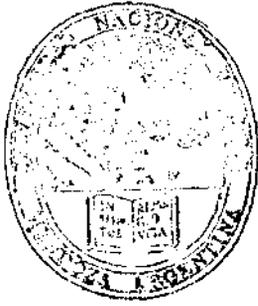


**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

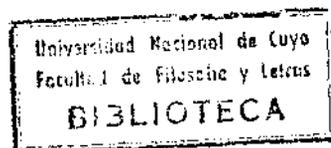


**TESIS DOCTORAL**

**POÉTICA Y APOLOGÉTICA EN**

**LA CRISTIADA**

**DE DIEGO DE HOJEDA**



**Directora de Tesis: Ana Galimberti de Padrón.**

**Doctorando: Elena María Calderón de Cuervo**



Portada del manuscrito de *La Cristiada* que se encuentra en la Biblioteca del Arsenal de Paris. El escudo de armas pertenece a la familia del Marqués de Montesclaros.

## INTRODUCCIÓN

### **1. La Literatura hispanoamericana colonial y las últimas tendencias de la crítica.**

La atención de la crítica sobre las manifestaciones literarias y el ambiente cultural de lo que se conoce como Literatura Colonial ha aumentado notablemente a partir de los años ochenta. Las historias de la Literatura Hispanoamericana de Luis Iñigo Madrigal (1982), de Cedomil Goic (1988) y, más recientemente la de José Miguel Oviedo (1995), cuentan con un tomo entero dedicado a este período que comprende desde el descubrimiento de América en 1492 hasta el neoclasicismo del siglo XVIII, a un paso de iniciarse la problemática literaria de la emancipación americana.

No obstante, la Literatura Colonial como disciplina, sigue encontrando aún hoy dificultades, no sólo con respecto a los recursos metodológicos y las referencias epistemológicas con que se la aborda sino con el título con que se la designa.

La denominación de Literatura Colonial encierra un obvio supuesto político que el siglo XIX postuló sistemáticamente

desde el momento de la Independencia, con menosprecio y deformación política de la comprensión de la historia anterior vista como sujeción, opresión despótica, oscurantismo cultural y fanatismo religioso. Los historiadores del siglo XIX, Herrera (1860), Vergara y Vergara(1867), Amunátegui (1870-1872), José Toribio Medina (1878), repiten esa visión, al tiempo que exploran los repertorios y datos de la historia literaria de las regiones que abordan. No se quiere indicar con esto que el trabajo de estos historiadores no haya sido útil en muchos aspectos. En el caso concreto de José Toribio Medina, se le deben no sólo los aportes historiográficos de su propia pluma (la **Historia de la literatura colonial de Chile** de 1873, entre tantas otras ) sino la recopilación de textos que, aún hoy, constituye una de las fuentes más importantes para la investigación de la problemática colonial andina<sup>1</sup>.

Más allá de la determinación objetiva del estatuto jurídico y político de los pueblos americanos, la designación "colonial" subsiste y no sólo para la Literatura sino, también, para la Historia. Si se acepta la denominación de "Literatura de la Independencia" o "de la Emancipación", por fuerza se ha de admitir un período anterior de colonialismo,

<sup>1</sup>. La Colección Medina está instalada en la Sala Toribio Medina de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile y generosamente abierta al trabajo de los investigadores. Su frecuentación, orientada por la guía del Prof. Javier González Echenique, presidente de la Junta de Estudios Históricos de Chile, ha proveído un porcentaje importante del material necesario para realizar esta investigación. Otra fuente importantísima ha sido la biblioteca personal del Dr. Félix Denegri Luna, presidente de la Junta de Estudios Históricos del Perú, quien, con un espíritu de colaboración excepcional, ha completado el material bibliográfico necesario.

tal y como lo planteaba Jean Franco en Spanish American literature since Independence de 1973<sup>2</sup> en el cual la designación se alimentaba, para su explicación, con las teorías de la dependencia económica. En el valioso volumen de David Brading<sup>3</sup> se intenta recuperar desde una historia de las mentalidades una denominación más pertinente y se habla de monarquía católica y república criolla. Podrá discutirse la denominación de monarquía ya que la instauración de los virreinos en América no implicó el nacimiento de una aristocracia criolla sino, más bien, el predominio de la poderosa clase de los hacendados, quienes, por otra parte, no alcanzaban en la administración virreinal cargos importantes, desempeñados por españoles de la península. Las cortes virreinales de América no tuvieron el perfil de los virreinos aragoneses de Sicilia y Cerdeña. Se crearon algunos marquesados, como el de Jamaica, constituido por la casa Colón; el ducado de Veragua, el marquesado del Valle de Oaxaca, cuyo primer marqués fue Martín Cortés, hijo del conquistador y de la Malinche, y el de Oropesa, pero en lo relativo al mecanismo de su gobernación tienen matices propios, ya que eran designados unas veces por la corona, otras por los Colonos y otras por la Audiencia de

<sup>2</sup>. Se maneja una traducción al castellano: Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la independencia, Barcelona, Ariel (Letras e ideas: Instrumenta, 7), 1975. El planteo político que hace Franco es muy elemental y la obra tiene en su totalidad, un objetivo literario. Lo que interesa es rescatar la persistencia de una taxonomía que responde, aun, a un marco ideológico pre-establecido.

<sup>3</sup>. David Brading. Orbe Indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867. Traducción de Juan José Utrilla. México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

Santo Domingo o el gobernador de los Estados Generales del Almirante<sup>4</sup>.

Ciertamente, ha sido el Barroco la época que ha despertado mayor interés y variedad de puntos de vista en relación con la Literatura Hispanoamericana Colonial. El Manierismo, como momento de disolución del equilibrio renacentista y de transición hacia el Barroco, ha sido abordado por Goic en 1975<sup>5</sup> y Emilio Carilla en 1982<sup>6</sup> y, posteriormente, en una compilación sobre Manierismo en el arte de 1980, en la que José Buxó hace la contribución literaria<sup>7</sup>. Son particularmente importantes los estudios sobre este período de Mariano Picón Salas en 1944<sup>8</sup>, de Irving Leonard en 1959<sup>9</sup> y Carilla en 1972<sup>10</sup>. En un intento de periodizar esta épo-

<sup>4</sup>. Cfr. Francisco Morales Padrón. Virreinos y colonias: un mundo que se expresa. En: Historia General de América. T. II, Madrid, Espasa-Calpe, 1982. p.397.

<sup>5</sup>. Cedomil Goic. La périodisation dans l'histoire de la littérature hispano-américaine. En: Etudes Littéraires. 8:2-3 (1975). pp.269-284.

<sup>6</sup>. Emilio Carilla. La lírica hispanoamericana colonial. En: Luis Iñigo Madrigal, ed. Historia de la literatura hispanoamericana. T. I: Época Colonial. Madrid, Cátedra, 1982. pp.237-274.

<sup>7</sup>. José Pascual Buxó. Bernardo de Balbuena o el manierismo plácido. En: La dispersión del manierismo (Documentos de un coloquio. México, UNAM, 1980. pp.113-146.

<sup>8</sup>. Mariano Picón Salas. De la conquista a la independencia: tres siglos de historia cultural. México, Fondo de Cultura Económica, 1944.

<sup>9</sup>. Irving A. Leonard. Baroque Times in Old México. Michigan, Ann Arbor, 1959. Hay edición en castellano: La época barroca en el México colonial. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

<sup>10</sup>. Emilio Carilla. La literatura barroca en Hispanoamérica. Madrid, Anaya, 1972.

ca, Goic ha propuesto para la época la distinción de tres momentos: Manierismo, Barroco y Barroquismo tardío, que "traducen la extensión, uniformidad relativa y derivación diferenciada de la época"<sup>11</sup>. En el comienzo de la Edad contemporánea, Carilla<sup>12</sup> ha distinguido el Rococó como un período inicial, lo mismo que hace Goic y antes señalaran Anderson Imbert en 1954<sup>13</sup> y José Juan Arrom en 1977<sup>14</sup>; éste va seguido del Neoclasicismo, tendencia del período que cierra la edad colonial y abre la nueva vida de las repúblicas y la edad nacional. Como un aporte para el estudio del erasmismo en América, debe mencionarse el libro de Bataillon de 1950<sup>15</sup> en tanto que las ideas escatológicas ligadas al descubrimiento y a la colonización española fueron estudiadas por Phelan en 1972<sup>16</sup>, Mario Góngora en 1980<sup>17</sup> y Alain Milhou en

<sup>11</sup>. Cedomil Goic. La périodisation... (op. cit) p.273 sq. (La traducción es nuestra).

<sup>12</sup>. Emilio Carilla. La literatura barroca... op. cit).

<sup>13</sup>. Enrique Anderson Imbert. Historia de la Literatura Hispanoamericana. T.I Primera parte: La Colonia. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

<sup>14</sup>. José Juan Arrom. Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.

<sup>15</sup>. Marcel Bataillon. Erasmus en España. México, Fondo de Cultura Económica, 1950. 2 vol.

<sup>16</sup>. John Phelan. El milenarismo de los franciscanos en el Nuevo Mundo. México, UNAM, 1972.

<sup>17</sup>. Mario Góngora. Estudios de historia de las ideas y de historia social. Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980.

1983<sup>18</sup>. El petrarquismo en la lírica ha sido estudiado por Fucilla en 1960<sup>19</sup> y Estuardo Núñez en 1968<sup>20</sup> quien, junto a Joaquín Arce<sup>21</sup>, amplía el campo de influencia a otros poetas italianos para España e Hispanoamérica. La presencia de Camoens ha sido abordada por Núñez en otro estudio posterior<sup>22</sup> en relación con el Perú. El gongorismo ha sido especialmente trabajado por Carilla en 1946 en un estudio amplio con atención sobre el léxico, los temas y los centones<sup>23</sup>; Buxó en dos trabajos sucesivos<sup>24</sup> amplió la investigación a procedimientos estilísticos y más recientemente Perelmuter Pérez aclara la extensión justa de los cultismos y del hipérbaton en sor Juana y en todos los temas en los cuales se puede advertir el ascendiente gongorista<sup>25</sup>.

<sup>18</sup>. Alain Milhou. Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español - Editado por Cuadernos Colombianos. Valladolid, Seminario americanista, 1983, N° 11.

<sup>19</sup>. John Fucilla. Estudios sobre el petrarquismo en España. Madrid, CSIC, 1960.

<sup>20</sup>. Estuardo Núñez. Las letras de Italia en el Perú. Lima, Universidad Mayor de San Marcos, 1968.

<sup>21</sup>. Joaquín Arce. Tasso y la poesía española. Repercusión literaria y confrontación lingüística. Barcelona, Planeta, 1973.

<sup>22</sup>. Estuardo Núñez. Camoens en el Perú - Lima, P. L. Villanueva, 1972.

<sup>23</sup>. Emilio Carilla. El gongorismo en América. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1946.

<sup>24</sup>. José Pascual Buxó. Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (Siglo XVII). México, Universidad Veracruzana, 1959 y Góngora en la poesía novohispana. México, Imprenta Universitaria, 1960.

<sup>25</sup>. Rosa Perelmuter Pérez. Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el "Primero Sueño". México, UNAM, 1982.

El Barroco americano, como fenómeno distintivo y caracterizador del arte y la literatura, ha merecido una particular atención especulativa de Wagner de Reyna, en 1954, desde una óptica hispanista y religiosa<sup>26</sup>; Lezama Lima, en 1969, lo reconoce como expresión americana que alcanza su punto más alto en Sor Juana<sup>27</sup> y Sarduy, en 1974, lo proyecta de manera muy subjetiva, como forma de excesos, actitud lúdica y rebeldía sobre las letras del siglo XX<sup>28</sup>.

Las preferencias de la última década hacia los estudios coloniales, aún considerados "literatura" por los repertorios especializados, revelan un desconcierto severo respecto del objeto y los fines de su estudio así como también un divorcio ideológico con la bibliografía que se venía manejando. Basta recorrer los números monográficos dedicados a la época colonial de Dispositio, Revista Iberoamericana, Revista de Crítica Literaria latinoamericana, Bulletin of Hispanic Studies entre otros, para advertir el estado de la cuestión: la tendencia inter-disciplinaria de los años sesenta parece obsoleta, la inclinación es hacia la fusión de las disciplinas que confluirían (o están confluyendo) en lo que se conoce como los "cultural studies". La noción de literatura es "superada" por la de "discurso" y eventualmente por la de "semiosis".

<sup>26</sup>. Alberto Wagner de Reyna. Destino y vocación de Iberoamérica. Prólogo de Gonzague de Reynolds. Madrid, Cultura Hispánica, 1954.

<sup>27</sup>. José Lezama Lima. La expresión americana. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.

<sup>28</sup>. Severo Sarduy. Barroco. Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

El concepto de discurso se plantea, en principio, como algo más amplio y versátil y que permitiría trabajar con textos no considerados tradicionalmente como "literarios" o bien, refractarios a los análisis clásicos de la literatura.

Sin embargo, el término "discurso colonial" adquiere otro matiz, como resulta claro en la definición de Peter Hulme, para quien se trata de:

(...) un conjunto de prácticas lingüísticas unificadas por su despliegue común en la organización de asuntos coloniales, un conjunto que podía incluir el más formulístico y burocrático de los documentos oficiales (...) con la más humilde (...) de las novelas románticas.<sup>29</sup>

El comentario al texto de Hulme lo hace Rolena Adorno<sup>30</sup> al señalar que "las distinciones de forma y de género se suspenden"; "estamos más allá de los conceptos de autor y obra, periodo, género, movimiento (...)". Mignolo ampliará posteriormente la noción de "discurso colonial" y propondrá la de "semiosis colonial" incluyendo todos los sistemas posibles de representación<sup>31</sup>.

<sup>29</sup>. Peter Hulme. Colonial Encounters; Europe and the native Caribbean, 1492-1797. London and New York, Methuen, 1986. (La traducción es nuestra).

<sup>30</sup>. Rolena Adorno. Colonial Discourse. En: Dispositio. Michigan, XIV: 36-38, 1989. p.73.

<sup>31</sup>. Walter Mignolo. La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales). En: Dispositio. Michigan, XI: 28-29, (1986 b). pp.137-161. Esta denominación de Mignolo no ha hecho fortuna, que sepamos, hasta ahora.

Implementado en este sentido, el concepto de "discurso" queda abierto, por así decir, al campo de la "oralidad". Sobre el principio rector establecido por Walter Mignolo de que

**Las historias de la literatura hispano/latino americana nos legaron una imagen del periodo colonial que dificultó (si no impidió) orientar la reflexión sobre obras que no fueran escritas en castellano, consideradas literarias y que expresaran o representaran, de alguna manera, cierta "experiencia americana".<sup>32</sup>**

Unido esto a la discusión sobre la escritura como único medio de expresión literaria y, posteriormente, sobre la idea de "literatura" como concepto impuesto "por una tradición cultural que se remonta al siglo XVIII", Mignolo rescata desde la lingüística estructural (Saussure y Derrida) el sentido de "letra" como "signo" -cuya estructura la generan las diversas posibilidades de la "huella" y cuya significación estará dada por la "diferencia" que un signo tiene respecto de los demás. La escritura ya no es privilegio de la lingüística, sino la condición misma de la significación. De esta suerte:

**El centro de atención se desplaza de la literatura (en el sentido de "belles lettres") a la literatura (en el sentido de la producción discursiva escrita) y a su complemento, la oralidad y las diversas formas de escritura de las culturas precolombinas. Un doble desplazamiento que nos lleva desde la idea de literatura impuesta por una tradición cultural al concepto de literatura forjado en una práctica disciplinaria.<sup>33</sup>**

<sup>32</sup>. Walter Mignolo. **La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales).. En: Dispositio**, (op. cit.) p.137.

<sup>33</sup>. Ídem. p.143

Anota Adorno que esta oralidad no se limita al mundo indígena, sino que abarca toda la cultura humanística y religiosa de la época. Pertenece a este orden de planteos el hecho de que, con el deseo de valorizar la oralidad del mundo precolumbino y de las "voces no escuchadas" en general, se suele establecer una polarización entre éste, como cultura oral, y el mundo europeo (del conquistador) como cultura escritural:

**La noción de "literatura" se reemplaza por la de "discurso", en parte porque el concepto de la literatura se limita a ciertas prácticas de escritura, europeas o eurocéntricas, mientras que el discurso abre el terreno del dominio de la palabra y de muchas voces no escuchadas.**<sup>34</sup>

No sólo las nociones elementales de literatura, escritura y español como coordenadas esenciales del campo de estudio de las letras coloniales son objetadas, sino que la denominación misma de "colonia", adquiere una renovación especial: se advierte el uso cada vez más frecuente de la idea de "colonialismo" (y sus variantes "descolonización" y "postcolonización") a través de la cual van comprendidos en la misma nómina los imperialismos inglés y francés del siglo XIX, que poco y nada tienen que ver con la idea imperial de la España de los siglos XVI y XVII, y el abandono voluntario y definitivo de lo que ellos llaman las "perspectivas eurocentristas" en la valoración de los textos. Conocidos pioneros de esta tendencia fueron

<sup>34</sup>. Rolena Adorno. **Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales. En: Dispositio. Vol. XIII:30.(1988) p.11.**

Franz Fanon con Black Skin. White Masks de 1952<sup>35</sup> y Aimé Césaire Le discours du colonialisme de 1955<sup>36</sup> y el libro de Edward Said, Orientalism de 1978, al cual le siguieron los trabajos de Peter Hulme en 1986<sup>37</sup>, Abdul JanMohamed and David Lloyd en 1987<sup>38</sup> Homi K. Bhabha en 1986<sup>39</sup> y Gayatri Spivak, Can the Subordinate Speak? de 1988<sup>40</sup>, quien forjará, entre otras, la expresión "sujeto colonial", incluyendo tanto al colonizado como al colonizador, expresión ésta que hará fortuna como lo demuestra el trabajo, entre muchos otros, de Beatriz González Stephan, Sujeto criollo/conciencia histórica: la historiografía literaria en el período colonial de 1993<sup>41</sup>. El supuesto ideológico básico, en este trabajo está dado por la crítica al modelo cultural del pensamiento liberal el cual, a partir del siglo XIX, dotó a las

<sup>35</sup>. Franz Fanon. Black Skin, White Masks. (1952). Traducción y reedición de Charles Lam Markmann. London, Mac Gibbon & Kee, 1968.

<sup>36</sup>. Aimé Césaire. Le Discours du colonialisme. (1955). Traducido al inglés por Joan Pinkham. Discourse on Colonialism. New York/London, Monthly Review Press, 1972.

<sup>37</sup>. Peter Hulme. Colonial Encounters... (op.cit.).

<sup>38</sup>. Abdul JanMohamed y David Lloyd. Introduction: Toward a Theory of Minority Discourse. En: Cultural Critique. 6 (Spring 1987), pp 5-12.

<sup>39</sup>. Homi K. Bhabha. The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism. En: Literature, Politics and Theory. Ed. Francis Barker, Peter Hulme, Margaret Iversen and Diane Loxley. New Accents Series, London, Methuen, 1986.

<sup>40</sup>. Citado por Rolena Adorno. Nuevas perspectivas... (op.cit.), p.25.

<sup>41</sup>. Beatriz González Stephan. Sujeto criollo/conciencia histórica: la historiografía literaria en el período colonial. En: José Anadón. Ruptura de la conciencia hispanoamericana Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.

naciones hispanoamericanas de un proyecto con sentido prospectivo, "silenciando el rico y heterogéneo pasado colonial". El efecto producido fue que, "sólo a partir del proyecto liberal se reconoce un quehacer cultural que legitima la existencia de una literatura"<sup>42</sup>. Otra cuestión inherente al aspecto ideológico, es la relativa a la compleja y "no menos conflictiva situación de los diversos sustratos y legados culturales" que conviven "en una tensa red dialógica de afirmaciones, imposiciones, repliegues y defensas":

**El sujeto social que se corresponde con cada madeja de este tejido cultural se afirma (discursivamente) frente a un otro. En este juego interdiscursivo, la defensa de la cultura escapa a la bidireccionalidad metrópolis/colonia. La conflictividad se reproduce al interior de la sociedad colonial, y halla su estratificación en los diversos sujetos sociales de acuerdo con la misma heterogeneidad"**<sup>43</sup>.

El asunto del colonialismo lleva, en este nuevo discurso crítico, al problema de la alteridad. En este sentido el libro de Tzvetan Todorov, La conquête de l'Amérique et la question de l'Autre de 1982<sup>44</sup>, ha tenido gran influencia, a pesar de las justificadas y abundantes críticas que recibió por parte de los especialistas hispanoamericanos y franceses. Francisco

<sup>42</sup>. Ídem. p.15.

<sup>43</sup>. Ídem. p.20.

<sup>44</sup>. Tzvetan Todorov. La Conquista de América y el problema del otro. México, Siglo XXI editores, 1987. (Traducción de Flora Botton Burla).

Javier Cevallos<sup>45</sup> señala los puntos en que se centra actualmente el problema de la alteridad en dos núcleos: el problema complejo de la construcción cultural del sujeto, es decir, la representación del llamado sujeto colonizado en los discursos coloniales y la profundización de nuestro conocimiento del sujeto colonizado policultural y multilingüe como autor o agente de discursos.

Relacionados obviamente con la alteridad, se encuentran los llamados discursos contra-hegemónicos (de resistencia, subversivos, o transgresivos) criollos, mestizos e indígenas, a los cuales se continúa prestando atención. La precursora en este campo fue Raquel Chang Rodríguez y su libro **Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana. Siglo XVI y XVII** de 1982, editado por la Studia Humanitatis de la Catholic University of America y, en la misma línea, el trabajo de Susana Jákfalvi Leiva, **Traducción, escritura y violencia colonizadora: un estudio de la obra del Inca Garcilaso**, de 1984<sup>46</sup>.

El interés por los llamados discursos de resistencia, o de "voces silenciadas", es clamoroso y abarca no sólo el mundo indígena y el de los conversos, quienes curiosamente aparecen fusionados, sino el del llamado "sujeto literario femenino", específicamente los textos autobiográficos y confesionales

<sup>45</sup>. Francisco Javier Cevallos. Citado por Rolena Adorno. **Nuevas perspectivas...** (op.cit.) p.28.

<sup>46</sup>. Susana Jákfalvi-Leiva. **Traducción, escritura y violencia colonizadora: un estudio de la obra del Inca Garcilaso.** Latin American Series, N°7, Foreign and Comparative Studies Publications. Syracuse, New York, Maxwell School of Citizenship and Public Affairs, 1984.

escritos por monjas. En esta línea están los trabajos de Linda Egan, **Donde Dios todavía es mujer: Sor Juana y la teología feminista** y el de Aralia López González, **Anticipaciones feministas en la vida y en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz** ambos de 1991<sup>47</sup>. Es importante anotar que, en el mismo volumen en que se editan estos artículos figura el trabajo de Antonio Alatorre que trata sobre el **Sueño**, entablado querrela contra Octavio Paz y la crítica feminista, a la que considera movida por una suerte de "idea fija" en virtud de la cual cualquier texto de Sor Juana encubre un mensaje en clave, cifrado, con el propósito de evitar el fatal enfrentamiento con los "establishments" masculinos civil y religioso. Esto da por resultado ciertas "desconstrucciones" y "reconstrucciones" completamente gratuitas, "absurdas las más de las veces y desprovistas de razón de ser", concluye Alatorre.

Dentro de estas líneas, sigue perdurando el criterio psicoanalítico. Los seis trabajos que versan sobre el teatro en la edición del Homenaje a Sor Juana<sup>48</sup> lo hacen desde perspectivas metodológicas en las que predomina el estudio de conductas y dan pie a una serie de "clichés" clínicos de la psicología profunda, en la línea de un Ludwig Pfandl o un Octavio Paz, excepción hecha del artículo de Ángel Valbuena-Briones que propone, para los autos sacramentales, una teoría

<sup>47</sup>. Estos trabajos pertenecen al volumen que recoge las comunicaciones presentadas con motivo del Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz, celebrado en la ciudad de México en noviembre de 1991, **"Y diversas de mi misma. entre vuestras plumas ando". Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz.** Editado por Sara Poot Herrera. (México, El Colegio de México, 1993.).

<sup>48</sup>. Ídem.

de la recepción y recurre al estudio de las "estrategias" que reflejan el diálogo con los espectadores.

Aunque el foco de atención se centra principalmente en las producciones del siglo XVI -particularmente Descubrimiento y Conquista- existe también un interés de esta "tendencia alternativa" como la llama Rolena Adorno<sup>49</sup> por el siglo XVII en general y por el Barroco en particular. Ejemplo de esto son los trabajos de Mabel Morana quien en **Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica** rechaza el estudio de la perspectiva eurocentrista y propone, en cambio,

(...) un análisis que considere el barroco en el contexto de la reproducción de formas de significado que legitimizan formas de dominación imperial y en cuyo seno aparecen las primeras evidencias de una conciencia social criolla".<sup>50</sup>

Es un hecho que esta "tendencia alternativa" se ha convertido en dominante en los Estados Unidos. La generalidad de los críticos de origen latinoamericano y europeo que trabajan en universidades del Norte, han sido "atrapados" por esta corriente. Son bien conocidas las presiones de "publish or perish" y de "political correctness" en este sentido, tanto como el dominio norteamericano a nivel de marketing del campo académico: financiamiento en general, medios para la investigación, publicaciones, premios, bibliotecas. Nada más revelador que el

<sup>40</sup>. Rolena Adorno. **Nuevas perspectivas...** (op.cit) p.3.

<sup>41</sup>. Mabel Morana. **Formación del pensamiento crítico-literario en Hispanoamérica. Época colonial.** (mimeografiado, 1990) Atención de la Prof. Dra. Sonia V. Rose.

**Handbook of Latin American Studies** en donde se califica de "descollantes" e "imprescindibles" todos aquellos trabajos alineados bajo esta crítica y no hay mención para las obras que siguen desplegando una crítica integral y básicamente humanística - particularmente las francesas que son las más serias y abundantes- o tienen muy fría acogida.

Sin embargo, la literatura, aunque particularmente asediada por la "hegemonía" de las corrientes "contra hegemónicas", sigue inspirando a los buenos críticos, en este final de milenio. En la edición ya mencionada del Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz (1993), no sólo el trabajo de Antonio Alatorre sobre el **Sueño** pone en evidencia un crítico impecable, sino el de Rosa Perelmuter en donde se analizan todas las referencias al mundo culinario y la configuración de una cierta "filosofía de cocina" en la base de la cosmovisión de la Décima Musa. En el mismo volumen, el estudio de Bénassy-Berling analiza la injerencia de la correspondencia entre el obispo de Puebla y Monseñor Aguiar e Seijas en la escritura de la monja, hace efectiva una recuperación heroica del historicismo literario, prolongando la tendencia biográfica y de inspiración positivista que se pudo constatar en el trabajo **Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz**<sup>51</sup>. Otro ejemplo dentro de esta línea crítica es el trabajo de Alicia Colombí de Monguió sobre la influencia de Petrarca en Diego Dávalos y Figueroa<sup>52</sup>.

<sup>51</sup>. Marie-Cécile Benassy-Berling. **Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz**. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

<sup>52</sup>. Alicia Colombí de Monguió. **Petrarquismo peruano. Diego Dávalos y Figueroa y la Miscelánea Antártica**. Londres, Tamesis, 1985.

Es manifiesta la falta de interés por la literatura religiosa o de tema religioso, aun cuando se ha incurrido en temas como la gnosis y el esoterismo, trasladando la atención que sobre esta perspectiva se venía dando al Romanticismo<sup>53</sup> y al Modernismo<sup>54</sup>. Un ejemplo es el trabajo de Margarita Peña **Esoterismo en la Colonia: tratados de Quiromancia y oráculos**<sup>55</sup>.

La épica, sobre todo **La Araucana**, aunque en forma aislada, sigue siendo objeto de estudio, como lo demuestra el trabajo de José Durand **Peculiaridad de la Literatura colonial: el caso Ercilla** de 1993<sup>56</sup>, pero vista desde el problema que implica su inclusión en el corpus de los textos coloniales.

<sup>53</sup>. A partir de la obra de M.H.Abrams, **El Romanticismo: tradición y revolución** de 1971 (se maneja la edición de Madrid, Visor, 1991) en donde se analiza la relación de la gnosis con las estéticas románticas (cfr. p. 154 sq), el libro de John S. Brushawood, **Genteel Barbarism. Experiments in Analysis of Nineteenth-Century Spanish-American Novels**. (Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, 1981) continúa ésta línea en los novelistas hispanoamericanos. El artículo de Seymour Menton, **La estructura dualística de María. Thesaurus**. 25, (1970), pp 1-27.) lleva el planteo, un tanto forzado, a los problemas de construcción de la novela de Jorge Isaacs.

<sup>54</sup>. Después de las directivas dadas por Ricardo Gullón, a partir de **Direcciones del Modernismo** (Madrid, Gredos, 1971) y de varios artículos, en especial **Pitagorismo y Modernismo (Mundo Nuevo**. paris, 7, 1967, pp 22-32) particularmente las orientadas hacia el descubrimiento de los principios esotéricos en los poetas modernistas, el libro de Cathy Login Jrade, **Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica**. (México, Fondo de Cultura Económica, 1986) constituye en estos últimos años el estudio más pormenorizado de este aspecto.

<sup>55</sup>. Margarita Peña. **Esoterismo en la colonia: tratados de Quiromancia y Oráculos**. En: José Anadón, **Ruptura de la conciencia...** (op.cit.) p. 87 sq.

<sup>56</sup>. En: José Anadón. Ídem.

