra, que en el asedio a la cuestión se repiten una y otra vez los mismos planteamientos metodológicos (con predominio del estilístico) y que se recurre a los mismos textos de ambos poetas. Quizá sería más rentable variar los procedimientos y acometer estudios más específicos y parciales, hasta disponer de un buen número de ellos que, desde la misma experimentación crítica, nos permitan reconstruir el mapa general de un fenómeno tan complejo. Por esa razón, he querido comenzar yo mismo, procediendo con modestia, comparando tan sólo dos textos de Góngora y sor Juana que nunca antes habían sido relacionados.

2. IMITACIÓN, EMULACIÓN Y DISIDENCIA: LA DÉCIMA «DIME, VENCEDOR RAPAZ»

He elegido para el cotejo la composición en décimas «Dime, vencedor Rapaz»⁵¹, calificada por Méndez Plancarte como «de amor y de discreción» y que había aparecido en el *Segundo Volumen de las Obras de Sor Juana Inés de la Cruz* (Sevilla: Tomás López de Haro, 1692):

| | |
|--------------------------------|----|
| 1 Dime, vencedor Rapaz, | |
| vencido de mi constancia, | |
| ¿qué ha sacado tu arrogancia | |
| de alterar mi firme paz? | |
| Que aunque de vencer capaz | 5 |
| es la punta de tu arpón | |
| el más duro corazón, | |
| ¿qué importa el tiro violento, | |
| si a pesar del vencimiento | |
| queda viva la razón? | 10 |

⁵¹ Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, t. I, págs. 234-235. No he encontrado estudios específicos sobre estas décimas.

- 2** Tienes grande señorío;
pero tu jurisdicción
domina la inclinación,
mas no pasa el albedrío.
Y así librarme confío 15
de tu loco atrevimiento,
pues aunque rendida siento
y presa la libertad,
se rinde la voluntad
pero no el consentimiento. 20
- 3** En dos partes dividida
tengo el alma en confusión:
una, esclava a la pasión,
y otra, a la razón medida.
Guerra civil, encendida, 25
aflige el pecho importuna:
quiere vencer cada una,
y entre fortunas tan varias,
morirán ambas contrarias
pero vencerá ninguna. 30
- 4** Cuando fuera, Amor, te vía,
no merecí de ti palma;
y hoy, que estás dentro del alma,
es resistir valentía.
Córrase, pues, tu porfía, 35
de los triunfos que te gano:
pues cuando ocupas, tirano,
el alma, sin resistillo,
tienes vencido el Castillo
e invencible el Castellano. 40
- 5** Invicta razón alienta
armas contra tu vil saña,
y el pecho es corta campaña
a batalla tan sangrienta.
Y así, Amor, en vano intenta 45
tu esfuerzo loco ofenderme:
pues podré decir, al verme
expirar sin entregarme,

que conseguíste matarme
mas no pudiste vencerme. 50

En ninguna de las contribuciones bibliográficas reseñadas anteriormente he podido encontrar una sola referencia a estas décimas. Para mí, sin embargo, la conexión con un poema de Góngora es clara, como expodré en las siguientes páginas.

El modelo que sor Juana pretende emular y respecto del cual marca sus originales disidencias es el romance «Ciego que apuntas y atinas»⁵². Es una de las primeras composiciones de Góngora, muy temprana, escrita en 1580, cuando el poeta tenía sólo 19 años:

1 Ciego que apuntas y atinas,
caduco dios, y rapaz,
vendado que me has vendido,
y niño mayor de edad:
por el alma de tu madre, 5
que murió, siendo inmortal,
de invidia de mi señora,
que no me persigas más.
Déjame en paz, Amor tirano,
déjame en paz. 10

2 Baste el tiempo mal gastado
que he seguido, a mi pesar,
tus inquietas banderas,
forajido capitán;
perdóname, Amor, aquí, 15

⁵² Luis de Góngora, *Obras completas, I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, ed. A. Carreira, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2000, págs. 7-8. Curiosamente, son pocos los estudios que se le han dedicado. El comentario y las notas de Dámaso Alonso ocupan página y media en *Góngora y el Polifemo*; recopilado en sus *Obras Completas*, t. VII: «Góngora y el gongorismo», Madrid: Gredos, 1984, págs. 285-286. El trabajo de Francisco García Lorca, «“Ciego que apuntas”. Análisis de un poemilla de Góngora», en su *De Garcilaso a Lorca*, Madrid: Istmo, 1984, págs. 199-206, es más extenso e inteligente. José María Micó le reserva las últimas páginas de su estudio «Góngora a los diecinueve años», publicado inicialmente en *Criticón*, 49 (1990); luego incluido en su libro *La fragua de la Soledades*, Barcelona: Sirmio, 1990, págs. 13-32, y finalmente en *De Góngora*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001, págs. 37-49; sobre el romance págs. 47-49. Muy reciente y muy completo, con observaciones muy útiles, es el capítulo «De máscaras y amores. (La superación del petrarquismo en las primeras composiciones gongorinas)», del libro de Antonio Pérez Lasheras, «*Piedras preciosas...*». *Otros aspectos de la poesía de Góngora*, Granada: Universidad, 2009, págs. 149-176, que he recibido una vez redactado este artículo. La versión primitiva del mismo aparecida en la revista *Tropelías*, 2 (1991), págs. 129-143, desgraciadamente no la conocía.

pues yo te perdono allá
 cuatro escudos de paciencia,
 diez de ventaja en amar.
Déjame en paz, Amor tirano,
déjame en paz. 20

3 Amadores desdichados,
 que seguís milicia tal,
 decidme, ¿qué buena guía
 podéis de un ciego sacar?
 De un pájaro ¿qué firmeza? 25
 ¿Qué esperanza, de un rapaz?
 ¿Qué galardón, de un desnudo?
 De un tirano, ¿qué piedad?
Déjame en paz, Amor tirano,
déjame en paz. 30

4 Diez años desperdicié,
 los mejores de mi edad,
 en ser labrador de Amor
 a costa de mi caudal;
 como aré y sembré, cogí: 35
 aré un alterado mar,
 sembré una estéril arena,
 cogí vergüenza y afán.
Déjame en paz, Amor tirano,
déjame en paz. 40

5 Una torre fabriqué,
 del viento en la raridad,
 mayor que la de Nembrot,
 y de confusión igual;
 gloria llamaba a la pena, 45
 a la cárcel, libertad,
 miel dulce al amargo acíbar,
 principio al fin, bien al mal.
Déjame en paz, Amor tirano,
déjame en paz. 50

Este romance con estribillo es también una buena muestra de la precoz celebridad de don Luis, pues aparece en recopilaciones de 1591, 1592 y 1593 y, por supuesto, es seleccionado en el *Romancero general* de 1600, y en su

reedición de 1602⁵³. Otro indicio de su éxito son sus múltiples imitaciones, de las cuales nos interesarán, como veremos, algunas de ellas. Entre las señaladas por Carreira⁵⁴ no figuran las décimas de sor Juana.

a) Métrica

Aunque las formas estróficas son distintas (un romance y una composición en décimas) las similitudes son notables. En ambos poemas el número de versos es idéntico (50). En el caso de Góngora, estamos ante un romance octosilábico, pero el estribillo de dos versos (un eneasílabo y un pentasílabo) aparece reiteradamente tras dos cuartetos de romance, lo que nos ofrece una estructura externa de 5 pseudo-estrofas de 10 versos⁵⁵. Se trata, por tanto, de un esquema similar al de las 5 décimas del poema de sor Juana.

Otra de las concomitancias métricas afecta a la rima. En Góngora es aguda en «-a», y tal vez sor Juana ha querido marcar la vinculación utilizando inicialmente la misma rima aguda (en este caso consonante, como corresponde a la décima) en el primer verso de su poema («-az»). Para completar las convergencias, obsérvese que la palabra rimada en esta primera posición de rima es «rapaz», la primera también utilizada por Góngora para su primera rima en el primer verso par.

Tras este guiño inaugural (homenaje o diálogo en clave), se reitera el uso de las rimas agudas hasta la mitad del poema: «-ón», «-ón», «-ad» y «-ón». La insistencia en la terminación «-ón» es significativa, pues funciona como un emblema cifrado del eje conceptual del poema de sor Juana: *razón* frente a *pasión*.

b) El comienzo

La estela de Góngora, seguida, matizada y reinventada con originalidad, no es sólo métrica. El arranque del poema nos ofrece ya varias claves. Los versos «Dime, vencedor Rapaz, / vencido de mi constancia» (vv. 1-2) remiten claramente a los tres primeros de Góngora: «Ciego que apuntas y atinas, / caduco dios, y rapaz, / vendado que me has vendido» (vv. 1-3). Aunque lo más evidente es el uso común de la palabra «rapaz», no deja de ser revelador el empleo de

⁵³ Robert Jammes, *Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora*, Burdeos: Institut d'Études Ibériques et Ibéroaméricaines, 1967. Traducción española: *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid: Castalia, 1987, págs. 228-229. Carreira señala las mismas fuentes en Luis de Góngora, *Romances*, t. I, ed. A. Carreira, Barcelona: Quaderns Crema, 1998, pág. 199.

⁵⁴ *Ibid.*, 197-198.

⁵⁵ El propio Dámaso Alonso, *op. cit.* (1984), pág. 285, habla en su breve comentario de «estrofas», e incluso aparecen numeradas en su reproducción del texto. En su análisis del poema también utiliza la denominación «estrofa» Francisco García Lorca.

un políptoton «vencedor...vencido» que recuerda la paronomasia de Góngora, «vendado...vendido». Sobre la coherencia semántica en el resto del poema tanto de una (bélica) como otra (económica) opción me explicaré más adelante.

Ambos poemas pertenecen al tópico de las quejas al Amor. Como marca del mismo, en los dos casos se emplea una apelación directa a Cupido. La caracterización poética del personaje resulta más rica e ingeniosa en Góngora que en sor Juana, mientras el recurso lingüístico de la apelación a un tú es más explícito en el poema de la monja, por el uso inicial del verbo en imperativo: «Dime» (v. 1). Los imperativos, sin embargo, se demoran en el poema de Góngora hasta los versos «que no me persigas más / *Déjame en paz, Amor tirano, / déjame en paz*» (vv. 8-10) y, por supuesto, se reiteran por el sistema de estribillos.

Ahora es el momento de señalar la relevancia de las intermediaciones (sean anteriores o posteriores a Góngora) en el proceso de emulación. El romance de Góngora es muy imitado hasta llegar a sor Juana, por eso es necesario que observemos dos textos, uno posterior al mismo y otro anterior. Muerto ya Góngora, Cosme Gómez Tejada de los Reyes imita su poema en sus décimas «Dime, Cupidillo tierno»⁵⁶ incluidas en su obra *León prodigioso*, 1ª parte (Madrid: Francisco Martínez, 1636)⁵⁷. Resulta revelador que el mismo imperativo, casi el mismo arranque y la misma forma estrófica (décimas) hayan sido empleados por sor Juana en su poema. No podemos detenernos en un análisis completo del poema, pero existen otras coincidencias. Un uso parecido del comienzo en imperativo encontramos también en un poeta anterior a Góngora, Baltasar del Alcázar, autor de una famosa letrilla que comienza «Conténtate ya, rapaz / de las travesuras hechas»⁵⁸. Obsérvese, en este caso, cómo sor Juana coincide con el uso del imperativo inicial al que se suma la aparición en posición de rima de la palabra «rapaz». Los dos ejemplos anteriores demuestran cómo la mexicana no se limita a recurrir al poeta de Córdoba, sino que intenta recorrer la mayoría de los eslabones, anteriores y posteriores a Góngora, de la cadena de textos.

Es raro que ni los estudiosos de Góngora ni los de sor Juana se hayan percatado de estas conexiones. Quizá los editores de la mexicana en el siglo XVII fueron más perspicaces que los críticos del siglo XX y XXI a la hora de detectar lo que

⁵⁶ Relación establecida por Carreira en Luis de Góngora, *op. cit.* (1998), pág. 197.

⁵⁷ El poema de Gómez de Tejada se compone de 13 décimas y comienza en el fol. 106^v. He podido consultarlo en Francisco Mariano Nipho, *Caxón de sastre, o montón de muchas cosas* [...], Madrid: Gabriel Ramírez, 1761. Para Gómez de Tejada *vid.* Abraham Madroñal Durán, «Vida y obra del licenciado Cosme Gómez de Tejada y de los Reyes (1593-1648)», *Revista de Filología Española*, LXXI (1991), págs. 287-316.

⁵⁸ Relación con Góngora establecida por Carreira en Luis de Góngora, *op. cit.* (1998), pág. 197.

hoy se llama el hipotexto de estas décimas. El título en la edición de 1692 es el siguiente: «Que demuestran decoroso esfuerzo de la razón contra la vil tiranía de un amor violento», descripción que nos remite al estribillo de Góngora.

c) Esquema comunicativo y relevancia de la estrofa central

En el proceso de emulación, las primeras disidencias afloran cuando analizamos el esquema comunicativo interno de ambos poemas. En los dos casos, el sujeto poético se expresa en primera persona: «vendado que *me* has vendido (v. 3) y «*Dime*, vencedor Rapaz» (v. 1) y se dirige a un «tú» (Cupido) detectable por el uso de apóstrofes, posesivos, pronombres y verbos en segunda persona del singular.

Esa es la única coincidencia general, porque el desarrollo de ese esquema es muy distinto en los dos poemas.

El estribillo en el romance de Góngora mantiene (mediante el uso reiterado del imperativo «Déjame» y el apóstrofe «Amor tirano») una presencia obsesiva del «tú» en coherencia con esa persecución implacable con que castiga al sujeto, pero también se produce una variación en el esquema comunicativo, una señal de familia en muchos textos de Góngora. Es el caso de la estrofa tercera, donde el sujeto ya no se dirige a Cupido, sino que parece buscar solidaridad con otros amadores y apela directamente a ellos, empleando la segunda persona del plural: «Amadores desdichados, / que seguís milicia tal, / decidme...» (vv. 21-23). Hacia el final del poema, como sucede en otras composiciones de Góngora, el amante quejoso alcanza cierto grado de ensimismamiento, lo que convierte el cierre en una especie de soliloquio sin destinatario explícito, lo cual puede verse con claridad en las estrofas 4 y 5, donde sólo el estribillo desmiente esa preeminencia del yo.

Lo de sor Juana es muy distinto. Como anoté arriba, se reitera la comunicación con el Amor mediante diversos procedimientos. En primer lugar, los apóstrofes: «vencedor Rapaz» (v. 1), «Amor» (v. 31), «tirano» (v. 37), «Amor» (v. 45); también el posesivo «tu» (vv. 3, 6, 12, 16, 35, 42, 46); junto a los pronombres: «te» (vv. 31, 36) y «ti» (v. 32); y, por supuesto, los verbos en segunda persona del singular: «[d]i» (v. 1), «[t]ienes» (v. 11), «estás» (v. 33), «ocupas» (v. 37), «tienes» (v. 39), «conseguiste» (v. 49), «pudiste» (v. 50). Pero, atención, hay una excepción sublime: sor Juana ha querido liberar del asedio de Cupido la estrofa central, los versos centrales (vv. 21-30), el alma misma de su poema. Esa décima revela un proceder similar al de Góngora en las estrofas 4 y 5, pero con la rotunda diferencia de que no hay estribillo para que el tú siga incordiando en forma de Cupidillo. Esta décima es la isla en el centro del poema, una isla propiedad exclusiva del sujeto que reflexiona ensimismado sobre su lucha interna contra el Amor, conflicto representado conceptualmente por la dicotomía «pasión

/ razón» (vv. 23-24). Ahí sobran todas las apelaciones al tú, y mucho menos a un tú colectivo, el de los amadores, como ocurre en el poema de Góngora precisamente en su lugar central. Sor Juana parece estar mostrando, otra vez, su actitud respondona, su respingo de dignidad frente al modelo. La décima central del poema de sor Juana es como el «Castellano» asediado del verso 40, un espacio de la resistencia frente al Amor, lo que constituye el verdadero núcleo semántico del poema. Por otra parte, la décima tercera en sí misma y en relación con el resto del poema es un ejemplo magnífico de construcción circular, en anillo, que potencia en el nivel formal el concepto de asedio y resistencia numantina⁵⁹. Asimismo, el predominio en el núcleo del poema de imágenes militares (que comentaré luego) consolida este prodigio temático-formal.

d) Ecos léxicos

El modelo (o uno de los modelos), si no me equivoco, es Góngora; sin olvidar el influjo evidente de la poesía de cancionero. La presencia de don Luis es muy visible en el ámbito del léxico. Sor Juana ha querido acumular en el vocabulario de su composición una serie de ecos seleccionados y distribuidos con inteligencia. Para detectarlos vamos a utilizar como herramienta, otra vez, la estrofa central del romance gongorino. La petición de explicaciones a los «[a]madores desdichados» (v. 21) (interlocutores que desaparecen en las décimas de sor Juana), mediante el imperativo «decidme» (v. 23), es reemplazada por la apelación directa, utilizando el mismo verbo, a Cupido: «Dime» (v. 1). Más adelante, en la serie de cinco preguntas retóricas encontramos determinadas palabras que sor Juana emplea o sustituye por otras similares, o por conceptos operativos en el proceso de alegorización de su poema. Así, frente al absurdo (y el chiste era ya antiguo) de que un ciego sea una «buena guía» (v. 23), la mexicana propone que, pese a todos los acosos del Amor «queda viva la razón» (v. 10), verdadera guía en su batalla amorosa. Más claras son otras resonancias: la «firmeza» (v. 25) se convierte en «firme paz» (v. 4); la «esperanza» (v. 26) se transforma en la confianza expresada por el verso 15 («Y así librarme confío»); el «galardón» (v. 27) se transmuta en la «palma» (v. 32). Un hábil juego de emulación y disidencias semánticas.

Los ecos léxicos aparecen también en otras partes. Independientemente de los señalados en el arranque de ambos poemas, tenemos los siguientes: el verso

⁵⁹ Quiero aprovechar esta ocasión para enviar un recuerdo a mis nueve alumnos del curso «El placer de la palabra: erotismo y vida en la poesía hispánica del Siglo de Oro», incluido en el Máster de la Spanish Summer School, Middlebury College, Vermont, Estados Unidos, con quien compartí estas reflexiones en el verano de 2009, y me hicieron notar también que esa construcción en anillo de la estrofa central se fortalece aún más si realizamos una lectura continua de los versos 21 y 30: «[e]n dos partes dividida... pero vencerá ninguna».

«a la cárcel, libertad» (v. 46) es similar a «y presa la libertad» (v. 18); «que no me persigas más» (v. 8) halla su correspondencia en «alterar mi firme paz» (v. 4); la «confusión» (v. 44) se reitera en la «confusión» (v. 22). Pero, como las disidencias tienen que ver con la actitud diversa de ambos sujetos poéticos, según veremos más adelante, la confusión del sujeto en el romance de Góngora es meramente lingüística (externa), mientras la de sor Juana es anímica (interna). Del mismo modo que la «torre» fabricada es una inane torre de viento fruto de la vanidad (vv. 41-44) frente al Castillo conquistado pero defendido por el orgulloso e invencible Castellano (vv. 39-40), que no es otro que el propio espíritu razonador en el poema de sor Juana.

e) Alegorías: económica frente a militar

Todos estos juegos de poeta a poeta me parecen apasionantes, pero donde la emulación competitiva alcanza grados de disidencia sublime es en el ámbito de lo que podríamos llamar, muy pedantemente, alegorías representacionales del conflicto amoroso. Quienes han anotado el poema de Góngora han señalado el uso del tópico de la *militia amoris*, con raigambre en Horacio. El motivo aparece con claridad en los versos iniciales de la segunda estrofa: «Baste el tiempo mal gastado / que he seguido, a mi pesar, / tus inquietas banderas, / forajido capitán» (vv. 11-14); se reitera en el comienzo de la siguiente estrofa: «Amadores desdichados / que seguís milicia tal» (vv. 21-22). Pero luego parece que Góngora se olvida de él. ¿Qué ocurre aquí? ¿El joven Góngora ya diversifica sus universos referenciales en el mismo poema, apelando a otros códigos poéticos, como hará en sus grandes obras, o simplemente es tan inexperto que no mantiene la coherencia lógica de que disfrutamos en otras composiciones suyas de madurez? El caso es que de *militia amoris* poco poquísimo. Será sor Juana la que (quizá con un sentido más convencional y menos atrevido del ejercicio poético y en una especie de salto atrás hacia la poesía de cancionero) retome ese cabo suelto, pues mantendrá desde el principio hasta el final de sus décimas la alegoría militar, como demuestran las palabras del comienzo («vencedor», v. 1) y del cierre del poema («vencerme», v. 50).

Explicaba antes que Góngora es muy dado a jugar con varios tópicos simultáneamente. Este poema, escrito a los 19 años, es una buena muestra de esa forma de proceder. Aparece aquí uno de los campos semánticos más queridos por Góngora, un ámbito referencial que tendrá que ver con su formación vital y poética y que lo perseguirá hasta el final de sus días, un universo que poco tiene que ver con los códigos poéticos y sí mucho con la vida. Me refiero a la economía. Las alusiones o referencias veladas, utilización de chistes y juegos de palabras, que toman como punto de partida el léxico económico y bancario han sido señaladas a propósito de determinados pasajes de las *Soledades* y en

algunas letrillas⁶⁰, pero nadie, que yo sepa, ha detectado este procedimiento en este romance, que demuestra que el jovencito (tal vez aprendiz de tahúr) Góngora ya estaba obsesionado por estas cuestiones.

La palabra «vendido» (v. 3), pese a su sentido figurado ('traicionado'), nos da la primera clave, que (salvo las referencias escasas al tópico de la «militia amoris») es desarrollada en otras menciones de sintagmas o términos económicos: «mal gastado» (v. 11), «escudos» (v. 17), «ventaja» (v. 18), «galardón» (v. 27), «desperdielé» (v. 31), «a costa de mi caudal» (v. 34), «aré», «sembré» y «cogí» (v. 35), «estéril» (v. 37), otra vez «cogí» (v. 38). Como puede comprobarse, se trata de un empleo continuado de este tipo de expresiones alusivas a la economía material, frente a cuya abundancia sor Juana sólo nos ofrece «gano» (v. 36), aunque con sentido más militar que económico.

Y es que, como dije antes, las cinco décimas de sor Juana mantienen una firme coherencia en el despliegue de este campo semántico, fidelidad evidente al tópico de la «militia amoris» y a la poesía de cancionero. Ya se apuntó al principio que las repeticiones iniciales (paronomasia y poliptoton) dan el tono de las dos alegorías: «vendido» (lo económico) frente a «vencedor...vencido» (lo bélico). Otras palabras del mismo corte son «arrogancia» (v. 3), «paz» (v. 4), «vencer» (v. 5), «arpón» (v. 6), «tiro violento» (v. 8), «vencimiento» (v. 9), «viva» (v. 10). Una auténtica saturación. Lo mismo ocurre en la segunda décima: «señorío» (v. 11), «jurisdicción» (v. 12), «domina» (v. 13), «librarme» (v. 15), «atrevimiento» (v. 16), «rendida» (v. 17), «presa» (v. 18), «libertad» (v. 18), «rinde» (v. 19). El conflicto del sujeto se manifiesta en términos de batalla, como explicita el verso central del poema: «Guerra civil, encendida» (v. 25), y reiteran los vocablos siguientes: «vencer» (v. 27), «morirán» (v. 29), «vencerá» (v. 30). La décima cuarta nos ofrece ejemplos muy obvios del desarrollo de esta alegoría: «palma» (v. 32), «resistir» (v. 34), «valentía» (v. 34), «triumfos que te gano» (v. 36), «tirano» (v. 37), «resistillo» (v. 38), «vencido el Castillo» (v. 39), «invencible el Castellano» (v. 40). Y aun a riesgo de ser exhaustivo no quiero dejar de señalar el cierre de la alegoría en la décima quinta: «invicta» (v. 41), «armas» (v. 42), «vil saña» (v. 42), «corta campaña» (v. 43), «batalla tan sangrienta» (v. 44), «ofenderme» (v. 46), «expirar sin entregarme» (v. 48), «conseguiste matarme» (v. 49), «no pudiste vencerme» (v. 50). Este cúmulo de ejemplos demuestra cómo sor Juana, estableciendo una disidencia arqueológica (pues es un paso atrás hacia los cancioneros) ha desarrollado algo que sólo está apuntado en el romance de Góngora. Además, y éste es un mérito de las décimas, la alegoría se ofrece en una suerte de gradación *in crescendo* o progresión narrativa ascendente: la paz, los dominios del Amor, la Guerra Civil que provoca en el alma, la conquista del Castillo y la muerte sin victoria del Amor.

⁶⁰ Principalmente por Robert Jammes.

f) *Decir / no decir: queja frente a victoria de la razón*

Las reiteradas calas en ambos poemas permiten apreciar las disidencias brillantes de sor Juana respecto de su modelo. Los detalles formales, expresivos y temáticos señalados anteriormente serían suficientes para demostrar tales subversiones, pero donde radica la diferencia mayor es en el modo en que se plantea el tópico de las quejas al Amor, es decir, en la distinta actitud de los sujetos poéticos ante el conflicto que padecen. Aquí las diferencias son muchas. Góngora, iniciando ya lo que será una constante en su poesía (la mezcla de tonos y modalidades genéricas) plantea el romance en clave lírico-burlesca, presentándonos a un sujeto acosado, perseguido y vendido por Cupido. El estribillo manifiesta la queja desesperada de un incapaz, ofrecido a la burla pública en esta tímida parodia anti-petrarquista. Sor Juana procede de otro modo: el discurso de su sujeto no es el de la debilidad sino el de la resistencia y su artillería pesada no es otra que la razón, como se establece desde el verso 10 («queda viva la razón»). A partir de ahí, el conocido discurso conceptual de sor Juana se despliega en antítesis y paradojas, al amparo de su maestro Calderón y sus lecturas de la poesía cancioneril: «domina la inclinación / mas no pasa el albedrío» (vv. 14-15) o «se rinde la voluntad / pero no el consentimiento» (vv. 19-20). El núcleo argumentativo de esta resistencia del sujeto lo encontramos en la décima central, la tercera, donde se formaliza la división en dos partes del alma, la que es esclava de la pasión y la que es regida por la razón (vv. 23-24). La condición invicta de la razón, tal y como aparece en el verso 41 («Invicta razón alienta»), es lo que permite enunciar las dos sentencias paradójicas con que concluyen la cuarta y la quinta décima: «tienes vencido el Castillo / e invencible el Castellano» (vv. 39-40), «que conseguiste matarme / mas no pudiste vencerme» (vv. 49-50).

En esta composición, sor Juana vuelve a mostrar un sujeto, no podemos decir aquí femenino (porque no hay ninguna marca de género), pero sí un sujeto resistente, indomable y obstinado en la fuerza de su razón. Gracias a ella, quien tiene todas las posibilidades de ser vencedor es vencido, del mismo modo que, en otros poemas y obras teatrales de sor Juana, el burlador es burlado⁶¹.

⁶¹ Pienso, por ejemplo, en el famoso soneto «Detente, sombra de mi bien esquivo». Igual que en él, las dos sentencias paradójicas leídas hace un momento tienen esa gracia refinada, ese orgullo zumbón tan característico de sor Juana, como cuando en los tercetos el yo se encara al amante esquivo y le espeta: «Mas blasonar no puedes satisfecho / de que triunfa de mí tu tiranía / que aunque dejas burlado el lazo estrecho / que tu forma fantástica ceñía, / poco importa burlar brazos y pecho / si te labra prisión mi fantasía» (vv. 9-14). Es, además, el burlador burlado que es atrapado en la forma fantástica y ficticia del soneto. Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, págs. 287-288. Recuerdo también la condena a la arrogancia masculina mediante el personaje de don Pedro, fugazmente enamorado de Castaño (criado vestido de mujer), en la comedia *Los empeños de una casa*.

Estas décimas de sor Juana son también un eslabón textual más en una de las cadenas de sentido más inteligentes trazadas por la autora en su obra y en su vida, la de los titubeos racionales entre el decir y el no decir, entre la palabra y el silencio. Esos juegos serios entre la conveniencia del discurso o el vacío verbal son constantes en su producción: los vemos funcionar en dos textos centrales, *Los empeños de una casa* (muy especialmente en el parlamento largo de Leonor en la Jornada I) y en el comienzo de la *Respuesta a sor Filotea*. En el caso de las décimas, el juego se formaliza con gran sutileza. Pese a la petición de explicaciones al Amor que aparece al principio, Cupido permanece mudo, y es el orgulloso y respondón sujeto poético quien no sólo dice que no ha sido vencido, sino que remacha y escribe *que lo dice*: «pues podré decir» (v. 47). Es otra gran diferencia con el poema de Góngora. Allí el sujeto sólo puede repetir la misma cantinela, nada arrogante ni victoriosa, más bien una queja, suplicante trasunto de su debilidad al haber perdido, como loco enamorado, lo que para sor Juana es, quizá, lo más esencial y grandioso del ser humano: la brújula de la razón.