Han aparecido trabajos referidos a las poéticas y retóricas vigentes en la época colonial, cuyo antecedente es, sin duda, el estudio de Walter Mignolo sobre **El Metatexto historiográfico y la Historiografía indiana**<sup>57</sup>; el libro de Rolena Adorno, **Guamán Poma. Writing and Resistance in Colonial Peru**<sup>58</sup> quien, a través de una metodología que se orienta en la línea de los discourse analysis de Eagleton<sup>59</sup>, descubre que "el fracaso comunicativo de la **Nueva corónica; y buen gobierno**" se debe a la "insuficiencia de los discursos europeos que maneja Guamán Poma para representar la realidad colonial americana". Hay que tener en cuenta que al padre Las Casas, en su **Brevísima relación de la destrucción de las Indias**, los discursos europeos no le fueron insuficientes para configurar la denuncia más demoledora que se haya escrito sobre la Conquista. No obstante, en el segundo capítulo, Adorno hace un estudio pormenorizado de las retóricas historiográficas de uso a principios del siglo XVII en el Perú.

Estas nuevas corrientes, frente a los postulados anteriores, proponen un nuevo análisis que, aparentemente menos comprometido con el establishment, se esfuerza por esclarecer lo subversivo de todo lenguaje en cuanto modifica la relación

<sup>57</sup>. Walter Mignolo. **El metatexto historiográfico y la historiografía indiana**. En: **MLN** 96, (1981). pp. 358-402.

<sup>58</sup>. Rolena Adorno. **Guamán Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru**. Austin, University of Texas Press, 1986.

<sup>59</sup>. Terry Eagleton. **Literary Theory; An Introduction**. Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1983. Al parecer, el texto de Eagleton se ha erigido en el recurso básico para los estudios que tienen en cuenta la manifestación discursiva como aspecto constitutivo en el fenómeno literario cultural.

entre palabra y cosa, y, al hacerlo, radicaliza el propio dinamismo de la realidad referida.

## **2. Métodos adoptados para la presente investigación.**

Frente a esta situación de los estudios literarios referidos a la problemática colonial, se hace prioritario establecer los fundamentos metodológicos a seguir de acuerdo con la orientación personal de quien esto escribe.

"La inspiración del crítico es la ley interna de la obra"<sup>60</sup>: lo que la obra misma trata de ser como manifestación. Esta ley no se confunde ni con las intenciones del autor ni, menos aún, con los compromisos del crítico. Lo que éste hubiera querido que la obra fuera, en función de sus previos cánones personales, es una imposición extraña a la lectura. Es el propio texto literario el que entrega al crítico su ley inmanente, su dirección expresiva, sus niveles de significación, su propia posibilidad ideal, su intención germinal como lenguaje.

Esta ley no es universal, como los preceptos de las viejas retóricas. Es única y singular en cada caso y está apoyada científicamente en la subjetividad del crítico que es donde se debe dar el máximo esfuerzo de objetividad, el mayor respeto por la autonomía de la obra que se tiene delante y por su codificación interna. Esta postura requiere concretamente, el cultivo personal de la sensibilidad como fundamento último de la crítica: elemento susceptible de ser enriquecido por una

<sup>60</sup>. José Miguel Ibáñez Langlois. Introducción a la Literatura. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1981.

reflexión filosófica sobre la poesía, pero elemento nunca sustituible por una pseudo ciencia de la escritura. Se trata de saber leer la obra tal como es, sin privarla de su riqueza por falta de gusto, sin añadirle datos y connotaciones imaginarias y subjetivas por circunstancias personales del crítico. Y se trata, por fin, de entrar, sin temor ni temblor, en los juicios de valor.

Así planteado el problema, lo que se aprecia en los estudios orientados a reivindicar el historicismo positivista - severamente criticado y con razón desde la Escuela de Praga por abandonar los problemas de factura interna de la obra- es la ausencia de la perspectiva crítica en la apreciación del fenómeno en tanto que objeto literario; en otras palabras: su desinterés radical por el arte.

En rigor, la apreciación crítica de una obra literaria parte necesariamente de la comprensión de su forma poética y necesita de una ubicación absolutamente pertinente en el ámbito cultural desde donde el autor ha tomado los principios poéticos de su producción. En este sentido, el problema de la forma poética conduce, inevitablemente, al problema de su contextualización. La relación forma-contexto propone, inexorablemente, el cuestionamiento del género. El género es un principio filosófico cuya causa eficiente es el poeta, pero que tiende, como ciertas substancias de la naturaleza, a cristalizar en una forma definida. Por otra parte, el género tiene una realidad lógica no absoluta pero sí histórica: así, la división que la antigua preceptiva griega estableció entre poesía lírica, épica y dramática (y didáctica) se ha transformado, con el correr de

los siglos, en la actual diversificación de poesía, narrativa, teatro (y ensayo). La comprensión de los géneros en su devenir histórico no es un método de apreciación del fenómeno sino una vía de comprensión de su esencialidad entitativa. Hay toda una serie de condicionamientos históricos que presionan de tal manera la posibilidad de las formas poéticas que se vuelven responsables tanto de las variantes cuanto de su hibridación. No se trata aquí de historicismo sino de comprensión de su condicionamiento causal.

Toda reflexión crítica que se plantee el problema del género traiciona un marco filosófico que le otorga primacía al ser sobre el conocer, y a éste el hecho de estar determinado por el primero. Conviene en este lugar aclarar los principios metodológicos en virtud de los cuales se realizará el planteo crítico de la presente monografía.

Dos son los supuestos que a nivel teórico alimentan básicamente este proyecto: a) el realismo filosófico de Aristóteles y Santo Tomás que da origen, a nivel de la construcción de la obra de arte, a un filosofar sobre la **tejné** de lo bello y cuyo modelo más acabado es la Poética de Aristóteles; b) una cierta fenomenología del lenguaje, derivada del "acarreo" epistemológico que se inicia con el formalismo ruso, absorbe muchos de los principios del new criticism anglo-sajón y de la estilística española, y que apunta fundamentalmente a captar la esencia de lo que aparece: es decir, de aquello que objetivamente se revela en el poema, teniendo en cuenta que un poema es un organismo dotado de vida propia y que es el sentido, la organización de los materiales utilizados, las relaciones

existentes entre sus partes y entre cada una de éstas y su estructura global, lo que es importante reconocer en el análisis.

Parecería incompatible conciliar estas corrientes, teniendo en cuenta que, salvo algunos autores del new criticism, las posturas críticas aludidas en segundo lugar se alimentan, en general, de la filosofía idealista. Lo que interesa rescatar es el método, esencialmente descriptivo y "formalista", en el sentido en que la forma es entendida como causa formal y no como un principio meramente distributivo<sup>61</sup>, así como el rechazo a cualquier modalidad de crítica impresionista, en la que, sin duda, podrían alinearse, las tendencias alternativas arriba mencionadas<sup>62</sup>. De acuerdo con estos supuestos se ha incorporado la noción de **estructura**, y no como una voluntad textual independiente como parecieran entenderla los estructuralismos posteriores. Así, Rene Wellek concibe la obra litera-

<sup>61</sup>. Fueron en principio los formalistas rusos quienes rechazaron unánimemente esta correlación conceptual, pues implica un concepto de forma como algo externo, una especie de recipiente o de envoltura que encierra el contenido. Sustituyeron este concepto estático y espacial de forma por uno más dinámico, pues la unidad de la obra, lejos de constituir una entidad simétrica cerrada, es una totalidad dinámica, "cuyos elementos no están ligados por un signo de igualdad y de adición, sino por un signo dinámico de correlación y de integración" (Vladimir Propp, en: **Théorie de la littérature**. Textes de formalistes russes réunis, présents et traduits par Tzvetan Todorov. paris, Aux Éditions du Seuil, 1965. p.117). Así, la noción de "forma" tiende a identificarse con la obra artística misma, considerada en su unidad y en su totalidad, y ya no necesita ningún término correlativo y complementario.

<sup>62</sup>. John C. Ransora . **The world's body**. New York, Scribner's Sons, 1938. En el capítulo titulado **Criticism, Inc.** al señalar este aspecto exige una crítica ontológica, es decir, centrada en la obra literaria considerada como patrón o modelo de fuerzas organizadas como un todo autónomo y auto-suficiente.

ria como una "estructura estratificada de signos y de significados, que exige un estudio intrínseco"<sup>63</sup>, pero entendiendo que hay una subordinación lógica entre la obra en su total amplitud y esa estructura de signos que la representa.

Por otra parte, el new criticism objetó seriamente la cuestión de la intención del autor como dato pre-textual responsable del significado de una obra literaria. Entre las razones argumentadas para deponer esta crítica "intencionalista" se subrayan las siguientes: a) el autor no deposita en su obra una intención formada en abstracto y perfectamente definida antes de la producción de la obra, y b) no son elementos forzosamente coincidentes la intención efectiva y actuante -que puede ser considerada causa final de la obra- y la intención explícita del autor<sup>64</sup>. De esta manera, queda descartada la posibilidad de incorporar toda esa serie de "discursos contra-hegemónicos" implícitos en los textos y sólo aceptables desde el ángulo de una psicología que desconozca la complejidad y los oscuros meandros del proceso creador<sup>60</sup>. Como escribe Northrop Frye, la verdadera intención del autor reside en la obra misma, y se debe aceptar como esencial axioma heurístico, que

<sup>63</sup>. Rene Wellek. Concepts of criticism. New Haven-London, Yale University Press, 1963. pp.293-294.

<sup>64</sup>. Cfr. Víctor Manuel de Aguiar e Silva. Teoría de la Literatura. Versión española de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1984. Seguimos en este punto al autor, p.430-431.

<sup>66</sup>. Se entiende hoy la crítica feminista como un preconcepto que está asentado en el crítico, que puede o no aparecer en datos textuales, como ocurre con la crítica a la obra de Sor Juana Inés: sus "silencios" y sus "terribles lectores" (Cfr. Octavio Paz. Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la Fe. México, Fondo de Cultura Económica, 1982. p. 17).

la obra, tal como está realizada, constituye el testimonio definitivo de la intención del escritor<sup>66</sup>.

Los teóricos que más han influido en la formación de la estilística española han sido Croce, Vossler, Spitzer y, posteriormente Riffaterre, quien combinó algunos aspectos de la estilística con el estructuralismo<sup>67</sup>, pero todas las propuestas de estos autores estuvieron orientadas a lograr una descripción lo más acabadamente posible de la obra, aun cuando su orientación estuviera, muchas veces, excesivamente ligada a la lingüística. Dámaso Alonso, quien desde la estilística rescató el valor de muchas obras del Siglo de Oro, dice en uno de sus libros:

**¿Qué extraño ser es éste, tan impregnante: un poema? La historia de la literatura, apresurada como sus mismos siglos, ni siquiera tiene tiempo para meterse en esos berenjenales. Ella, utilísima rama de la historia de la cultura, va a lo suyo; la crítica, por su lado, es un arte, y esa pregunta ("qué es un poema..., este poema?) es una pregunta científica, estrictamente hablando, la única pregunta científica sobre materia literaria. Con otras palabras: resolver ese problema es el objeto de una ciencia todavía inexistente (aunque otra cosa se mienta por ahí): La Ciencia de la Literatura.<sup>(68)</sup>**

A la pregunta por la esencia de un poema, de una obra, Dámaso Alonso responde que la obra literaria se define por su

<sup>66</sup>. Northrop Frye. Anatomy of criticism. New York, Atheneum, 1996. p.87.

<sup>67</sup>. Michael Riffaterre. Essais de Stylistique structurale paris, PUF, 1971.

<sup>68</sup>. Dámaso Alonso . ¿Retórica antigua o nueva ciencia de la literatura?. En: Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, Seis calas en la expresión literaria española. Madrid, Gredos, 1970. p.45.

"unicidad", por el hecho de constituir "un cosmos". La comprensión de esta unicidad, de la ley interna que rige este universo, no es posible mediante una metodología positivista, sino que depende enteramente de la "intuición"<sup>69</sup>. De acuerdo con esto, si bien es posible estudiar "científicamente" todos los elementos que estructuran un poema, el **approche** es intuitivo y depende de las virtudes del crítico. A propósito de este aspecto, y en la misma línea, Ángel Battistessa, iniciador de la estilística en la Argentina, afirma que el crítico debe

atender a lo que cada obra propone y prescindir sin más, de preconceptos y de fórmulas. Cuando sentimos o pensamos que 'el poeta está en su poema' nuestra atención no se entrega a la equívoca pesquisa de sorprender en el (...) poema (...) la biografía extrínseca del poeta. Sin rehuir las cuestiones colaterales pero también de buen servicio en el afán comprensivo ( esa misma biografía, la indicación de las fuentes, la filiación literaria, el fondo de época, la "fortuna" de la obra, etc.) nuestro propósito no quiere ser otro que el de entrever de algún modo - no más allá pero sí en la propia elocución del poeta- el espectáculo creador de su personalidad estética entrañable<sup>70</sup>.

Todo poema se presenta, para la estilística damasiana, como una "sucesión temporal de sonidos" y "como un contenido espiritual" lo cual, traducido en términos de una lingüística saussuriana aún hoy vigente, quiere decir que todo poema se compone de un conjunto de significantes y de un conjunto de significados. El significante sería, para esta estilística,

<sup>69</sup>. \_\_\_\_\_ . Poesía española. Madrid, Gredos, 1971, (reimpresión de la 5ta ed.) pp.399-400.

<sup>70</sup>. Ángel Battistessa. El poeta en su poema. Buenos Aires, Eudeba, 1965.

"todo lo que en el habla modifica leve o grandemente nuestra intuición del significado"<sup>71</sup> y el significado la representación de una realidad, con todos los elementos sensoriales, afectivos y conceptuales que tal representación implica. Esta dicotomía significante-significado ha traído serios y no pocos inconvenientes. Traduciendo el problema a términos aristotélicos, el significado vendría a ser la causa material del poema, en otras palabras, el término real de esa analogía que todo poema es, por el sólo hecho de serlo. El lenguaje, en tanto que significante, es sólo un instrumento, fenómeno físico, que puede ser medido y materialmente registrado, pero de todas maneras pre-significante y es aquí donde comienza la falacia en el planteo de Dámaso Alonso: las relaciones que se establecen entre significante y significado, es decir, "esa serie de nexos verticales y horizontales" son, dice Alonso, las que constituyen "el poema como organismo"<sup>72</sup>. El conflicto mayor se produce cuando Dámaso Alonso identifica materia con lenguaje o significante y forma con significado<sup>73</sup>. Para recuperar la noción de materia y forma, se ha de partir aquí del concepto de imitación con el que Aristóteles comienza la Poética<sup>74</sup>. Toda imitación es imitación de algo, y Aristóteles, consciente

<sup>71</sup>. Dámaso Alonso. Poesía española. (op.cit) p.31.

<sup>72</sup>. Ídem. p.405.

<sup>73</sup>. Dámaso Alonso, Materia y forma en poesía. Gredos, Madrid, 1965.

<sup>74</sup>. Aristóteles. Poética. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1988. En el capítulo 1 dice así: "Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámbica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones" (1:15-20;p.127.)

de esto, dice con toda claridad en la Física, que el arte imita la naturaleza<sup>75</sup> y entiende por naturaleza una fuerza creadora, el principio inmediato de todo movimiento en el universo<sup>76</sup>. Por esto tiene la naturaleza cierto carácter divino, y en todo cuanto hace procede como un artista que ordena y planea razonablemente y con arreglo a un fin todas sus obras. El poeta, actuando como la naturaleza, ordena desde la forma o la idea, la materia poética, es decir, las realidades aludidas por las palabras. Ahora bien, es lógico pensar que ese eidos que lleva en su interior el artista, pretenda trasladarlo a la obra con toda la claridad o esplendor posible, y, consecuentemente, es fundada la conclusión de que el arte aspira, por su propia razón de ser, a expresarse en belleza; dicho de otro modo, que la belleza es el ideal o la idea regulativa del arte en general<sup>77</sup> en tanto que la materia son las realidades espirituales referidas por las palabras y el lenguaje es, tan sólo "como un cristal que los refleja, pero ajeno al poema en si mismo" como decía Shelley en su opúsculo Defensa de la Poesía.

Así como el fin -"producir el placer que les es propio"<sup>78</sup> -, la forma o idea y la materia poética están comprometidas en la factura misma de la obra, no son extrañas ni pre-

<sup>75</sup>. \_\_\_\_\_ . Física. II, 2 (Se trabaja con la edición de Patricio Azcárate de las Obras Completas de Aristóteles, Buenos Aires, Anaconda, 1947).

<sup>76</sup>. Ídem. II, 1.

<sup>77</sup>. Cfr. Antonio Gómez Robledo. La creación artística. En: Ensayo sobre las virtudes intelectuales. México, Fondo de Cultura Económica, 1986. p.168.

<sup>78</sup>. Poética. (op. cit) 23:20; p.215

significantes, porque todas pertenecen al orden del sentido, y surgen del poema mismo. Por eso se prefiere hablar de materia y forma y sólo aceptar la noción de estructura de acuerdo con su definición etimológica de orden y distribución de las partes de la obra tal y como la entendió el new criticism.

No obstante, la estilística que se conoció en los años setenta en la Universidad Nacional de Cuyo, estaba particularmente transformada por la visión de Carlos Bousoño: había dejado de lado el exceso de preocupación por los comportamientos y estadísticas lingüísticas y, a partir de las reflexiones de Ortega y Gasset sobre el valor de la **circunstancia** para la estructuración del yo, reincorporó el "yo social" del escritor, considerando la cosmovisión del artista como uno de los elementos fundamentales que generan su estilo:

Nuestra personalidad no queda, pues, agotada en el yo íntimo; abarca, insisto, el yo social, mucho más importante cuantitativamente que aquél; y es a esa región de la personalidad a quien hay que achacar lo que de colectivo o mostrenco exista en un poema: los ingredientes étnicos tanto como el lenguaje general, de época, de era; e incluso el lenguaje que específicamente se atribuye al género literario dado.<sup>79</sup>

Esta afirmación afianzaba la distinción de **texto** y **contexto**, incorporadas definitivamente al análisis crítico. Contexto no era entonces un retorno al historicismo, del cual la estilística había abjurado desde sus orígenes, sino la necesaria

<sup>79</sup>. Carlos Bousoño. La poesía de Vicente Aleixandre.

reinserción del texto en su coyuntura espacio-temporal a los fines de completar la comprensión de su significado.

### 3. Propósitos.

La epopeya americana tuvo, desde un principio, una crítica abundante y de primer nivel, particularmente referida a La Araucana la cual fue considerada sin titubeos como el más característico y alentado modelo del género en el Siglo de Oro. En menor medida El Arauco domado de Pedro de Oña, el Bernardo del Carpio de Balbuena y La Cristiada de fray Diego de Hojeda fueron objeto de los críticos contemporáneos, de manera tal que, cuando el tema llegó a la rutina curricular universitaria y aparecieron los manuales, los poemas heroicos americanos tenían ya un nutrido estatuto bibliográfico que los avalaba.

Sobre la historia crítica del género se explaya abundantemente Frank Pierce en el primer capítulo de su clásico volumen sobre La Poesía épica del Siglo de Oro<sup>50</sup>. Más que recorrer lo investigado (y ampliamente difundido) por Pierce, interesa rescatar el hecho de que los poemas épicos al ser incorporados a la problemática del Siglo de Oro español, sufrieron un proceso de desinserción que acarreó una equívoca interpretación de su forma poética. La Araucana dio pie a la tesis -insostenible- de un héroe colectivo<sup>81</sup> y la aparentemente incom-

<sup>80</sup>. Frank Pierce. Spanish Epic Poetry of the Golden Age. Versión castellana de J. C. Cayol de Bethencourt: La poesía épica del Siglo de Oro. Madrid, Gredos, 1961.

<sup>81</sup>. Cfr. el trabajo de Hugo Montes Brunet, Estudios sobre La Araucana. Santiago de Chile, (copia mimeografiada) 1969. En este trabajo, posteriormente publicado por Ediciones Universitarias, expuso la tesis del héroe colectivo apoyándose en la comparación del El Cerco de Numancia de Cervantes y Fuente

previsible complejidad de La Cristiada soslayó toda interpretación de su estructura<sup>82</sup>.

Lo mismo ocurre con Juan Ruiz de Alarcón. El poeta no sólo nació en la Nueva España, hacia 1580, sino que allí creció y estudió y tuvo lazos muy claros con la Universidad mexicana; estuvo en ella no sólo en su mocedad, sino también a la vuelta de su primer viaje de la Metrópoli. Permaneció en México unos seis años; volvió a matricularse y se licenció en leyes. Desde su biografía, Alarcón aparece como un hombre cuyos vínculos íntimos con México no pudieron ser superfluos. De sus 59 años de vida, 26 los pasó en la Nueva España, aún cuando es innegable que lo más significativo de su obra fue producido en la Península. Sin embargo ¿no se podría pensar que esa preferencia por las comedias, e inclusive, la comprensión de la problemática social que éstas transfieren, no tendría origen en su cosmovisión criolla? ¿Acaso no se repite con mucha frecuencia en la literatura hispanoamericana el personaje de Don García, arquetipo del criollo embustero y fanfarrón, que fragua una identidad con el propósito de aparentar una pompa que no tiene

**Ovejuna** de Lope de Vega. La apreciación, en todos los casos, no es correcta, pero, particularmente en el caso de La Araucana. Si Montes hubiese comparado esta epopeya con las relaciones autobiográficas de la conquista, hubiera podido advertir que el héroe es esa primera persona que narra los hechos en los que él mismo se proyecta como protagonista. (Cfr. Elena Calderón de Cuervo. **La concepción del héroe en la relación autobiográfica de la Conquista**. Mendoza, UNC, 1992).

<sup>82</sup>. Se podría mencionar acá el último trabajo de Frank

Pierce, **Diego de Hojeda**, para la Historia de la Literatura Hispanoamericana. Época Colonial, dirigida por Luis Iñigo Madrigal (Op. cit. pp.225-234.) En lugar de un análisis de la estructura se presenta un sumario del poema, dando por supuesto que La Cristiada se concibe como "una elaboración morosa de la historia evangélica", y por descontado que esta linealidad histórica es estructurante.

y que constituye el fundamento crítico del Periquillo Sarniento de Lizardi? Pero esto es sólo una hipótesis. Aun hoy Alarcón es estudiado como un autor español, en el que su nacimiento y formación mexicana son solamente un dato más de su biografía<sup>83</sup>. Podría haber ocurrido lo mismo con el Inca Garcilaso si no fuera porque es mestizo y se ocupa de la historia de los Incas y de las guerras de conquista del Perú. Sin embargo, toda su obra la realizó en Córdoba y su formación es la de un humanista cordobés, tal como lo demuestra la traducción de los Diálogos de Amor de León Hebreo. Son muy recientes los autores que verifican que la inserción del Inca en la problemática andina va más allá del plano de referencia: concretamente, Raquel Chang Rodríguez<sup>84</sup> y David Brading<sup>85</sup> quien de-

<sup>83</sup>. Se puede consultar en este punto la Conferencia de Pedro Henríquez Ureña de 1913 sobre la mexicanidad de Juan Ruiz de Alarcón, insertada en su apartado sobre este dramaturgo en Las corrientes literarias de la América Hispánica (México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, primera edición en español, 1949. pp. 71-75), en el que advierte la posibilidad de justificar muchos aspectos de la obra por su nacionalidad.

<sup>84</sup>. Raquel Chang Rodríguez. Violencia y subversión... (op.cit.)- Si bien en el primer capítulo, La historia del Perú y la "Relación" del penúltimo Inca, toma datos de la Historia general del Perú del Inca Garcilaso de la Vega, es en el segundo capítulo, Sobre la vertiente filosófica de la Florida del Inca, donde dice que "(...) los Comentarios reales son más que la visión idealizada del Incario o la trágica historia de las guerras civiles y la extinción de la dinastía real del Tawantinsuyu. La elaboración artística, la autorreflexión, el rigor lingüístico con que el autor explica los vocablos quechuas, el lenguaje pulido, el conocimiento de lo mejor de la historiografía renacentista, hacen que esta obra se sobrevierta sobre sí misma para desbordarse en sobrecogedoras primicias tanto de ese Perú lejano y añorado (...) Discurso polivalente por lo que destaca tanto como por lo que silencia, los Comentarios reales dan al Perú y al Inca una genuina personalidad histórica" (p.22).

muestra cómo influyeron los Diálogos... en la visión garci-lasiana del Imperio incaico.

Pero el estudio del contexto no se agota en el dato histórico: a él pertenecen también la identificación de las retóricas y las poéticas. Si las cartas del Descubrimiento fabrican su propia retórica a partir de **Il Milione** de Marco Polo<sup>86</sup> y las relaciones autobiográficas de la Conquista, en una cosmovisión absolutamente distinta, hacen lo propio, ¿por qué no ampliar este ángulo a la comprensión de las obras posteriores en las cuales, el influjo de las preceptivas es más fácilmente perceptible? Así como las retóricas en general, en cuanto estudian la producción de los discursos, son fenómenos pretextuales, las poéticas tienen que ver con la recepción<sup>87</sup> y, en este sentido, están particularmente influidas por la idea que el momento histórico tenga del hombre tanto como de Dios. El Siglo de Oro español heredó de Dante y Tasso

<sup>85</sup>. David Brading. De Orbe indiano... (Op.cit.). Interesa resaltar, en el sentido arriba establecido, la siguiente cita en la que Brading da cuenta del compromiso del Inca con la política española en América: /al escribir los **Comentarios...**/ "estaba basándose /el Inca/ en los escritos y argumentos de Las Casas para apoyar su defensa de los naturales del Nuevo Mundo. Sin embargo, el principal blanco de su ataque no sería la conquista española, de la cual era hijo, sino antes bien, el régimen imperial inaugurado por Felipe II y sus virreyes." (p.285).

<sup>86</sup>. Cfr. Elena Calderón de Cuervo. El Discurso del Nuevo Mundo: entre el mito la historia. (Mendoza, UNC. Fac. de Filosofía y Letras, 1990). En el primer capítulo, **Las Cartas del Descubrimiento: un intento de tipificación**, se analiza la retórica del Descubrimiento y cómo ésta se va configurando hasta llegar a constituirse en el marco de referencia para textualizar el descubrimiento de América.

<sup>87</sup>. Cfr. José Domínguez Caparrós. Orígenes del discurso crítico- Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación. (Madrid, Gredos, 1993) señala el paralelismo entre retórica y producción y hermenéutica e interpretación. (p.127).

la consideración de las semejanzas estilísticas entre poesía y teología, sobre todo en el uso de un lenguaje alegórico común y en el principio básico de que el fervor poético provenía de Dios<sup>88</sup>. Esta confluencia entre poética y teología fue particularmente alimentada por el clima religioso creado por el Concilio de Trento. Sanford Shepard, en su estudio sobre las teorías literarias del Siglo de Oro<sup>89</sup>, deja señalada esta dependencia de las poéticas y preceptivas españolas con respecto a los principios sostenidos por la Contrarreforma. No obstante, todo dato extraliterario que de una manera u otra ingresa en el poema debe ser entendido y traducido en términos poéticos, de tal manera que quede comprometido con el sistema de concordancia interna de la estructura; de lo contrario el poema pasa a ser un panfleto, de mejor o peor calidad, pero siempre en desmedro de aquella "unicidad" de la que hablaban los estilistas.

En el área colonial se han hecho estudios serios sobre las poéticas reinantes, como el de Tauro y el de Cornejo Polar<sup>90</sup>, pero no se las ha estudiado, que se sepa, en función de las obras pertinentes.

Tampoco se ha estudiado desde la literatura, la influencia cultural de los Concilios americanos, teniendo en cuenta

<sup>88</sup>. Ídem. p.206.

<sup>89</sup>. Sanford Shepard. El Pinciano y las teorías literarias del siglo de Oro. Madrid, Gredos, 1962. Cfr. p 68.

<sup>90</sup>. Alberto Tauro. Esguividad y Gloria de la Academia Antártica. Lima, Huascarán, 1948 y Antonio Cornejo Polar. "Discurso en Loor a la Poesía", edición, introducción y notas. Lima, Univ. Nacional Mayor de San Marcos, Fac. de Letras, 1964.

que fueron, por un lado, los encargados de organizar la sociedad virreinal y, por otro, los responsables de la instauración de un verdadero estado confesional en América<sup>91</sup>.

Octavio Paz, en su ensayo sobre Sor Juana Inés de la Cruz, al describir la sociedad virreinal de la Nueva España dice:

En el sentido amplio de la palabra culta, Nueva España fue una sociedad culta: no sólo vivió con plenitud la cultura hispánica (...) sino que la adaptó con gran originalidad a las condiciones del suelo americano y las modificó substancialmente (...) encerrada en las academias, universidades y seminarios religiosos, (...) era una cultura docta para doctos (...) la teología era la reina de las ciencias y en torno a ella se ordenaba el saber. Otra nota distintiva era la fusión de la tradición cristiana y el humanismo clásico: la Biblia y Ovidio, San Agustín y Cicerón, Santa Catarina y la sibila Eritrea (...) la corte era también un gran centro de irradiación estética y cultural"<sup>92</sup>

Esta apreciación de Paz sobre el México del siglo XVII, es válida para el virreinato del Perú, sobre el cual se han ido centrado las observaciones generales de esta introducción ya que es el espacio histórico-cultural en el que Diego de Hojeda, fraile dominico, escribió La Cristiada.

Hay que aceptar que Hispanoamérica, a mediados del siglo XVI, tiene ya una identidad cultural lo suficientemente válida como para funcionar de marco contextual de los fenómenos culturales que produce.

<sup>91</sup>. Cfr. Francisco Morales Padrón. Historia General de América. T. II (op.cit.). Dice al respecto: "en esta forma, las Indias se constituyeron en un **estado confesional**, que exigía la abolición de ritos antiguos, que no toleraba la presencia de otras religiones y que mantenía una permanente vigilancia en lo religioso" (**Los reinos indianos**. p.371).

<sup>92</sup>. Octavio Paz. Sor Juana Inés... (op.cit.) p.69.