Mediante el cotejo de ambos poemas he querido demostrar una constante de la obra y de la vida de sor Juana: su actitud combativa, su emulación competitiva, en suma, su carácter inteligentemente indócil. Los ejemplos de esta actitud serían innumerables. Baste pensar que, cuando trata el tema de los celos en el extenso romance «Si es causa amor productiva», tiene como propósito contradecir a José Montoro, para quien los celos son hijos bastardos del amor; para ella, al contrario, son hijos legítimos, la verdadera prueba del mismo. Igual sucede cuando casi cincuenta años después decide rebatir las teorías teológicas del famoso predicador jesuita Antonio de Vieira, pronunciadas en Lisboa un jueves santo, sobre la mayor fineza de Cristo, lo que da origen a la «Carta atenagórica», y todo lo que los sorjuanistas saben que vendrá después, muy destacadamente la «Respuesta a sor Filotea», otro ejemplo claro del carácter polémico de la monja rebelde, para fortuna nuestra. Al Góngora joven, a quien admira y emula, se enfrenta siendo ella quizá todavía una joven con estas décimas injustamente olvidadas, y lo hace unos cien años después de que el cordobés escriba su poema, allá, al otro lado del Atlántico. Juegos muy serios de poetas para demostrarnos tanto el carácter inmortal de la poesía como la ausencia de fronteras en los dominios tiránicos de la literatura.

ACERCA DE LAS LETRAS HISPANOAMERICANAS EN LA EDAD DE ORO. TESTIMONIO Y ESTÉTICA

LUIS SÁINZ DE MEDRANO

Es un hecho incuestionable que las etapas del Descubrimiento, la Conquista y lo que podemos llamar Asentamiento de España en el Nuevo Mundo coinciden con ese brillante desarrollo cultural que ha venido a denominarse Siglo de Oro, con más propiedad, Edad de Oro. Entre las afortunadas consecuencias de esas circunstancias podemos recordar lo destacado por alguien como Octavio Paz, tan poco inclinado al elogio fácil y a las argumentaciones de tipo religioso: «Por la fe católica, los indios, en situación de orfandad, rotos los lazos con sus antiguas culturas, muertos sus dioses tanto como sus ciudades, encuentran un lugar en el mundo. Esa posibilidad de pertenecer a un orden vivo, así fuese en la base de la pirámide social, les fue despiadadamente negada a los nativos por los protestantes de Nueva Inglaterra. Se olvida con frecuencia que pertenecer a la fe católica significaba encontrar un sitio en el Cosmos. La huida de los dioses y la muerte de los jefes habían dejado al indígena en una soledad tan completa como difícil de imaginar para un hombre moderno. El catolicismo le hace reanudar sus lazos con el mundo y el trasmundo. Devuelve sentido a su presencia en la tierra, alimenta su esperanza y justifica su vida y su muerte».¹ A riesgo de prolongar en exceso la cita, no nos resistimos a incluir todavía las siguientes consideraciones del mexicano: «La diferencia con las colonias sajonas

¹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, ed. E. Mario Santi, Madrid: Cátedra, 1993, pág. 243.

es radical. Nueva España conoció muchos horrores, pero por lo menos ignoró el más grave de todos: negarle un sitio, así fuere el último en la escala social, a los hombres que la componían»².

Es también indiscutible que ninguna otra cultura, ni siquiera las documentadas por Roma –teniendo en cuenta, además, que empezamos por no saber «en definitiva cómo ha nacido la ciudad de Roma»³– desde el *Diario* de Colón a las testimoniadas por lo «jesuitas expulsos», ha accedido a una difusión histórica tan cargada de informaciones como la hispanoamericana. El resultado, por otra parte, tiene que ver con una extraordinaria colección de admirables cronistas, gracias a los cuales no sólo entramos en el gozoso conocimiento de insólitas nuevas culturas sino que percibimos el enriquecimiento de la lengua española, que Nebrija se apresurará a legitimar.

En su admirable libro *Discurso narrativo de la conquista de América* (1983), Beatriz Pastor señala con acierto la existencia de «una problemática personal y colectiva que trasciende la simple relación de hechos para profundizar en la expresión de la compleja relación del hombre con la historia», como un componente fundamental de nuestras crónicas de Indias, resultado de la cual es «la transformación y ficcionalización del material que narran»⁴.

Estamos así ante una escritura «que ha dejado de forma paulatina de ajustarse a los cánones y exigencias de la literatura europea [...] y expresa [...] la nueva realidad de la naciente Hispanoamérica»⁵.

En más de una ocasión hemos expuesto nuestra creencia de que todo texto histórico está destinado a convertirse en literatura. Es evidente que en el caso de las letras fundacionales de Hispanoamérica el proceso, por razones de la subjetividad del autor y por la ruptura de la norma de los códigos del texto histórico coetáneo, cuando éste existe, se agiliza y llega a su culmen apurando trámites.

Un tanto esquemática, pero certera, es la propuesta de Beatriz Pastor acerca de las dos variantes esenciales del discurso de la conquista, el discurso mitificador, representado en gran parte por los escritos de Colón y por las *Cartas* de Cortés⁶, y el de «la rebelión», especialmente repleto de matices, donde incluye Pastor *Los Naufragios* de Cabeza de Vaca y *El Dorado* de Pedro de Ursúa.

Un estudio de *La Araucana*, como representación de emergencia de una conciencia hispanoamericana cierra la obra en la que se destaca la rotundidad con que el autor del gran poema de Chile compagina entre sus componentes

² *Ibid.*

³ Francisco Esteve Barba, *Historiografía Indiana*, «Introducción», Madrid: Gredos, 1964.

⁴ Beatriz Pastor, *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana: Casa de las Américas, 1983.

⁵ *Ibid.*, págs. 10-11.

⁶ *Ibid.*, pág. 10.

literarios los que están al servicio de la más absoluta realidad, como éstos, ya apuntados por Esteve Barba, al referirse a un suceso concreto: «El año de cincuenta y ocho entrado / sobre mil y quinientos por hebrero, a las dos de la tarde, el postrer día»⁷.

El vasto material desborda cualquier clasificación y, sobre todo, siempre va más allá de las ordenaciones cualitativas y especialmente de las cuantitativas. Añadiremos que si hubo mitificación, de la que mucho se beneficiaron, por cierto, los valores literarios de las crónicas, y sin que apelemos a la vigencia de los libros de caballerías, no hay que olvidar que en innumerables ocasiones lo que para nosotros resulta quimérico no lo parecía en aquellos tiempos. La misma Beatriz Pastor ha recordado cómo Demetrio Ramos, en su estudio del mito de El Dorado, demuestra brillantemente la base racional y científica, de acuerdo con los saberes de la época, que sustentaba el proceso mitificador.⁸

Viene bien a este respecto recordar que todavía en las postrimerías del denominado «Siglo de las luces» el franciscano P. Menéndez realizó cuatro viajes en busca de la Ciudad de los Césares, hecho referido por Julio Vicuña Cifuentes y de ahí, con la debida intención lírica, por supuesto, por Pablo Neruda en su libro de poemas *La espada encendida*⁹.

Dicho esto es lícito añadir que Colón no actuó como un enajenado cuando hiperbolizaba en sus diversos informes, del mismo modo que, por razones propias, lo haría el Padre Las Casas, como, por citar a alguien menos comprometido, el jesuita P. Joseph Gumilla, también en el XVIII, y tantos otros, sin olvidar, aunque tardíamente, al propio cronista oficial Gonzalo Fernández de Oviedo, cuya obra, como tantas veces se ha dicho, no deja de acoger numerosos rasgos poéticos. Centenares de textos son los que buscan la realidad del Nuevo Mundo, al tiempo que, impulsados por una inevitable fascinación, la construyen.

Aunque nuestro propósito no es otro que dar paso a algunas reflexiones aisladas, o eventualmente conectadas entre sí, fuera del rigor propio de la historiografía, se habrá echado en falta, entre bastantes otros, dos nombres particularmente inexcusables aunque sea en una atropellada consideración del mundo de las crónicas: Bernal Díaz del Castillo y el Inca Garcilaso. Aunque con excesiva brevedad, vale la pena advertir que, obviamente, se trata de dos casos ejemplares para mostrar hasta qué punto la presión de la realidad americana y la omnipresente subjetividad de las artífices que se ocupan de ella se tradujeron

⁷ Esteve Barba, *op. cit.*, pág. 15.

⁸ Demetrio Ramos, *El mito del Dorado. Su génesis y proceso*, Caracas, 1973, (cit. por B. Pastor, *op. cit.*, pág. 343).

⁹ Pablo Neruda, *La espada encendida*, Barcelona, Caracas, México: Seix Barral, 1970. Puede verse Fernando Afinsa, *Historia, utopía y ficción en la Ciudad de los Césares. Metamorfosis de un mito*, Madrid: Alianza, 1992.

en discursos tan diversos como deslumbrantes, creadores de realidades más profundas y más auténticas que las que pudieron exceder lo meramente objetivo.

Bernal, prototipo del conquistador medio. De familia de alguna fortuna y de cierto linaje, es testigo y protagonista de uno de los hechos más admirables del siglo XVI. Nos parece muy elemental la idea de que su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* fue escrita sólo para apoyar su búsqueda de merecidas prebendas, para lograr fama y para poner las cosas en su punto con respecto al excesivo protagonismo dado a Cortés por López de Gómara. Nótese que cuando Bernal advierte con irritación la que entiende como injusta parcialidad de Gómara ha escrito más de diecisiete capítulos de su *Historia* y que su situación personal desde que se estableció en Guatemala, donde llegó a ser Regidor, era bastante holgada. Como dijo Carlos Pereyra, «su genio literario, adueñándose de la pluma del escritor le costringe a seguir sin desviaciones la corriente del recuerdo»¹⁰.

Por encima de todo el factor de esta historia es, sin duda, la embriaguez de la imagen, la pasión de verbalizar la gesta americana, que terminada, de hecho, en 212 capítulos, le lleva a añadir dos más. No se hace poesía con sentimientos, según es bien sabido y lo precisó Mallarmé, pero no cabe duda –añadimos– de que éstos son un buen arranque para alcanzar la magia de la imprescindible palabra. Tal sucedió con Bernal Díaz, quien pudo ser ni más ni menos que un decoroso hidalgo en Medina del Campo y encontró en Las Indias el Pentecostés que lo transformó en uno de los creadores más admirables del largo ciclo de las crónicas.

Bernal pudo usar, como aventura Francisco Rico, «la retórica de la llaneza, la astucia del candor»¹¹, sabedor de que la falta de afectación gozaba en su tiempo de estima en ciertos sectores cultos. Tal vez fue así, pero es innegable su esfuerzo por construirse una estrategia para sostener no sólo la verosimilitud sino también la atención de sus lectores. Es importante el valor determinante de sus narrarios: de una parte los lectores comunes, de otra «las personas sabias y leídas», representadas en parte por «los dos licenciados» a quienes mostró su obra para recibir juicios que en parte le disgustaron, aunque no dejaron de alabar su «llaneza», que va «según nuestro común hablar de Castilla la Vieja» pero no carentes de elementos exigidos por los cultos, como ciertos latinismos y alusiones a personajes de la tradición clásica, aunque le objetaron «que les parece que me alabo mucho de mí mismo»¹².

¹⁰ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, pról. C. Pereyra, Madrid: Espasa-Calpe, 1984.

¹¹ Francisco Rico, *Introducción a la «Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España»*, Breve Biblioteca de Autores Españoles, Barcelona: Seix Barral, 1990, pág. 89.

¹² Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. L. Sáinz de Medrano, Barcelona: Planeta, 1992, pág. 915.

Pero donde Bernal se mueve con destrezas que nos parecen esencialmente intuitivas es en el ritmo de la narración. De una parte la necesidad de jerarquizar los hechos ha de imponerse a la simultaneidad con que a veces ocurren: «En un tiempo acaecen dos o tres cosas y por fuerza he de hablar de una, la que más viene al propósito»¹³; de otra, la vastedad misma del material a tratar. Todo esto da a la *Historia verdadera* una excepcional fuerza narrativa que exige una vigilancia de «buen piloto»¹⁴ lo cual se traduce en una excepcional agilidad, resuelta en oportunas reiteraciones, analepsis y prolepsis, o en la gradación en la presentación de hechos, como puede verse en el conjunto de situaciones concernientes al emperador Moctezuma. Resulta todo un modelo de sagacidad narrativa la manera en que tan notable personaje es personalmente aludido y perfilado a través de los informes de los emisarios que envía a Cortés, tras la descripción sumaria hecha en el capítulo XIII. De esta forma, su aparición solemne en el capítulo LXXXVIII tiene un verdadero carácter de apoteosis: «Traíanle del brazo aquellos grandes caciques, debajo de un palio muy riquísimo a maravilla, y la color de las plumas verdes con grandes labores de oro, con mucha argentería y perlas y piedras chalchihuites, que colgaban de unas como bordaduras [...] y otros muchos señores que venían delante del gran Montezuma barriendo el suelo por donde había de pisar y le ponían mantas para que no pisase la tierra»¹⁵.

Renunciamos a seguir transcribiendo la brillante y extensa descripción, a cambio de aludir a la habilidad narrativa con que Bernal va poco a poco escalonando también el proceso contrario en relación al mismo personaje: el de su degradación. Una vez que se convierte en rehén de Cortés, va desvaneciéndose paso a paso su condición sacralizada y el ritual que le rodeaba. En el capítulo XCVII lo encontramos jugando a los tejuelos con Cortés y Alvarado, quien no tiene empacho en hacerle trampas, y ha de soportar las escatológicas groserías de unos soldados a quienes inútilmente sobornaba con generosidad si bien finalmente oye que uno de ellos le llama «perro».

Los rasgos semióticos del agravio consentido (Cortés no pasa de castigar moderadamente al insolente) anuncian lo irreversible del proceso, que no puede culminar sino en la trágica muerte del emperador.

En el aprovechamiento de este tipo de datos –inconcebible en las *Cartas de Cortés* y en la *Historia* de Gómara– se marca, entre otros, la vertiente novelesca de la obra de Díaz del Castillo.

¹³ *Ibid.*, pág. 50.

¹⁴ «De buen piloto». Ejemplo singular del donaire expresivo de Bernal Díaz del Castillo (ed. cit., cap. LXXXVIII, pág. 251).

¹⁵ Como señala Mercedes Serna en la «Introducción» a la edición de *Comentarios reales*, refiriéndose al Inca: «No se sabe cuándo aprendió italiano, cuándo gustó de la dulzura, suavidad y equilibrio que se derivaban de la filosofía neoplatónica», Madrid: Castalia, 2000, pág. 25.

Y ello sin mengua de su indiscutible valor documental y sin exagerar sus conexiones con los libros de caballerías, de las que se ha hablado muchas veces a la ligera, y sus inclinaciones hacia lo fantástico, que, de hecho, no se derivan sino de lo que de fantástico parecía tener la realidad objetivamente.

El caso del Inca Garcilaso es obviamente distinto. La creación de Bernal es la del espectador apasionado y, felizmente, desbordado por una realidad *otra*, la americana, que absorbe con avidez el escritor en quien reconocemos fácilmente al poeta, al «fingidor», con tanta justeza definido por Pessoa. El Inca Garcilaso es el americano, mestizo y de clase privilegiada, que trata metódicamente de insertarse en una realidad que, aunque más atenuadamente, no deja de ser «otra» para él tras haber renunciado a vivir en el Perú como distinguido vástago de una antigua nobleza indígena, dentro del limitado grupo de ilustres mestizos, bien integrado en el sector de españoles puros, va a asumir en España su papel de hijo de conquistador y va a tomar posesión de su espacio privilegiado, de su zona sagrada, pero no declinará ni mucho menos su secreta obligación moral: la de reivindicar su lado americano.

La culminación de este propósito se da naturalmente en los *Comentarios reales*. Pero mi propósito no es analizar con la atención posible esta obra. Creo más interesante insistir en el desarrollo de la estrategia garcilasiana para llegar a ese punto.

Que ello me lleve a hablar de su traducción de los *Diálogos de amor* de León Hebreo no me separa del tema propuesto en esta disertación. Hay razones para que así se entienda.

Porque es sumamente curioso que el Inca Garcilaso haya dejado pasar más de treinta años desde su llegada a España para la publicación de este su primer libro (1590, terminado en 1586) y que tal obra no verse sobre América sino que se trate de la traducción de un texto de abstracciones neoplatónicas. Mi interpretación es que estamos ante una prueba de la cautelosa planificación que de su obra total va haciendo el autor, quien ha creado un contexto en el que puede dejar rotunda y orgullosamente explícito el lado americano de sus raíces ya en el título: *La traducción del Indio de los tres Diálogos de Amor de León Hebreo [...] por Garcilaso Inga de la Vega, natural de la gran ciudad del Cuzco*¹⁶.

Las cuatro dedicatorias que dan entrada a los *Diálogos*, dirigidas, alternativamente, a don Maximiliano de Austria y al rey Felipe II, son ya una buena muestra de su bien trabado sistema de razonamientos. El interés esencial del Inca ha de estar en esos lectores privilegiados cuya benevolencia es preciso captar. Los argumentos manejados hacen alusión, por una parte, a su condición

¹⁶ En la presentación de su versión de los *Diálogos* se refiere a «la gran ciudad del Cuzco, donde yo nací».

de indio. Por otra, la traducción tiene la aureola de constituir la primicia del tributo literario que es debido a las personas reales por sus vasallos del Nuevo Mundo, «en especial por los del Pirú y más en particular por los de la gran ciudad del Cuzco [...] donde yo nací». Garcilaso deja establecida una imagen de dos caras, cada una de las cuales irá exhibiendo en adelante oportunamente: la de su pertenencia a la nobleza incaica y la de su desvalimiento, propio de «un indio nacido en medio de las cruelísimas guerras civiles de su patria». Deja constancia también del efecto ejemplarizante que su esfuerzo literario puede tener para que los peruanos vean «como hayan de servir en todo género de oficio a V. M. C.».

Para refrendar el espíritu de acatamiento se acude a una contundente motivación religiosa, que, subliminalmente, introduce tal vez una lamentación pero que resulta irreprochable: «Aquella libertad y señorío era sin la luz de la doctrina y esta servitud y vasallaje es con ella».

Ante don Maximiliano de Austria desaparece la alusión al indigenismo y se pone de relieve, por el contrario, el lado hispánico del autor. Sus limitaciones como escritor son debidas –viene a decir– a causas acordes con los hábitos de un español de rango: las relacionadas con la cría de caballos y el uso de arcabuces. Tras esto es lógico que no deje de señalar sus servicios en la guerra del reino de Granada, es decir, en la famosa rebelión de Las Alpujarras.

Demarcadas sus señas de identidad para la «*captatio benevolentiae*», el Inca irá haciendo uso de lo que sin duda estimaba sus adecuados proyectos en la escritura. Se refiere así a su deseo de concluir en breve la *Historia de la Florida*, para lo que, de paso, pide la real licencia, recordando el contenido de dicha obra.

Enseguida alude a los *Comentarios* en estos términos: «Y con el mismo favor pretendo pasar adelante a tratar sumariamente de la conquista de mi tierra, alargándome más en las costumbres, ritos y ceremonias de ella y en sus antiguallas, las cuales, como propio hijo, podré decir mejor que otro que no lo sea». Dicho y reiterado todo esto, Garcilaso expone ante el monarca su meritoria genealogía española para acabar concluyendo que cualquier merced que aquél le otorgue será considerada como propia por las gentes del Perú.

En realidad, Garcilaso se proponía lograr dos fines: ofrecer una superestructura nada discordante con el providencialismo en curso en la que desempeñarán sus papeles el Inca, a veces noble, a veces indio desvalido, y el hidalgo español que, no lo olvidemos, hacía años había expuesto sin éxito –por causa del conocido apoyo de su padre a Gonzalo Pizarro en la batalla de Huarina– sus reivindicaciones al Consejo de Indias.

La obra, cuya traslación afronta, tiene en sí misma un significado fundamental en esta empresa de armonizaciones. El inca, siempre pragmático, vio en la consideración del amor y su génesis hechas por León Hebreo algo perfectamente aplicable a la coordinación adecuada de todo lo existente por él perseguida. De

ahí emana la sabiduría, y de ésta la felicidad, siempre con el beneplácito del Sumo Hacedor.

Estamos muy de acuerdo con William D. Ilgen en que «fue precisamente esta teoría del amor como fuerza reintegradora universal la que más atrajo a Garcilaso y la que él más disfrutó en la elaboración de una audacísima interpretación del proceso entero de la conquista del Perú, en términos que, rebasando la historia, abordan el campo de la metafísica y el mito». El propio Avalle Arce, que subestima el valor de la traducción ofrecida en este libro, se encuentra de acuerdo con que el mismo fue «un intento logrado de identificarse con el humanismo [...] en un orden exempto de nacionalismos en el que prima, al contrario el internacionalismo fraternal del intelecto».

En la posterior *Relación de la descendencia de García Pérez de Vargas*, que iba a integrarse en el comienzo de *La Florida*, pero que no llegó a publicarse, Garcilaso puntualiza, una vez más, su doble genealogía. Su condición de indio justifica su posible tosquedad en cualquier sentido y, como señala Avalle Arce, lo identifica de algún modo con el hombre natural prestigiado en Europa por Montaigne y Fray Antonio de Guevara.

Quedaba así totalmente abierto el camino para la *Historia de la Florida*. La obra apareció por fin en 1605. No deja de llamar la atención que el primer gran trabajo propiamente histórico del Inca concierna a un suceso, la malograda expedición a La Florida que en 1538 encabezó Hernando de Soto, de importancia relativamente secundaria, ya que a pesar de haberse descubierto el Mississippi, De Soto murió sin que se hubiera consolidado ningún asentamiento territorial. Aun admitiendo que el Inca Garcilaso fue redactando su obra a lo largo de varios años y la tenía terminada poco después de aparecer los *Diálogos* (en 1592), el hecho de haber publicado el libro a una distancia de 67 años con relación al comienzo de la expedición hace pensar que se buscaban otros fines más importantes que la mera información. Garcilaso, en suma, se sintió atraído por lo que otros habían dicho sobre lo que era esencialmente su tierra, es decir, la que se había constituido, o estaba en trance de serlo, como la América mestiza. Entendemos que sus obras anteriores a los *Comentarios* tal vez no existirían –no es justo arriesgar una aseveración absoluta– de no haber sido impulsadas por la finalidad ansiada. Digamos que estas obras fueron ensayos, espléndidos ensayos para ejercitarse en el *savoir faire* necesario para acometer su obra magna.

No hemos de excusarnos por la limitación de nuestro acercamiento a autores y obras que ejemplifican sin mayores pretensiones algunas situaciones, algunos rasgos de lo que fue una de las empresas más formidables de la compartida Edad de Oro de la que gozaron España y la América que, como precisó Rubén Darío, «tenía poetas / desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl». Por supuesto, tampoco hemos de felicitarnos.

Sólo hemos de advertir, a quienes aún lo necesiten, que la espléndida proliferación de creaciones literarias hispanoamericanas que desde hace largo tiempo vienen fascinando a los lectores españoles sin ignorar al resto de los europeos y a tantos más, habiendo dado lugar al fenómeno cuya denominación de «boom» no vale la pena rechazar, se trata de un fenómeno que no hace sino prolongar la histórica Edad de Oro. Añadiremos que entre estas creaciones destacan las que versan sobre personajes históricos que han entrado sin dificultad en la condición de novelescos.

Sobre este hecho me permito recomendar la atractiva información ofrecida por la revista universitaria alicantina *América sin nombre* (núms. 9-10, nov. 2007) con el título de «En torno al personaje histórico» (coord. por Beatriz Aracil Varón).

Preciso es concluir, y lo haremos evocando la figura y la obra de un personaje que puede representar con creces a cuantos han quedado fuera de nuestro alcance en este arduo empeño, sin la pretensión de buscar entre unos y otra nada más –ni menos– que una concomitancia sentimental. Se trata, naturalmente, de Sor Juana Inés de la Cruz, la mexicana monja jerónima cuya importancia, que no es preciso encarecer, nos excusa de buscar elogios puntuales para situarla y para atribuirle la función señalada.

No renunciaremos, sin embargo, en primer lugar a reproducir esta reflexión suya que empareja la Edad de Oro con la filosofía del Siglo de las Luces:

No hay cosa más libre que
el entendimiento humano:
pues lo que Dios no violenta,
¿Por qué yo he de de violentarlo?

Me atreveré, en fin, con la reproducción de un poema que escribí para ser leído en un Curso de Verano de El Escorial como conmemoración de su muerte en 1695:

Celda de Paraíso. Tras el Segundo Sueño,
Juana, despierta, lúcida, goza de la manzana
Ya no vetada, prueba celeste lacticinio,
que no hace mentes rudas. Tiene el cabello holgado,
Ajeno a las tijeras disciplinantes. Mide
El dilatado término de su sabiduría.
Cual trompos, los planetas giran festivos sobre
Polvareda de estrellas, cernida harina áurea.
Juana, alondra, los mira, hace sus logaritmos,
Su pura geometría, envuelta por la música

De las constelaciones. Ambiguas Philoteas,
Ajustos Núñez sólo son nombres de lo efímero.
Juana es Inés, es niña, Ramírez, monja, Asbaje.
En la Neplanta edénica hace sus logaritmos
Juega a la comba, al tejo, y se topa en la Amiga
Con la Virreina, planta arcos descomunales,
En la ciudad letrada del Elíseo. Puede
Sin varonil atuendo, por altas Galerías
Ir a sapientes Cátedras. No hay padres procesales
Allí. La Luz tan sólo. Y un dichoso Kirkerio
Cuya Linterna mágica cosmograffias traza.
Le arde el Amor, fulgura cierto en endecasílabos,
En redondillas de ámbar. Lámparas y Pirámides
Como Lámparas. Pleno el Universo yace
Y palpita en sus manos. Las hijas de Minerva,
Una Pola Argentaria, una Cenobia, Hispasia,
Jucia, Cornelia, Paula, Catalina, Gertrudis,
Isabel, la acompañan. Juana ya en lo absoluto,
Juana ya luminaria, cerúlea, firme auriga,
Visionaria en su Patmos, total deprendedora
De innúmeras ancilas, de infinitas gramáticas.
No engaño colorido, ni sombra. Conmovida
Reconoce los signos y sabe que ella es signo
Desvelado en lo eterno. Madre y Maestra. Juana.

EL INCA GARCILASO DE LA VEGA: LA «LEY NATURAL» FRENTE A LAS «LEYES NUEVAS»

MERCEDES SERNA
(Universidad de Barcelona)

INTRODUCCIÓN

La leyenda negra ha dominado el pensamiento histórico de todos estos siglos en lo referente a la conquista española de América. Al tratar del descubrimiento del Nuevo Mundo, se han hecho generalizaciones (del tipo «24 millones de indígenas murieron a manos de los españoles», «60 millones de indígenas murieron a manos de los españoles», o «los españoles aniquilaron la mayor parte de lenguas indígenas») que han simplificado la historia de la conquista americana. Hay que distinguir entre lo que opinaban los filósofos, los juristas, los humanistas, los historiadores (cronistas de Indias) y los escritores en general y lo que hacía el encomendero «rapaz» y «astuto» en el terreno americano, entre la actitud de la Corona y la de los conquistadores en América e incluso entre los propios conquistadores. Tampoco se ha estudiado qué pensaban al respecto los oriundos o aborígenes americanos, como Garcilaso de la Vega, por ejemplo. Asimismo, se han aplicado términos inexistentes en la época como los de racismo o indigenismo. La ideología indigenista, tal y como indica Eduardo Nicol, es una producción reciente y no tiene tradición en Hispanoamérica.

La leyenda negra ha deformado no sólo la historia espiritual de la conquista americana sino también un elemento aparentemente neutro como las construcciones geográficas de los primeros cronistas. Veamos cómo éstos entendieron el descubrimiento a través de sus crónicas y las reinterpretaciones posteriores que se han hecho, cinco siglos después, de dichos textos. (Nicol, 1961, pág. 74)

La Corona española, impuesto como objetivo la evangelización de los indios, y siendo éste su mejor título de posesión de aquellas tierras, tal y como expresa la primera bula «Inter Caetera», patrocinó desde un principio la conquista espiritual del Nuevo Mundo. Para esta labor contó con la Iglesia, ya desde una fecha tan temprana como 1508.