Por otra parte, los textos coloniales, en su mayoría, carecen de ediciones críticas que justifiquen y promuevan estudios especializados, como ocurre en el caso concreto de La Cristiada. Corresponde al investigador, entonces, resolver, previo a todo otro estudio, el problema del texto, en relación con la existencia - o no- de manuscritos, de ediciones princeps y de ediciones posteriores en el caso de que las haya. Ardua tarea esta última sin la cual, no obstante, resulta imposible aceptar la calidad de una tesis en este campo, ya que / un ocasional hallazgo de archivo -de los que hay muchos- puede echar por tierra las conjeturas más felices.

De acuerdo con el espectro de posibilidades propuesto, el estudio del poema será abordado en función de tres aspectos esenciales:

- En primer lugar, el cotejo entre el Manuscrito y la Princeps con el objeto de establecer los fundamentos que prevalecen en la elección del texto a utilizar en este trabajo.

- En segundo lugar, el análisis del material crítico como objeto y centro de la discusión, a partir del cual se pueden advertir los inconvenientes con los que la crítica se ha ido enfrentando en relación con la interpretación del poema y, de esta manera, proponer un replanteo de la cuestión a la luz de nuevos aportes.

- En tercer lugar, la correcta reinserción del texto en su contexto histórico-cultural, teniendo en cuenta los principios constructivos reflejados en las preceptivas y poéticas coetáneas, con el propósito de justificar allí las razones de su especial complejidad.

- En cuarto y último lugar, los problemas de crítica interna que presenta La Cristiada, precisamente a causa del compromiso que el poema asume con la Teología a nivel de la confección definitiva de su diseño estructural.

## CAPITULO I

### EDICIONES: DESCRIPCIÓN, HISTORIA Y COTEJO.

A la hora de seleccionar una edición lo suficientemente científica, **La Cristiada** de Fray Diego de Hojeda presenta un punto problemático. No hay hasta la fecha una edición crítica del poema y las -pocas- ediciones completas que figuran en los catálogos pertinentes son prácticamente inaccesibles, excepción hecha de la edición de Rosell para la Biblioteca de Autores Españoles, aun cuando hoy, se la considera una "pieza rara".

Esta es, probablemente, una de las razones por la que esa gran epopeya no ha tenido la merecida atención de la crítica.

Por otra parte, el problema de las ediciones es frecuente en los textos que integran la literatura colonial, como ya se advirtió, aun cuando esta literatura surge al mismo tiempo en que se produce el auge de la industria imprentera. Adviértase que desde 1536 existía la imprenta en México y desde 1580 funcionaba en el Perú; sin embargo, por alguna extraña razón, el poema de Hojeda se imprimió en España en 1611.

**La Cristiada** de Fray Diego de Hojeda se conserva, en la actualidad, a través de dos versiones<sup>1</sup>: una versión manus-

<sup>1</sup>. Aclararemos, a medida que aparezcan, los términos utilizados en lo que a terminología textológica se refiere, con el propósito de hacer más clara la comprensión de los planteos. William F. Hunter, en **Editing Texts in Multiple Versions** de 1985, llama **versión** "a un texto que dispone de elementos divergentes a los demás textos /de la misma obra/. Estos elementos divergentes pueden ser de un tamaño mínimo.

crita existente en la Bibliothéque de l'Arsenal de Paris, realizada por varios copistas a la que se designará "Manuscrito" y la edición Princeps de 1611.

### 1.1. La Princeps.

La primera edición fue hecha en Sevilla en 1611 en la imprenta de Diego Pérez<sup>2</sup>. El cotexto preliminar<sup>3</sup> es el siguiente:

como por ejemplo, en el caso de faltas de copistas o divergencias que han resultado como consecuencia de la corrección de erratas(...) Lo que separa las versiones son las **variantes**" -Citado por Kurt y Roswitha Reinchenberger. **Problemas para una edición dramática.** En: Jesús Cañedo e Ignacio Arellano {Eds). **Edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de textos del Siglo de Oro, Pamplona, Universidad de Navarra, 10-13 de diciembre de 1986.** Pamplona, EUNSA, 1987. pp.276-277.

<sup>2</sup>. Manejamos la edición princeps de La Cristiada de Diego de Hojeda que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile, en la sala que contiene la Colección Toribio Medina.

<sup>3</sup>. Kurt Spang. **Hacia una terminología textológica coherente.** En: Jesús Cañedo - Ignacio Arellano. (op.cit. pp-320 sq) denomina cotexto al conjunto de elementos no textuales, elementos muy dispares no solamente en su naturaleza, sino también en su forma tipográfica o icónica y en su posición y situación respecto de lo que se llama texto. Distingue el autor esta noción de cotexto con el sentido que le da Leo Hoek en su artículo La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle. (La Haye/ Paris/ New York, Mouton, 1981) donde dice que "le co-texte est ainsi l'équivalent du texte dépourvu de son titre". En la sistematización de los elementos cotextuales distingue, asimismo, de acuerdo con la ubicación del dato cotextual, cotextos preliminares (administrativos y/o comerciales y literarios), cotextos interliminares (intercalados dentro del texto) y cotextos postliminares (administrativos y/o comerciales y literarios).

La Christiada / del Pa / dre Maestro / Frai Diego de Hojeda: / Regente de los Estudios de Predicadores / de Lima<sup>4</sup>. Que trata de la vida i muerte / de Cristo nuestro Salvador. / Dedicada al Ecelentis / simo Señor don luan de Mendoça / i Luna, Marques de Montes / Claros, i Virrei del Peru. / Año(hay aquí un dibujo que representa la Crucifixión) 1611. / Con Privilegio. / (una línea ornamental) Impresso En Sevilla, por Diego Pérez.<sup>5</sup>

Se consigna, a continuación, una descripción completa del volumen, con los datos cotextuales pre, ínter y post-liminares:

(En 4o). - Título - Preliminares: Tassa - Erratas - Licencia real fechada en Valladolid, 9 de mayo de 1610 - Aprobación de Fray Francisco Tamayo fechada en Madrid "último de febrero, de 1610, años" - Licencia de la Orden, dada por el Provincial, Fray Francisco de Vega en Lima, el 28 de marzo de 1609 - Aprobación de Fray Juan de Lorenzana, O.P. en Lima, el 27 de marzo de 1609 - Aprobación de Fray Agustín de Vega, O.P. en Lima, 27 de marzo de 1609 - Dedicatoria al Marqués de Montesclaros - Lira de Lope de Vega Carpio - Soneto del Dr. Mira de Améscua, Capellán de Su Majestad - Soneto anónimo - Canción de Gabriel Gómez para el autor - 340 folios (que constituyen el texto propiamente dicho) - Post-liminares: Sello de la imprenta - Colofón: "Impreso En/ Sevilla, En la Imprenta de Diego / Perez en la Calle de Catalanes. / Año de 1611".

La aprobación eclesiástica, que consta en las dos primeras páginas, fue hecha por Fray Juan de Lorenzana y Fray Agustín de Vega, en el convento de Nuestra Señora del Rosario de Lima, el 27 de marzo de 1609 según se desprende del texto anterior; el imprimatur de Francisco Tamayo está redactado en Madrid en 1610 y la edición es de 1611, datos que revelan la rapidez con la que el texto pasó a España y se imprimió.

<sup>4</sup>. Al momento de la publicación del poema, Hojeda ya no era Regente de Estudios en Lima. Lo fue hasta 1609, y luego fue trasladado al Cusco, donde asumió el cargo de Superior del Convento de los dominicos de esa ciudad.

<sup>5</sup>. Se indica con la barra cambio de línea.

Por la dedicatoria "al ecelentísimo(...) marqués de Montes Claros (...), virrei del Perú" tanto como por el poema laudatorio "al autor" de Lope de Vega y Carpio, de expresa amistad con el Marqués<sup>6</sup>, es fácil suponer que esta edición fue promovida por el susodicho virrey, Don Juan de Mendoza y Luna.

<sup>6</sup>. Aurelio Miro Quesada investiga la relación entre Montesclaros y Lope de Vega en su estudio El primer virrey-poeta en América. (Don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros) (Madrid, Gredos, 1962). Señala en La hermosura de Angélica un elogio de Lope al Marqués: "y para decir verdad, en ningún siglo ha conocido España tantos príncipes, que con tal gracia, primor, erudición y puro estilo escriben versos, como son tan evidente ejemplo el Conde de Lemos, el de Salinas, el Marqués de Cerralvo, el Comendador mayor de Montesa, el Duque de Osuna, el Marqués de Montesclaros y el doctísimo Duque de Gandía".(p.37 sq). Guillermo LOHMANN VILLENA, en su trabajo El arte dramático en Lima durante el virreinato.(Madrid, 1945), nos dice que el marqués era "gran amigo de Lope" (p.116). José de la RIVA AGÜERO, en Discursos académicos, (Lima, 1935: esta es la fecha del discurso. La recopilación está hecha por don Toribio Medina y pertenece a un tomo encuadernado de la sala homónima. Biblioteca Nac. de Santiago de Chile) dice que Montesclaros estuvo en la casa del Duque de Alba y supone que probablemente allí conoció a la "estrella naciente y fulgurante: Lope de Vega" (p. 40). En un pasaje del libro V de La Arcadia (hecha precisamente en la corte ducal de Alba de Tormes de acuerdo con los datos consignados por el Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana. Dirigido por Ricardo Gullón. Madrid, Alianza, 1993) la curiosidad de Frondoso le hace descubrir algunos retratos de poetas "que para tiempos futuros estaban puestos": Garcilaso, Boscán, Herrera, Castillejo, Camoens, Cervantes, los Argensola, Góngora; Don Francisco de Borja, príncipe de Esquilache (que más tarde iba también a ser virrey del Perú) y, posteriormente unidos por su residencia americana, Don Alonso de Ercilla, el Marqués de Montesclaros y el chileno Pedro de Oña (La Arcadia. Madrid, Edic. Rivadeneyra, BAE, t. XXXVIII, p. 130, columna a) De acuerdo con lo que se ha podido leer del Marqués -que sólo compuso piezas sueltas-, la comparación con Garcilaso o Cervantes es casi una herejía. Aún frente al mismo Ercilla resulta un autor de poca monta. Probablemente el elogio de Lope se deba a una amistad fundada más en intereses particulares que a un juicio justo sobre poesía. Por esta amistad, cualquiera fuere el motivo, se justifica el poema de Lope en La Cristiada.

Respecto al texto base utilizado para esta edición no hay nada explícito, sin embargo, la licencia real, bajo el título de "El Rei" dice que

(...) damos licencia i facultad, a qualquier impressor destes nuestros Reinos, que monbraredes / se está refiriendo a Fray Diego de Hojeda/ para que durante el dicho tiempo, lo pueda imprimir por el original que en el nuestro Consejo se vio, que va rubricado, i firmado al fin, de Antonio de Olmedo nuestro Escrivano de Camara, i vno de los que en el nuestro Consejo residen: con que antes que se venda, le traigais ante ellos, juntamente con el dicho original, para que se vea si la dicha impression está conforme a el, o traigais fee en publica forma, como por Corretor por nos nombrado, se vio i corregio la dicha impression, por el dicho original.<sup>7</sup>

En rasgos generales, la licencia real tiene la forma de un decreto del Rey, Felipe III, con relación a Fray Diego de Hojeda y ante escribano público, Antonio de Olmedo. Se habla de un original y de ajustar la corrección a él, acto sin el cual no se hace factible la licencia de venta y promoción del ejemplar. ¿Qué entendían por original los escribanos del rey? No hay por qué suponer que era algo muy distinto a lo que hoy llamamos un original autógrafo o una copia autorizada por el autor.

No apareció una segunda edición hasta que Manuel José Quintana la incluyó, en versión parcial, en su Musa épica en Madrid, 1833.

<sup>7</sup>. Excepto por la s larga y la contracción de palabras, este texto reproduce fielmente el que aparece en la Princeps.

## 1.2- El Manuscrito

La otra versión la constituye el mencionado manuscrito<sup>8</sup> de La Cristiada de Hojeda, que se encuentra, como ya se dijo, en París, con la signatura 8312 y esta breve descripción con la que Henry Martin lo incorpora en su Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal.<sup>9</sup>

MS. 8312. La Christiada (Christo crucificado, poema eroico) del presentado F. Diego de Hojeda, regente de los estudios en el convento de Predicadores de Lima, dedicada al excelentísimo señor don Ioan de Luna y Mendoza, marqués de Montes Claros y virrei del Pirú. Imprimé à Séville en 1611.

De acuerdo con la información que trae Henry Martin en su Histoire de la Bibliothèque de l'Arsenal<sup>10</sup>, el manuscrito llega allí formando parte de la colección del Marqués de Paulmy quien fuera, al mismo tiempo, el fundador de esta biblioteca en 1797. Previamente a la posesión del marqués, el ejemplar

<sup>8</sup>. Cfr. Mary Helen Patricia Corcorán. La Cristiada Fray Diego de Hojeda, O.P. Introduction and Text. A Dissertation. Submitted to the Faculty of the graduate School of Arts and Sciences of the Catholic University of America in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Washington, D.C., The Catholic University of America, 1935. En la Introducción, la hermana Corcorán aclara en primer término al presentar el manuscrito: "As far as the writer has been able to ascertain. La Christiada of Hojeda is preserved today in only one manuscript." (p.lxxii) (el subrayado es nuestro).

<sup>9</sup>. Henry Martin. Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal. París, 1892. v. VI. p.451.

<sup>10</sup>. Cfr. Ídem. Henry Martin en su capítulo relativo a la biblioteca de los Agustinos descalzos y del catálogo de sus manuscritos, que se encuentra en el tomo dedicado a la Histoire de la Bibliothèque de l'Arsenal del Catalogue... T. VII. pp.249.

había pertenecido al Convento de los agustinos descalzos de Lyon y posteriormente el barón d'Heiss.

Los agustinos, establecidos en Lyon en 1624, trece años después de la edición princeps de La Cristiada, obtienen permiso del arzobispo del lugar para construir un convento en los suburbios de La Croix-Rousse. El monasterio prosperó rápidamente y muy pronto se enriqueció con manuscritos de gran valor. A fines del siglo XVII se imprime un inventario de la biblioteca de estos monjes; este catálogo no tiene fecha, no obstante Henry Martin supone que ha sido impreso después de 1667<sup>11</sup>. El manuscrito de La Cristiada que tenían estos religiosos y que es el que hoy pertenece a la biblioteca del Arsenal, figura en aquel viejo catálogo bajo la designación de "Manuscrits espagnols, portugais et catalans", con el número 206<sup>12</sup> y el siguiente encabezamiento:

**N. 206. La Christiada, ou Christo crucificado, del P. Diego de Hojeda, dedicada à l'Excel. señor don loan de Luna y Mendoça, marques de Montesclaros y visceray del Piru. Manus. pap. d'un beau caract. Les armes sont au commenc. du liv. In-quarto.**

<sup>11</sup>. Martin rastrea este dato investigando en las Crónicas del convento de la Croix-Rousse, el período en que el firmante del catálogo, Hermano Eloi, hacia 1667 fuera "portero y bibliotecario". (Ídem, p.246).

<sup>12</sup>. Este viejo catálogo tiene por título **Catalogue des livres manuscrits tres antiques et curieux sur le vélin et papier, dont plusieurs sont originaux et ornés des figures en mignature relevées d'or et bordées des très belles vignettes, qui sont la plusparts reliés en velours, en parchemin et carton doré, d'une très grande propreté** (Cfr. Ídem p. 247).

La biblioteca de los agustinos fue desmantelada gradualmente entre 1724 y 1779, año este último en el que el barón de Heiss adquiere la colección de manuscritos. Entre 1778 y 1779 el barón ocupa el Chateau de Maffliers e instala allí su biblioteca, hasta que en 1781 la vende al marqués de Paulmy quien la utilizará para enriquecer la Biblioteca del Arsenal creada muy poco después.

Se ha llevado a cabo la lectura completa de este manuscrito a partir de un microfilm que reproduce el texto completo, incluida la tapa y las ilustraciones iniciales. Ha sido realizado por la Filmothèque de Sécurité de la Bibliothèque Nationale de France con fecha 8-7-96 y registrado bajo la signatura R. 110190<sup>13</sup>.

De acuerdo con la foliación del manuscrito, el poema de Hojeda ocupa 365 folios, ó 730 páginas de 22 x 16 cm. Cada folio está numerado en el costado derecho, comenzando por el folio 2r. El recto del folio 1 está en blanco; el verso contiene un título, **Christo Crucificado**. En el folio 2 recto está el título del poema, **La Christiada / Del Presentado F. Diego de Hojeda / Regente del Convento / de Predicadores de Lima**. Sigue en párrafo aparte la dedicatoria: **Dedicada al Excelentissimo Señor / Don Ioan de Luna y Mendoza Marques / de Montesclaros y Virrei del / Piru**. Está dibujado en el mismo folio el escudo de armas del marqués: escudo partido en frange; a la izquierda

<sup>13</sup>. La lectura del microfilm se realizó en el lector-impresor de la sala de Hemeroteca de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Cuyo. Esto nos permite imprimir algunas de sus páginas con el fin de facilitar su lectura y su cotejo con el microfilm de la Princeps.



Es evidente, a una lectura atenta, que en la confección del manuscrito han intervenido tres copistas. El primero, al que se denominará con la letra X, escribe los libros I, V, IX, XI y XII. Son los libros mejor presentados del manuscrito.

El título de las cabeceras de los folios correspondientes a estos cinco libros, se encuentra completo en el verso y en el recto de cada folio respectivamente. **Libro primero - De la Christiada, Libro Quinto - De la Christiada** y así los restantes: libro nono, libro undécimo y libro duodécimo. Al ser la letra ancha y con trazo grueso, la lectura del microfilm se hace dificultosa, especialmente en el libro I y V. Si bien el manuscrito en general no tiene muchas enmiendas, éstas se concentran particularmente en estos cinco libros<sup>16</sup>.

Solamente en estos cinco libros aparece, además, una llamada al final de cada folio con las letras iniciales con las que comienza la primera octava del folio siguiente, excepción hecha del folio 313, Libro XI, donde el copista, seguramente, olvidó de colocarla. Este tipo de llamada es frecuente en las ediciones - y no sólo en las del siglo XVII sino en las del siglo XVIII y XIX inclusive- y aparece en la princeps de 1611.

El segundo copista, al que se denominará con la letra Y, se encarga de los libros II, III, VI, VII, VIII y X. En la caligrafía y en el arreglo general, estos libros presentan las mismas características. Hay variantes sutiles, de orden cotex-

<sup>16</sup>. Según Hunter (Editing Texts... op.cit. p-276 sq.) para la configuración y comprensión de las variantes de una obra, hay que tener presente dos axiomas: 1) el copiar un texto produce variantes y 2) la mayor parte del texto se transcribe sin variantes. De acuerdo con estos axiomas se llevará a cabo la interpretación de los datos consignados en este manuscrito.

tual, particularmente en los títulos de las cabeceras de los folios; los libros segundo y tercero tienen escrito el número completo, el sexto está en número arábigo, 6; el séptimo está en arábigo ordinal: 7 o ; el octavo está en arábigo, 8; y el décimo también en arábigo, 10, aunque en este libro, el folio 284 recto y verso, no tiene título en la cabecera y el final está muy especialmente señalado:

fin del.10, libro A gloria / de la santíssima trinidad / Padre y Hijo y Spiritu Santo / tres personas y un sólo Dios / verdadero y de la Virgen / N.Sa. Madre de Jesuchristo / Amén (se termina con un dibujo en punteado que representa el triángulo invertido de la Trinidad)<sup>17</sup>.

Hay una fuerte relación entre esta nota final y el contenido del Libro X que, como señala el copista, está dedicado a contemplar la relación de la Trinidad y la Redención y finaliza con el misterio de la Virgen, Madre y Co-redentora del género humano. Hay que considerar, además, que con este canto termina el trabajo de Y quien, de esta manera, parece haber dejado constancia de la labor cumplida.

La letra es clara, la s larga es moderada y no interrumpe la lectura de los renglones superior e inferior como ocurre en X, pero en los Libros III y VIII los folios están muy gastados y su comprensión se vuelve, por momentos, casi imposible<sup>18</sup>.

<sup>17</sup>. Esta referencia no está en la Princeps.

<sup>18</sup>. A esto hay que agregar los inconvenientes provenientes del microfilm, ya que se lee el texto a través de los negativos. Por otra parte, la fotografía capta las manchas de tinta de las letras del verso y las revela en un mismo plano que el recto con lo que la confusión es mayor que cuando se lee en el original.

El libro IV tiene otro copista, Z, salvo el folio 100, recto y verso, con el que se inicia el libro, que están escritos por Y. La letra es muy clara y la s larga poco frecuente. Tiene una sola enmienda en el folio 107 verso<sup>19</sup> y, al final del libro dice: "final del libro 4 / con el comienza el Mcrito." dando a entender quizá, que los copistas han trabajado con más de un texto base.

El manuscrito termina con el final del canto doce, sin otra especificación y se ha agregado, posteriormente, el sello de la Biblioteca del Arsenal. No hay otros datos cotextuales postliminares.

De acuerdo con lo que dice Eugenio de Ochoa en su Catálogo...

Manuscrito en 4o mayor, en papel, bien conservado, bello carácter de letra cursiva, siglo XVII.<sup>20</sup>

ha de admitirse, sin discusión que la caligrafía de los tres copistas es del siglo XVII<sup>21</sup>.

<sup>19</sup>. Octava 46, verso 4, fun por fundada, escrito sobre letras borradas que son ilegibles. Parece una corrección hecha sobre el momento. Se borraba con tiza (cal muerta), se soplaba para sacar el polvillo y se volvía a escribir encima.

<sup>20</sup>. Eugenio de Ochoa. Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Real de Paris, seguido de un suplemento que contiene los de las otras tres bibliotecas públicas (del Arsenal, de Santa Genoveva y Mazarina). Paris, 1844. p.666.

<sup>21</sup>. En este punto coincide Corcorán, Introduction... (op.cit.) p.lxxviii.

Hay ciertas vacilaciones ortográficas propias de la época: por ejemplo la palabra hombre, que aparece **hombre** u **ombre** a renglón seguido:

**A Dios vendiste, no vendiste al hombre,  
Al ombre solo, a Dios, a Dios vendiste.**  
(Libro VII)

o el caso de las variantes del verbo haber, como **aver** o **aber**, por nombrar las mas frecuentes, excepción hecha de la palabra discípulo que siempre aparece dicípulo, sin s antes de c. Otro rasgo de la época lo representa el uso, un tanto anárquico, de las mayúsculas<sup>22</sup>.

La siguiente es una lista del número de octavas por cada uno de los doce Libros del manuscrito en relación con la Princeps : Libro I, 183 ( la Princeps tiene 184); Libro II, 148 ( el más corto, igual en la Princeps); Libro III, 184 (igual en la Princeps); Libro IV, 160 (igual en la Princeps); Libro V, 173 (igual en la Princeps); Libro VI, 152 (igual en la Princeps); Libro VII, 150 (igual en la Princeps); Libro VIII, 150 (igual en la Princeps); Libro IX, 153 (igual en la Princeps); Libro X, 155 (igual en la Princeps); Libro XI, 180 (igual en la Princeps) y Libro XII, 173 (igual en la Princeps).

<sup>22</sup>. Como parte integrante de la ortografía, el uso de las mayúsculas plantea problemas específicos no muy fáciles de resolver a la hora de presentar un texto definitivo. Hemos tenido en cuenta, sobre este asunto, el artículo de Michel Launay: **La Majuscule. Remarques sur l'usage de la majuscule dans les imprimés de la première moitié du XVIIème siècle en Espagne. Plaidoyer pour une réhabilitation. En: Les Langues Modernes. n.5-6, 1971. pp.92-109.** Este autor se inclina por respetar las mayúsculas iniciales de verso pero normalizar de acuerdo con el uso moderno las restantes.

De acuerdo con esto, el manuscrito de La Cristiada en esta versión, contiene 1.961 octavas reales - sin contar los Argumentos con que se inician los doce libros ni la estrofa en latín del libro I, folio 4 recto<sup>23</sup> -, una menos que el número configurado en todas las ediciones completas del poema comenzando por la de 1611. La octava de más de la Princeps, es la tercera octava del folio 24 recto, Libro I:

**I el que enterró sin causa el gran talento  
Que el rei le dió, pintado allí se via  
Triste, floxo, covarde, soñoliento,  
I enemigo de santa mercancía;  
I de los otros el corrillo essento.  
Que estuvieron ociosos todo el día.  
Hasta que el padre a su labor los truxo,  
Al vivo se mostrava en el dibuxo.**

Hay también diferencia en el arreglo de cuatro octavas entre el manuscrito y la edición de 1611: en el libro II, edición Princeps, las octavas 2 y 3 del folio 46 recto del manuscrito cambian de lugar con la octava 3 del folio 46 verso y la octava 1 del folio 47 recto del manuscrito. El resto, salvo el final del libro X ya analizado, está igual.

En la edición Princeps se ordenan tres octavas por folio. En el manuscrito de Paris, el argumento y la primera octava del texto están escritos en el recto del folio con que se abre cada libro. En la Princeps, el recto del folio con que

<sup>23</sup>. Esta estrofa (a su manera) no está en la Princeps y dice: **Christe, Deus et Homo et / Lux clara et Amor dulcissime/  
meus, tibi soli, tibi soli gloria: / mihi sufficit te cecinisse, et ta / lentum a te mihi traditu(m) tibi reddidisse.** La m final de traditum no figura, pero el texto está raspado como para indicar alguna letra y, de acuerdo con el sentido, el caso correspondiente es el acusativo.

se abre cada libro contiene sólo el argumento, el cual está impreso en itálica; por lo tanto, la primera octava de cada libro comienza, generalmente en el verso del folio.

### 1.3. Conclusiones del cotejo.

Antes de establecer las conclusiones surgidas del cotejo entre la Princeps y el Manuscrito, conviene, a los fines de ampliar el campo de discusión, incorporar los supuestos sobre los que Corcorán fundamenta su edición.

En primer lugar, el análisis de la caligrafía del libro IV, proyectada, de acuerdo con esta autora, a lo largo de todo el poema en el proceso de suplir omisiones, de retocar y pulir el texto, es el dato inicial con el que Corcorán funda su hipótesis de trabajo<sup>24</sup>. Si esto es así, el libro cuarto fue copiado último por un copista que, al mismo tiempo, revisa y corrige todo el manuscrito. De las 49 notas marginales, 37 pertenecen, según Corcorán<sup>25</sup>, al tercer copista y de estas 37 (entre explicaciones paralelas y simples correcciones) 16 están incorporadas en la edición de 1611. Suma a esto la autora la nota final del libro, analizada más arriba, la cual podría tratarse de un informe agregado a la copia terminada y

<sup>24</sup>. Cfr. Corcorán. Introduction... (op. cit.) p. lxxxii sq.

<sup>25</sup>. Se hace sumamente difícil establecer una conclusión a este respecto. El testeo entre el copista del libro cuarto y el de las notas marginales no puede realizarse sin grandes inconvenientes y vacilaciones, aun contando con la colaboración de un perito calígrafo, porque, al no contarse con el original sino con un microfilm, las letras son demasiado borrosas y así permanecen en la fotografía que se obtiene del lector impresor.

desgraciadamente omitido en la encuademación final del manuscrito.

Por todo esto, Corcorán plantea la posibilidad de que este tercer copista sea el mismo Hojeda, quien corrigió su propio texto. Si bien -agrega la autora- muchas veces sus notas marginales no significaron una mejora en el texto base de la edición, pero esto pudo haber pasado en una copia preliminar a la definitiva. Al no existir un original autógrafo, el argumento sostenido por Sor Mary Helen, es sólo una opinión. Sus conclusiones establecen que el manuscrito del Arsenal es una copia anterior a la Edición de 1611, probablemente corregida por el propio autor y que la Princeps, de acuerdo con las variantes que presenta, está basada en un manuscrito adulterado que ignoró muchas de las correcciones hechas por el poeta<sup>26</sup>.

La tesis de Corcorán tiene demasiados puntos oscuros para mantenerse y se parece más a una justificación que a una hipótesis de trabajo.

En primer lugar la tesis se sostiene siempre y cuando el tercer copista sea Hojeda. Si el tercer copista no es Hojeda, ¿sobre la base de qué autoridad corrige el manuscrito? Podría responderse., siguiendo a Eugenio de Ochoa, que se trata de una copia posterior a la Princeps y que la corrección se realiza con el texto impreso o a gusto, tratándose de un manuscrito que no tiene ningún tipo de aprobación. La objeción por parte de

<sup>26</sup>. in the opinion of the writer, MS.Arsenal 8312 antedates the printed text and offers an excellent example of Hojeda's poem in the state of evolution. Cfr. Corcorán, (op.cit.) p. lxxxv

Corcorán sería entonces cómo justificar el resto de las enmiendas que figuran en el Manuscrito y no están en la Princeps. Para responder satisfactoriamente hay que tener en cuenta que esas apostillas no siempre corrigen o enmiendan el texto sino que muchas veces son opiniones al margen de uso muy corriente entre los copistas de todos los tiempos. Un ejemplo es el del Libro I, folio 13 verso, al finalizar el verso **/Tomó el cáliz también de vino aguado/** hay un llamado y, en el margen, dice: **es sentencia común de los teólogos, que no fue vino puro.** En el libro III, folio 75 verso, al verso **/Este fue de la tierra abominable/** se le agrega en el margen el siguiente comentario: **esta es opinión del vulgo.** Cuesta pensar que estas apostillas estén hechas por el propio autor del poema.

Por otra parte, hablar de un "adulterated manuscript" como texto base de la Princeps es desconocer la seriedad de la Licencia real que habla, como se ha podido ver, de la obligatoriedad del Consejo de ajustar el impreso al "original". Si este original estaba adulterado, como supone Corcorán, lo era a sabiendas del propio Hojeda, ya que la cédula real lo compromete jurídicamente a él y le otorga derechos sobre sus herederos.