Pero no cabe duda de que la evangelización y la idea de imperio se utilizaron también para esclavizar a los indios. En 1511 el discurso de fray Antón de Montesinos influyó de tal manera en España que el Rey Fernando ordenó la reunión en Burgos de expertos en asuntos indianos. De estas reuniones surgieron las Leyes de Burgos (1512-1513) en las que, sin abolirse las encomiendas, se insistía en el buen trato del indígena, en su educación y evangelización. Las Leyes, que sentarían las bases de la doctrina proteccionista de los indígenas, aludían a cuestiones tan concretas como la prohibición expresa de que éstos llevaran cargas pesadas. La preocupación de la Corona por el trato que se daba a los aborígenes se irá plasmando en sucesivas disposiciones, entre las que destaca la Ordenanza de 1526 sobre el modo de hacer conquistas, incluida a partir de entonces en las capitulaciones.

Aunque la figura emblemática del proteccionismo indígena es fray Bartolomé de las Casas, hubo otras voces españolas que denunciaron la empresa imperial. Entre ellas, la del humanista Hernán Pérez de Oliva (1494?-1531) cuya obra, *Historia de la invención de las Indias*, es un extraordinario testimonio de la manera en que reaccionó uno de los más ilustres humanistas españoles ante los problemas morales de la conquista. Hernán Pérez de Oliva, veinte años más joven que Las Casas, está en la línea de éste y de Vitoria. Y es que la idea estaba ya en el ambiente. Basta recordar los textos de Alonso de Ercilla, José de Acosta, el poeta Enrique Garcés o Diego Mexía de Fernangil. Como señala Ángel Losada, Las Casas es un elemento más, valiosísimo, de la «escalada ideológica hacia la conquista de los derechos del hombre, característica del humanismo español del siglo XVI» (Ginés de Sepúlveda, 1975, pág. 11).

En 1542, por fin, Las Casas fue oído por Carlos V y como consecuencia se promulgaron las «Nuevas Leyes» de Indias. Su implantación produjo malestar en América y motivó las rebeliones de Gonzalo Pizarro y los Contreras en Perú y América Central, respectivamente, como luego veremos a través del testimonio del propio Inca Garcilaso.

Es notorio el influjo que Las Casas ejerció sobre Carlos V: no sólo fue nombrado en 1543 obispo de Chiapa (Guatemala) sino que consiguió ensombrecer a cronistas como Oviedo y su *Historia general*, por divulgar, en su criterio, falsos testimonios e infamar a los indios. La inquina de Las Casas vino motivada porque Sepúlveda utilizó los comentarios de Oviedo para propagar ideas antiindigenistas. El éxito de la obra del padre Las Casas repercutió muy negativamente en el aprecio que como historiador pudo haber tenido Oviedo. El dominico no sólo fue escuchado sino que discutió públicamente sus teorías con Sepúlveda y no olvidemos que su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, que no es una obra historiográfica sino un acta de acusación o informe de agravios, se publicó con gran resonancia (posteriormente para dañar la imagen de España se añadió a la edición dibujos que visualizaran la crueldad); Sepúlveda, en cambio, se vio obligado a recurrir al francés o al inglés para divulgar en Europa sus teorías.

El *Demócrates II* o *De las justas causas de la guerra contra los indios*, del cronista del Emperador, filósofo y teólogo Sepúlveda había de enfrentarle directamente con Las Casas, en uno de los acontecimientos decisivos de la historia de España, esto es, la celebración en Valladolid de la Junta que el Emperador Carlos V convocó, en los años 1550 y 1551, para discutir el problema de la justicia o injusticia de las campañas que España llevaba en América.

Ambos eran partidarios de la predicación cristiana en el Nuevo Mundo, si bien para Las Casas ello sólo podía hacerse pacíficamente y previo consentimiento voluntario de los indios, en tanto que para Sepúlveda era admisible la utilización de la fuerza para obtener tal fin. Se planteó el tema del derecho o título de dominio que los monarcas tenían sobre el Nuevo Mundo (*justos títulos*), el del derecho a hacer la guerra a sus naturales (*guerra justa*) y del origen de estos derechos y el poder que confieren a los reyes.

Por primera vez en la historia se puso a discusión la justificación jurídica de una guerra. El resultado fue la promoción de la Legislación de Indias (ya iniciada antes de la Junta), que es considerada como la base del Derecho Internacional. Como observa Hanke, la nota que diferencia y distingue la colonización española de las de otros países es su intención y teoría, por la que, «lejos de callarse los desórdenes que van anejos a toda guerra, se ventilaban y discutían públicamente, en jurídicas reuniones autorizadas y hasta convocadas por el Rey» (Ginés de Sepúlveda, 1975, pág. 8)¹.

Qué mayor libertad de expresión, en una época absolutista, que la de tolerar las discusiones sobre la justificación jurídica de las conquistas y publicar las obras

¹ José Joaquín Ugarte, *El doctor Ginés de Sepúlveda y los justos títulos de España para conquistar América*, 1994.

de Las Casas. No sé si surgieron protectores de este tipo o controversias similares en las colonias inglesas o francesas de América, pero desgraciadamente sabemos de los malos tratos y del exterminio que se produjo, también, en ellas.

España fue la primera nación colonizadora que planteó públicamente y discutió el problema de la colonización así como el de los derechos de los indios.

Ante los Jueces de la Junta, Sepúlveda expuso su doctrina en el *Demócrates II* o de las *Justas causas de la guerra contra los Indios* y en la *Apología* de la misma. El *Demócrates II* no tuvo autorización de publicación y no apareció hasta 1892. Parece ser que habiéndola presentado Sepúlveda al Concilio de Trento, éste no quiso publicarla por tratarse de una obra poco cristiana, por lo que recurrió a Roma, donde se imprimió bajo la forma de la *Apología*. La doctrina de Las Casas se encarna en su obra *Apología* como parte de la documentación presentada, y en la *Apologética historia*², editada por primera vez en Madrid, en 1909. Las publicaciones de estas obras, asombrosamente tardías, han hecho que se hayan interpretado a sus autores al margen de sus escritos. Así, en la desconocida *Apología* de Las Casas, éste, a la par que defiende, frente a Sepúlveda, que la guerra no es lícita como medio para difundir el cristianismo, también afirma actuar como español. Cierta crítica le ha tachado, sin embargo, de antiespañol, desvirtuando su idea genuina. En la *Apología*, Las Casas trata de deshacer el argumento de Oviedo, autoridad que utiliza Sepúlveda, de que el indio americano era un ser infrahumano. Asimismo, la *Apología* revela la relación de Las Casas con Erasmo de Rotterdam.

La Junta de Valladolid no dio la victoria a ninguno de los contendientes, aunque puede decirse que de las dos corrientes de opinión que se formaron sobre el asunto, prevaleció la de Vitoria o Las Casas, que no reconocía la teocracia pontificia ni la autoridad universal del emperador y, por tanto, tampoco el derecho de descubrimiento y ocupación. Sin embargo, a pesar de que Las Casas y Vitoria siguen la misma línea hay diferencias entre ellos, de tal manera que aquél está más cerca de las futuras ideas de Montaigne que del jurista español.

Francisco de Vitoria, catedrático de teología en la Universidad de Salamanca, comenzó por denunciar la conquista del Perú, acusando a los conquistadores de invasores y agresores y desautorizando los fundamentos teológicos, el «Requerimiento» que justificaba la política de represión de la primera conquista. Vitoria

² En ella Las Casas profesa su admiración por el avance de las culturas indígenas aborígenes. Se propuso divulgar el conocimiento sobre todas las culturas amerindias. Nombra dos objetivos para su obra, deshacer la calumnia de quienes dicen que los amerindios «no eran gente de buena razón para gobernarse, carentes de humana policía y ordenadas repúblicas», y en segundo lugar comparar sus culturas con las naciones antiguas y modernas para mostrar cómo las primeras las aventajan. En la *Apologética* quiere documentar y certificar la capacidad intelectual de los indios y para demostrarlo se apoya en una cadena causal que parte de las condiciones climáticas en las que viven los aborígenes.

formula la *Carta Constitucional de los Indios*³. La alternativa Vitoria, como réplica a la teología de la represión, puede resumirse en tres principios claves:

-El derecho fundamental de los indios a ser hombres y ser tratados como seres libres.

-El derecho fundamental de sus pueblos a tener y defender su propia soberanía.

-El derecho fundamental del orbe a hacer y colaborar en bien de la paz y solidaridad internacional.

Las «Relecciones» de Vitoria son pieza capital del Derecho de Indias y del Derecho internacional moderno. Célebres por haberlas explicado el propio maestro en la Universidad de Salamanca, fueron utilizadas en la controversia Las Casas-Sepúlveda, si bien Vitoria intervino muy poco en la polémica. Algunas de sus ideas merecen ser recordadas: los Reyes tienen derecho a permanecer en las Indias para proteger a los indios de la persecución y represión de sus caciques, así como del subdesarrollo (idea fundamental en la *Historia General del Perú*, del inca Garcilaso de la Vega); el cristianismo debe irse introduciendo atrayendo y persuadiendo a los indios aunque al final sean ellos los que decidan; debe poderse, no obstante, utilizar cierta coacción hasta terminar en la prohibición legal de la idolatría y política de destrucción de los indios.

Vitoria también cree que es mejor imponer la tolerancia religiosa que castigar las costumbres paganas. En este sentido, Las Casas, ante los pecados paganos, pide perdón y moderación. Según el dominico, ni la antropofagia, ni los sacrificios humanos que cometen los indios son causa justa de que se les haga la guerra. Las Casas es tan tolerante que al estudiar la procedencia de los sacrificios humanos dice encontrarlos, ni más ni menos, que en la Biblia, refiriéndose al sacrificio que Dios impuso a Abraham de su hijo Isaac. Éste, dice, fue el origen de que se extendiera por el mundo tal costumbre. Pero sus razonamientos van más allá al indicar que una prueba de amor hacia Dios es ofrecerle lo que más se estima, o sea, la vida. Es en este punto donde las opiniones de Las Casas y Vitoria difieren, pues tanto para éste como para Sepúlveda, tales sacrificios eran gravísimas ofensas a la Ley natural. Para Las Casas, semejantes prácticas podían compararse con los martirios de los cristianos.

³ Los principios constitucionales de la alternativa Vitoria pueden reducirse a cinco: indios y españoles son fundamentalmente iguales en cuanto hombres; igualmente solidarios y libres, el retraso de los indios se debe en gran parte a la falta de educación y bárbaras costumbres; los indios son verdaderos dueños de sus bienes, al igual que los cristianos, y no pueden ser desposeídos de ellos por razón de su incultura; los indios podrían ser confiados a la tutela y protección de los españoles mientras estuvieran en situación de subdesarrollo; por último, el consentimiento mutuo y la elección libre de los indios constituiría, en última instancia, el título prioritario de intervención y de gobierno. Véase *Derechos y deberes entre indios y españoles en el Nuevo Mundo*, texto reconstruido por L. Peréña Vicente, Salamanca: Cátedra V Centenario, Universidad Pontificia de Salamanca, 1992.

Vitoria y Sepúlveda, actuando como juristas y moralistas, piensan que en ningún caso son excusables los ritos paganos como la antropofagia, que son causa de justa guerra por traer consigo la muerte de personas inocentes. Vitoria se sitúa, en este punto, en la línea de Sepúlveda pues considera el título de los inocentes que son sacrificados a los ídolos como causa de justa guerra. Las Casas, actuando más como filósofo, acepta la pluralidad de razas, religiones, culturas, ideologías y costumbres. Pero el dominico actuó con astucia lingüística para no caer en la herejía. Y así señala con mucha perspicacia que si los infieles ofrecen sacrificios a los dioses en la creencia de que constituyen la verdadera divinidad, entonces, son excusables; pero si ofrecen tales sacrificios a los ídolos como tales, no son excusables. Las Casas diferencia entre paganos y herejes. Condena la costumbre pero la excusa dependiendo de la actitud. Las Casas participa de la «Epiqueya», del griego «epieikeia», esto es, de la «benevolencia comprensiva», el principio del derecho por el cual la ley se interpreta de acuerdo a su «espíritu», más allá de «la letra» y de la autoridad, según las circunstancias. Por otro lado, en su *Apología* hay una alabanza a la Inquisición española⁴, lo que hace que no fuera condenado por ella.

En una carta del *Epistolario*, fechada en 1551, dirigida al inquisidor y jurista Martín de Oliva, Sepúlveda explica la polémica de Valladolid. En ella, éste testifica los chismes, maquinaciones y artificios de que ha sido objeto por culpa de Las Casas, quien se ha hecho valer de un grupo de amigos para conseguir de los jueces la condenación de su obra. Sepúlveda comenta cómo sus adversarios «manejaban la falsa dialéctica con una habilidad asombrosa; acostumbrados como estaban a las polémicas escolásticas, daban las más extrañas e ingeniosas interpretaciones a las Sagradas Escrituras y a los testimonios de los Santos Padres, retorciendo por completo su sentido, empañando así la verdad que no dejaban resplandecer» (Ginés de Sepúlveda, 1979, pág. 159).

Sepúlveda en su carta hace alusión al tinglado montado a su alrededor y se queja de que sólo recibió la ayuda del franciscano Bernardino Arévalo, en el intento de convencer a los teólogos de la licitud de la guerra contra los indios, como medio de atraerlos al redil de Cristo. La carta finaliza pretendiendo tranquilizar a su destinatario, Martín de Oliva, el cual, en otra misiva, le había expresado su preocupación por los malos resultados del juicio. El *Epistolario* refleja el ambiente de persecución que vivió Sepúlveda por sus ideas. Así, se lamenta de las desvergonzadas y criminales calumnias de que es objeto al manipularse y falsearse sus ideas sobre las justas causas de la guerra. Entre los

⁴ En su *Apología* se puede leer: San Agustín se refiere en este caso a los herejes, no a los paganos; y en cuanto a los herejes, no hay duda de que en estricto derecho la Iglesia tiene poder para obligarlos, pues, como se probó anteriormente, están bajo su jurisdicción... y dice que «hace muy bien la Inquisición en utilizar contra ellos toda clase de penas».

bulos e infundios, señala que sus enemigos pusieron en movimiento a toda la corte para propalar que él defendía a unos cuantos soldados depravados que, habiendo robado a los bárbaros más ricos, llevados de su vicioso instinto de avaricia, los redujeron a la más dura esclavitud.

Como quiera que fuese, lo que me interesa destacar es que fue Sepúlveda y no Las Casas el que, por sus ideas, cayó en desgracia entre los juristas y teólogos, llegándose a prohibir sus libros.

En otra carta dirigida a Francisco de Argote, padre de don Luis de Góngora, escribe:

Yo no mantengo el que los bárbaros deban ser reducidos a la esclavitud, sino solamente que deben ser sometidos a nuestro mandato; no mantengo el que debamos privarles de sus bienes, sino únicamente someterlos sin cometer contra ellos actos de injusticia alguna; no mantengo que debamos abusar de nuestro dominio, sino más bien que éste sea noble, cortés y útil para ellos. Así, primeramente debemos arrancarles de sus costumbres paganas y después, con afabilidad, impulsarlos a que adopten el Derecho natural, y con esta magnífica preparación para aceptar la doctrina de Cristo, atraerlos con mansedumbre apostólica y palabras de caridad a la Religión Cristiana. (Ginés de Sepúlveda, 1979, pág. 169)

Contradiendo las ideas del padre de Góngora, que cree en la imposición de la autoridad, Sepúlveda añade que la imposición está justificada si el motivo es justo, pues la autoridad adquirida injustamente por la violencia no es legítima, como muy bien enseña Aristóteles. Es decir que en esta carta trata de convencer a Argote de que la doctrina del dominio del fuerte sobre el débil es falsa al mismo tiempo que defiende los derechos de la persona del indio. Paradójicamente, leemos en su *Demócrates*:

Bien puedes comprender ¡Oh Leopoldo! si es que conoces las costumbres y naturaleza de una y otra gente, que con perfecto derecho los españoles imperan sobre estos bárbaros del Nuevo Mundo e islas adyacentes, los cuales en prudencia, ingenio, virtud y humanidad son tan inferiores a los españoles como los niños a los adultos y las mujeres a los varones, habiendo entre ellos tanta diferencia como la que va de gentes fieras y crueles a gentes clementísimas, de los prodigiosamente intemperantes a los continentales y templados, y estoy por decir que de monos a hombres.

En otra misiva dirigida a Pedro Serrano, doctor en Teología, Sepúlveda defiende la idea de la salvación de los filósofos y sabios del paganismo gracias a la Ley natural, una norma infusa en nuestra mente que señala la pauta de la justicia

y virtud en todas nuestras acciones. En la idea de Sepúlveda, basándose en las autoridades, los paganos que llevaron una vida en todo conforme a la ley natural podían salvarse. Sepúlveda habla de una predisposición del alma humana capaz por sí sola de conocer el verdadero camino de salvación. Lo que importa es el impulso natural hacia el bien. Y añade que Aristóteles no reconoce abiertamente el monoteísmo aunque lo nombra de muy diversas maneras.

EL CASO DE GARCILASO DE LA VEGA Y SU DEFENSA DE LA LEY NATURAL FRENTE A LAS LEYES NUEVAS

En la ley natural de los indios se apoyará Garcilaso de la Vega, tanto en los *Comentarios reales* como, sobre todo, en su *Historia general del Perú*. No creo que deban trabajarse ambas obras de forma independiente, ni tampoco comparo la idea de que en los *Comentarios Reales*, Garcilaso se sienta indio y en la *Historia general*, español. En mi opinión, uno y otro libro deben entenderse como un todo unitario, bien conformado y con un proyecto político que tiene dos objetivos fundamentales: restituir el poder de los Reyes Incas del Perú (no olvidemos que es un cronista postoledano) y acatar tanto la doctrina cristiana como el papel de los españoles en la labor de cristianización (cristianización que ya presiente Huayna Capac y que ordena llevar a cabo, tal como se dice en la primera parte de su obra).

En los *Comentarios reales*, el Inca quiere demostrar que la grandeza y justicia de los Reyes Incas, regidos por sus leyes naturales, les hace aptos para ser restituidos; en la *Historia General del Perú*, tratará el autor de armonizar el cristianismo con la restitución del Imperio Inca.

Tales ideas están fuertemente relacionadas con el ambiente jesuítico en el que se mueve el Inca. La orden de los jesuitas no sólo procuró la educación de los indígenas sino que, en un intento de incorporarlos a la historia del cristianismo, propagó ideas como la de la asimilación o sincretismo. Según esta concepción, los indígenas habrían podido recibir el cristianismo por inspiración divina antes de la llegada de los españoles al Nuevo Mundo. Cuando los jesuitas identifican a los dioses indígenas con los apóstoles del cristianismo, cuando en la figura de Quetzalcóatl ven a santo Tomás, no buscan otra cosa que integrar a los indígenas en el cristianismo, darles el cielo en el que ellos creen.

En este sentido, Garcilaso no se deja llevar tanto por la filosofía neoplatónica (que él conocía por la traducción de los *Diálogos*) como por el pensamiento jesuítico o el contexto socio cultural, sobre todo en lo que hace referencia al sincretismo y la prefiguración del cristianismo y como veremos a otros aspectos determinantes de su obra.

¿Pero cómo podía Garcilaso conjugar «la ley natural» de los indios, con la restitución de los incas como reyes legítimos y con la preeminencia española

y la aceptación de la doctrina cristiana? Su proyecto (utópico) político no es otro que conseguir la paz entre españoles e indios, a través de un pacto en que aquéllos cristianicen las tierras y los incas puedan restituir su imperio. Dicho proyecto político precisaba de dos móviles: el primero guarda relación con las fantasmagóricas (por inexistentes) capitulaciones que ocupan buena parte de la *Historia General* y el segundo con el rechazo por parte de Garcilaso de las ideas lascasianas y de las Leyes Nuevas, en una actitud que le acerca a Francisco Pizarro, Gonzalo Pizarro y a cronistas como Agustín de Zárate o Polo de Ondegardo. Las capitulaciones y el rechazo a las Leyes Nuevas son ejes vertebradores de la *Historia General*.

CAPITULACIONES

Según Garcilaso, y siguiendo su *Historia General*, Francisco de Chaves, en nombre de todos los españoles, fue el autor de ciertas capitulaciones de paz y amistad que los indios pidieron, siendo las más notables las siguientes: Que todas las injurias, delitos y agravios hasta entonces sucedidos de una parte se borrasen; que hubiese paz entre españoles y indios; que los españoles no contradijesen la Corona del imperio a Manco Inca porque era el legítimo heredero; que indios y españoles en sus tratos y contratos se hubiesen como amigos y que quedasen confederados para socorrerse y ayudarse unos a otros; que los españoles soltasen a los indios presos; que las leyes de los pasados Incas, hechas en beneficio de los vasallos que no fuesen contra la ley cristiana, se guardasen inviolablemente.

A cambio, los españoles, a su vez, sólo pedían dos cosas: que los indios recibiesen la ley de los cristianos y que fueran alimentados y pudieran tener a su cargo indios, no como esclavos sino como criados.

Los indios, según testimonio de Garcilaso, respondieron que por supuesto estaban muy dispuestos a recibir la ley de los cristianos y que enviasen presto predicadores y sacerdotes, que bien sabían que era mejor que la ley suya, pues así lo había dicho el Inca Huayna Capac a la hora de su muerte. Francisco de Chaves, nos cuenta Garcilaso, volvió con sus compañeros comentando que aquellos hombres y sus obras no eran de bárbaros idólatras sino milagros e inspiraciones de Dios nuestro Señor. Como tantos discursos ficticios de las crónicas de Indias, Garcilaso «reescribirá» el que Manco Inca dirige a sus indios a favor de la restitución del Imperio (Garcilaso de la Vega, 1960, pág. 96). A decir de Garcilaso, Francisco de Chaves realizó las capitulaciones con Tito Ataucchi, imprescindibles para la restitución del Imperio inca. Estos fantásticos –por inexistentes– acuerdos unidos al rechazo de las Leyes Nuevas definirán, como veremos en nuestras conclusiones finales, el proyecto político de Garcilaso.

LEYES NUEVAS

En la *Historia General del Perú*, Garcilaso expresa, en un momento determinado de la conquista, su alegría por la llegada del licenciado Vaca de Castro. Con él, señala el peruano, llegaba la quietud y la paz al Perú así como unas leyes muy provechosas para los unos y para los otros, en sus palabras, «muy conformes a las de sus reyes Incas». Según Garcilaso, Vaca de Castro fue un gobernante extraordinario para los curacas, los indios y los españoles. Todos estaban contentos pues los indios se vieron libres de las vejaciones y persecuciones de las guerras pasadas y recibieron la doctrina cristiana con grandísimo cuidado porque veían que muchas cosas de las que les enseñaban se las habían enseñado y mandado guardar sus reyes Incas en su ley natural. El bien común por fin había llegado a Perú. Pero esta paz queda rota por culpa de la imposición de las Leyes Nuevas. Así, Garcilaso de la Vega, utilizando un discurso dialéctico medieval, explica cómo la paz y quietud y bienes espirituales y temporales en que los indios y españoles del Perú se encontraban gracias a la llegada de Vaca de Castro, fueron perturbadas por el demonio, quien despertó a sus ministros, esto es, la ambición, envidia, codicia, avaricia, a modo de escuadrón de la muerte.

El demonio en este caso adquiriría la forma de las Leyes Nuevas u ordenanzas de Bartolomé de las Casas, leyes excesivamente rigurosas, con jueces tan severos que, al decir de Garcilaso, «el Perú, por el rigor que en él se usó, estuvo tan en canto de perderse y enajenarse de la Corona de España, como por la historia se verá, si la benignidad y blandura del emperador no volviera a restituirlo».

El inca Garcilaso, apartándose del tono prudente de su obra, lleva a cabo una larga digresión sobre todos los tejemanejes realizados por Bartolomé de las Casas para que se promulgaran las Leyes Nuevas y señala cómo gracias a la prudencia del buen cardenal García de Loaisa fueron reprendidas (Garcilaso de la Vega, 1960, pág. 211). Garcilaso resume y discute algunas de las ordenanzas de Las Casas, en concreto cuatro:

1. Evitar la sucesión de repartimientos de indios en la esposa o hijos.
2. Que los indios no cargasen y que se tasasen los tributos.
3. Que se les quitasen las encomiendas a los obispos, monasterios y hospitales.
4. Que todos los comenderos que habían luchado en las guerras entre españoles perdiesen los indios.

Garcilaso se detiene a comentarlas. Defiende o aclara, respecto de la primera, que, una vez que los conquistadores se casaron, alargaron la merced de los indios a que los heredase la mujer por sus días a falta de hijos. Defiende también, con respecto a la segunda ordenanza, que en general los españoles pagaban los

trabajos de los indios y que los trataron como a hijos y añade que los jornaleros en España también comen de su trabajo, cavan y siegan. En sus palabras:

Muchos hubo que les pagaban su trabajo y trataron como a hijos; y los indios también tenían y tienen hoy el cargarse por caudal suyo, que son como los jornaleros de España que comen de su trabajo, alquilándose para cavar o segar; y mandar que no se cargasen los indios también era hacerle agravio a ellos, porque les quitaban su ganancia; sino que se había de mandar que fuesen castigados severísimamente los que no los pagasen. (Garcilaso de la Vega, 1960, pág. 213)

Esta ordenanza requerida por las Casas, en opinión de Garcilaso, quitaba el trabajo a los propios indios y les quitaba su ganancia (Garcilaso de la Vega, 1960, pág. 212). Con respecto a la tercera, Garcilaso también defiende que los indios trabajen en las minas porque, de otra forma, no traerían plata y oro que cada año traen a España.

Garcilaso sí que está de acuerdo con la cuarta ordenanza, esto es, que se tasasen los tributos que hubiesen de dar a sus encomenderos, pero aclara que dicha ordenanza fue recibida por todos con muy buen aplauso.

Seguidamente, Garcilaso describe los acontecimientos ocurridos por la imposición de las Leyes Nuevas en México y cuan mal fueron recibidas, con gran escándalo, alteración y descontento. Según Garcilaso, sólo la prudencia del visitador don Francisco Tello de Sandoval hizo que no se ejecutaran. Garcilaso habla de las desdichas que por causa de ellas se sucedieron en el Perú, en sus palabras, «que fueron en todo contrarias a las prosperidades y causaron daños, robos, tiranías y crueldades».

Según Garcilaso, el visorrey Blasco Núñez Vela⁵, tan determinadamente y contra el parecer de sus propios oidores, quiso ejecutar ordenanzas tan rigurosas, sin considerar cosa alguna de las que se debían mirar en puro y servicio del rey. Asimismo señala que algunos indios, por culpa de las Leyes, tuvieron que dejar el servicio que en Panamá hacían a los españoles y volver a Perú, su tierra, en contra de su voluntad. Contradictoriamente, en un intento de darles la libertad, según Garcilaso, se la quitaban, pues ellos, habiéndose hecho cristianos, no querían volver con sus caciques, lo cual era además un peligro para sus vidas.

⁵ La misma idea aparece en Polo de Ondegardo. También se le atribuye la autoría de la *Relación de las cosas acaecidas en las alteraciones del Perú después que Blasco Núñez Vela entró en él*, escrito entre 1548 y 1550, y que fue ampliamente utilizado por su tío carnal, Agustín de Zárate, en la composición de la *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*, publicada por primera vez en Amberes en 1555.

Garcilaso, ajeno a su prudente proceder y a la ley del decoro que rige toda su obra, se hará eco de los rumores que corrían acerca de las andanzas de Bartolomé de las Casas: que era antiguo conquistador, que había intentado hacerse conquistador y poblador de la isla Cumaná, que había causado muchas desgracias y muertes de españoles debido a relaciones falsas y promesas al rey de acrecentar las rentas reales y enviar mucho oro y perlas a España a los flamencos y borgoñones que residían en la corte.

Garcilaso, contrario a las Leyes Nuevas, acude a ejemplos para defender que no se pueden quitar las tierras a quienes las han conquistado. Y pone como ejemplo, al tiempo que se pregunta que «si tras las guerras de los hermanos don Pedro el Cruel y don Enrique algún rey sucesor mandara que les quitaran todos los estados y mayorazgos a sus dueños, ¿qué harían los hombres poderosos de toda España?». Y lo mismo sucedería con las guerras habidas entre Castilla y Portugal.