Queda además, por resolver el problema de la octava 138 de la Princeps, omitida en el Manuscrito. Sin hacer casus belli por una octava, en el estudio de las variantes de un texto, por regla general, se aplica la ley de la economía: es más probable que un copista se saltee una estrofa a que un tipista invente una octava entera y la intercale, como supone Corcorán:

In the princeps edition the third octave on folio 24 recto (Book I) is additional, and, since it is not essential to the sense of the poem, it is quite probable that the author did not write it.<sup>27</sup>

En cuanto al sentido, la octava está acorde con lo que se viene desarrollando que es el tema de la pereza como pecado capital y la octava en cuestión trata del siervo haragán del Evangelio que enterró el único talento que le dieron sin producir ninguno más<sup>28</sup>.

En apoyo de su teoría, Corcorán trae a colación el ejemplo de la Historia verdadera de la conquista de Nueva España, de Bernal Díaz del Castillo editada en Madrid por Fray Alonso Remón en 1632. Esta edición fue considerada como texto autorizado y traducida a varios idiomas hasta que en 1904 Genaro García publica, en México, el texto original del autor hallado entre los manuscritos del archivo de Guatemala<sup>29</sup>. La comparación no es pertinente. Entre la muerte de Bernal Díaz acaecida en 1584 (con más de ochenta años de edad) y la primera edición de 1632 hay más de 45 años de distancia, lo cual permite la aparición de una, o más, copias adulteradas. Esto no ocurre, como se ha visto, con La Cristiada: la aprobación de Lorenzana y de Vega en Lima es de 1609, la licencia real de 1610 y la edición definitiva de 1611. Hojeda muere en Huánuco cinco años después, en 1616.

<sup>27</sup>. Cfr. Ídem. p. Ixxv.

<sup>28</sup>. Ver p.50 de **este trabajo**.

<sup>29</sup>. Cfr. Corcorán, Op. Cit. p.lxxxvi

Lo que sí se puede conjeturar, cosa que no hace Corcorán muy probablemente por desconocimiento de la Literatura peruana del siglo XVII, es que, en el Discurso en Loor a la Poesía que acompaña la edición de la primera parte del Parnaso Antártico de Diego Mexía y Fernangil en 1606, se menciona a Hojeda como poeta que ha escrito versos dedicados a Cristo<sup>30</sup>. Esto permitiría suponer que varios fragmentos manuscritos de La Cristiada circulaban por el ambiente limeño. Podría ser que algunas de estas copias fueran las que aparecen en el Manuscrito del Arsenal, que hubieran pasado a España junto con las pertenencias del marqués de Montesclaros, de probada afición por las letras<sup>31</sup> y como parece indicarlo el escudo de armas que ilustra el frontispicio del manuscrito que, según Corcorán **is an exact copy of the original**<sup>32</sup>. Si bien esto es una hipótesis, no implica suponer que el arreglo general del manuscrito estuvo a cargo de Hojeda (podría ser el marqués o cualquier otro) ni que la edición Princeps no estuviera basada en un texto original o más próximo al original como parece señalar la real cédula de Felipe III. Por otra parte, se ha podido leer un facsimilar de un fragmento de la Descripción Colonial de Fray Reginaldo de Lizárraga hecha en Perú hacia 1600<sup>33</sup> y en principio, la complicación de la caligrafía

<sup>30</sup>. Cfr. Discurso en loor a la poesía. Edic. de Cornejo Polar (op. cit.) versos 571 a 573.

<sup>31</sup>. Así lo demuestra el estudio de Aurelio Miró Quesada. El primer virrey poeta... (op. cit.).

<sup>32</sup>. Cfr. Corcorán. (op.cit.) p.lxxvii.

<sup>33</sup>. Cfr. Reginaldo de Lizárraga. Descripción colonial. Edición de La Biblioteca Argentina, dirigida por Ricardo Rojas. Buenos Aires, La Facultad, 1916. 2 volúmenes.

respecto del Manuscrito del Arsenal es notablemente mayor. Obviamente que esto es sólo una observación pero que apoya, de alguna manera, lo que sostiene Ochoa en su Catálogo. en cuanto a que por la letra el manuscrito es posterior a la Princeps.

De acuerdo con todo esto y frente al hecho indiscutible de que no hay, hasta el momento un manuscrito autógrafo, a la hora de decidir para una edición entre el manuscrito y la Princeps, se creería preferible, en principio, utilizar como texto de base esta última, señalando las variantes del primero en el aparato crítico.

#### 1.4. Ediciones posteriores.

Durante el siglo XIX el poema del padre Hojeda comenzó a ganar la atención de los críticos. A la selección de Manuel José Quintana de 1851 le siguió una edición que es más bien una refundición total de la epopeya de Hojeda, a tal punto que a veces el polo de contacto entre una y otra está solamente en el ámbito de las ideas<sup>34</sup>; se retitula **La Nueva Cristiada de Hojeda: poema épico-sacro sobre la pasión del Redentor**, precedida de un discurso preliminar de Don Juan Manuel de Berriozabal hecha en Madrid, Imprenta de Don Eusebio Aguado, en 1841.

<sup>34</sup>. Robert Roland Anderson. "**La Nueva Cristiada de Juan Manuel de Berriozabal. (Refundición romántica de la Epopeya de Fray Diego de Hojeda)**". En: **Revista Iberoamericana**. LII, 6-97 (jul-dic.1976) pp.329-348. El crítico hace en este trabajo un cotejo entre la edición de Berriozabal y la edición completa de Rivadeneyra, ya que la de Quintana, en la cual está apoyado Berriozabal, no es completa. No puede Roland Anderson utilizar la edición de Corcorán (Washington, 1935) porque Quintana y Rivadeneyra siguen la primera edición y no el manuscrito. Se ha podido leer el texto de Berriozabal en la biblioteca Nacional de Santiago, en la Colección Medina. Está desprovisto de toda la carga doctrinal pero, a una lectura ligera, resulta más ameno que el original.

Reduce el texto a ocho cantos y se basa expresamente en la versión de Quintana. Por primera vez aparece la comparación de la obra de Hojeda con el Paraíso perdido de Milton, tópico al que la crítica recurrirá con frecuencia.

La segunda edición completa fue editada en la BAE por Rivadeneyra en Madrid en 1851. Preparada por Cayetano Rossell quien toma como texto de base la primera edición de 1611. La Advertencia con la que se abre el tomo dedicado a los **Poemas** épicos, establece los principios metodológicos sobre los que ha basado su versión:

Hemos procurado que la corrección del presente en nada desdiga de los anteriores de la BIBLIOTECA, reconociendo y compulsando las diferentes ediciones de estos poemas, no aventurando enmienda alguna sin el convencimiento de que recaiga sobre un yerro de imprenta, y en el caso de alguna variante, prefiriendo los textos primitivos ó los más correctos y autorizados; que en este particular no hay escrúpulo que parezca nimio, y a falta de verdaderos originales, merecen los tenidos por tales el mayor respeto. En punto a la ortografía, como cada época y cada libro tienen la suya y todas son arbitrarias e inconsecuentes, hemos uniformado en cierto modo la de todos los poemas, sometiéndola al sistema de la Academia, única autoridad en la materia, excepto en aquellos casos en que la eufonía o el carácter del escritor exigían que se infringiese<sup>35</sup>.

La cita pone de manifiesto los postulados que, en el siglo pasado, avalaban una edición seria, ya que los volúmenes de la BAE estaban destinados, según lo confirma Rosell a los "doctos e inteligentes (pues nuestra BIBLIOTECA no es para

<sup>35</sup>. Biblioteca de Autores españoles. Poemas épicos. Tomo Primero, volumen 17. Colección dispuesta y revisada, con notas biográficas y una advertencia preliminar por don Cayetano Rosell. Madrid, M.Rivadeneira-Impresor-Editor, 1851. p.VII

curiosos y principiantes)"<sup>36</sup>. En nota a pie de página, luego de reproducir el título y la dedicatoria, se aclara que el texto base utilizado es la edición de Sevilla de 1611, y aunque es clara y de "buenos tipos, algo incorrecta, sobre todo en la parte de puntuación". Es opinión de quien esto escribe, que la edición de Rosell es, en lo que respecta a la interpretación de la escritura del poema<sup>37</sup>, la mejor edición completa que hasta hoy se ha hecho de La Cristiada. La modernización de la ortografía es pertinente y responde a la época, lo cual incluye el respeto de las mayúsculas en las iniciales de cada verso. No es crítica ni anotada pero es muy fiel a la Princeps y de mucha utilidad a la hora de completar un cotejo. Tiene las complicaciones que presentan, en general, las obras de la BAE: son difíciles de manejar por su formato y a la hora de marcar citas, la hoja de doble columna de tipos muy pequeños hace muy difícil la localización de las mismas.

La edición de Manuel Ribé, hecha en Barcelona, Sociedad Editorial La Maravilla, en 1867, con prólogo de Milá y Fontanals, tanto como la edición monumental ilustrada de don Leoncio González Llopis también de Barcelona, L.González, en 1896, con prólogo de Francisco Miquel y Badía y la reproducción popular de ésta hecha en Barcelona en 1902 con prólogo de Fray Justo Cuervo no son ediciones completas ni críticas y responden, más bien, a un propósito de difusión. Da la impresión, ya que no es

<sup>36</sup>. Ídem p.IV.

<sup>37</sup>. Kurt Spang dice en su artículo, ya citado. **Hacia una terminología textológica** ... : "no se debe ni se puede ignorar que la edición de un texto implica siempre y forzosamente una interpretación" (p.320).

un dato que se confirme explícitamente, de que están acomodadas de acuerdo con la edición de Rosell.

La orden de Santo Domingo ha hecho recientemente una reproducción facsimilar de la monumental de González Llopis en conmemoración de los cien años de su aparición, Barcelona 1896 - Madrid 1996, editada por EDIBESA y dedicada al Prior general de la orden, Pbro. José Cuadros<sup>38</sup>.

Hay también una edición muy libre, hecha en Paris, en 1837, compendiada en ocho cantos por el Marqués de Casa Jara y una refundición de ésta en Santiago de Chile en 1848, que se encuentra entre los textos de la valiosa colección Medina de la Biblioteca Nacional de Santiago. Tiene un prólogo sin firmar donde da noticia de la edición francesa que se utiliza como texto de referencia y está precedida por una biografía del autor que promete mucho y aporta poco. No obstante esto último, esta edición hace una verdadera paráfrasis antológica del poema, muy atinada, de agradable lectura, evitando el prosaísmo en el que inevitablemente cae, por momentos, el autor.

En lo que va del siglo, **La Cristiada** ha merecido una edición científica, anotada (la primera y la única en este sentido) de sor Mary Helen Patricia Corcorán a la que ya se ha hecho mención al tratar el cotejo y los problemas del manuscrito. Esta edición reproduce fielmente el texto del manuscrito del Arsenal, señalando, en cada caso, las variantes con respecto a la Princeps, a la edición de Rosell de 1851, a la de Manuel Ribé de 1867 y a la monumental de Leoncio González Llopis de

<sup>38</sup>. Esta edición reproduce las ilustraciones y el tamaño real de la monumental (30cm x 42 cm).

1896. Excepto por la s larga, la puntuación, las mayúsculas y las palabras abreviadas, que han sido adaptadas de acuerdo con el uso actual, el texto que presenta Corcorán ha mantenido la ortografía del manuscrito en todos sus aspectos. Las contracciones, tales como **desta, della, della**, etc., se han mantenido iguales.

La edición se completa con una **Introduction** que aporta el material crítico que la autora ha podido detectar para la biografía de Hojeda y un estudio del manuscrito -que es donde establece su hipótesis de trabajo- que ya fue analizado en el punto 1.2. No tiene notas críticas, salvo las confirmadas en la introducción; los datos de referencia del texto son los siguientes: a la derecha el número de página y, por cada página se indica, del 1 al 32, las líneas del texto en forma distanciada; a la izquierda el número de Folio r. (recto) y v. (verso), de acuerdo con la foliación del manuscrito. Esta manera de señalar el texto hace muy difícil su localización en otra edición y es uno de los serios inconvenientes que plantea la versión de Corcorán. No obstante, dada la calidad del cotejo que revela y la fidelidad de su transcripción tanto como la referencia constante a las otras ediciones completas, se admite que se trata de una edición para especialistas<sup>39</sup> en la

<sup>39</sup>. Cfr. Jesús Cañedo e Ignacio Arellano. **Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro.** (op.cit.) clasifica los tipos de edición de acuerdo con el público al que van dirigidas en 3: a) La edición para especialistas, que tiende a la ultraconservación del texto base y son calificadas también como ultracientíficas; b) la edición para estudiosos en general y estudiantes, que intenta reunir la calidad científica y la manejabilidad y c) la de divulgación, que normalmente ni siquiera suele ser encomendada a un profesional, (p. 345) Se ha tenido en cuenta esta clasificación para comprender las ediciones existentes sobre **La**

cual se rescata el texto base con la mayor fidelidad y, con este mismo objeto, se limita al mínimo la intervención interpretativa del editor<sup>40</sup>. Hay una reimpresión de 1969 (New York, AMS Press, lxxxvii, 522 pp) que debe haber tenido muy poca tirada ya que es la edición de 1935 la que es tomada como base para una selección, relativamente reciente, hecha por Frank Pierce (Madrid, Anaya, 1971) con un estudio preliminar del editor.

El trabajo de Rafael Aguayo Spencer para su edición completa (la primera, y la única, que se ha hecho en el Perú) hecha en Lima, Editorial P.T.C.M. en 1947, en 2 tomos y formando parte de la Colección Letras Iberoamericanas<sup>41</sup>, toma como texto base la princeps y marca (en esto consisten las notas) en el texto las variantes "principales" de la edición del manuscrito hecha por Corcorán. En cuanto a la modernización de la ortografía es aceptable aunque, curiosamente, conserva las mayúsculas de la inicial de cada verso. No hay estudio crítico del poema lo que le da el aspecto de una edición de divulgación.

### **Cristiada.**

<sup>40</sup>. La edición de Corcorán es hoy una pieza de colección, ausente aún en las Bibliotecas más importantes del Mundo. No está en la Biblioteca Nacional de Madrid ni en la de Londres. Si está en la Library of Congress de Washington. Se ha podido obtener un ejemplar de la edición de Corcorán de 1935, gracias al esfuerzo y gentileza del Rvdo. Padre Carlos Urrutigoity, profesor de Teología en el Seminario "St. Thomas Aquinas", Winona, EE. UU.

<sup>41</sup>. Un ejemplar de esta edición nos fue gentilmente enviado por el Dr. Denegri Luna desde Lima. Está citada como texto de referencia, en el estudio de Estuardo Núñez, **Las letras de Italia en el Perú.** (op.cit.)

Entre las reproducciones parciales modernas merecen citarse la de la Biblioteca de Cultura Peruana<sup>42</sup> de 1938 que, bajo el título de **Los Místicos**, presenta a Hojeda, Mejía y Fernangil, Valverde, Alloza, Meléndez y Peralta Barnuevo entre los autores coloniales, y la de María Paz Ruiz, La Cristiada. Poema de la Pasión de Cristo, con introducción y notas de la editora (Salamanca, 1984), la más reciente que se ha podido encontrar.

#### 1.5. Edición propuesta para la presente investigación.

La evaluación del material consultado permite establecer que, para una investigación seria de la obra del padre Hojeda, es insoslayable el empleo de la edición de Corcorán, salvando, con una doble entrada del dato de referencia de las citas, el inconveniente de su localización y facilitando la posibilidad de cotejar con otra edición. Indicar, así, en primer lugar la referencia de acuerdo con esta edición, es decir, número de página y número de línea (por ejemplo: p.325:25) y, a continuación, número de libro y de octava (por ejemplo: Libro VIII: 123). Este será el procedimiento a seguir a lo largo del presente estudio.

El inventario cronológico de las ediciones permite apreciar un prolongado silencio editorial ya que, aunque el poema fue conocido por la crítica durante el siglo XVII, hay que

<sup>42</sup>. Paris, Desclée de Brower, 1938. T. VII. Es, de todas maneras, una edición de divulgación, pero de gran calidad. Trae una noticia preliminar para cada autor seleccionado que sí bien acarrea material de estudios anteriores, no deja de establecer la calidad superior de La Cristiada con respecto a los otros poemas que componen el volumen.

esperar más de doscientos años para verlo reaparecer en la Musa épica de Quintana y, aún aquí, en edición abreviada. En opinión de Frank Pierce, esta falta de interés por reeditar el poema se puede atribuir a las fallas de su primera edición: "Hojeda - nos dice Pierce- que murió en el Perú, no pudo revisar el texto impreso de 1611 y éste acusa errores notables, sobre todo en la puntuación"<sup>43</sup>. Habrá que recordar, para explicar este silencio, que el gusto neoclásico consideró el arte Barroco como una especie de decadencia de la estética renacentista. Incluso la palabra, barroco, tuvo el significado peyorativo de algo insólito o, como dice Corominas, de un imperfecto razonamiento, un extraño silogismo o una perla irregular<sup>44</sup>. No parece demasiado importante una opinión de bibliófilo para evitar una reedición. No hay que olvidar, para comprender toda la producción del siglo XVIII y, aún, la del final del XVII, que es un período de dogmatismo liberal en el que la imagen de la España católica e imperial en todas sus versiones -particularmente la mal llamada **colonial**- sufrieron un desprecio profundo desde las distintas perspectivas historiográficas en que se la consideró.

En el siglo XIX es cuando el poema empieza a ganar admiradores, como se puede ver por los juicios críticos que le dedicaron personalidades de primera plana en materia literaria tales como el mismo Quintana, Rosell, Milá y Fontanals y Menéndez y Pelayo. No obstante no ha tenido la promoción de

<sup>43</sup>. Cfr. Frank Pierce. Introducción... a la edición de La Cristiada (Madrid, Anaya, 1971. p.9).

<sup>44</sup>. J. Corominas. Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana. Madrid, Gredos, 1954. T. I. p. 415.

otras obras semejantes de inferior calidad y quizá esto se deba más que a la ausencia de buenas ediciones, a la falta de una interpretación cabal del poema.

## CAPITULO II

### SITUACIÓN Y PERSPECTIVA DE LOS ESTUDIOS CRÍTICOS

#### 2.1. Bibliografía crítica: propuestas y problemas.

Lo que en este punto se considera como estudios críticos no siempre responde a lo que se entiende hoy como crítica literaria. Y esto por dos razones. En primer lugar, porque tratándose de una obra de relativa antigüedad la bibliografía de referencia que se ha ido acumulando revela tantas variantes cuantas acusa la historia de los métodos críticos: desde el racionalismo positivista que propuso un enfoque sociológico del fenómeno literario - hoy prácticamente reinstaurado en el nuevo "discurso colonial"-, la crítica biográfica y su consecuente incompreensión esencial de la problemática hispanoamericana hasta el esteticismo para el cual todo dato extrapoético en la organización interna del texto es entendido como una sobrecarga defectuosa del mismo.

Hay que tener en cuenta además, desde este mismo ángulo, que todas las obras producidas durante el Siglo de oro español, dentro y fuera de la península, sufren un proceso de reinterpretación a partir de la incorporación del concepto estético de Barroco literario. La denominación de Barroco, como ya se dijo, era sinónimo de mal gusto para todo crítico de tendencia neoclásica. Este prejuicio se proyecta en la crítica a través

de casi todo el siglo XIX, y no sólo hasta Jakob Burckhardt sino, inclusive, hasta Benedetto Croce. La rehabilitación comienza en primer término en la Arquitectura y las Artes plásticas y en última instancia llega a la Literatura<sup>1</sup>.

Si con Wölfflin<sup>2</sup> y Weisbach<sup>3</sup> el Barroco quedaba definitivamente establecido para la Historia del arte como fenómeno estético, tanto desde el punto de vista de la forma como del contenido, iconografía y significado, su irrupción definitiva en las letras, luego de varios intentos no del todo felices<sup>4</sup>, se hizo a partir de los estudios de Marcel Bataillon, Erasmé et l'Espagne, de 1937; Guillermo Díaz-Plaja, El espíritu del Barroco, de 1940 y Helmut Hatzfeld, El predominio del espíritu español en la literatura europea del siglo XVII,

<sup>1</sup>. Cfr. Helmut Hatzfeld. Estudios sobre el Barroco. Madrid, Credos, 1973. En este trabajo -ya clásico- sobre el Barroco se hace un **Examen crítico del desarrollo de las teorías del Barroco**, en el cual se observa cómo los principios estéticos que comienzan a aplicarse en la arquitectura y en las artes plásticas, pueden ser trasladados a "géneros de carácter descriptivo-narrativo, a la épica de Torquato Tasso, por ejemplo. La tarea podía llevarse a cabo sin otra dificultad que la de modificar dichos "principios", como lo hizo, en efecto, Theophil Spoerri ya en 1922" (p. 17) y como, de hecho, lo hace Hatzfeld en este estudio.

<sup>2</sup>. Heinrich Wölfflin. Kunstgeschichliche Grundbegriffe. München, Bruckmann, 1921.

<sup>3</sup>. Werner Weisbach. Der Barock als Kunst der Gegenreformation. Berlín, Cassirer, 1921. Se conoció en español a través de la traducción de Enrique Lafuente Ferrari. El barroco, arte de la contrarreforma - Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

<sup>4</sup>. Cfr. Helmut Hatzfeld- Estudios... (op. cit.) Menciona el intento de Fritz Strich (Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts. 1916) cuyo "principal error consiste en tomar como punto de partida la literatura alemana, que, en el siglo XVII, se hallaba todavía en una época inicial de tanteo, comparada con la madurez de las literaturas románicas" (p. 16).

de 1941<sup>5</sup>. De acuerdo con estos autores los presupuestos teóricos a considerar para una comprensión correcta del problema eran: el Barroco, en tanto categoría estética, que se manifiesta por ese gusto que da preferencia a lo raro, a lo complicado y a lo divino sobre lo terrestre, bello y mundano, debía ser considerado parte de la idiosincrasia de España, quien habría influido posteriormente en Roma y en Nápoles, estimados como centro y origen del Barroco histórico. El análisis de sus rasgos esenciales debía tener en cuenta estos cuatro factores: en primer lugar, la existencia de los principios estéticos del Renacimiento italiano plenamente desarrollados como punto de partida; en segundo término, una espiritualidad dominante acorde con el Concilio de Trento y su consecuente reinstauración del humanismo cristiano; tercero, la no existencia de una Reforma protestante oficial, prosaica e iconoclasta; y cuarto, un arte y una literatura que se hallaran a un mismo nivel de perfección y estuvieran al servicio de la propaganda religiosa. Desde Italia se extendió por Francia, Alemania e Inglaterra y regresó a la misma España, donde ya habían florecido Cervantes y Velázquez, dando origen a tendencias tan exorbitantes como el conceptismo y el culteranismo<sup>6</sup>.

<sup>5</sup>. Aparecido en Revista de Filología Hispánica. III, (1941), pp.9-23. Este artículo es el texto de una conferencia pronunciada por Hatzfeld en la Universidad de Bruselas en marzo de 1940.

<sup>6</sup>. Hatzfeld atribuye estas "exageraciones" al "espíritu mozárabe que, en tiempos pasados, creó el arte, **mudéjar** y la literatura **aljaimada**" (Idem, p.19).

Fue España, por lo tanto, la responsable de la difusión del Barroco histórico en Europa, como lo fue también de la Contrarreforma católica ya que uno y otra se inscribieron como los rasgos esenciales del "estilo" del Imperio español que, como tal, tuvo una función pública y pedagógica.

Sin dejar de reconocer el aporte esencial que estos estudios críticos significaron para el rescate del período y de las obras barrocas, un aspecto se debe objetar y es el hecho de abordar la literatura con los mismos criterios que operan para las artes plásticas; esto produjo un desajuste de la verdadera dimensión del objeto literario cuyo efecto fue -y es aún hoy- la desinserción de las obras del marco contextual que, necesariamente, las justifica. La imagen, como código de transferencia de las artes plásticas, tiene un valor universal, que no lo tiene el lenguaje. La lengua es una realidad particular en cuanto que está demasiado amarrada al tiempo y al espacio así como a la nación y a la persona. Tanto, que el retorno al horizonte de producción de una obra literaria es un paso previo fundamental para intentar una hermenéutica satisfactoria. El mismo Hatzfeld apunta, cuando desarrolla el tema del Barroco literario en España, los problemas que surgen en torno a la concepción "universalista" del Barroco. No obstante, propone un denominador común para los países católicos y latinos<sup>7</sup>. Sin entrar en el análisis del problema, es de

<sup>7</sup>. Hatzfeld disiente con Fierre Francastel, en cuanto que éste opina que se debe rechazar "el sueño malsano de una Europa unida estilísticamente" (**Limites chronologiques, limites géographiques et limites sociaux du Baroque. En: Retórica e Barocco. Actas del tercer Congreso Internacional de Estudios Humanísticos**. Ed. de Enrice Castelli. Roma, Bocca, 1955. p.59). Apoya la tesis de Cioranescu, que dice que "el

rigor señalar que hay una diferencia notable -no violenta- entre las producciones barrocas de Hispanoamérica y las de la Península, y esto por razones muy diversas.

Si en España los recursos discursivos del conceptismo están en función de ahondar en la interpretación poética de contenidos metafísicos (Quevedo y Calderón) y la oscuridad proviene del sensualismo culterano, la Décima Musa de México consigue su hermetismo a través de una poética conceptista. Para Hojeda, los principios teóricos de la Poética de Aristóteles explican, necesariamente, la Teología, y no a la inversa como ocurre con las propuestas del Pinciano y de Francisco Cascales. América es más "tomista" en este período, si se quiere, que el viejo mundo, porque en ella la relación poeta-teólogo no es una opción sino una necesidad. Pero todo esto tiene su justificación en un entorno histórico-cultural, el mismo que hace que los fundamentos teológicos que impulsaron la defensa de la Fe católica en Europa promovieran la Misión en América.

Habrá que tener en cuenta, además, en este balance del material crítico sobre La Cristiada, que los estudios han estado determinados por la complejidad del estatuto semántico del poema que impone aproximaciones de diversos órdenes, ya sea que se lo haya considerado como manifestación de un género

barroco es un movimiento de interés universal, que abarca todas las manifestaciones artísticas de un determinado período de tiempo, y entonces las fronteras lingüísticas y literarias son meras ficciones, que no limitan en ningún modo la extensión del fenómeno" (El Barroco o el descubrimiento del drama. Universidad de la Laguna, 1957. p. 46). Cfr. H. Hatzfeld. Estudios sobre el Barroco. (op. cit.) p. 73).

literario o como producto de la especulación sobre un sistema religioso.

De acuerdo con esto se habrá de entender los aportes críticos como sinónimo de interpretación, otorgándole a esta última una amplitud mayor de su ámbito en relación con el fenómeno de la comprensión, teniendo en cuenta que el fin de toda interpretación es la búsqueda de un sentido completo<sup>8</sup>.

### 2. 1. 1. El Discurso en Loor a la poesía.

En rigor, el primer estudio crítico que se hace sobre Hojeda y La Cristiada, es el que consta en una composición laudatoria, titulada Discurso en Loor de la Poesía aparecido en Sevilla en 1608. Este poema anónimo fue escrito en Lima, según consta en los preliminares que Diego Mexía y Fernangil hace, al comienzo de su Parnaso Antártico<sup>9</sup> refiriéndose a esta

<sup>8</sup>. El problema de la interpretación es una constante de los estudios literarios y ha sido abordado desde distintas ópticas. En términos generales "crítica" e "interpretación" son sinónimos. En el estudio de José Domínguez Caparrós sobre los Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación. (Madrid, Gredos, 1993), se hace referencia concretamente a que "la escritura es un lugar privilegiado de la interpretación, por cuanto asume la distancia como hecho constitutivo. Se escribe para luchar contra la distancia temporal. Todo lector se enfrenta a la separación, y se ve obligado a interpretar" (p.12). Emilio Lledó en Literatura y crítica filosófica. (En: Métodos de estudio de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1985) ve, en el juicio de Platón contra la escritura, "traslucir un problema más profundo, aquel que plantea la incesante necesidad de que toda escritura exija siempre su interpretación; de que la soledad del lenguaje requiera un esfuerzo ininterrumpido por arrancarla de su original silencio" (p.421).

<sup>9</sup>. Diego Mexía y Fernangil. Primera Parte del Parnaso Antártico y de otras obras amatorias, con las 21 Epístolas de Ovidio y el in Ibin, en Tercetos. Dirigidos a don Juan de Villela, oidor en la Cancillería de Los Reyes. Por Diego Mexía, natural de la ciudad de Sevilla y residente en la de

composición que él mismo adjunta a su obra. Afirma Mexía que "a ingenio de mujer" se debe, concretamente a una "señora principal d'este Reino, mui versada en lengua Toscana, i Portuguesa", lamentando que "por cuyo mandamiento, i justos respetos" quedara su nombre en el olvido<sup>10</sup>.

En el Discurso Hojeda es nombrado junto con Gálvez, ambos sevillanos y autores de poesías "a Cristo dedicadas"<sup>11</sup>. Como ya se vio anteriormente, si bien La Cristiada no estaba publicada para el tiempo en que se escribió éste discurso, se la conocía, si no completa, en fragmentos o por cantos aislados. Lo importante aquí es que se designara a Hojeda no sólo como poeta religioso residente en Lima<sup>12</sup> sino formando

**los Reyes, en los riquísimos Reinos del Pirú.** Con privilegio. Impreso en Sevilla por Alonso Rodríguez Gamarra. Año 1608. Estos son los datos que corresponden a la Princeps. Se maneja la Edición de Antonio Cornejo Polar. Discurso en Loor de la Poesía. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fac. de Letras, Instituto de Literatura, 1964.