La *Historia General* da testimonio de cómo no sólo los conquistadores estaban en desacuerdo con la aprobación de las Leyes sino también los propios oidores que «como hombres despasionados, cuerdos y prudentes, veían que según la alteración que las ordenanzas con sólo el sonido habían causado, sería mucho mayor la que causaría la ejecución de ellas».

La implantación de las Leyes Nuevas desencadenaría las batallas entre conquistadores, la rebeldía de Gonzalo Pizarro, la de varios principales y también la caída en desgracia del padre del Inca. Es evidente que la *Historia General* tiene también como móvil defender la inocencia del padre de Garcilaso. Así, éste explicará, en un testimonio autobiográfico, cómo Gonzalo Pizarro volvió al Cozco «y quitó los indios de los vecinos y los que tenía su padre, cómo los soldados de Pizarro saquearon las casas y quedaron ocho indios vivos», entre ellos, dice Garcilaso, «mi madre fue la una y una hermana mía y una criada que quiso más el riesgo de que la matasen que negarnos y yo, y Juan de Alcobaza, mi ayo y su hijo Diego de Alcobaza y un hermano suyo y una india de servicio que tampoco quiso negar a su señor» (pág. 242). Y en un tono trágico comentará:

A mi madre y a los demás, que también nos quisieron matar, nos defendió el amistad de algunos que entraron, que aunque andaban con Gonzalo Pizarro eran amigos de mi padre, y volviendo por nosotros, dijeron: «¿Qué os deben los niños de lo que hacen los viejos?». Pereciéramos de hambre si no nos socorrieran los Incas y pallas parientes, que a todas las horas del día nos enviaban, por vías secretas, algo que comer, pero era tan poco por el miedo de los tiranos, que no bastaba a sustentarnos. (Garcilaso de la Vega, 1960, pág. 242)

Y concluirá tajantemente: «Toda esta desdicha causó la del visorrey y su arrebatada cólera, que si procediera con más templanza no le prendieran porque le llegaran los socorros dichos, que eran de mucha gente, muy noble, rica y poderosa, la flor del Cozco y de los Charcas».

En la defensa que hace de su padre, Garcilaso indica que aquél acabó siendo prisionero de Gonzalo: «y yo digo lo que pasó como persona a quien le cupo mucha parte de aquellos trabajos y necesidades de mi padre, que en tres años no gozó de sus indios, que estuvo desposeído de ellos, en los cuales él y los suyos, que como atrás dije, éramos ocho vivimos de limosna».

Garcilaso cuenta cómo, llegada la información sobre los terribles acontecimientos que produjeron la implantación de las Leyes Nuevas, se creyó que pues el mal había nacido del rigor de las leyes y de la aspereza de la condición del visorrey, era bien curarle con cosas contrarias, haciendo nuevas leyes en contra de aquéllas y enviando con ellas un hombre blando, afable, suave, de prudencia, experiencia consejo, sagaz, astuto. De esta manera eligieron al licenciado Pedro de la Gasca, clérigo presbítero del consejo de la general Inquisición. Garcilaso tiene palabras de elogios para La Gasca y señala que «lo que la naturaleza le negó de las dotes del cuerpo se los dobló en los del ánimo [...] astucia, discreción y maña».

Asimismo tiene grandes palabras de elogio para Francisco de Carvajal quien animó a Gonzalo Pizarro a que se rindiera ante su majestad el Rey.

Imposible no mencionar aquí el asunto del caballo Salinillas que su dueño, el padre de Garcilaso, cedió a Gonzalo Pizarro, según testimonios de Gómara, Zárate y El Palentino, para que huyera. Contradiciendo los testimonios de los tres cronistas, Garcilaso declarará que él va a explicar lo que realmente pasó pues «tomar Gonzalo Pizarro el caballo de mi padre no fue en el trance de la batalla, sino después de ella». Garcilaso añade que él escribe lo que fue, «no por abonar a mi padre, ni por esperar mercedes, ni con pretensión de pedir las, sino por decir verdad de lo que pasó, porque de este delito que aplican a Garcilaso, mi señor, yo tengo la penitencia sin haber precedido la culpa».⁶

⁶ «Porque pidiendo yo mercedes a su majestad por los servicios de mi padre y por la restitución patrimonial de mi madre, el licenciado López García de Castro me dijo “¿Qué merced queréis que os haga su majestad, habiendo hecho vuestro padre con Gonzalo Pizarro lo que hizo en la batalla de Huarina y dándole aquella tan gran victoria?. Tiénelo escrito los historiadores, y quereislo vos negar”. Con esto me despidieron... y por el favor de don Alonso Fernández de Córdoba y Figueroa, marqués de Priego, y por el de don Francisco de Córdoba, hijo segundo... he servido a la real majestad con cuatro conductas de capitán... que no me fue posible volver a la corte, sino acogerme a los rincones de la soledad y pobreza, donde paso una vida quieta y pacífica, como hombre desengañado y despedido de este mundo y de sus mudanzas, sin pretender cosa de él...». Más adelante el Inca dice que una batalla tan importante como la de Huarina, aunque fuera contra el servicio del rey, cualquier parte que se haga, por sí solo, sin favor ajeno, merece honra y fama. Garcilaso de la Vega, *Historia General del Perú*, 1960, pág. 360.

BARTOLOMÉ DE LAS CASAS, LAS CAPITULACIONES Y LAS LEYES NUEVAS

Es extraña la inquina de Garcilaso hacia Bartolomé de las Casas. Señala incluso que lo conoció personalmente en 1562 y, cuenta que, «porque supo que era de Indias me dio sus manos para que se las besase, pero cuando entendió que era del Perú y no de México, tuvo poco que hablarme».

¿Pero cuál es el verdadero propósito que anima a Garcilaso a «inventarse» unas capitulaciones y por qué esa antipatía hacia Bartolomé de las Casas y el rechazo a Leyes Nuevas? Más allá del daño colateral que su imposición causaron al padre, hay un proyecto político detrás de todo ello compartido por el círculo humanístico que le rodeaba.

El jesuita Giovanni Anello Oliva (Nápoles, 1572-Lima, 1642), en su crónica *Historia del reino y provincias del Perú*, de 1631, retomará el tema de las fabulosas capitulaciones entre Titu Atauchi (hijo legítimo de Huayna Cápac y hermano de Huascar y Atahualpa) y el misterioso conquistador Francisco de Chaves y sus implicaciones para el establecimiento del orden colonial en el Perú. Giovanni Anello Oliva sigue con la idea antes propuesta por Valera, Acosta y Garcilaso. Menciona el cronista un encuentro que supuestamente se produjo durante el avance de Pizarro hacia el Cuzco en 1532 y del que no hay ninguna evidencia histórica y por el que se acepta el dominio de España y la evangelización de los indígenas. Giovanni Anello Oliva disponía para escribir su obra de las de Antonio de Herrera, Cieza, Acosta y Garcilaso.

Porras Barrenechea ya comentó de la falsedad de dichos hechos históricos. ¿Inventos de Francisco de Chaves, de Blas Valera que pasan a Acosta, Garcilaso y a Giovanni Anello Oliva? Es bueno recordar que, asimismo, son falsos los hechos históricos recogidos en las inventadas relaciones de Fray Marcos de Niza. Bartolomé de las Casas en la *Brevísima* escribe una carta supuestamente de fray Marcos de Niza por la que éste estuvo en Cajamarca y asistió al rescate de Atahualpa, con el nombre de Juan de Niza. Porras Barrenechea señalará que hasta 1534 Niza no fue a Perú y lo acusa de inventos graves sobre los hechos de Cajamarca.

Garcilaso parte del supuesto de que los indios estaban llamados a redimirse del pecado de su idolatría porque en el fondo de sus conciencias ya conocían a Dios. Este enfoque es muy parecido al del Padre Acosta, citado tantas veces en la obra garcilasiana. Al referirse a Huayna Cápac, Garcilaso lo presenta como un modelo de rey Inca, a tal grado benéfico para sus súbditos que hasta llegó a intuir la existencia de un Dios superior a aquellos a los que había rendido culto. El que Huayna Cápac refute al Villac Umu la supremacía del Sol como Creador es sólo un recurso narrativo. Con esta afirmación, los indios eran elevados a categoría de pueblo redimible y por ende sujetos a justo y cristiano dominio. Asimismo, informar sobre la religión y la cultura de los indios, como había hecho

Acosta, tenía sentido como historia moral, pues de esa manera al reconocerse y reconocerlos como sujetos de salvación, ya se estaba dando el paso decisivo para la misma (O Gorman, 1962, pág. 34). Asimismo, todo este tipo de arengas edificantes, como ha demostrado Ginzburg (1999), eran además usuales en los escritos jesuitas de la época.

Es evidente que, como ya he dicho antes, Garcilaso pretende favorecer a su padre y entiende que la llegada del visorrey Blasco con sus Leyes Nuevas desencadenó, como efecto colateral, que el padre de Garcilaso fuera acusado de traidor. Pero la imposición de las Leyes Nuevas también desencadenó la muerte de Manco Inca, la rebelión de Gonzalo Pizarro y la imposibilidad de restitución del imperio inca que hasta ese momento se había creído posible gracias a las capitulaciones.

Garcilaso ciertamente tiene en cuenta la obra de Blas Valera o de Acosta pero hay que analizar y estudiar por qué enfatiza determinados contenidos, oscurece otros, elige ciertos patrones y elimina otros. El hecho de que Garcilaso apoyara a Gonzalo Pizarro, a Francisco de Chaves (critica las versiones negativas que sobre éste ofrece en su crónica el Palentino, por ejemplo), a Vaca de Castro y sobre todo a Pedro de la Gasca, frente al visorrey Blasco y la imposición por parte de la Corona de las Leyes Nuevas, a mi modo de ver, tiene que ver con determinadas posiciones políticas que favorecían a ciertas personas principales del entorno de Garcilaso y arrojan, además, cierta sombra sobre el legítimo gobierno por parte de la Corona.

Con respecto al primer punto, ya se ha advertido como en la *Historia General*, Garcilaso elude cualquier crítica a la consabida codicia económica de Vaca de Castro y abunda en expresiones positivas hacia el conquistador.

Una carta encontrada de Francisco de Castro a Pedro de Castro aclara un tanto los hechos. Pedro de Castro, hijo de Vaca de Castro y Arzobispo de Granada, estaba dolido porque se hablaba mal de su padre en los hechos de la conquista. Garcilaso deseaba entrar en el cenáculo de escritores y humanistas que rodeaban al Arzobispo Pedro de Castro. A su vez, éste era muy amigo de Bernardo de Alderete, influencia determinante en la obra del Inca. Garcilaso buscaba el favor del Arzobispo de Granada, quien estaba vinculado, además, a los sabios escritores de Córdoba, y nada mejor que lavando la mala imagen de su padre.

El tema de las capitulaciones y el de la oposición a las Leyes Nuevas tiene que ver también con la evangelización jesuita y las relaciones de la orden con la Corona. No olvidemos que las obras de Garcilaso eran leídas y aprobadas por su círculo.

De los 6 puntos contenidos en los «fantásticos» acuerdos entre Chaves y Titu Atauchi, algunos son propios de la mentalidad misionera (el perdón de las ofensas, la amistad entre indios y españoles, la liberación de presos) y otros lo eran por sus implicaciones políticas en el rol de la orden y la postura del Estado.

El reconocimiento por parte de Pizarro y la Corona de Manco Inca como legítimo heredero, la aceptación de las leyes incas en tanto no contradigan principios cristianos y la asunción de todos los puntos reseñados por la corona los interpreta Carlos M. Gálvez Peña como un claro y legalista pedido de mantener la autonomía andina en una suerte de protectorado misional ejercido simbólicamente por la corona española y puede que ejecutado por los jesuitas.

Como señala Carlos M. Gálvez Peña, una serie de debates se iniciarán a lo largo del XVII en Lima en torno a la religión andina o la humanidad del indio, todo ello tras la aparición de la obra de Garcilaso. A lo largo de los siglos dieciséis y diecisiete, la orden jesuita pondrá especial dedicación en construir un modelo tolerante de evangelización. Hay por parte de cierto sector de la Compañía una posición revisionista respecto de la conquista y el inicio de un discurso orientado a la reflexión histórica en el espíritu de la restitución. A todo ello hay que añadir la oposiciones o inquinas entre las distintas órdenes religiosas, sus diferentes concepciones (los jesuitas entienden que los indios son vasallos en tanto los dominicos entienden que son libres y pueden conservar sus tierras) y la política centralizadora de la Corona.

El diálogo sobre el verdadero Dios entre Huayna Cápac y el sumo sacerdote, las capitulaciones aceptadas por españoles e indígenas y la no admisión de las Leyes Nuevas son claves del pensamiento de Garcilaso. Éste entiende que hay una época de paz entre indios y españoles hasta que se imponen las Leyes Nuevas, las cuales atentan directamente contra la ley Natural de los incas (Huayna Cápac y su profecía). Garcilaso, partiendo de una actitud muy cercana al pensamiento jesuítico, busca el sincretismo, la convivencia feliz entre incas y españoles, la cual se logrará dejando a aquellos en su ley natural, es decir, restituyendo su imperio y con el cumplimiento de las capitulaciones por parte de todos.

Pero frente a la posterior obra del jesuita Oliva, que sigue a Las Casas al pie de la letra y se basa en argumentos lascasianos para defender su idea de que la llegada de los jesuitas puso fin a las vejaciones descritas por Bartolomé, Garcilaso, sin embargo, se aleja de cualquier acercamiento o simpatía hacia el dominico.