<sup>10</sup>. Hay hoy un trabajo del profesor Guillermo Lohmann Villena. Amarilis Indiana. Identificación y Semblanza. (Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, 1993) en donde se sostiene la tesis, tras rigurosa investigación de documentos originales, de que la Amarilis de la Epístola a Belardo es doña María de Rojas y Garay y que de ninguna manera se puede confundir con la autora - aún anónima- del Discurso... pues este último poema, junto con el Parnaso Antártico se enviaron a España en 1602, cuando Amarilis-María de Rojas no llegaba a los diez años de edad (Cfr. pp. 33-34). Con el aporte de este prestigioso historiador se pone fin a una hipótesis que unía la Epístola y el Discurso bajo una misma autora.

<sup>11</sup>. Cfr. Discurso... (op. cit.) P. 242; versos 571 a 579.

<sup>12</sup>. Idem. p. 242; versos 577-579: "El uno está a Truxillo enriqueciendo / a Lima el otro: y ambos a Sevilla".

parte de la Academia Antártica<sup>13</sup> y de esta manera incorporado a lo que hoy se llamaría una generación de poetas. Además de Hojeda, Gálvez y Mexía, están mencionados el dominico Francisco de Figueroa autor de un Tratado breve del dulcísimo Nombre de María, Duarte Fernández conocido por sus Relaciones del Perú, Pedro de Oña con su Arauco Domado, Miguel Cabello de Balboa y la Miscelánea Antártica, Diego de Avalos y Figueroa autor de una Miscelánea Austral y de Defensa de Damas y Diego de Aguilar autor de El Marañón. Mucho menos conocidos son Pedro Montes de Oca<sup>14</sup>, Juan Sedeño, Juan de Salcedo y Villandrano<sup>15</sup>, Gaspar de Villaroel<sup>16</sup>, Luis Pérez Ángel y Antonio Falcón, de quienes no se sabe nada salvo lo que aparece en el Discurso, esto es, que escribían a la manera italiana, pues la autora los compara con Dante y Tasso. Igual

<sup>13</sup>. Ídem. p.239;versos 496-498: "I vosotras Antárticas regiones / también podéis teneros por dichosas / pues alcançais tan célebres varones"; y luego en la p.240;verso 526: "I un tiempo fue, qu'en tu Academia viste". La denominación de Academia Antártica parece ser original de Mexía y Fernangil, a quien la misma autora reconoce como exponente máximo: "I tu Mexía, que eres d'el Febéo / va(n)do el príncipe, aceta nuestra ofrenda / de ingenio pobre, i rica de desseo" (p.251;versos 802 a 804).

<sup>14</sup>. Sobre Pedro Montes de Oca o Montesdoca, apenas si se conoce un soneto en alabanza de Vicente Espinel. Sin embargo fue elogiado por Cervantes en dos oportunidades y por el mismo Espinel, lo que demuestra que si bien fue grande su fama, fue escasa su fortuna. (Cfr. Antonio Cornejo Polar, **Estudio preliminar...** (op.cit.p.131).

<sup>15</sup>. No ha tenido mejor suerte que los anteriores. Elogiado por Cervantes, se conocen dos sonetos dedicados a Diego de Avalos y al Padre Ayllón: composiciones laudatorias sin ningún rasgo especial que las califique.

<sup>16</sup>. Apenas si han llegado hasta hoy cuatro poemas, todos laudatorios. Según opinión de Cornejo Polar "las orientaciones que impartió fueron más trascendentales que su obra, pues promovió el ambiente literario de la época como docto de vasta cultura y exquisitas aficiones literarias". (Cfr. ídem pag. 134)

suerte han tenido los últimos poetas mencionados en la alabanza: Cristóbal de Arriaga y Pedro Carvajal<sup>17</sup>.

El principio ordenador que asocia estos poetas es, sin duda, la coetaneidad. No obstante, aún cuando la poetisa carece de una jerarquía axiológica y prodiga por igual elogios a poetas de mérito y a versificadores sin importancia, se puede advertir que, en general, los temas oscilan entre lo religioso y la historia sobre la base formal de una fuerte influencia del barroco italiano (Tasso, Vida, Sannazzaro) y, a través de estos, Ovidio, Dante y Petrarca. Si bien el estilo de Hojeda no está libre de toda afectación y conserva de un modo sutil y casi inexplicable, ciertos rasgos gongorinos, estos autores están, en general, aún lejos de la oscuridad culterana y actúa en ellos, como fondo ideológico básico, el espíritu de la Contrarreforma católica en su versión americana.

#### 2.1.2. Eleazar Boloña Dañino.

Mucho tiempo después y probablemente por el auge suscitado por la edición de Quintana y luego por la de Rosell, aparece en Lima en 1890, el trabajo de Eleazar Boloña Dañino, La Cristiada. Poema épico de Fray Diego de Ojeda<sup>18</sup> apuntando una

<sup>17</sup>. Cornejo Polar desconoce toda producción literaria respecto a estos dos, pero aporta datos biográficos de interés. (Cfr. idem. p. 135).

<sup>18</sup>. Ha sido imposible hallar un ejemplar de este trabajo. Con el mismo inconveniente se topa, al parecer Corcorán, porque no da dato editorial y manifiesta utilizar una transcripción hecha en Santiago de Chile por Monseñor Laghi e incluida en una edición de las Obras de Boloña en "one of the librarles of that city" (**Introduction**, (op. cit. p. xviii) Se maneja una referencia a este trabajo, sin ningún contenido importante, salvo la intención de catalogar el poema como obra épica, obtenida de una edición abreviada y muy popular

serie de generalidades cuyo mérito consiste en aportar una lectura del poema desde la literatura peruana.

### 2.1.3. **Fray Justo Cuervo.**

El estudio de Fray Justo Cuervo, El Maestro Fr. Diego de Ojeda y La Cristiada, que este autor compusiera al otorgársele el doctorado en la Universidad de Salamanca, fue publicado en Madrid, Librería de Gregorio del Amo en 1898<sup>19</sup>. Apareció luego como prólogo a la reproducción popular de la edición de Leoncio González Llopis. hecha en Barcelona en 1902.

Es éste el primer estudio realmente crítico que se escribe sobre La Cristiada. Destaca, al inicio, el injusto olvido de la obra del padre Hojeda y rescata datos biográficos del autor que afirma haber obtenido de las crónicas de la Orden de Santo Domingo: "De esta manera hemos tenido la satisfacción de llenar el vacío que tanto lamentaban Quintana y Rossell respecto de nuestro héroe" (p.15).

de Santiago, sin dato editorial ni fecha. Tiene esta edición un prólogo sin autor responsable, que se propone adjuntar nuevos aportes sobre la biografía de Hojeda y con tal propósito cita a Boloña Dañino y a Justo Cuervo. No agrega nada nuevo. La biografía parece una hagiografía montada sobre el dato de la "humildad" tan señalada en nuestro poeta y el librito (47 páginas) podría considerarse como una edición de difusión para escolares, muy útil para seguir un **Via Crucis**.

<sup>19</sup>. Este trabajo de Justo Cuervo, fue publicado en Madrid, en 1918, en una colección de Discursos, bajo el subtítulo de Discurso leído en la Universidad de Madrid para obtener el doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras por el P. Fr. Justo Cuervo, de la orden de predicadores. Sobre este trabajo-anota don Marcelino Menéndez y Pelayo "un joven dominico, de quien mucho espera la historia literaria de su Orden, presentó años hace a la Fac. de Letras de la Universidad de Madrid, una tesis doctoral acerca del P.Ojeda (sic) con datos biográficos que no hemos visto en ninguna otra parte", (En Historia de la poesía hispanoamericana. T. II, Cap. IX. Perú. p. 99).

Interesa destacar, en la disertación de Cuervo, dos aspectos: en primer lugar, la comparación con El paraíso perdido de Milton, dato que se va imponiendo en la crítica como material de acarreo a partir de Quintana y que nunca termina de ser desarrollado en su totalidad. La analogía con Milton está planteada, aquí, a nivel de las imágenes infernales. Hay, en realidad, una semejanza, tanto como lo hay con la Divina Comedia, la Jerusalem Libertada y La Mesíada de Klopstock con quienes también está confrontada La Cristiada<sup>20</sup> y todo esto derivado del hecho de que coinciden en la elección de temas bíblicos. La primera objeción -y la más obvia- es que la relación Hojeda-Milton, tal y como la propone Cuervo, es muy tangencial, tanto por cuestiones de espacio (Perú, Londres) y tiempo (El Paraíso perdido apareció en 1667) como de cosmovisión religiosa, ya que Milton es un producto acabado de los efectos de la Reforma protestante en Inglaterra. Lo que no hace el autor es retroceder en el tiempo buscando la fuente común a ambos, ya que bien se sabe que Milton estuvo en Italia, era un admirador del barroco italiano, al punto de escribir diez sonetos en "lengua toscana" y era, además, amigo de Galileo. Es evidente que conocía a los italianos como los conoció el mismo Hojeda y que toda la cultura italiana de los siglos XVI y XVII está de alguna manera en su poema. Dante opera en la base de su imaginario infernal, como de hecho lo hace en Hojeda y en la tradición literaria posterior a la Divina Comedia relacionada con la demonología. Bien enlazada, en sus semejanzas y diferencias, la relación con Milton puede aportar a La Cristiada datos

<sup>20</sup>. Cfr. Idem p. 32.

importantes para su interpretación, teniendo en cuenta que se trata de una cosmovisión religiosa de signo contrario.

En segundo lugar, Cuervo destaca, luego de un análisis rápido de los contenidos doctrinales del poema, que la obra refleja la "teoría del tomismo"<sup>21</sup>. Sobre este punto había insistido en la biografía:

**Cuando desempeñaba este cargo [regente de estudios en el convento de Lima], dio a luz en su patria, el año de 1611, el poema que le ha inmortalizado, y que había compuesto cuando aún era de corta edad. Así lo confiesa él mismo en el libro V de La Cristiada<sup>22</sup> [... ] Pensó hacer una defensa de la doctrina de Santo Tomás, atacada en aquellos días por algunos imprudentes innovadores (...) Pero el poeta no dobló la edad y sus planes no debieron salir de la esfera de proyectos.<sup>23</sup>**

El problema está bien señalado, pero en forma insuficiente. Hay que anotar, en principio, que la Suma Teológica de Santo Tomás es un dato "moderno", en el mejor de los sentidos, y no un resabio de "medievalismo", en el peor de los sentidos. Fueron los jesuitas Láinez y Salmerón quienes impusieron en el Concilio de Trento el retorno a la filosofía tomista como único medio de purificar la Teología de la herejía protestante. De

<sup>21</sup>. Idem p. 34.

<sup>22</sup>. Cfr. p. 216: 17-24; L.V: 168  
**El defensor de la verdad, Egidio,  
 Del regio patriarca hijo noble.  
 Que fue al grande Tomás docto presidio,  
 Y corona Ganó de fuerte roble;  
 Cuya fatiga generosa embidio,  
 Y antes imitaré que el tiempo doble  
 Mi corta edad, si el ocio desseado  
 Da favor, como suele, a mi cuidado;**

<sup>23</sup>. Cuervo. (Op.cit.) pp. 9-10.

esta manera, el sustrato tomista del nivel doctrinario del poema de Hojeda junto con la influencia de Tasso y Vida son datos que marcan La Cristiada como un poema de su tiempo. Por otra parte, Cuervo no discierne la función del discurso doctrinario a nivel del plano estructural y, por esto mismo quizás, encuentra que es un "defecto" la constante "aparición de la personalidad del poeta"<sup>24</sup> que figura en su análisis como un punto oscuro.

#### 2.1.4. **Marcelino Menéndez y Pelayo.**

Se impone, también, comentar el análisis de don Marcelino Menéndez y Pelayo en el capítulo correspondiente al Perú de su Historia de la poesía Hispano-americana (1948, t. II). En primer lugar, don Marcelino inserta a nuestro autor en el ámbito particularísimo de la poesía del Perú virreinal, aun cuando la reconstrucción del horizonte histórico de su producción no sea, ni con mucho, la que hoy se maneja. En segundo lugar, porque le reconoce los méritos poéticos enlazados en la materia teológica: "(...) la ardiente elocuencia de nuestros ascéticos, la del venerable Granada<sup>25</sup>, sobre todo, en sus Meditaciones sobre la pasión, nadie la ha igualado entre nuestros poetas, salvo el P. Ojeda" (p. 97). Podrá discutirse la inclusión de La Cristiada dentro de la literatura ascética, pero es importante el hecho de que Menéndez y Pelayo considere como una unidad

<sup>24</sup>. Idem p. 37.

<sup>25</sup>. Sobre este punto, el maestro deja el rumbo marcado. Es curioso que Frank Pierce no considere este aspecto que, más que una influencia es un modelo rector en la formación intelectual de Hojeda.

los aspectos poéticos y doctrinales del poema y que deja señalada la influencia de Fray Luis de Granada. Aun cuando este último dato puede apoyar un estudio retrospectivo, en afán de localizar una tradición poético-teológica que entronque al peruano con las fuentes de Trento, más que una semejanza de estilos.

#### 2.1.5. Luis Urbano y Arturo Cayuela.

El ensayo de fray Luis D. Urbano, **La poesía de la fe** aparecido en Ateneo en Madrid en 1911, sostiene que la fe cristiana es esencial para toda poesía realmente grande y que en la defensa y exposición de esa Fe, estriba el valor inigualable de Hojeda. El artículo está planteado en términos de homilía dominical y, si bien no deja de realzar el valor apologético de la obra por sobre todos los otros, considera como un punto clave para la reflexión sobre una determinada teoría literaria, la finalidad religiosa de la poesía, principio que también estaba presente en el marco teórico de la generación del Parnaso Antártico.

Veinte años después aparece, en la misma línea interpretativa, el ensayo de Arturo M. Cayuela, **Nuestro poema de la Redención**<sup>26</sup> quien adjudica el olvido de La Cristiada a la pérdida de interés por la lectura de cuestiones religiosas. Su estudio es más imparcial y agudo que el de Urbano, pero ambos, en líneas generales, actúan con el mismo criterio, es decir,

<sup>26</sup>. Arturo M. Cayuela. **Nuestro poema de la Redención. En Razón y Fe.** Madrid, 1933. CIII, pp. 99-127.

trabajar la problemática del poema desde una perspectiva exclusivamente doctrinaria.

#### 2.1.6. José de la Riva-Agüero

José de la Riva-Agüero, en sus Estudios **de Literatura Peruana: del Inca Garcilaso a Eguren**<sup>27</sup> se desdice de unos escritos de 1905, producto de su escepticismo juvenil, en los que detractara la epopeya de Hojeda, y concluye que "el humilde y santo Padre Hojeda fue, sin discusión el mejor poeta colonial" (p. 66). No hay en este autor un planteo de lo que se deba entender por literatura peruana colonial y, por lo tanto, la "peruanidad" de la obra está vista a nivel de los datos referenciales interpretados con la mayor libertad:

Insiste en metáforas peruanas de "minas ricas y vetas", de "balsas" y de "árboles de bálsamo" (Libro III)- A veces distinguimos en sus estrofas las lluvias de la Sierra, que empapan los cerros, y arrastran pedrejones y llocllas a los valles (... ); y sigue hablándonos de "enhiestas cumbres, peñascos rígidos, desgajados allá en lo profundo, veloces corrientes bramadoras que vencen las rocas y salen reventando, encontrados ríos con líquidos combates encrespados"<sup>25</sup>

Recorre a más autores para entroncar **La Cristiada** con la tradición mística. No sólo apunta la relación con Fray Luis de Granada sino también con San Bernardo y "algunos símiles

<sup>27</sup>. Se maneja la edición de las Obras Completas. T. II, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962. Como el artículo referido a Hojeda está fechado en 1935 se lo considera en este lugar.

<sup>28</sup>. Idem p. 84 sq.

místicos, como el de las vidrieras (Libro VI) parecen tomados de San Juan de la Cruz <sup>29</sup>.

Conviene profundizar con notas personales esta referencia propuesta por José de la Riva-Agüero. La relación con Granada está señalada por el crítico peruano en el Cap. XXII del Libro XVII de las Adiciones al Memorial de la Vida Cristiana, un libro muy divulgado en Lima según se puede afirmar hoy de acuerdo con el estudio de Irving Leonard <sup>30</sup>. Con respecto a las Adiciones al Memorial(...), se trata de un extenso tratado en donde Fray Luis recogió gran parte de la materia y los presupuestos espirituales de las dos obras anteriores, a saber: Libro de la oración y meditación de 1554 y la Guía de pecadores de 1556. La primera de estas obras influyó tanto en los manuales de meditación como en la literatura, en especial en la llamada poesía metafísica europea. La segunda es una exhortación a la virtud utilizando los argumentos del amor -el beneficio de Cristo-, del temor -las postrimerías- y de los privilegios del virtuoso por un lado, y, por otro, una colección de remedios y avisos contra los pecados. Si bien hay una relación evidente, sobre todo en la incorporación de los tropos del

<sup>29</sup>. Idem p. 81.

<sup>30</sup>. Irving A. Leonard. Los libros del Conquistador. México, Fondo de Cultura Económica, 1953. El análisis de los documentos estudiados por Leonard revelan una evidente predilección del mundo criollo por las producciones españolas, más aún si se tiene en cuenta que es un período de auge de la cultura italiana. Citando sólo autores de obras estrictamente literarias, Leonard señala que de Lima, en 1583, se pedían 12 ejemplares de La Celestina, 12 obras de Castillejo (sin especificar), 12 de La Propaladia de Torres Naharro y de La vida del Lazarillo de Tormes, 30 de Fray Luis de Granada, 6 comedias de Lope de Rueda, 6 de Lope de Vega y 6 "de todas las obras" de Fray Luis de León. Como se puede constatar, la predilección por Granada era evidente.

discurso devoto en el poema de Hojeda, la influencia de Granada va mucho más allá y habría que analizar la **Rhetorica ecclesiastica libri sex**, aparecida en Lisboa en 1576, de donde el dominico adapta, como había hecho San Agustín, la tradición retórica clásica, Cicerón y Quintiliano, y la pone al servicio de la defensa de la Teología católica. Granada es más que una influencia, es un maestro en la formación de Hojeda.

San Bernardo está sólo mencionado por Riva-Agüero, aún cuando hay huellas muy claras de su presencia en el poema. La disputa de las virtudes, Verdad, Justicia, Misericordia y Paz que parecen informar el Libro II de **La Cristiada**, pueden haber sido tomadas del opúsculo **Grandezas incomparables de María**, sobre todo por la dramaticidad con que está expuesta la materia Teológica<sup>31</sup>.

La semejanza con San Juan de la Cruz aún cuando resulte difícil admitirla<sup>32</sup>, no sólo está a nivel de los símiles que operan con escenas de la naturaleza, como el señalado por Riva-Agüero:

<sup>31</sup>. Cfr. San Bernardo. **Grandezas incomparables de María**. Buenos Aires, Acción, 1985. p.41 sq.

<sup>32</sup>. La vida de San Juan de la Cruz transcurre en la segunda mitad del siglo XVI, entre 1542 y 1591. El **Cántico espiritual**, con el que se puede hallar mayores semejanzas, fue escrito entre 1576 y 1578. De acuerdo con Ricardo Gullón (**Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana**. Madrid, Alianza, 1993. t. I. p.799 sq.) no es posible detectar el grado de difusión que tuvieron las obras del Santo en su época: ésta se presenta, aún hoy, en un corpus fragmentario. Sus obras sufrieron los avatares de su propia vida, tuvo una publicación accidentada y sufrió la pérdida de algunos tratados, como el de **Las propiedades del pájaro solitario**. No consta - a l menos en el estudio de Irving Leonard citado más arriba- que se conociera impreso en América, aunque su obra era conocida, al menos a través de los procesos inquisitoriales que sufrió San Juan en más de una oportunidad.

Qual suele christalina vedriera.  
 Del sol herida y de su luz bañada.  
 Como si ya la ermana del sol fuera,  
 Lançar por todas partes luz dorada;  
 Assí aquella purissima lumbrera.  
 De celestiales rayos traspasada.  
 Por la bocca y los ojos y cabellos  
 Dando irá a todos clara muestra dellos.<sup>33</sup>

sino en el de una lectura similar del **Cantar de los Cantares** y del **Salterio**. Y, además, en la configuración de una idea básica común, que probablemente estuviera incorporada en lo que se conocía como la "devotio moderna", iniciada en Trento por los jesuítas, precisamente a partir de la dinámica espiritual impuesta por los **Ejercicios Espirituales** de San Ignacio de Loyola, que proponía una "imitación de Cristo" a partir de la persona histórica del Salvador:

Oh christalina fuente,  
 si en esos tus semblantes plateados  
 formases de repente  
 los ojos deseados  
 que tengo en mis entrañas dibujados.<sup>34</sup>

Paradójicamente y por efecto de esa historicidad del revisionismo cristiano, la mística se vuelve "sensible", es decir, perceptible y "patente" al entendimiento. Es común, también, a ambos autores el uso de la expresión "un no sé qué", que Hatzfeld distingue como un rasgo característico del Barroco y que analiza, a nivel de su significación, como señal de

<sup>33</sup>. p. 252:1-8; L. VI:135.

<sup>34</sup>. San Juan de la Cruz. **Cántico espiritual**. En: **Obras**. Introducción y prólogo de José Luis Arangures. Barcelona, Vergara, 1965. p.643 (estrofa 11)

incertidumbre intelectual entre engaño y desengaño<sup>35</sup>. En el caso de los autores que se están comparando, la expresión tiene un sentido similar: atisbar por un instante la infinitud de la divinidad. Es muy frecuente en Hojeda y la octava 44 del Libro I lo trae dos veces:

**Púsose agora umilde y amoroso  
A los pies deste aleve y fementido,  
Y no sé qué de eccelso y luminoso  
Resplandeció en su rostro esclarecido:  
No sé qué de eccelente y generoso  
El noble cuerpo a Judas abatido  
Y las divinas manos rodeava,  
Quando con ellas al traidor bañaua.**<sup>36</sup>

La configuración que esta locución alcanza en San Juan de la Cruz está puesta en la misma dirección de señalar una realidad inabarcable, fundamentalmente porque le es, al alma humana, esencialmente diferente:

**Y todos cuantos vagan  
de ti van mil gracias refiriendo,  
y todos más me llagan,  
y déxame muriendo  
un no sé qué que quedan balbuciendo**<sup>37</sup>

Habrà que entender este planteo como una conjetura puesta al servicio de completar, con observaciones propias, lo apuntado por Riva-Agüero, quizás con más intuición que certeza.

<sup>35</sup>. Helmut Hatzfeld. Op. cit. (p. 482 sq.) Se estudia esta expresión en la prosa del Quijote. "Esta locución no indica una dirección clara del pensamiento y es por tanto comparable a las escaleras barrocas que vuelan hacia perspectivas inseguras y soñadoras" (p. 490).

<sup>36</sup>. p. 12: 17-24; L. I: 44.

<sup>37</sup>. San Juan de la Cruz. Op. Cit. p. 643 (estrofa 7).

Esa distancia infranqueable entre la naturaleza divina y la humana que se sintagmatiza en el balbuceo casi ingenuo del "no sé qué", supone, al mismo tiempo, el misterio de la semejanza y, más aún, de la unión de ambas naturalezas en la persona del Hombre-Dios. Allí está la respuesta desde la poesía religiosa al tropo barroco de la paradoja: el drama de la contradicción evangélica. Si una obra barroca, como La Cristiada, no se trabaja sobre la base de una superestructura interpretativa, necesaria no sólo a nivel del sentido, sino de toda la forma poética, se cae, inexorablemente en la incompreensión de su arquitectura: "hay en la obra flaquezas de plan y ejecución, vaguedad de caracteres, caídas y aún puerilidades"<sup>38</sup>.

Si bien es cierto que es más inmediata la influencia de Vida y de Tasso, no se puede admitir, con Riva-Agüero, que Hojeda "no conociera la Divina Comedia"<sup>39</sup>. Comenta Estuardo Núñez en su trabajo sobre Las letras de Italia en el Perú<sup>40</sup> que "Dante arribó a la naciente colonia peruana en los

<sup>38</sup>. José de la Riva-Agüero. Op. cit. Completa la idea preguntándose "¿No las hay iguales o equivalentes en la Mesiada de Klopstock? ¿No las hay acaso en el propio Milton?". Concluye con esta inexplicable observación: "La inefable grandeza del sujeto, en verdad inasequible porque excede a todas las fuerzas creadas, pone más de manifiesto los desmayos del numen" (p. 90).

<sup>39</sup>. Idem P. 96.

<sup>40</sup>. Estuardo Núñez. Las letras de Italia en el Perú. (Estudios de literatura comparada) Florilegio de la poesía italiana en versiones peruanas. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, /1968/. p. 71.

pedidos de libros que el investigador ha exhumado"<sup>41</sup> entre los numerosísimos libros italianos, "el más destacado lugar cabe a los itálicos Boyardo, Sannazaro, Petrarca, Bocaccio, Bembo, Tasso y desde luego, Dante 'poeta comentado en italiano' ". Por otra parte, Dante es, ante todo, una lectura de formación para un teólogo del siglo XVI o XVII.

#### 2.1.7. Sor Mary Helen Patricia Corcorán

La **Introduction** de Sor Mary Helen Patricia Corcorán, a su edición de La Cristiada<sup>42</sup> es el primer estudio sobre el tema. La autora hace un recuento pormenorizado de los documentos concernientes a la vida de Hojeda, para construir luego una biografía muy completa sobre el autor de acuerdo con los datos consignados. Rastrea, en segundo lugar, los poemas que, en la tradición española de los siglos XVI y XVII, tienen como tema central la vida de Cristo. Frente a este corpus, señala a modo de conclusión que los poemas sobre la Pasión producidos durante el Siglo de Oro español pueden dividirse en tres categorías: libros de devoción, Historias sobre la Pasión y obras de especulación teológica sobre el sentido de la Muerte del Dios-Hombre. De acuerdo con esto, esgrime su hipótesis que será el **pendant** sobre el que hará girar todo su análisis Posterior: "La Cristiada is a work which belong to the third categor" (p. xxxix).

<sup>41</sup>. Puede referirse al mismo documento que analiza Irving Leonard (Cfr. supra).

<sup>42</sup> Mary Helen Patricia Corcorán. La Cristiada of Fray Diego de Hojeda. Washington, D. C., The Catholic University of America, 1935. (Citada en nota 8 del punto 1.2.)

Esta definición de La Cristiada como obra de doctrina desestima el valor real del poema. Hay una intención poética, puesta en evidencia en la construcción de la epopeya, que debe ser respetada porque, en gran medida, orienta el análisis del poema. Por otra parte, es cierto que La Cristiada es una especulación teológica que opera sobre la base de una metafísica tomista, pero este campo conceptual trabaja unido a la materia poética, y ambos están justificando la totalidad formal del poema.

Cómo ya se vio al analizar el tema de las ediciones y el manuscrito, Corcorán estudia, en capítulos posteriores, la composición y publicación del poema tanto como sus ediciones y un resumen de su contenido canto por canto. Para el análisis de las fuentes establece una división de fuentes bíblicas y patrísticas, griegas y latinas, medievales y del renacimiento (señala en estas últimas el evidente influjo de la Christias de Marcus Hieronymus Vida). Cuando se refiere a las influencias de la literatura española contemporánea, hace referencia particularmente a las obras que caen dentro de su campo temático: cita el poema de Juan de Quirós, Cristopatía (Toledo, 1552), la Universal Redención de Hernández Blasco, (Toledo, 1598), un **Sermón del Viernes Santo** de Fray Alonso de Cabrera<sup>43</sup> y La Sagrada Pasión de Fray Luis de Granada.

<sup>43</sup>. Esta relación entre el sermón de Cabrera y el poema de Hojeda se funda en el empleo de una misma imagen: la de Cristo y Su Madre al pie de la Cruz, basada en el cantar V del Cantar de los Cantares de Salomón. Es un tema para estudiar, porque se puede admitir, también, que ambos autores hayan recurrido al mismo analogado sin que uno conociera el del otro necesariamente, ya que se trata de un tópico de la literatura sagrada. No obstante esto, Cabrera es un clásico de la Oratoria Sagrada de la época y muy probablemente Hojeda lo cono-

Corcorán no hace un estudio de crítica interna del poema. Las fuentes -dentro de las cuales están las Sagradas Escrituras- son entendidas como factores pre-textuales y no señala ninguna injerencia de éstas en la funcionalidad de la obra. Daría la impresión de que vislumbra la complejidad de la estructura, sobre todo cuando apunta, como un defecto<sup>44</sup> la insistente aparición de la "personalidad del autor"<sup>45</sup>.

#### 2.1.8. Georges Cirot.

Georges Cirot hace el primer panorama global en su trabajo **Coup d'oeil sur la poésie épique du Siècle d'Or**<sup>46</sup>. En este estudio, Cirot comienza por situar la épica en el marco general de la poesía española, especifica algunos modelos forzosos: Virgilio, Lucano, Ariosto y Tasso, y resalta la demanda coetánea de historias y narraciones de los sucesos americanos. A

ciera bien. Más aún, este recurso al imaginario mariano forma parte, también, de los contenidos de la "devotio moderna" a la que se hiciera referencia más arriba. El recurso a San Bernardo en este sentido, está orientado no tanto a rescatar sus especulaciones en el campo de los grandes Misterios de la Religión, sino, precisamente, en la configuración de una devoción a la Virgen, que fuera el centro de atención de toda la plástica del Renacimiento: la Madonna ocupa un lugar de privilegio en relación con toda la iconografía cristiana del período.

<sup>44</sup>. En este asunto de la presencia de la primera persona, como se puede haber comprobado, la crítica es unánime en su reprobación y no ha habido, que sepamos, ningún intento de entenderlo como parte funcional del poema.

<sup>45</sup>. Corcorán. **Introduction.** (op.cit.) p. lviiii.

<sup>46</sup>. Este último trabajo publicado por George Cirot, apareció en el **Bulletin Hispanique**. 1946, XLVIII. pp. 249-329.

través de sus opiniones y de otros críticos reconocidos<sup>47</sup>, construye un extenso catálogo de poemas, teniendo en cuenta, especialmente, a Ercilla, Balbuena y Hojeda como poetas superiores al tono medio habitual. El catálogo está puesto en función de demostrar, al menos por la cantidad, el prestigio que el género épico tenía respecto de las otras producciones literarias de la época. Ni López ni Cervantes dejaron de escribir sus epopeyas y esto explica, en parte al menos, el hecho de que Hojeda eligiera este género para volcar en él todo su bagaje cultural.

#### 2.1.9. Sor Mary Edgard Meyer.

La tesis doctoral de Sor Mary Edgar Meyer, The Sources of Hojeda's La Cristiada<sup>48</sup> es el estudio más acabado de un aspecto parcial, las fuentes, pero esencial del poema del que se dispone hasta ahora.

Analiza y detalla las huellas que la literatura castellana del siglo XVI, los antiguos paganos, la Biblia, la Patrística, la mitología -y ésta a través de Ovidio-, demonología y angelogía de corte italiano, dejaron en la obra de Hojeda. Los **Apócrifos** y el **Nuevo Testamento** tanto como los **Salmos** están señalados con prolija minuciosidad y con el propósito de demostrar la consigna que parece funcionar como hipótesis

<sup>47</sup>. Vuelven a aparecer las opiniones de Quintana y Rosell, muy particularmente el catálogo de poemas épicos españoles con el que completa el **Prólogo** a los tomos de los Poemas épicos que compuso para la BAE.

<sup>48</sup>. Mary Edgard Meyer. The sources of Hojeda's La Cristiada. Michigan, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1953.

general de trabajo: **La Cristiada** es un claro espejo donde se refleja toda la literatura española de ese tiempo. Conviene detenerse en el análisis de este estudio ya que, a partir de él, se puede detectar el estatuto heurístico del poema.

#### 2.1.9.1. Problemas de contextualización.

Meyer insiste en localizar a **La Cristiada** en el Siglo de Oro español, para lo cual parte de una afirmación de Irving A. Leonard:

**This apparent indifference to local themes and preoccupation with Spanish and European literature characterize the entire colonial period and illustrate the complete spiritual and literary as well as political and economic subordination of the colonies to the mother country.**<sup>49</sup>

A partir de esta opinión, que funciona como premisa general, hace una reflexión sobre algunos aspectos del contexto tomando como fuente el mismo poema, y trasponiendo una serie de prejuicios que sorprenden en una religiosa católica pero que se justifican en una ciudadana norteamericana.

Advierte la autora que hay, en Hojeda, una disposición más favorable a la autoridad del Virrey del Perú, patente en la **Dedicatoria** y en las octavas 3 y 4 del Libro I, que a la corte imperial de Felipe III<sup>50</sup>. Más que una crítica al sistema

<sup>49</sup>. Irving A. Leonard. **Best Sellers of the Lima Book Trade, 1583**. En: Hispanic Americal Review, n. 22, (1942). p. 20 sq. La cita es de Meyer.

<sup>50</sup>. Meyer. Op. cit. p. 5 Trae como ejemplo los siguientes versos:

**¿Ves los varios magníficos imperios.**

español, como pretende Meyer, parece haber aquí, como en otros lugares del poema, una cierta analogía entre la Corte y el mundo, en tal sentido, el juicio de un sacerdote tiene que ser, inevitablemente, un tanto acerbo. Aparece a continuación el tema de la codicia española por el oro<sup>51</sup> sin considerar bajo ningún aspecto todo lo que hubo de gratuito, heroico y caballeresco en esta gigantesca empresa. En la misma línea se interpreta su opinión acerca de esa "strong aversion to every type of manual labor"<sup>52</sup> que apunta como una característica de la mentalidad hispánica, sin recordar que eran soldados de oficio y que, como tales, debieron abrir pasos, construir puentes, abrigos, trincheras y casas para sobrevivir en las inmensas soledades americanas.

Resalta Meyer la crítica de Hojeda a la segunda generación de conquistadores<sup>53</sup>, pero se sorprende de ese orgullo del

**Que acaban unos, y otros se levantan,  
y que, servidos de altos ministerios,  
Sus grandes reyes con atruendo espantan?**

<sup>51</sup>. Idem. p.7. Analiza, entre otros, los versos que siguen:

**¿Dónde caminas, español perdido,  
Sulcando mares por difícil oro,  
Hallado apenas con trabajos graves,  
Y alas tendidas de aparentes aves?**

<sup>52</sup>. Idem. p.10.

<sup>53</sup>. Idem. p.11. Analiza las octavas 139, 140 y 141 del Libro I. La 139 es la más elocuente en este sentido:

**Allí también están los holgazanes  
De sangre noble, pero mal gastada.  
Que hijos son de bravos capitanes,  
Y de padres son de vida regalada.  
El premio de ilustrí/si/mos afanes  
Cogen ellos con mano delicada:  
¿Pensastes, ¡o varones ecçelentes!,  
Onrrar a tan bastardos deçendientes?**

poeta por la "pureza de sangre" de que alardean los hidalgos y que se advierte a lo largo del poema:

**The frequent comparisons Hojeda makes between the "sangre ilustre" of our Lord and that of the Spanish nobles are designs to crush their excessive pride in noble birth"<sup>54</sup>**

Acorde con este orgullo de raza, analiza la autora la "aversión" del poeta hacia los moros y judíos<sup>55</sup>, así como también contra Lutero y la herejía protestante. Sobre este asunto concluye que el autor:

**resolved to give them to become more spiritually minded. This was in harmony with the spirit of the Counter Reformation -the reform of the individual and personal sanctification- as evidenced in the decrees of the Council of Trent<sup>56</sup>.**

En relación con el espíritu catequístico de Trento, el poema está escrito en español y no en latín y se recurre a Santo Tomás como al mejor remedio contra los "errores reformistas".

Si bien Hojeda vivió en la época de Copérnico adoptó, de acuerdo con lo que se enseñaba en las universidades, especialmente Salamanca, el sistema de Ptolomeo<sup>57</sup>.

<sup>54</sup>. Idem. p.14.

<sup>55</sup>. Cfr.Idem. p.15.

<sup>56</sup>. Idem. p.19.

<sup>57</sup>. Idem. p.27.

No hay en Meyer ninguna referencia a la Universidad de San Marcos, recientemente creada, ni al ambiente cultural que podría haberse desarrollado en el Perú. Todo lo que la autora supone marco contextual pertenece al Siglo de Oro español<sup>58</sup>.

#### 2.1.9.2. Estructura y fuentes principales.

Sin entrar en el análisis puntual, señala Meyer la compleja estructura de La Cristiada a la que considera, a su vez, heredera de la complejidad del Siglo de Oro:

**Because of its elaborateness and variety of subject matter, La Cristiada is baroque in structure, and thus, obviously, it is an expression of the spirit of the sixteenth century as well as an embodiment of Renaissance learning and science in the Hispanic world.**<sup>59</sup>

Establece, implícitamente, una relación lógica entre la explosión cultural del Renacimiento, el espíritu de la Contrarreforma y la complicación barroca, todo esto configurando ese amplio campo conceptual que denomina Siglo de Oro. De acuerdo con esto, La Cristiada resulta un poema barroco, inspirado en la urgente necesidad de salir al encuentro de las herejías nuevas, fuertemente abroquelado en la doctrina de Santo Tomás y

<sup>58</sup>. De hecho, el capítulo II, referido a este asunto, se denomina **Reflections of the Golden Ager in La Cristiada**.

<sup>59</sup>. Idem. p.28.

con un uso moderado de los conocimientos de la nueva física matemática<sup>60</sup>.

En lo que respecta a las fuentes en las que Hojeda se ha inspirado para la forma y el estilo, es evidente -opina Meyer- que tomó libre y copiosamente de los trabajos de sus predecesores. En vistas de que fue un hombre muy culto y un gran lector, el campo de su inspiración se extiende desde la Ilíada de Homero hasta las últimas producciones literarias de su propio tiempo<sup>61</sup>.

Los modelos clásicos, Homero y Virgilio, constituyen los parámetros inevitables de su obra. Señala Meyer algunos puntos de esta semejanza: la introducción del poema propone la acción que el poeta quiere celebrar; el relato de la historia completa que luego se desarrollará en episodios sucesivos; la alternancia de diálogos dramáticos con la narración y la descripción de lugares; escenas sobre la tierra, el Cielo y el Infierno, muy a la manera de la tradición épica. Si bien estos rasgos muestran la influencia clásica, no se puede señalar, asegura la autora, una preocupación clasicista en el sentido que esta palabra tomó en el campo de la literatura y que fue siempre -concluye- muy ajena al espíritu español<sup>62</sup>. Es evidente, como ya se sub-

<sup>60</sup>. Meyer concentra su admiración en las teorías de Copérnico y, en general, de toda la astronomía del siglo XVI sin tomar en cuenta todo aquello que el siglo XV había aportado a las posibilidades de una lectura matemática del cosmos en los trabajos de Buridan, Nicolás de Ultracuria y Alberto Parvus.

<sup>61</sup>. Idem. p.29.

<sup>62</sup>. Cfr. Idem. p.30.

rayara más arriba, que Meyer tiene una impresión negativa de lo barroco como algo complicado, intolerante y anticlásico.

Además de Dante, Ariosto y Tasso, muy fáciles de detectar, está la influencia de Boccacio, aún cuando no es posible establecer con certeza que Hojeda lo conociera<sup>63</sup>.

Para las imágenes de la Creación, Meyer apunta, como dato original, la notable semejanza con La création du monde ou La première semaine de Guillaume de Saluste du Bartas<sup>64</sup>.

Insiste, así mismo, en la influencia decisiva de Marco Jerónimo Vida, quien fuera Obispo de Alba y escribiera en latín una Vita Christi que pudo haber sido tomada en cuenta por Hojeda de acuerdo con las notables semejanzas que se advierten<sup>65</sup>.

Este análisis ha tenido en cuenta lo más significativo del estudio de Meyer y aquello que interesa especialmente al tema planteado en el presente estudio. No obstante, es necesario destacar que la autora, con admirable minuciosidad, no ha dejado detalle sin observar y señala a lo largo del poema las semejanzas y las ideas que pueden haber sido tomadas aquí y allá no solamente de fuentes literarias en verso, sino también de sermones y algunos libros piadosos de uso habitual entre los sacerdotes de la época, tales como el **Sermón del Viernes Santo**

<sup>63</sup>. Cfr. Idem. p.36.

<sup>64</sup>. Cfr. Idem. p.39. Según Meyer el poema de Du Bartas pudo haber sido conocido por Hojeda en su original francés o en una traducción latina.

<sup>65</sup>. Cfr. Idem. pp.52-54.

de Fray Alonso de Cabrera<sup>65</sup>, quien, junto con Fray Luis de Granada es uno de los exponentes más acabados de la oratoria sagrada derivada de Trento.

### 2.1.9.3. **Episodios históricos y personajes.**

Sobre las fuentes para los episodios históricos y personajes, se cita en primer lugar a Flavio Josefo en su **Guerras de los Judíos** y **Antigüedades judaicas**, sin desatender historiadores latinos y helenos como Suetonio, Tácito y Dion Cassio. La influencia de Flavio Josefo es decisiva por su referencia a los "esenios", nunca nombrados en los Evangelios y cuya fuente principal de información, además de Flavio, es Filón de Alejandría<sup>67</sup>. Entroncado con este tema, Meyer opina que el conocimiento que tenía Hojeda de las sectas judías contemporáneas a Cristo dependía más de Epifanio que del mismo Josefo. Las razones están fundadas con excelentes argumentos y pueden servir para conocer mejor el problema de las fuentes. Un aspecto difícil de desentrañar es el de Falaris<sup>68</sup>:

<sup>66</sup>. Cfr. Idem. p.43. Este dato se halla también en Corcorán, como se ha visto anteriormente.

<sup>67</sup>. Como ambas fuentes son contemporáneas al cristianismo ha nacido la hipótesis, entre los especialistas, si bajo la denominación de "esenios" no se podría designar una iglesia cristiana de la época apostólica. Hojeda la considera una secta judía, aunque se puede entender también que podía ser vista como una herejía gnóstica separada de la Iglesia Madre de Jerusalém (Cfr. Idem. pp.67-68).

<sup>68</sup>. Cfr. Idem. pp.69-71. En este aspecto se puede confiar ampliamente en Meyer ya que maneja una bibliografía amplísima. Muestra de esta erudición es su referencia a Falaris, mencionado por Hojeda en el Libro IX (pp.72-73), cuya historia está mencionada en primer lugar por Píndaro, quien escribió cien años después de la muerte de Falaris. Mientras que Aristóteles y Plinio lo recuerdan como a un tirano despótico,

Among the possible sources are Pindar and Polybius, two of the earlier writers on the subject. But it is more than probable that Hojeda derived his information from more immediate source, the Adagia of Erasmus or the Silva de varia lección of Pedro Mexía, works which enjoyed a great popularity in the sixteenth century.<sup>69</sup>

estas son las fuentes en las que se ha inspirado Hojeda para aportar detalles sobre el proceso de la Crucifixión, incluidos no sólo los Libros Sagrados y los Evangelios Apócrifos sino Justino Mártir, Orígenes, Cipriano, Eusebio, Doroteo de Tiro, Epifanio, San Jerónimo, San Isidoro, Santo Tomás de Aquino, Luis de Granada y el Flos Sanctorum de Alfonso de Villegas<sup>70</sup>, entre otras. El seguimiento de Meyer en este punto es no sólo prolijo sino exhaustivo.

#### 2.1.9.4. **Angelología.**

Para el conocimiento de las Jerarquías angélicas, señala Meyer que la fuente es Dionisio Areopagita cuya traducción latina De Coelesti Hierarchia era ampliamente conocida por los teólogos españoles. La tendencia neoplatónica del Areopagita es contrarrestada en Hojeda gracias a la doctrina de Santo Tomás

Cicerón alude a su crueldad. Polibio, doscientos años más tarde de su muerte, describe con minuciosidad acerca del temible instrumento de castigo que había inventado para su solaz y al que se refiere Hojeda en su poema:

Toros de bronze Fálaris caliente,  
Y ellos bramando están, y ombres gimiendo  
En sus entrañas, y él feroz lo mira,  
Y no se compadece ni se admira.  
(p.335:29-32; L.IX:10)

<sup>69</sup>. Idem. p.73.

<sup>70</sup>. Cfr. Idem. pp.79-83.

sobre la naturaleza de los Ángeles<sup>71</sup>, aún cuando en ciertos puntos, como el de la discutida versión de las jerarquías

**Hojeda follows Gregory the Great perhaps because of the fact that this work is canonically more authentic and reliable than the Neoplatonic De Coelesti Hierarchia, and also perhaps because of the sanction which Gregory's system receives from Saint Thomas.**<sup>72</sup>

Examina con detenimiento las semejanzas con la Christias de Vida y con la Gerusalemme Liberata de Tasso, particularmente evidentes en el tema del imaginario angélico<sup>73</sup>.

#### 2.1.9.5. **Demonología.**

Desde el momento en que los demonios son también ángeles, la dependencia doctrinal y escrituraria que informa sobre éstos es la misma que la anterior. No obstante, Hojeda se hace eco, respecto de la caída de los malos espíritus, de una opinión que puede ser tenida como ortodoxa sin que su verdad se imponga como dogma: la idea Cristocéntrica de que la rebelión de Satanás contra Dios se debió a su rechazo del misterio de la Encarnación y por lo tanto de la debida adoración al Hijo de Dios hecho Hombre. Apunta la hermana Meyer que ésta es una de las raras instancias en que Hojeda no sigue estrictamente la

<sup>71</sup>. Cfr. Idem. p.91.

<sup>72</sup>. Idem. p.95.

<sup>73</sup>. Cfr. Idem. p.106.

enseñanza de Santo Tomás para adherir a la que en su oportunidad emitiera Francisco Suárez<sup>74</sup>.

En lo que respecta a los dioses paganos, los cristianos, desde San Pablo en adelante, tendieron a considerarlos demonios y la misma posición se adoptó frente a los ídolos aztecas e incas en el mundo hispanoamericano a los que Hojeda colocó bajo el cetro de Satanás<sup>75</sup>.

Con respecto a las influencias que pone en evidencia al hacer las descripciones de los "concilios infernales", Meyer no deja de reconocer a Marco Jerónimo Vida y a la Universal Redención de Fernández Blasco<sup>76</sup>. En la misma perspectiva se hace forzosa la comparación con Dante en la descripción que hace Hojeda de la **città dolente**, aún cuando la opinión de la religiosa es que en Dante la descripción y el plan del Infierno **we find many more Gothic and extravagant innovations**<sup>77</sup>.

<sup>74</sup>. Cfr. Idem. p.109. Esta hipótesis Cristocéntrica parte del hecho de que el misterio de la Encarnación pone la condición humana por encima de la potestad de Lucifer. Al orgullo puramente espiritual de "non serviam" se suma la envidia de ser colocado bajo el dominio de una criatura humana. Este doble motivo hacia más dramática la posición de Lucifer frente al Cristo y envolvía la tragedia del Calvario en un halo de rencor eterno que un poeta como Hojeda no podía dejar de advertir.

<sup>75</sup>. Anota Meyer que "The transformation of Mercury into an angel of light when sent by Lucifer to Pilate's wife in a dream is an interpretation of a passage in Saint Matthew's Gospel and finds justification in Saint Paul's second letter to the Corinthians (xi,14) warning them against Satan when transformed into "an angel of Light". (Idem. p.116). En lo que respecta a los ídolos americanos, las fuentes pueden haber sido -de acuerdo con la misma autora- La Crónica General del Perú de Cieza de León y La Araucana donde Ercilla dice: "Gente es sin Dios, ni ley, aunque respeta / A aquel que fue del cielo derribado" (Cfr. Idem. p.118).

<sup>76</sup>. Cfr. Idem. p.120.

<sup>77</sup>. Idem. p.124.

Supone Meyer que muchas de las fuentes tomadas por Hojeda no tienen su origen en la fuente primera, aunque resulte sumamente difícil señalar con precisión quiénes pudieron ser los autores que le han servido de intermediarios (se pregunta si Ribadeneira, Cabrera, Villegas, Luis de Granada o Baronius) y es ésta una de las cuestiones de mayor fecundidad para estudios posteriores, ya que, por la cantidad de documentación que incorpora, permite la posibilidad de un abordaje crítico del poema<sup>78</sup>.

#### 2.1.9.6. Mitología y Astronomía.

En lo que concierne a mitología, astronomía y astrología, las observaciones de Meyer ponen en evidencia una enorme erudición, de la cual interesa rescatar el caso particular de Ovidio:

As Ovid is the great repository of classical legends in their fullest form, it is natural that indebtedness to him in this matter may be granted. Hojeda, like Ovid, continues the story of divine vengeance by recording the council of Jupiter with the other gods, at which it was determined to destroy mankind by deluge.<sup>79</sup>

<sup>78</sup>. Apunta Frank Pierce respecto del trabajo de Meyer que esta obra, a pesar de ser tan concienzuda, deja la impresión de una acumulación de material informe al que no se da la importancia verdadera que posee en cada caso. Ello no obstante, tiene gran utilidad para la mejor comprensión y apreciación de Hojeda" (La poesía épica del Siglo de Oro. Madrid, Gredos, 1961. p.205).

<sup>79</sup>. Meyer. Op.cit. p.133.

Esta preponderancia de Ovidio sobre las otras fuentes clásicas es un dato característico en la lírica barroca, sobre todo en la llamada generación de Góngora. Meyer señaló, al hablar de las fuentes a nivel de la forma y el estilo, una cierta relación de Hojeda con el primer Góngora<sup>80</sup> como así también con Herrera y Juan de la Cueva y los poetas de la llamada Escuela sevillana.

Se puede suponer, así, que Hojeda hubiera recibido la influencia de los poetas sevillanos en sus años mozos en Sevilla y que, alrededor de los 20 años, tuviera una formación humanística importante, ya que sorprende la rapidez con la que fue ordenado sacerdote en la Orden de predicadores<sup>81</sup> y que, como bien se sabe, impone a sus miembros como requisito esencial el estudio y una formación sólida. Hay, además, una relación entre esta hipótesis y la preponderancia de Ovidio señalada por Meyer y conviene, por tanto, ampliar este aspecto.

El siglo XVI puede ser llamado con todo merecimiento la "Aetas Metamorphoseos", pues en Italia aparecen las traducciones de Niccoló degli Agostini, en 1522, de Lodovico Dolce en 1553, de Giovanni Andrea dell'Anguillara de 1561 y de Fabio Marreti de 1570; todas ellas tuvieron numerosas reimpresiones y la que más fama alcanzó fue la de Anguillara, sobre todo a

<sup>80</sup>. Cfr. Idem. p.55 sq.

<sup>81</sup>. Hojeda pide los hábitos de la Orden en 1590 y es ordenado en 1592. Inmediatamente se lo pone al frente de la cátedra de Teología y Arte, con lo cual se demuestra que no fue una ordenación "apurada" por la necesidad de sacerdotes, sino merecida. Se había destacado, por otra parte, siendo alumno, entre sus compañeros y había sido condecorado con el título de Lector de filosofía (Cfr. Domingo Angulo. La Orden de Santo Domingo en el Perú. Lima, 1922. pp.91-99).

partir de la incorporación en 1563 del comentario lleno de interpretaciones alegóricas de Giuseppe Orologgi. También en España hubieron abundantes traducciones; entre ellas la de Jorge de Bustamante en prosa, impresa por primera vez en Amberes en 1545. En 1589 aparece en Valladolid las **Transformaciones de Ovidio traducidas del verso latino en tercetos y en octavas rimas** por el Licenciado Pedro Sánchez de Viana, siguiendo no sólo la moda de traducir en octavas, impuesta por Dolce y Anguillara en Italia, sino la lectura barroca que habían hecho los italianos de Ovidio. Esta traducción no se ciñe tan sólo al texto ovidiano, sino que, en la más pura corriente alegorista, está llena de interpretaciones morales, basadas en Boccaccio y en Conti, y no tiene tanta importancia como las Anotaciones que el propio Viana compuso para la mejor comprensión de la obra<sup>82</sup>. Ahora bien, lo más importante del trabajo de Viana fue poner "al alcance de todos", aún de aquellos que desconocían la lengua latina, la obra de Ovidio. Otras traducciones que tuvieron este carácter difusor fueron la del bachiller Juan Pérez de Moya, **Philosophia secreta**, aparecida en Madrid en 1585 y la de Antonio Pérez, cuya primera edición es la de Salamanca de 1580.

Dentro de la producción literaria, poco parecen deberle a las **Metamorfosis** Boscán y Garcilaso, pero no ocurre lo mismo con Cristóbal de Castillejo<sup>83</sup>, Gregorio Silvestre<sup>84</sup>,

<sup>82</sup>. Cfr. María Cristina Álvarez Morán. **El conocimiento de la Mitología clásica en los Siglos XIV al XVII**. (Tesis doctoral. Extracto) Madrid, 1976.

<sup>83</sup>. Son sus títulos, Polifemo, Fábula de Acteón e Historia de Píramo y Tisbe, lo suficientemente explícitos como para marcar su fuente.

Diego Hurtado de Mendoza<sup>85</sup>, Hernando de Acuña<sup>86</sup> Juan de la Cueva<sup>87</sup> y muy particularmente Góngora<sup>88</sup>, por señalar nada más que aquellos autores y aquellas obras que ponen en evidencia desde el título su deuda con Ovidio.

De la misma manera, Ovidio ejerció una gran influencia en los poetas de principios del siglo XVII del Perú, de los cuales eran sevillanos no sólo Gálvez y Hojeda, sino, y muy particularmente, Diego Mexía y Fernangil jefe y tutor de la generación del Parnaso antártico y traductor de Las Heroidas<sup>89</sup>.

Cabría entonces la posibilidad de plantear una común admiración por Ovidio tanto en Góngora y su generación como en Hojeda y el Parnaso Antártico, responsable, en alguna medida, de esos "rasgos gongorinos" señalados por Meyer que aparecen en La Cristiada. Esto se plantea sólo a nivel de conjetura ya que su estudio escapa del marco de este trabajo, pero que se ha creído conveniente señalar para tenerlo presente a la hora de una investigación posterior<sup>90</sup>.

<sup>82</sup>. Silvestre escribió una **Fábula de Adonis**.

<sup>85</sup>. Escribió con influencia ovidiana, **Hipómemes y Atalanta**.

<sup>86</sup>. **Contienda de Ajax Telamonio y Ulises sobre las armas de Achilles**.

<sup>87</sup>. **Tragedia de Ajax y la Fábula de los amores de Marte y Venus**.

<sup>88</sup>. Con su **Fábula de Polifemo y Galatea** y el largo romance burlesco. **Fábula de Piramo y Tisbe**.

<sup>89</sup>. Más que una traducción, es una paráfrasis. Fue adjuntada a la primera parte del Parnaso Antártico, publicada en Sevilla en 1608.

<sup>90</sup>. La utilización que el barroco hace de la máquina mitológica, tanto en los autores de la península como en los de los virreinos, deriva en gran medida de Ovidio. Al pare-

#### 2.1.9.7. **Leyendas y tradiciones sobre Cristo.**

En lo que respecta a las leyendas y tradiciones de Cristo y de la Virgen María, Meyer maneja fuentes bíblicas y extra bíblicas, los Apócrifos, la Patrística - griega y latina- con una prolijidad a veces exhuberante pero siempre apoyando la tesis de que el poema del padre Hojeda es como un epítome de la enseñanza y cultura que prevalecía en el Siglo de Oro español<sup>91</sup>.

Un punto permanece oscuro en el planteo de Meyer: si bien asimila La Cristiada al barroco por su superabundancia de planos de referencia, por la complejidad de su estructura, por su compromiso con la Contra-reforma y su base renacentista, no hace otra especificación de lo que se deba entender por Barroco, ni siquiera si está hablando de un estilo o de una categoría axiológica, siendo que ésta parece ser, en principio, la hipótesis general sobre la que está fundada su investigación.

#### 2.1.10. **Frank Pierce.**

Evidentemente, el fuerte, al menos en cantidad, del material crítico sobre La Cristiada lo constituyen los estudios de Frank Pierce.

cer, Ovidio forma parte del bagaje cultural de este último humanismo. Su influencia en Hojeda es evidente, como lo demuestra la aplicación del símil en La Cristiada (ver punto 4.1.5).

<sup>91</sup>. Meyer. Op.cit. p.198.

### 2.1.10.1. Poema del barroco literario.

El primero en aparecer, hacia 1940 es "La Cristiada of Diego de Hojeda: a poem of the literary Baroque"<sup>92</sup>.

Conviene en este artículo destacar un aspecto fundamental que surge desde los preliminares del trabajo:

One of the most striking characteristics of the genre known as the "religious epic" of the Spanish Counter-Reformation, in, undoubtedly, its Baroque nature.<sup>93</sup>

Ahora bien, el problema está en determinar qué entiende Pierce por "naturaleza barroca".

Pierce entiende el Barroco como un movimiento puramente estético, en el sentido de que se manifiesta en los rasgos de un estilo, y elige como modelo acabado las **Soledades** y el **Polifemo** de Góngora<sup>94</sup>.

Al establecer los supuestos históricos y culturales que perfilan La Cristiada, pone de relevancia, en primer lugar, el hecho de que, por efecto del estado teocrático español del siglo XVI y XVII, se advierte una adhesión explícita a los sentimientos de intolerancia religiosa que se expresa tanto en

<sup>92</sup>. Frank Pierce. **Hojeda's "La Christiada". A poem of the literary baroque.** En: Bulletin of Spanish Studies. XVII, 1940. pp.203-218.

<sup>93</sup>. Idem. p.203.

<sup>94</sup>. Define Pierce con los rasgos de esas "grandiloquent qualities of expression, that strangely vigorous and lurid set of motifs, and that broad sweep which made their creations living, fiery and pulsating, and were all to find themselves synthesized in the strength and majestic beauty of **Las Soledades** and **Polifemo**" (Idem. p.206).

la elección y formalización del tema poético como en toda una serie de observaciones presentes a lo largo de los doce libros.

En segundo lugar señala, sobre el plano de la expresión poética, una gran dosis de devoción y exaltación religiosas para describir y glorificar el gran drama del Gólgota, cuya formalización estética está asentada en una "humanistic adaptation of the models of Graeco-Roman literature"<sup>95</sup> convirtiendo a Cristo en un eslabón más de la tradición heroica clásica. De acuerdo con estos ingredientes, el recurso plástico, unido al compromiso religioso, da por resultado una preferencia por la figura humana, por el aspecto antropomórfico del Cristo y de la Virgen, presente en toda la iconografía de las Iglesias barrocas.

De todos estos aspectos mencionados por Pierce, conviene aclarar que el único que podría adaptarse al modelo de Góngora es ese rasgo temperamental del estilo, siempre y cuando se acepte que de la exaltación religiosa pueda derivar el sensualismo gongorista<sup>96</sup>.

El autor, aparentemente consciente de este problema, propone un proceso evolutivo para el Barroco, desde Herrera al gran Cordobés, en cuyo medio se ubicaría a Hojeda, puesto que se advierten en su poema, si bien no con la intensidad de las

<sup>95</sup>. Idem. p.207.