En todas estas actitudes hay que tener en cuenta que el primer choque entre la Corona española y la Compañía se produjo ya entre 1575 y 1579 por culpa de las tesis lascasianas. Como detalla el sólido estudio de Alexandre Coello de la Rosa, el virrey de Toledo había prohibido (sin expedir ningún documento) los textos en circulación de Bartolomé de las Casas en el virreinato, en marzo de 1571. Ese año también se recogieron los escritos originales en España. La Corona, tardíamente, aceptó que los jesuitas, frente a las órdenes mendicantes, se encargaran de reformar los métodos educativos. El virrey de Toledo les asignó parroquias y centros. Posteriormente, Toledo fue cerrando los colegios jesuíticos por no admitir éstos las continuas intrusiones del virrey. En 1579

puso a la Inquisición contra la orden de Loyola, siendo una de las primeras víctimas Luis López S. J. o Pedro Miguel de Fuentes. Acosta formó parte del Tribunal de Inquisición por sus buenas relaciones con Felipe II y condenó a varios dominicos y en 1579 a su compañero de religión Luis López S. J. El padre Luis López, S. J., uno de los primeros jesuitas llegados al Perú, había escrito un memorial en donde criticaba las reformas del virrey de Toledo. El padre López fue apresado por la Inquisición acusado de negar el derecho del rey a las Indias. Se le condenó a reprensión y fue embarcado a España en 1585. Acosta, por otro lado, intentó poner a los jesuitas españoles en la órbita de la Corona. No hay que olvidar que en *De Procuranda* (1588) Acosta no reprobó en absoluto a la Corona por su responsabilidad respecto del bienestar de los indios, tampoco culpó a los españoles por sus actos de barbarismo y desmontó la posición de los dominicos lascasianos.

Es comprensible el cuidado de la orden jesuítica en evitar tensiones. Garcilaso, que convive rodeado de jesuitas, con una actitud política muy cautelosa, se aleja por un lado de Bartolomé de las Casas pero defiende, por otro, la restitución del imperio de los incas.

Bernard Lavalle ha demostrado cómo a principios del siglo XVII el uso de las ideas de las Casas dejó de ser sólo un asunto de eficaz propaganda, usado contra el bando español en la provincia. Cuando estos problemas fueron ventilados en Roma, quedó clara la preocupación de la curia romana por el efecto que esto pudiera tener en las relaciones entre la Santa Sede y la Corona Española.

Según Carlos M. Gálvez Peña⁷, otro aspecto del discurso jesuita en los siglos dieciséis y diecisiete es el de la relación entre escepticismo y catolicismo y el del rol de la doctrina del probabilismo al interior de la Compañía de Jesús. El enfrentamiento entre el estado y la ley y el individuo y la libertad, en casos de dudosa interpretación moral, devino ya no sólo en una doctrina especulativa, sino en una posición política que enfrentaba a las autoridades civiles y eclesiástica.

La interpretación histórica bien podía ser sujeto de revisión, análisis y discusión, en tanto se aplicaran las condiciones de la razón probable: estar apoyada en sólido fundamento, que no se siga de ella un absurdo y que no se oponga a la Escritura, la tradición y a los padres. ¿No hacía algo parecido Garcilaso al favorecer la actitud de Gonzalo Pizarro, criticar la severidad del visorrey y aupar a Francisco de Chaves y a Pedro la Gasca, quienes abjuraron de las Leyes Nuevas?

Con el tiempo se llegaría a acusar a la Compañía de difundir una doctrina que era en sí misma una invitación a la sedición política, a lo que los probabi-

⁷ En «Creará el curioso lector lo que más le agradare. Giovanni Anello Oliva frente a la Conquista y a la Evangelización», en *Máscaras, tretas y rodeos del discurso colonial en los Andes*, Lima: Instituto Riva Agüero, 2005, pág. 140 y sigs.

listas se opusieron argumentando que si bien era lícito seguir la ley (Estado) lo era en la medida en que el optar por seguir la ley fuera sólidamente probable. La obediencia al Estado podía quedar mal parada, por ser moralmente endeble. Aparece la duda moral: escoger entre los argumentos morales de Francisco Pizarro y los de Francisco de Chaves o El visorrey o Gonzalo Pizarro.

En el caso de la crónica de Giovanni Anello Oliva, el mensaje último, señala Gálvez Peña, no careció así de trasfondo político ni estuvo desligado tampoco del mensaje misional y llegó arropado con la pasión de la prédica: consumada la conquista de los Andes, la utopía del Evangelio era misión de la Compañía de Jesús bajo la protección de la Corona. Para dejar atrás la historia, había que reescribirla y esta nueva y moderna historia, anclada en la tradición hispana y andina, quería optar por la libertad y los derechos naturales de los indios peruanos, cuyos logros pasados debían conocerse. «Ello era un reclamo de mayor autonomía para el fuero de la conciencia personal» (Gálvez Peña, 2005, pág. 154), reclamo contemporáneo al Padre Oliva pues el siglo diecisiete europeo se caracterizó por el rechazo de la razón de Estado apelando a la autoridad divina encarnada en el cuerpo místico del pueblo.

Pero eso fue un poco después.

Antes, por lo que respecta a las obras de Garcilaso, se colige que había un orden preparado para asumir la religión cristiana y la preeminencia española junto a la restitución de los reyes incas. Este es el proyecto de Garcilaso que no pudo consumarse, entre otras causas, por la imposición de las Leyes Nuevas y el consiguiente caos colonial.

Hay un reclamo implícito de nuevas relaciones entre los indios y los españoles. A Garcilaso, en definitiva, no le mueve tanto la filosofía platónica como un contexto socio-político muy marcado por su círculo humanístico. En mi opinión, es necesario estudiar sus obras a la luz de la política social y del espíritu de la Compañía, es decir, en el particular contexto en que vivió su autor. Su obra obedece a un discurso político de corte más realista basado en una reestructuración del Perú colonial, sincretista, en el intento de organizar la sociedad, con herramientas jesuíticas en la búsqueda de consensos y en algunos aspectos alejado del orden o las leyes que imponían la Corona.

Difícil era para los historiadores y teólogos jesuitas que se relacionaban y trabajaban conjuntamente con Garcilaso resistirse a las críticas contra la situación del indio y por eso apoyaron sus obras y le ayudaron en su tarea. Por otro lado, debían tener presentes a la Monarquía y la Corona. La *Historia General* se mueve entre dos poderes, el de la Corona y la inquisición y el del pensamiento jesuítico, difícil juego de acrobacia del que salió su autor bien parado.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, José, *De Procuranda salute Indorum*, apud. G. Foque, Salmanticae, 1588 (ed. esp. mis., Madrid, 1952, 621 págs.).
- , *Historia natural y moral de las Indias*, ed. J. de León, Sevilla, 1590 (en latín, *De natura novi orbis*, Coloniae Agrippinae, 1596).
- ANELLO OLIVA, Giovanni, *Historia del reino y provincias del Perú*, ed., pról. y notas C. M.^a Gálvez Peña, Lima: PUCP, 1998.
- CASAS, Bartolomé, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Madrid: Tecnos, 2008.
- CASAS GRIEVE, Mercedes de las (ed.), Polo de Ondegardo, *Relaciones de las cosas acaecidas en las alteraciones del Perú después de que Blasco Núñez de Vela entró en él*, Lima: PUCP, 2003.
- COELLO DE LA ROSA, Alexandre, «De mestizos y criollos en la Compañía de Jesús, Perú, siglos XVI y XVII», en *Revista de Indias*, vol. 68, núm. 242 (2008).
- , *Los jesuitas y las misiones de frontera del alto Perú*, Santa Cruz de la Sierra, *Revista complutense de Historia de América*, núm. 33 (2007).
- CORMACK, Mc, *Religión in the andes. Vision and imagination in early colonial Peru*, New Jersey: Princenton University Press, 1991.
- GÁLVEZ PEÑA, Carlos M., «Creerá el curioso lector lo que más le agradare. Giovanni Anello Oliva frente a la Conquista y a la Evangelización», en *Máscaras, tretas y rodeos del discurso colonial en los Andes*, Lima: Instituto Riva Agüero, 2005.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca, *Historia General del Perú*, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1960.
- Ginés de Sepúlveda, Juan Epistolario*, introd. Á. Losada, Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1979.
- GINÉS DE SEPÚLVEDA, Juan, Fray Bartolomé de las Casas, *Apología*, trad., introd. y notas Á. Losada, Madrid: Editoria Nacional, 1975.
- GINZBURG, C., *Alien voices. The dialogic element in early modern jesuit historiography: Uin History, Rhetoric and Prof.*, Hanover y Londres: University Press of New England, 1999.
- LAVALLE, Bernard, *Las promesas ambiguas*, Lima: Instituto Riva Agüero, 1993.
- NICOL, Eduardo, *El problema de la filosofía hispánica*, Madrid: Tecnos, 1961.
- O GORMAN, Edmundo (ed.), *Historia natural y moral de las Indias*, México, 1962.
- POLO DE ONDEGARDO, *Relación de las cosas acaecidas en las alteraciones del Perú después que Blasco Núñez Vela entró en él*, escrito entre 1548 y 1550.

PEREÑA VICENTE, Luciano, *Derechos y deberes entre indios y españoles en el Nuevo Mundo*, texto reconstruido por L. Pereña Vicente, Salamanca: Cátedra V Centenario, Universidad Pontificia de Salamanca, 1992.

PORRAS BARRENECHEA, *Los cronistas del Peru y otros ensayos*, Lima: Sanmartí impresores, 1962.

EDAD DE ORO
HOJA DE PEDIDO

Apellidos

Nombre

Institución

Dirección

Deseo recibir los números de **Edad de Oro** _____

Firma:

Envíese a:

Librería de Universidad Autónoma de Madrid
28049 MADRID

NÚMEROS DE LA REVISTA PUBLICADOS

EDAD DE ORO I

Madrid, U.A.M., 1982, 105 págs.

EDAD DE ORO II

Los géneros literarios.

Madrid, U.A.M., 1983, 215 págs.

EDAD DE ORO III

Los géneros literarios: prosa.

Madrid, U.A.M., 1984, 309 págs.

EDAD DE ORO IV

Los géneros literarios: poesía.

Madrid, U.A.M., 1985, 235 págs.

EDAD DE ORO V

Los géneros literarios: teatro.

Madrid, U.A.M., 1986, 311 págs.

EDAD DE ORO VI

La poesía en el siglo XVII.

Madrid, U.A.M., 1987, 285 págs.

EDAD DE ORO VII

La literatura oral.

Madrid, U.A.M., 1988, 285 págs.

EDAD DE ORO VIII

Iglesia y literatura. La formación ideológica de España.

Homenaje a Eugenio Asensio.

Madrid, U.A.M., 1989, 226 págs.

EDAD DE ORO IX

Erotismo y literatura.

Madrid, U.A.M., 1990, 346 págs.

EDAD DE ORO X

América en la literatura áurea.

Madrid, U.A.M., 1991, 245 págs.

EDAD DE ORO XI

San Juan de la Cruz y fray Luis de León y su poesía.

Homenaje a José Manuel Blecuca.

Madrid, U.A.M., 1992, 251 págs.

EDAD DE ORO XII

Edición, transmisión y público en el Siglo de Oro.

Madrid, U.A.M., 1993, 410 págs.

EDAD DE ORO XIII

Francisco de Quevedo y su tiempo.

Madrid, U.A.M., 1994, 240 págs.

EDAD DE ORO XIV

Lope de Vega.

Madrid, U.A.M., 1995, 328 págs.

EDAD DE ORO XV

Leer «El Quijote».

Madrid, U.A.M., 1996, 216 págs.

EDAD DE ORO XVI

El nacimiento del teatro moderno.

Madrid, U.A.M., 1997, 343 págs.

EDAD DE ORO XVII

El mundo literario del Madrid de los Austrias.

Madrid, U.A.M., 1998, 247 págs.

EDAD DE ORO XVIII

Felipe II: Medio Siglo de Oro.

Madrid, U.A.M., 1999, 239 págs.

EDAD DE ORO XIX

Poética y Retórica en los siglos XVI y XVII.

Madrid, U.A.M., 2000, 322 págs.

EDAD DE ORO XX

Revisión de la novela picaresca.

Madrid, U.A.M., 2001, 222 págs.

EDAD DE ORO XXI

Libros de caballerías: textos y contextos.

Madrid, U.A.M., 2002, 549 págs.

EDAD DE ORO XXII

Música y literatura en los Siglos de Oro.

Madrid, U.A.M., 2003, 508 págs.

EDAD DE ORO XXIII

La lengua literaria en los Siglos de Oro

Madrid, U.A.M., 2004, 473 págs.

EDAD DE ORO XXIV

La tradición clásica en los Siglos de Oro

Madrid, U.A.M., 2005, 481 págs.

EDAD DE ORO XXV

El Quijote cuatrocientos años después

Madrid, U.A.M., 2006, 615 págs.

EDAD DE ORO XXVI

La mujer en la literatura áurea

Madrid, U.A.M., 2007, 363 págs.

EDAD DE ORO XXVII

Magia y ciencia en la literatura áurea

Madrid, U.A.M., 2008, 454 págs.

EDAD DE ORO XXVIII

Imprenta manual y edición de textos áureos

Madrid, U.A.M., 2009, 463 págs.

RAQUEL ARIAS

De obispos, piratas, ninfas y maracas: «Espejo de paciencia»

TRINIDAD BARRERA

Las Fábulas burlescas de Juan del Valle Caviedes (a propósito de Narciso y Eco)

EDUARDO BECERRA

Señales desde una biblioteca perdida. «Infortunios de Alonso Ramírez»: identidad criolla y cuestión barroca

GUADALUPE FERNÁNDEZ ARIZA

La tradición mítico-caballeresca en Manuel Mujica Lainez

TEODOSIO FERNÁNDEZ

Épica culta y barroco hispanoamericano

JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXO

Desengaño barroco en «Sucesos de fray García Guerra» de Mateo Alemán

AMALIA INIESTA

Fiesta barroca

ISAÍAS LERNER

La «Miscelánea antártica» y el origen de los pueblos del continente americano

ANTONIO LORENTE

La figura del borracho en la poesía satírico-burlesca de Valle y Caviedes

JAIME J. MARTÍNEZ

La evolución del canon épico en «Mexicana» de Gabriel Lasso de la Vega

REMEDIOS MATAIX

Amazonas áureas: un viaje a América de ida y vuelta

SELENA MILLARES

Un siglo de poesía para sor Juana Inés de la Cruz

CARMEN DE MORA

Algunas confluencias entre «La Florida del Inca» y los «Comentarios reales»

ROSA PELLICER

América en el «Islario General» de Alonso de Santa Cruz

CONCEPCIÓN REVERTE

Ejemplos del Rococó en Hispanoamérica

JOAQUÍN ROSES

Lecciones de Góngora y disidencias de sor Juana

LUIS SÁINZ DE MEDRANO

Acerca de las letras hispanoamericanas en la Edad de Oro. Testimonio y estética

MERCEDES SERNA

El inca Garcilaso de la Vega: la «Ley Natural» frente a las «Leyes Nuevas»