<sup>96</sup>. Es cierto que el hombre concibe la imagen de la divinidad en términos sensuales, pero es un conocimiento por analogía. En esto reside la diferencia entre Góngora y un San Juan de la Cruz: lo que en el cordobés es objeto y fin de su poesía: lo sensible (la luz, el color, el sonido), en San Juan es alegoría de una realidad que no tiene ningún parentesco con la naturaleza sensible.

**Soledades**, los recursos de Góngora<sup>97</sup>. Pierce no deja de señalar la abundante serie de ejemplos de estilo barroco, presentes en La Cristiada<sup>98</sup>.

Los rasgos del estilo barroco del poema, unidos al compromiso con los tiempos, llevan a la siguiente conclusión:

Hojeda was a cleric in the tradition of the Church militant, and he uses his poetic talents in a way that many of his contemporaries did. La Christiada is a sermón in verse.(...) These are the substance of that intolerant faith, and this is the mental make-up wich very largely explains the violent tenor of art.<sup>99</sup>

Esta incomprensión de la problemática barroca es lo que hace que Pierce, uniéndose a la opinión general de los críticos, califique el aspecto doctrinario como un sobrepeso que afecta el equilibrio del poema y que solamente debe ser interpretado en el marco ideológico de la España de su tiempo:

<sup>97</sup>. Cfr. Idem. p.211.

<sup>98</sup>. Quizás uno de los ejemplos más acabados, por el efecto que produce, es el referido a la traición de Pedro, en el Libro IV, octava 111:

¿Qué temí? ¿una moçuela? ¡O miedo triste!  
 ¿Vna portera vil me descompuso?  
 ¿Junto al braço de Dios, Pedro, temiste?  
 Y ¿a vna muger? ¡Ah! con razón te acuso...  
 (Cfr. Corcorán, p.161:1-4)

Sobre este ejemplo, Pierce subraya: "Peter's denial gives Ojeda the opportunity indolge in the psychological torment wich marks many of the episodes of the poem, and must be considered as Baroque touch" (Cfr. Pierce. Op. Cit. p.121).

<sup>99</sup>. Idem. p.217.

Spain had found new life in its religi3n, and because this revival was a reaction and a defence it was bound to produce great enthusiasm and unquestioning adherence to its aims among the faithful who saw in their country's mission the preservation and further extension of Catholicism.<sup>100</sup>

No retorna Pierce, en sus art3culos y trabajos siguientes, a este planteo -al que se podr3a llamar, de alguna manera "oscurantista" respecto de la problem3tica hist3rico-religiosa de la Espa1a del Siglo de Oro- pero queda un cierto prejuicio que interfiere, en los estudios posteriores, a la hora de una apreciaci3n correcta de la finalidad de la obra y, como consecuencia de esto, de su organizaci3n interna.

#### 2.1.10.2. Las fuentes del poema.

**The Poetic Hell in Hojeda's La Cristiada: imitation and originality**<sup>101</sup> es un trabajo referido a las huellas que la tradici3n literaria del t3pico del Infierno ha dejado en la obra de Hojeda. El texto propuesto para este an3lisis abarca las cincuenta y una primeras octavas del Libro IV, en las que se relata el concili3bulo infernal concertado por Lucifer, jefe supremo del "caos orrendo", cuyo objeto principal es comprobar "Si Cristo es ombre y Dios, o es ombre puro"<sup>102</sup>.

Sobre el imaginario b3sico establecido a partir de Homero (Canto XI de la Odisea) y de Virgilio (Canto VI de la Eneida), Pierce marca las variantes que el proceso de "cristianizaci3n"

<sup>100</sup>. Idem, p.219.

<sup>101</sup>. Frank Pierce. **The poetic Hell in Hojeda's La Cristiada: imitation and originality.** En: **Estudios dedicados a Men3ndez Pidal.** Madrid, CSIC, 1953. T. IV. pp.469-508.

<sup>102</sup>. Cfr. p.134:8; L.IV:3.

del t3pico ha ido produciendo hasta llegar al Renacimiento, para concluir que Virgilio y, en general, los poetas paganos, hacen un tratamiento del tema singularmente libre de dogmatismos, cosa que no ocurre con los poetas cristianos quienes est1n particularmente sometidos a la autoridad de la Biblia y a la interpretaci3n de los asuntos sobre demonolog1a dada por la Patr1stica y el Magisterio de la Iglesia<sup>103</sup>.

La comparaci3n se establece puntualmente con dos poetas barrocos: Jer3nimo Vida<sup>104</sup> y Torquato Tasso<sup>105</sup>, resaltando que la relaci3n con la Christias, a1n cuando se trata de un poema en lat1n, est1 a nivel de la construcci3n del verso, en tanto que la Gerusalemme aporta el ideario de furias, avances y repliegues de demonios. Dado el dinamismo

<sup>103</sup>. Cfr. Pierce. The poetic Hell... (op. cit.). p.475.

<sup>104</sup>. La mayor1a de los cr1ticos que han abordado el problema de las fuentes, prestan atenci3n a la influencia de Vida. Este dato ya est1 en Quintana, en el pr3logo a su Musa 3pica, quien afirma que "es probable que Hojeda la tuviera presente (refiri3ndose a la Christias (...)) pues en algunos episodios y adornos particulares se perciben huellas bastantes sensibles de imitaci3n". Ticknor, en su History of Spanish Literature se1ala ese "slight degree of Vida's influence"; Rosell, en el pr3logo a su edici3n de la BAE, toma a la Crhistias como el modelo "real" de La Cristiada; Men3ndez y Pelay3, en su Historia de la poes1a hispanoamericana se refiere a Hojeda como un "3mulo victorioso de Vida". Corcor1n, en su Introduction, hace un an1lisis m1s completo del asunto. Meyer, en su estudio sobre las fuentes, se1ala muy particularmente la presencia de Vida. Pierce no parece tener noticias de este 1ltimo trabajo ya que no lo menciona. Este art1culo de Pierce y el trabajo de Meyer han sido publicados el mismo a1o, pero es evidente que ni uno ni otra se conocieron, al menos hasta este momento. En los estudios posteriores de Pierce, la obra de Meyer es se1alada como uno de los estudios m1s serios.

<sup>105</sup>. De la Gerusalemme liberata se toma en Canto III en el que los demonios deciden, tras concejo infernal, infundir la impiedad y el temor en las huestes cristianas: son Alecta y las Furias virgilianas, ya que en Tasso la presencia de la Eneida es muy fuerte.

narrativo que el t3pico de los demonios adopta en el poema de Hojeda, la influencia de Dante, a3n cuando est1 presente en un plano general, no es apreciable, y por esta raz3n quiz1s Pierce no la se1ala.

La originalidad de Hojeda respecto de sus fuentes, tal y como la entiende Pierce, est1 montada sobre la incorporaci3n y el tratamiento particular de la materia narrativa de los cuatro Evangelios:

**This structural compactness (...) was dictated to Hojeda by the dramatic economy of the Four Gospels, but it is also the result of his own imaginative skill in giving a fresh rhetorical version of the Passion.**<sup>106</sup>

Este aspecto es uno de los aciertos m1s notables de Pierce, a3n cuando no lo haya desarrollado. En este empleo de la Sagrada Escritura como elemento constructivo b1sico reside una de las claves para la interpretaci3n del poema del padre Hojeda.

### 2.1.10.3. Hojeda, poeta religioso.

Otro art3culo que completa el anterior, sobre **Diego de Hojeda: religious poet**<sup>107</sup>, parte de una concepci3n no especificada de la poes3a religiosa similar a la planteada por

<sup>106</sup>. Idem. p.483.

<sup>107</sup>. Frank Pierce. **Diego de Hojeda, religious poet.** En: Homenaje al Profesor William L. Fichter. Brown University 1971. PP.585-599.

Parker en su trabajo sobre The Allegorical Drama of Calderón<sup>108</sup>.

(...) particularly when it is recalled that the latter's faults, according to that critic, included the use of allegory and of "culteranismo", both of wich are prevalent features of the structure and style of La Cristiada.<sup>109</sup>

y se propone, de acuerdo con esto, abordar el texto teniendo en cuenta la interrelación entre lenguaje, en el sentido de fórmulas de expresión, estructura y tema<sup>110</sup>. Resalta como premisas apriori a considerar, en primer lugar, el hecho de que La Cristiada es receptora de una larga y variada tradición, tanto en español como en otras lenguas, de obras, épicas o de otros géneros, referidas a esta historia central del cristianismo. En segundo lugar examina algunos aspectos concernientes a la configuración del héroe en este poema: Cristo está concebido en armonía con los preceptos de la épica tradicional: es en este sentido

(...) the central figure of the action, His deeds have a clear progression leading eventually to triumph, and the subject is otherwise articulated by the accepted devices of heroic narratives<sup>111</sup>.

<sup>108</sup>. Cfr. A.A. Parker. The Allegorical Drama of Calderón. Oxford and London, 1943.

<sup>109</sup>. Frank Pierce. Diego de Hojeda, religious poet. op. cit. p.587.

<sup>110</sup>. Cfr. Idem. p.588.

<sup>111</sup>. Idem. p.589.

De acuerdo con estos presupuestos, analiza Pierce dos secuencias: la primera que se extiende desde la octava 68 a la 73 del Libro I, en donde queda manifiesta la desolación "humana" de la agonía del Héroe, y la segunda que abarca las octavas 171 a 176 del Libro XI, en las que Cristo es clavado en la Cruz.

En estos dos pasajes, todos los recursos retóricos que dinamizan particularmente el patetismo de las escenas, apuntan a impresionar el ánimo del lector:

**The first extract, however, mainly expresses foreboding an compassion, the second schock and horror, this contrast corresponding to that of "imagined" reality as against a reality trat needs no symbolic prop.<sup>112</sup>**

En esta "dramatización", que tiene por objeto mover al lector creyente a compasión y temor, están puestos, según Pierce, los méritos de Hojeda como poeta religioso.

#### 2.1.10.4. **La épica del Siglo de Oro.**

La gran obra de Pierce es, sin lugar a dudas, **The Heroic poem of the Spanish Golden Age**, aparecida en Oxford en 1947, y traducida y re-editada luego en Madrid en 1961<sup>113</sup>. Si bien este trabajo tiene por objeto toda la producción épica del Siglo de Oro, **La Cristiada**, como la **Araucana** y el **Bernardo del Carpio** están señaladas, siguiendo la opinión de Cirot, como las

<sup>112</sup>. Idem. p.597.

<sup>113</sup>. Frank Pierce. **La poesía épica del Siglo de Oro**. Madrid, Gredos, 1968. La versión castellana es de J.C. Cayol de Bethencourt. Esta es la edición que se maneja.

más logradas, incluyendo en este juicio las epopeyas de Lope de Vega. A pesar de que este trabajo desarrolla un estudio particular sobre cada una de las tres obras mencionadas, tiene, en rigor, el aspecto de un catálogo bibliográfico comentado.

En lo que respecta a la historia crítica del género, y atendiendo a aquello que se refiere a La Cristiada exclusivamente, Pierce constata el brevísimo aporte de Nicolás Antonio y luego salta, con buen criterio, al comentario de Quintana en su Musa épica. Rescata la opinión y selección que hace George Ticknor de Hojeda en su History of Spanish Literature de Boston, 1849; el comentario de Rosell; el injusto juicio de don José de la Riva Agüero en su Carácter de la literatura del Perú independiente de Lima, 1905, posteriormente rectificado en sus Estudios de Literatura peruana; la opinión del hispanista francés Ernest Merimée, en Précis d'histoire de la littérature espagnole, Paris, 1908, en donde si bien queda para Balbuena y Hojeda una pequeña parte, no se omite su alabanza. Menciona, también, el trabajo de Arturo Farinelli, Italia e Spagna. Turín, 1929, donde se hace un examen de conjunto sobre la influencia de Tasso en la poesía española y aparecen mencionadas las epopeyas de Balbuena y Hojeda, para entrar, previa mención de los artículos de Cirot y Cayuela, en las tesis de sor Mary Helen Patricia Corcorán y Sor Mary Edgard Meyer. De esta manera, la historia crítica de La Cristiada, hecha en comparación con los otros representantes de la poesía épica del Siglo de Oro, resulta bastante completa.

Otro tema del trabajo de Pierce que interesa particularmente señalar es el Examen crítico del género, que se lleva

adelante a partir del comentario a los prólogos y dedicatorias de los mismos poetas dirigidos al lector:

Como veremos, estos cortos ensayos críticos contienen material de considerable valor e interés (...) Abundan los latinajos tomados de fuentes religiosas y seculares, destinados a hacer las veces de presentación crítica y a renovar un tanto los acostumbrados tópicos.<sup>114</sup>

En estos escritos, Virgilio y Horacio son los clásicos más nombrados "con el dudoso honor de aparecer como sostén de tantas ideas cojas y débiles y de tantos tópicos gastados"<sup>115</sup>. En una visión general, el autor discurre sobre la utilización de los términos **Historia y Vida** que se aplican, por lo general, a lo que él llama "novelesco" y que se puede considerar como la materia narrativa del poema.

Luego de analizar doce prólogos y de concluir que a pesar de que no hay entre los españoles una reflexión teórica sobre la poesía épica como la hubo entre los italianos<sup>116</sup>, la posición general es que la historia es base necesaria de los poemas largos; que se admite la conveniencia de "endulzar" y "aligerar" con algunos toques poéticos las arideces de la historia y que se cree que hay que fomentar la devoción componiendo poemas sobre la vida de Cristo y de sus Santos; concluye que el influjo de las Crónicas sobre los poemas épicos españo-

<sup>114</sup>. Idem. pp.228-229.

<sup>115</sup>. Idem. p.229.

<sup>116</sup>. No tiene en cuenta, curiosamente, la obra de Alonso López Pinciano.

les sería superior al de los poemas épicos italianos y al de los libros de caballerías, a pesar de que en su organización interna predomina en general la huella de Virgilio<sup>117</sup>.

Se analizan los prólogos de Cristóbal de Mesa, primer épico español que trató de aplicar consecuentemente en su producción los cánones teóricos establecidos en Italia definitivamente por Torquato Tasso. En el prólogo a **Las Navas de Tolosa** de 1594 habla de Homero, Virgilio y Tasso y no hace mención de Ariosto (quizás por el tono frívolo de sus epopeyas) aun cuando su huella es evidente. Aristóteles sale a relucir respecto de la unidad de la fábula épica y su concentración en un personaje central elevado<sup>118</sup>. En **La Restauración de España**, de 1607, dedicada a Felipe III, habla de sus relaciones con Tasso y se refiere a los problemas teórico-prácticos de éste en la etapa intermedia entre la **Liberata** y la **Conquistata**, a la declaración de fe de los **Discorsi** y a la crítica contemporánea del poema del italiano, con lo cual se puede apreciar la gran influencia que tenían las obras, poéticas y críticas, de Tasso en España. Toda esta reflexión italianizante desaparece en el último poema. **El Patrón de España** de 1621, donde su principal objetivo es servir a su patria<sup>119</sup>.

En el prólogo de Lope a la **Jerusalén conquistada** de 1609, Pierce destaca la preocupación del poeta por aportar una fundamentación histórica que justifique la incorporación de Alfonso

<sup>117</sup>. Cfr. Idem. p.240.

<sup>118</sup>. Idem. p.242.

<sup>119</sup>. Cfr. Idem. p.243.

VIII en la cruzada de Ricardo de Inglaterra<sup>120</sup>, con lo cual se confirma ese carácter preponderante del factor histórico por sobre todos los otros aspectos del poema, para luego analizar otros puntos, tales como lo sobrenatural, la alegoría, los episodios, la extensión, el héroe, en una mezcla de autoridades clásicas, medievales y contemporáneas, como Tasso, Rebortello, Nebrija y Huarte<sup>121</sup>. Este prólogo resulta, en realidad, una defensa anticipada de su propio poema, ya que asegura "haber respondido en alguna objeción tácita de los que miran la Poesía como historia, de que tan culpado ha sido el famoso Lucano, quanto celebrado en nuestros tiempos el portugués Camoens". En relación con este mismo tema, el prólogo de la Corona trágica de 1627 -dedicada por Lope al papa Urbano VIII y con aprobaciones del famoso predicador Hortensio Félix Paravicino<sup>122</sup>- agrega, como dato nuevo en la reflexión,

<sup>120</sup>. cfr. Idem. p.245.

<sup>121</sup>. Cfr. Idem. p.246. Por lo expuesto por Frank Pierce, parecería que, en este asunto, Lope cita autores con el propósito de hacer alarde de erudición y no como fruto de una reflexión pormenorizada. Nebrija aporta muy poco al problema de la épica y Huarte, Juan Huarte de San Juan, hace una especie de "paideia" con su trabajo **Examen de ingenios para las ciencias**, de 1575, en la cual revaloriza la educación, particularmente la que se realiza a través de la historia de los héroes, para lograr una jerarquización del individuo. No obstante, la importancia de esta obra radica más en su valor como documento para una historia de la ciencias o de la medicina que como reflexión teórica sobre la literatura. Desde este punto de vista parece haber influido en dos obras de Cervantes: el Quijote y El licenciado Vidriera (Cfr. Ricardo Gullón, Diccionario de Literatura española e hispanoamericana. op.cit. p.749).

<sup>122</sup>. La obra de Lope y las palabras preliminares de Paravicino son una arenga antiprotestante. Es lamentable que ni Pierce ni Meyer reparen en esto, porque les permitiría apreciar que la postura frente a la herejía protestante es, en sí misma, un dato esencial al Barroco.

la incorporación de la historia reciente a la poesía, actitud preponderante en los épicos españoles que señala el distanciamiento con los consejos de Tasso, quien ordenaba, más bien, buscar tema en la historia remota<sup>123</sup>.

Según Pierce, y en esto es totalmente acertada su observación, el estudio crítico más importante del Siglo de Oro en lo que se refiere a la problemática del género épico, es el prólogo al **Bernardo del Carpio** de Bernardo de Balbuena de 1624. Hay que tener en cuenta, en primer lugar, que en este poema se asocian, por primera vez, Ludovico Ariosto, en el retorno al tema de Orlando y la guardia de Carlomagno y en la variedad de sucesos y episodios, y Tasso, manifiesto tanto en la preponderancia de la dimensión cristiana del sujeto fabulado como en la unidad de acción y construcción de la fábula<sup>124</sup>.

Probablemente el poema de Balbuena -y conviene insistir en que se trata nuevamente de una obra debida a suelo americano<sup>125</sup>- marque el fin de un ciclo, en el cual la épica estaba destinada a acompañar los triunfos del cristianismo y del Imperio, e inicie otro donde la épica, como todo el arte, se repliega, exclusivamente, a lo que hoy se llamaría la "literatura pura".

La reflexión de Balbuena sobre el sujeto poético del poema épico, se aparta totalmente de lo que Hojeda pudo concebir como

<sup>123</sup>. cfr. Idem. p.247.

<sup>124</sup>. Cfr. Idem. p.251.

<sup>125</sup>. El caso de Balbuena es muy semejante al de Hojeda. Si bien nació en Valdepeñas, hacia 1563, llegó joven (alrededor de los veinte años) a México y se estableció allí definitivamente. El poema pudo haber sido escrito entre 1598 y 1602. Es el autor de la tan conocida **Grandeza Mexicana**.

fundamento teórico para la organización de su poema. Hace una lectura no humanística de Aristóteles y el problema gira alrededor del término "imitación" que considera, "no la historia verdadera" sino "pura imitación", esto es "parto feliz de la imaginativa"<sup>126</sup>. De esta manera se deja fundado el divorcio entre literatura e historia y establece las pautas de la interpretación de la imitación aristotélica como algo no comprometido con la verdad, al menos, con la verdad histórica, como él mismo ratifica, cuando, adelantándose a quienes pudieren criticarlo por esta misma razón, dice:

**(...) la principal calidad de sus obras en verso, hallan que es no averse desviado un punto de la verdad, como quiera que, quanto más desta tuvieren, tanto ellos tendrán menos de Poetas.<sup>127</sup>**

Como conclusión general de su investigación, Pierce señala una relación inversa entre la abundancia y variedad de temas, por un lado, y el enfoque relativamente limitado de estos temas por otro. Los poemas religiosos variaron mucho en cuanto a forma y concepción, desde las "pedestres coplas de Quirós en su relato bíblico hasta la rica retórica poética de Hojeda y los intelectualizantes simbolismos de Escobar y Mendoza"<sup>128</sup>.

<sup>126</sup>. cfr. Idem. p.252.

<sup>127</sup>. Citado por Pierce. Idem. p.252.

<sup>128</sup>. Cfr. Idem. p.259.

#### 2.1.10.5. Trabajos introductorios.

Hay, además, del mismo crítico, dos estudios generales del poema: la Introducción a la edición abreviada de La Cristiada editada en Madrid en 1971, y, un poco más reducida pero básicamente igual, el artículo monográfico incluido en la Historia de la Literatura Hispanoamericana dirigida por Luis Iñigo Madrigal<sup>129</sup> titulado Diego de Hojeda. Aquí, Frank Pierce aborda desde diversos ángulos, pero siempre ceñido a los criterios establecidos en los trabajos anteriores<sup>130</sup>, los problemas de su contextualización -que sigue siendo el marco histórico-cultural de la épica del Siglo de Oro-, su originalidad y estructura.

El planteo de la "originalidad" del poema está visto en relación con las fuentes y la estructura y de acuerdo con ciertas premisas establecidas en artículos anteriores:

Los cuatro Evangelios son las fuentes básicas de nuestro poema, y sobre estos textos relativamente sucintos, que no coinciden en todos sus detalles.

<sup>129</sup>. Luis Iñigo Madrigal. Historia de la Literatura hispanoamericana Época Colonial. T. I. Madrid, Cátedra, 1982. PP.225-234. En la Historia y crítica de la Literatura Hispanoamericana dirigida por Cedomil Goic, T. I Barcelona, Crítica, 1988, PP. 236-240; se recupera parte de lo que apareció en La Poesía épica del Siglo de Oro. (Madrid. Gredos, 1961).

<sup>130</sup>. Dice respecto de la actitud religiosa de Hojeda, muy de acuerdo con los primeros artículos estudiados: "(...) uno tiene que reconocer que la sensibilidad poética de Hojeda está estrechamente relacionada con una teología, para nosotros, rigurosa, y que utiliza un medio de expresión casi fanático para indicar el apego a las creencias cristianas y un menos-Precio y censura de aquellos que desdeñan tales creencias" (Idem. p.32).

**Hojeda construye la compleja estructura de su obra**<sup>131</sup>.

La visión poética que tiene Hojeda de la vida de Cristo está expresada a través de "recursos retrospectivos y prospectivos", por medio del "abundante empleo del monólogo y el comentario", como también por el uso frecuente de la "repetición de la dimensión sobrenatural de la realidad total" con lo que Pierce da a entender el **pendant** absolutamente metafísico que sostiene el poema<sup>132</sup>.

Un aspecto a considerar es el uso de la llamada "écfrasis", "formada por un cuadro de escenas intercaladas en la trama principal del poema y que cuenta con antecedentes tan venerados como el escudo de Eneas". Pierce identifica este episodio con el del Manto de los Pecados que aparece en la oración en Getsemaní en el Libro I y en la descripción de las Puertas del Infierno en el Libro IX de **La Cristiada**<sup>133</sup>.

En lo que respecta a los rasgos de estilo, salvo el ejemplo anterior de la écfrasis, las observaciones que aportan estos dos trabajos no varían mucho de lo que Pierce estableciera en sus estudios anteriores analizados en los puntos 2.1.11.1, 2.1.11.2 y 2.1.11.3 de este trabajo.

Insiste en la relación con la **Redención Universal** de Hernández Blasco a nivel de la intencionalidad genérica, en la medida en que ambos poetas tienen por finalidad promover la devoción y el acrecentamiento de la Fe católica, lo cual

<sup>131</sup>. Pierce. **Introducción** a **La Cristiada**. op.cit. p.13.

<sup>132</sup>. cfr. Idem. p.14.

<sup>133</sup>. Cfr. Idem. p.14.

produce, dice Pierce, una "versión claramente apologética de la épica"<sup>134</sup>. Este dato aparece marcado con justicia por primera vez sin otra especificación más que su enunciación, pero no vuelve a mencionarse en la monografía presentada en la edición de Cátedra.

#### 2.1.11- Estudios de conjunto.

Dos estudios de conjunto sobre la influencia de los italianos en la poesía hispánica merecen ser citados en este lugar, aún cuando no sea Hojeda el único autor que tratan ni el más destacado: el de Estuardo Núñez, Las letras de Italia en el Perú<sup>135</sup> y el de Joaquín Arce, Tasso y la poesía española<sup>133</sup>.

##### 2.1.11.1. Estuardo Núñez.

A partir de la enumeración de autores que aporta el **Discurso en loor de la poesía**<sup>137</sup>, Estuardo Núñez analiza la presencia de las letras italianas en el Perú de finales del siglo XVI y XVII. Aparte de Dante y Tasso, son mencionados los humanistas Battista Mantovano, como el Mantuano; Marco Jerónimo Vida; Miguel Ángel Buonarrotti a través de la cita de **Fiera** una

<sup>134</sup>. cfr. Idem. p.20.

<sup>135</sup>. Estuardo Núñez. Las letras de Italia en el Perú (Estudios de literatura comparada). Florilegio de la poesía Italiana en versiones peruanas. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, /1968/.

<sup>136</sup>. Joaquín Arce. Tasso y la iglesia española. Repercusión literaria y confrontación lingüística. Barcelona, Planeta, 1973.

<sup>137</sup>. Cfr. punto 2.1.1.

de sus comedias pastoriles; Jacobo Sannazaro, autor de **La Arcadia**, novela de gran influjo en la poesía española del Siglo de Oro; Poliziano, llamado Angiolo Ambrogini, autor de un tratado que tituló **Miscellanea** de donde muy probablemente venga el título de la obra de Avalos y Figueroa, **Miscelánea Austral**.

En cuanto a los otros autores italianos que no figuran en el Discurso, pero que eran conocidos en el Perú por aquella época, Núñez apunta que todos ellos pertenecían "al grupo clasicista" que alrededor de los Medicis, en Florencia, empezaron a cultivar "activamente la literatura en lengua popular" y haciendo que este énfasis en lo "vulgar artístico", destronara la "estirada y formalista" poesía latina<sup>138</sup>.

De este grupo el autor extrae los modelos que sirvieron de base a lo que él llama el "clasicismo colonial peruano" afecto, como ellos, a la forma cuidadosa, a la delectación por las concepciones platónicas, a las disquisiciones sobre el tópico del amor ideal, las costumbres cortesanas y el gusto por los clásicos greco-latinos: menciona a Aníbal Caro, Giovanni della Casa, Luigi Alamanni, Miguel Ángel Buonarrotti, una poetisa: Vittoria Colonna y un gran poeta: Luigi Tansillo. Tratándose de poetas del siglo XVI, son conocidos y traducidos en el Perú en forma bastante rápida: aproximadamente entre apenas 30 y 40 años después de su muerte, excepción hecha de Torquato Tasso, cuya influencia, como se puede apreciar en **La Cristiada**, es mucho más inmediata.

Núñez no sólo señala la influencia de Tasso en Hojeda, sino en **La Araucana**, en **El Arauco domado** y en **El Vasauero** de

<sup>138</sup>. cfr. Idem. p.27.

Pedro de Oña, en las **Armas Antárticas** de Miramontes y Zuázola y en la **Vida de Santa Rosa** del Conde de la Granja, que ya es de comienzos del siglo XVIII<sup>139</sup>.

Siguiendo luego las referencias que contiene la **Miscelánea Austral**, se cita, no sólo al "elegante Bembo" y a la "discretísima Vittoria Colonna", sino a Guido Guinicelli y a Guitón d'Arezzo, autores del siglo XIII, anteriores a Dante, Petrarca y Boccaccio<sup>140</sup>.

Sobre la base de las investigaciones realizadas por Irving Leonard<sup>141</sup>, Núñez determina que se difundían en Lima las historias de Bandello, las obras de Boiardo y de Ariosto en versiones castellanas y que había un gusto por las traducciones del latín y del italiano, según lo confirma la demanda del **Diccionario** de Ambrosio Calepini en cuatro lenguas: latín, italiano, francés y castellano<sup>142</sup>.

Además de la influencia de la literatura italiana a través de la difusión de las obras, Núñez deja constancia de que, desde fines del siglo XVI, se habían establecido en Lima Bernardo Bitti, sacerdote jesuíta y pintor, a quien se considera el padre de la pintura peruana, el napolitano Angelino Medoro y el romano Matteo Pérez D'Alessio, alumnos todos de Miguel Ángel, que intervinieron no sólo en la decoración de las iglesias y casas residenciales sino en la organización de las

<sup>139</sup>. Cfr. Idem. p.29.

<sup>140</sup>. Cfr. Idem. p.30.

<sup>141</sup>. Cita Núñez dos obras de este autor: **Best sellers of the Lima Book Trade** y **On the Cuzco Book Trade** aparecido, éste último, en la **Hispanic Review**. IX, N°3, julio de 1941.

<sup>142</sup>. Cfr. Idem. p.30.

escuelas de artistas mestizos que habían de florecer en Quito, Cuzco y en el Alto Perú<sup>143</sup>. La pintura y la música italianas parecen tomar el incremento que pierde la literatura en el curso del siglo XVII, cuando las citas ya no se refieren a los autores toscanos, sino que se remontan a las fuentes: Homero, Aristóteles, Aristófanes, Virgilio, Horacio, Ovidio, Plinio, Lucano, Cicerón y Tertuliano.

Concluye, sobre este punto, que la cultura italiana tiene, en el virreinato del Perú, tres momentos claves:

**Garcés, y con él el Inca Garcilaso de la Vega, fueron los conductores del mensaje de una nueva sensibilidad latina bebida en fuentes italianas; Avalos y Figueroa con todos los que integran la Academia Antártica, a la que son afines Ercilla y Oña, significa la asimilación de esa sensibilidad renacentista (...) y, finalmente, el Lunarejo señala el climax de asimilación de las puras esencias del arte literario<sup>144</sup>.**

El reconocimiento de esta influencia italianizante en la literatura colonial presentado por Núñez demuestra cómo la disminución del "itálico modo" en el Perú y, en general, en la América hispánica, es paralela a una decadencia creadora que se advierte desde los años iniciales del siglo XVIII. De acuerdo con esto el autor plantea, a modo de conclusión, la tesis capital de su investigación:

**(...) la influencia italiana nunca estuvo vinculada a épocas de decadencia sino de auge y prosperidad**

<sup>143</sup>. cfr. Idem. p.30,

<sup>144</sup>. Idem. p.32.

creadoras como lo es la época de "apogeo" de la literatura colonial americana.<sup>145</sup>

Esa etapa de auge coincide, para Núñez con el siglo XVII, particularmente en su primera mitad, ya que don Juan de Espinosa Medrano, llamado el Lunarejo, marca, hacia la segunda mitad del siglo XIX, el decrecimiento del culto por las letras clásicas y el fin del barroco colonial.

En lo que respecta a la influencia de Dante en La Cristiada, el autor señala semejanza de "pinceladas" que apuntan, más bien, a rasgos generales: en el Libro II, donde se describe el ascenso al cielo de la Oración de Jesús en el Huerto hay, para Núñez, un clima similar al de la **Commedia**, y la visión infernal que aparece en el Libro VII, puede ser catalogada como "próxima en su arquitectura al poema dantesco"<sup>146</sup>. Pero no es propio señalar una relación puntual como ocurre con Tasso.

#### 2.1.11.2. Joaquín Arce.

Joaquín Arce, por su parte, estudia la proyección de Torquato Tasso en las letras españolas tanto de su epopeya, como del Aminta y de sus doctrinas poéticas, particularmente el Discurso sobre el poema heroico y su repercusión en las preceptivas españolas.

<sup>140</sup>. Idem. p.32.

<sup>141</sup>. Estuardo Núñez no hace referencia a su disidencia sobre este pasaje con Frank Pierce en el trabajo aparecido en los Estudios dedicados a Menéndez Pidal de 1953. Pierce, en este punto, señala como fuentes inmediatas a Vida y a Tasso y destaca de qué manera eligió Hojeda su propia y personal visión.

Al analizar la presencia del autor de la Gerusalemme con "el más grande poema religioso de la épica culta española. La Cristiada de Diego de Hojeda"<sup>147</sup> afirma, en primer término, que no hay en este caso una semejanza ni en el desarrollo temático ni en la concepción general del poema. Son, en realidad, los elementos formales y la interpretación de situaciones o actitudes los aspectos que enlazan a uno y otro poema. Aunque no exclusiva de ambos, es significativa la mezcla de elementos paganos y cristianos, las visiones proféticas como recurso anticipatorio, la intervención de San Gabriel en función de mensajero, y, sobre todo, la similitud del concilio infernal para cuyo análisis Arce sigue en muchos aspectos el trabajo de Frank Pierce, **The poetic Hell in Hojeda's La Cristiada**.

El valor del análisis de Arce estriba, fundamentalmente, en haber aislado eso que él denomina estructuras retórico-lingüísticas y su importancia constructiva en las distintas obras que le son deudoras. En el pasaje del parlamento de los demonios, al principio del canto IV de la Gerusalemme se lee:

**Chiama gli abitator de l'ombre eterne  
il rauco suon de la tartarea tromba.**

el segundo endecasílabo ha sido reutilizado en forma constante, hasta configurar un tópico retórico, prácticamente imprescindible en la organización del imaginario infernal. Cuando llega a Hojeda, y a pesar del corto lapso que separa a uno y otro autor, ya tiene una discreta tradición de versio-

<sup>147</sup>. Arce. Op.cit. p.53. Están aquí explícitamente señalados los estudios de Pierce y de la hermana Meyer.

nes en las que se encuentra Cristóbal de Mesa, Góngora<sup>148</sup>, Juan Sedeño y Cristóbal de Virués entre los más conocidos<sup>149</sup>.

En la escena del infierno, Hojeda construye, siguiendo el modelo tassesco, el verso

**Al son, pues, ronco de la estigia trompa<sup>150</sup>**

al que se suman una serie de elementos "escenográficos" similares: la convocatoria por medio de la trompeta de reptiles y divinidades infernales, la mezcla de fuego y hediondez, la comparación con el Mongibelo (el Etna) y hasta "el tartáreo abismo" con que se encabeza el episodio y que recupera el adjetivo que en el sintagma había sido sustituido con su sinónimo "estigia".

Luego de completar, con prolija minuciosidad, la fortuna de éste endecasílabo en otros autores épicos del siglo XVII concluye que no debe sorprender "la hipótesis de que la difusión en la lengua poética española del calificativo "tartáreo" sea debida al prestigio de Tasso"<sup>151</sup>. Este mismo procedimiento es utilizado por Arce para otros versos que han sufrido semejante proceso en la lírica española.

<sup>148</sup>. Góngora utiliza la imagen en su **De la armada que fue a Inglaterra**, de 1578. Allí inserta el endecasílabo "y al ronco son de trompas belicosas, sin incorporar el término "tartáreo" todavía.

<sup>149</sup>. Cfr. Arce. op.cit. p.69.

<sup>150</sup>. p.135:1; L.IV:7.

<sup>151</sup>. Arce. Op.cit. p.71.

Si para las huellas de la Gerusalemme en la épica castellana existían los panoramas de Farinelli<sup>152</sup> y Bertini<sup>153</sup> y el trabajo de Frank Pierce sobre La poesía épica del Siglo de Oro, esta obra de Arce introduce en el tema conclusiones de carácter técnico-lingüístico que no sólo iluminan más puntualmente la influencia de Tasso en los poetas españoles sino que abren la perspectiva de un estudio semejante a otras series de relaciones.

#### 2.1.12. Luis Alberto Sánchez.

Si se ha dejado la obra de Luis Alberto Sánchez, La Literatura Peruana, Derrotero para una Historia espiritual del Perú<sup>154</sup>, para el final, es porque es el único trabajo que parte de los problemas que la crítica ha propuesto sobre la contextualización de La Cristiada.

Hay una edición anterior de Sánchez, Historia de la Literatura Peruana, cuyo tomo I, Los poetas de la colonia, apareció en Lima en 1921, refundida y ampliada en el trabajo que se acaba de citar, que interesa rescatar aquí porque el autor recibe directamente la influencia del primer análisis de José de la Riva-Agüero sobre Hojeda en su Carácter de la Literatura del Perú Independiente de 1905, y no duda en acen-

<sup>152</sup>. Arturo Farinelli. Tasso in Spagna. Una versione inedita della "Gerusalemme". En: Italia e Spagna. Turin, 1929. PP.235-286.

<sup>153</sup>. Giovanni María Bertini. Torquato Tasso e il Rinascimento spagnolo. En: Torquato Tasso. Milán, Marzorati, 1957. P. 607-671.

<sup>154</sup>. Luis Alberto Sánchez. La Literatura Peruana. Derrotero para una Historia espiritual del Perú. Asunción del Paraguay, Guaranía, 1950-1954. T. III.

tuar el tono crítico, sobre todo en lo que se refiere al "prosaísmo" del poema de Hojeda y a sus "insufribles resabios de teología"<sup>155</sup>. En este estudio -y también en el de 1950- se observa una incomprensión básica de los puntos esenciales del poema, cosa que no extraña si se tiene en cuenta que este historiador utiliza como texto de referencia la **Vida de Cristo** de Renán y considera a la escolástica -a la que evidentemente entiende como sinónimo de tomismo- como "una serie de sutilezas inútiles"<sup>156</sup>.

No obstante, reclama desde el Perú, la paternidad de **La Cristiada**, "ya que nos pertenece por entero a nosotros y no a España"; describe, a continuación y en líneas generales el panorama del virreinato, destacando dos personajes claves; Francisco de Toledo "quien consolidó definitivamente el poder del virrey" y Toribio de Mogrovejo: "lo que Toledo hizo en lo político, realizólo Santo Toribio en lo eclesiástico". Basado especialmente en la **Descripción colonial** de Fray Reginaldo de Lizárraga, hace una referencia a las rencillas de la vida conventual y a los desórdenes provocados por los clérigos ambulantes, dos rasgos que desde un ángulo negativo, caracterizaron el período histórico de producción de **La Cristiada**. No establece una localización o justificación del poema en cuanto fenómeno literario y el contexto se completa con un resumen de la biografía del autor, basado en el estudio de Justo Cuervo.

<sup>155</sup>. Cfr. Luis Alberto Sánchez. **Historia de la Literatura Peruana. I. Los poetas de la colonia.** Lima, 1921. p.112.

<sup>156</sup>. Cfr. Idem. pp.119-120. Hay que tener en cuenta que Para Renán, Cristo no es, ni siquiera, un personaje histórico, sino una invención discursiva de un grupo de judíos separados de la Sinagoga.

Señala a la literatura peruana como la más rica entre todas las del período colonial, y en el tomo III de la edición de 1950, **Apogeo y decadencia del barroquismo**, Hojeda es visto por Sánchez formando parte de la generación de la Academia antártica y mencionado expresamente en el **Discurso en Loor a la Poesía**<sup>157</sup>.

**La Cristiada**, de Hojeda está comprendida entre los **Poemas mayores** junto con Oña y Barco Centenera. La menciona, por último, al hablar de **Los Místicos** sin resolver la problemática que supone incluirla en este apartado y más bien basado en la selección que hiciera don Ventura García Calderón para la Biblioteca de Cultura peruana<sup>158</sup>.

Quizá lo más importante en el repertorio de Sánchez sea el haber evaluado en su momento al autor en relación con la producción hispanoamericana en general y con los peruanos entre sí, concluyendo que **La Cristiada** "supera a todos los infolios rimados que salieron del magín de nuestros poetas virreinales" sentencia que ha de ser interpretada, al parecer, como un elogio.

## 2.2. Labiografía: documentos disponibles para su reconstrucción.

Los problemas de contextualización no se aclaran demasiado con lo que se conoce de la vida del padre Hojeda, "debido a su

<sup>157</sup>. No maneja Sánchez las ediciones críticas que se han hecho sobre el **Discurso**, sino, al parecer, la versión parcial que trae Menéndez y Pelayo en el apartado sobre el Perú de su **Historia de la Poesía Hispanoamericana** ya citada.

<sup>158</sup>. Cfr. **Los Místicos**. De Hojeda a Valdés. op.cit.

humildad, porque no a otra causa puede atribuirse la escasez de noticias biográficas que del autor se conservan, mientras abundan las de otros de muy inferior mérito"<sup>159</sup>.

La vida de Hojeda ha sido estudiada, en rigor, por cuatro autores, sin tener en cuenta las noticias biográficas aparecidas en prólogos o estudios preliminares. El primero -en brevísima referencia - es Nicolás Antonio quien en la Bibliotheca hispana nova aparecida en Roma en 1672, escribe la primer biografía sobre Hojeda<sup>160</sup>.

Además del aporte de Fray Justo Cuervo, los otros dos autores que acompletan el marco de referencia son: Fray Paulino de Quirós, en su Nuevos datos biográficos del gran poeta teólogo Fr. Diego de Hojeda, Madrid, 1911<sup>161</sup> y Santiago Montoto de Sedas, en Ingenios sevillanos del siglo de Oro que vivieron en América, Madrid, /1929?/<sup>162</sup>. Estos últimos,

<sup>159</sup>. Manuel Milá y Fontanals. Prólogo a su edición de La Cristiada, (op.cit.) p.7.

<sup>160</sup>. El texto de Antonio es el siguiente:

"F. Didacus de Hojeda, Hispalensis, Dominicanus, sacre theologiae magister, Limae Peruani regni, quo puer sacro instituto nomen dederat, studiorum in coenobio Sancti Dominici, postquam diu philosophiam ac theologiam docuisset, praefectus, cecinit pie.& eleganter admodum, luculenteque: La Christiada, sive de vita Christi poema octoadibus compositum, XII. libris. Hispali apud Didacum Pérez 1611. 4.0bitt in sua Limense provincia eximiarum vitae Christianae dotum existimationes ad posterum clarus" (sic) (Las citas están sacadas de la BHN, edición de Madrid, 1783-1788, V. I, p.289).

<sup>161</sup>. Fray Paulino Quirós. Nuevos datos biográficos del gran poeta teólogo Fr. Diego de Hojeda. En: Ciencia tomista. Madrid, Spt.1911-Feb.1912, IV, n.396.

<sup>162</sup>. Santiago Montoto de Sedas. Ingenios sevillanos del Siglo de Oro que vivieron en América. Madrid /1929/. En el ejemplar consultado en la Colección Toribio Medina de la Biblioteca Nacional de Santiago, no hay datos de fecha de impresión ni editorial; el dato de 1929 está escrito en lápiz.

al igual que Cuervo, toman como fuentes principales las crónicas de la Orden de Santo Domingo, la Historia de Fray Juan Meléndez<sup>163</sup> y la historia de Fray Domingo Ángulo, La Orden de Santo Domingo en el Perú<sup>164</sup>.

De acuerdo con estas fuentes, Fray Diego de Hojeda, de la Orden de Predicadores, nació en Sevilla, hacia el año 1571 y fue hijo de Don Diego Pérez Núñez y de Doña Leonor Caravajal o Carvajal, según consta en la crónica de Meléndez. Sobre este punto, Montoto de Sedas presenta un acta de bautismo, hallada en el Archivo de Lima, de un Diego, hijo de Martín de Hojeda y de Catalina Martin, que fue bautizado en Sevilla hacia 1570. No es posible afirmar si se trata o no del autor de La Cristiada<sup>165</sup>. No hay datos sobre su niñez ni sobre el origen de su vocación pero, en general, los biógrafos se hacen eco de la hipótesis de que, debido a la oposición de los padres, emigró para América, donde pidió el hábito de Santo Domingo en el año 1590. Probablemente esta idea esté inspirada en lo que apunta Meléndez:

en la página del título.

<sup>163</sup>. Fray Juan Meléndez. Tesoros verdaderos de las Indias en la Historia de la gran provincia de San Juan Bautista del Perú de el orden de predicadores. Roma, 1681. Se ha podido consultar un ejemplar de la princeps de este verdadero "tesoro" historiográfico gracias a la gentileza del Dr. Félix Denegri Luna quien ha enviado una copia del Capítulo I, del Libro Primero del Tomo Segundo, donde están consignados los datos sobre Fray Diego de Hojeda.

<sup>164</sup>. Domingo Angulo. La Orden de Santo Domingo en el Perú. Estudio bibliográfico escrito por el R.P. Fr. Domingo Angulo (O.P.) del Instituto histórico del Perú, con prólogo de M.R.P. Fray Paulino Alvarez (O.P.). En Lima, /s.ed./, /s.f./.

<sup>165</sup>. Corcorán en su Introduction (op.cit.), p.xxi, no cree que pueda estar equivocado el dato aportado por la crónica de Meléndez.

(...) siendo de muy poca edad, dexó a sus padres (...) y passando en unos Galeones a las Yndias, llegó al Perù, y a la ciudad de Los Reyes, y dentro de breves dias pidió el hábito de la orden, en nuestro Convento del Rosario de la misma Ciudad, cosa que desde muy niño, tenía puesta en deseo, sin ser otro el que le sacó de España, mas que hallarse libre, en parte, donde ni sus padres, ni sus parientes le pudiesen impedir el ser Frayle Dominico.<sup>166</sup>

En 1591 hace sus votos ante el Prior Fray Domingo de Valderrama y se entrega por largo tiempo a los estudios. A comienzo del siglo, obtiene el título de Presentado (que correspondería al de Bachiller en Teología) y es destinado a las labores docentes como Lector de Artes y Teología. En este período es encargado por el virrey Velasco de la censura de la **Miscelánea Austral** de Diego de Avalos y Figueroa, según consta en la edición princeps de esta obra. Por esta misma época, señala Rubén Vargas Ugarte<sup>167</sup>, sirvió como notario Apostólico en el proceso de la Inquisición contra los padres Valderrama y Montes. Hacia 1606 fue nombrado Maestro de Sagrada Teología, título que le fue confirmado por el Capítulo General en 1608 y que adquirió definitivamente en 1611, a la muerte del Maestro Fray Esteban de Tordesillas.

A finales de 1606, pasa al recién fundado Convento de la Recoleta, donde, tal vez, terminó su poema, obra en la que,

<sup>166</sup>. Cfr. Fray Juan Meléndez. Op. Cit. p. 135 (primera columna).

<sup>167</sup>. Cfr. **Historia de la iglesia en el Perú.** Burgos, /s.ed./, 1959. pp. 367 sq.

según él lo afirma, trabajó desde su juventud<sup>168</sup>. Sobre este dato señala Corcorán que si en el manuscrito del Arsenal, Hojeda figura como Presentado y no como Maestro -grado que le fue confirmado en 1608- el poema puede haber sido terminado antes de esta fecha. Si a esto se añade la dedicatoria al Marqués de Montesclaros, que llegó a Lima hacia 1607, se puede concluir con aproximación que el poema fue terminado entre 1607 y 1608.

En 1609 el poema obtiene su aprobación y fue enviado para España al mismo tiempo que Hojeda salía para el Cuzco. Allí, como Superior, y antes de un año vuelve a encontrarse en Lima como Prior del Convento del Rosario, cargo del que es muy pronto despojado por el padre Visitador Fray Alonso de Armería, que le hizo regresar al Cuzco como conventual. Sobre este asunto hay varias opiniones. Para Justo Cuervo, "el Vicario General de la Provincia Fray Alonso de Armería, por causas no del todo conocidas, lo absolvió del oficio de Prior en Lima, asignándole de nuevo al convento del Cuzco, en calidad de simple conventual"<sup>169</sup>, Meléndez no hace ninguna observación respecto de las causas de este traslado<sup>170</sup> y Angulo lo atribuye a la envidia "que no descansa y que clava sus dientes en todo lo que lleva las señales de la grandeza, los clavó también en el P. Ojeda (sic)"<sup>171</sup>. El que mejor

<sup>168</sup>. Cfr. p.216:9-16;L.V:168, donde habla de su "corta edad" como de su situación actual.

<sup>169</sup>. Justo Cuervo. Op. Cit. p. 11.

<sup>170</sup>. Cfr. Fray Juan Meléndez. Op. Cit. p.138 segunda columna.

<sup>171</sup>. Domingo Angulo. Op. Cit. p.97.

ha estudiado el problema es Vargas Ugarte<sup>172</sup> quien, a partir de una carta del marqués de Esquilache al rey del 16 de abril de 1618 sobre los capítulos de Santo Domingo y San Francisco, concluye que

**Estos disturbios tenían su origen tiempo atrás, desde la venida del Visitador Fray Alonso de Armería, el cual comenzó por deponer del cargo de Provincial a Fray Nicolás de Agüero, (...) alegando ser nulo, porque el General había ordenado se suspendiese el Capitulo hasta la llegada del Visitador. Este, luego que llegó a Lima, convocó a nueva elección, pero como algunos padres graves pusiesen en duda la legitimidad de esta medida, los mandó salir de la ciudad y hubieron de alejarse entre otros los padres Agüero y Fray Diego de Ojeda"**<sup>173</sup>

A los pocos meses fue trasladado a Huánuco, donde murió el 24 de octubre de 1615 "a los cuarenta y cuatro años de edad"<sup>174</sup> -Varios biógrafos, entre ellos Ventura García Calderón, responsable de la noticia biográfica que introduce la selección de La Cristiada en la Biblioteca de Cultura peruana<sup>175</sup>, consideran su traslado a Huánuco como un destierro. Si bien Huánuco es hoy una ciudad pequeña y sin importancia, no lo era a principios del siglo XVII. José Varallanos, en su Historia de Huánuco<sup>176</sup> trae a colación la opinión

<sup>172</sup>. Rubén Vargas Ugarte. Op. Cit. pp.367 sq.

<sup>173</sup>. Idem. pp. 367-368-

<sup>174</sup>. Cfr. Juan Meléndez. Op. Cit. p.139 (segunda columna).

<sup>175</sup>. Los Místicos. (op.cit.).

<sup>176</sup>. José Varallanos. Historia de Huánuco. Introducción para el estudio de la vida social de una región del Perú. Desde la era prehistórica a nuestros días. Buenos Aires, Imprenta López, 1959.

de muchos cronistas y viajeros que la visitaron por esa época y comentaron la belleza y la aristocracia de la ciudad. El mismo Diego de Aguilar y Córdoba, autor de El Marañón da fe de esto hacia 1578:

**Entre estas cordilleras y las fragosas y espesas montañas de los Andes está la ciudad de León de Huánuco, situada en un muy hermoso y apacible valle a quien sus naturales llaman Pilco, y en cielo benévolo, aires salutíferos y nobleza de moradores, hace ventaja a muchas ciudades de aquel Reino.**<sup>177</sup>

Trae luego el relato de Vásquez de Espinoza, que estuvo en ella en 1616 y dice "que los pobladores de la ciudad fueron todos gente noble, por lo cual se llamó León de los Caballeros, tuvieron al principio grandes rentas"<sup>178</sup>. Es decir que hacia principios del siglo XVII Huánuco es una villa próspera. No tiene, claro está, la importancia de Lima o el Cuzco pero, por estas razones, no se puede aceptar la tesis, sostenida también por Corcorán<sup>179</sup> de un "destierro" en Huánuco.

Sepultados provisionalmente sus restos en la Capilla del Santo Cristo de Huánuco y luego en una bóveda del mismo convento, fueron trasladados al Convento de Santo Domingo de Lima, donde reposaron definitivamente en la cripta de la Sala Capitular.

<sup>177</sup>. Cfr. Diego de Aguilar y de Córdoba. El Marañón. Libro I, Cap. VII. Citado por José Varallanos. Idem. p.399.

<sup>178</sup>. Compendio y descripción de las Indias Occidentales. Cap. XLIV, p. 488. Citado por José Varallanos. Idem. p. 399.

<sup>179</sup>. Corcorán. Introduction. (op. cit.) p. XXXVII.

Aportan, además, las crónicas datos sobre la intensidad con que vivió su vida religiosa, tales como su celo por la observancia, su espíritu de humildad, demostrado en la durísima prueba a que lo sometió el Padre Armería; su caridad, manifestada durante una carestía en el Cuzco así como su amor por la penitencia. De la única obra que se habla es de La Cristiada, aunque Angulo lo define como "poeta insigne en latín y en castellano".

En este sentido, un trabajo que aporta algunas conclusiones respecto de la relación de Fray Diego de Hojeda con Montesclaros y la corte virreinal peruana es el de Aurelio Miró Quesada, El primer virrey-poeta en América. (Don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros)<sup>180</sup>.

Si bien es el ilustre Pedro de Oña quien más intensa y constante vinculación tuvo con Montesclaros, Miró Quesada no deja de señalar la "relación profunda, y no de mera cortesía oficial ni de comunidad de afición literaria" que lo unía a Hojeda. Es probable que la relación se haya iniciado cuando Hojeda fue trasladado a la Recoleta de Santa María Magdalena, en 1606, época en la cual pudo haber compuesto la mayor parte de su poema<sup>181</sup>.

"No es aventurado suponer -anota Miró Quesada- que a Montesclaros se debiera (...) que la publicación de La Cristiada se hiciera en España" y que a la "intervención del virrey" se debiera también la composición laudatoria de Lope de Vega.

<sup>180</sup>. Aurelio Miró Quesada Sosa. El primer virrey-poeta en América. (Don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros). Madrid, Gredos, 1962.

<sup>181</sup>. Cfr. Idem. p.90.

Para afianzar su hipótesis analiza puntualmente la Dedicatoria que figura en La Cristiada, en la cual Hojeda hace referencia expresa a sus conocimientos ya su capacidad de apreciar las buenas letras: "Dedícola a vuestra excelencia (...) por la sabiduría y gran conocimiento que de buenas letras ha comunicado Dios a vuestra excelencia, que desto deben ampararse los libros que desean con razón perpetuidad"<sup>182</sup>, opinión que el poeta corrobora en la octava 3 del Libro I:

Tú, gran marqués, en cuyo monte claro  
 La çiençia tiene su lugar secreto,  
 La nobleza un espejo en virtud raro,  
 El Antartico mundo un sol perfeto,  
 El saber premio, y el estudio amparo,  
 Y la pluma y pinzel dino sujeto:  
 Oye del Ombre Dios la breve istoria.  
 Infinita en valor, inmensa en gloria.<sup>183</sup>

Evidentemente, aparte de la dedicatoria y esta octava, no hay otra fuente de información para ampliar este punto.

Los poetas que residían en Lima y en las ciudades importantes del virreinato -y había muchos según informa Miró<sup>184</sup>- se veían amparados por una consideración especial en esos años. Tal es lo que puede haber ocurrido con Fernando

<sup>182</sup>. Idem, p.92

<sup>183</sup>. p.2:17-24;L.I:4. Citado también por Miró Quesada, (op.cit.) p. 92.

<sup>184</sup>. "La floración de rimadores era en esos momentos tan copiosa, y la vida en la ciudad de Los Reyes reproducía de tal manera lo que ocurría en la Corte de España, que casi no había caballero que no supiera medir un soneto, pulir una canción o labrar una décima" (Cfr. Idem. p. 103).

de Córdoba y Figueroa y su asunción como Alcalde de Lima<sup>185</sup> o con Diego de Carvajal<sup>186</sup>. Otro poeta coetáneo mencionado por el historiador es Luis de Ribera, a quien Montesclaros favoreció con cargos oficiales durante su gobierno<sup>187</sup>, por lo cual es posible suponer que Hojeda perteneciera al grupo de los beneficiados por el virrey.

Llama la atención el hecho de que Hojeda, trasladado al Cuzco en 1609, pase, en menos de un año, de nuevo a Lima y con el cargo de Prior del Convento. Podría suponerse que algo de la relación entre Hojeda y Montesclaros influyó para su traslado y que esto podría haber sido la causa inicial de su desetendimiento con el visitador. Miró Quesada no trae esta reflexión que sólo puede esgrimirse a nivel de suposición ya que no hay ningún documento que la apoye.

### **2.3. Análisis parciales y propósitos.**

El estudio de los aportes críticos ha tenido por objeto, por un lado, poner de manifiesto la riqueza de perspectivas que ofrece La Cristiada, y por otro, dar, al mismo tiempo que el estado de la cuestión, una interpretación de conjunto, completada con el aporte de sugerencias propias y señalando la apertura a nuevos campos de estudio todavía no intentados.

<sup>185</sup>. Cfr. Idem. p.104.

<sup>136</sup>. Idem. p.105.

<sup>137</sup>. Idem. pp.110-112.

Si la atención fundamental de la bibliografía analizada se ha dirigido al problema de las fuentes es porque estas presentan excepcionales posibilidades de estudio, no sólo desde la perspectiva de la Historia de la Literatura sino, también, en relación con enfoques comparatistas muy útiles sobre todo a la hora de marcar presencias. Llama la atención, asimismo, una desatención de los aspectos internos del poema de Hojeda que ha impedido encontrar, más allá del inapreciable valor de muchos de los trabajos citados, una interpretación suficientemente abarcadora del texto. Esta situación tiene su origen, muy probablemente, en la problemática complejidad de la estructura de La Cristiada señalada, como se ha visto, por la mayoría de los críticos y adjudicada, casi unánimemente, a la dificultad intrínseca del arte barroco.

Para resolver y justificar la estructura del poema de Hojeda, hace falta un examen detallado de las repercusiones del problema de la construcción en el campo de las teorías poéticas vigentes en el Perú de fines del siglo XVI y principios del XVII. Sólo así se estaría en condiciones de poder abordar más acabadamente la cuestión del sentido que el discurso apolo-gético tiene dentro de la funcionalidad constructiva de esta epopeya.

Ha quedado manifiesto, además, que ninguna de las contri-buciones parciales o generales sobre el tema ha tratado la repercusión en el Perú, no sólo de las especulaciones teóricas del Tasso sino de la lectura que se hizo de la Poética de Aristóteles. En este sentido, la filosofía poética presente en el Discurso en loor de la poesía ha sido tradicionalmente

desaprovechada por la crítica, que ha preferido ver en este texto un catálogo de autores contemporáneos.

Esgrimir como hipótesis general de este trabajo el hecho de que la interpretación puntual de una obra comienza, y retorna al plano de lo contextual, no es más que afirmar la función que la literatura puede desempeñar en el campo de la investigación.

Por otra parte, la epopeya tiene un compromiso histórico mucho más evidente y decisivo a nivel de la organización de su forma poética que los otros géneros literarios. Podrá discutirse, desde luego, la pretensión de englobar en una sola tesis las formas, variables de por sí, del género que aquí interesa. Pero resulta claro que las transformaciones operadas en el género épico en el Perú virreinal del siglo XVII, describen una parábola que, superando el marco estricto de la anécdota como hecho externos conduce a un tipo de poema en que la circunstancia histórica no es independiente de una vicisitud que de muchas maneras justifica una forma poética y un estilo determinado.

## CAPÍTULO III

### APROXIMACIÓN AL CONTEXTO DE LA CRISTIADA

Una vida como la literaria, como la de la producción escrita, precisa como cualquier otra, de un medio ambiental que facilite su prosperidad. Toda historiación de lo literario que no tenga en cuenta este factor primordial habrá privado al estudio de la Literatura de una parte principalísima de sus motivaciones, de su misma raíz de vida<sup>1</sup>.

#### 3.1. Problemas de conjunto

Si se admite que el fenómeno literario es, dentro de todas las manifestaciones del hombre, la que con mayor énfasis testimonia la encrucijada cultural en la que se halla inserta, la reconstrucción del horizonte de producción de una obra es de vital importancia para su interpretación.

Esta afirmación, que es obvia en la mayoría de los casos, se vuelve problemática para las primeras obras de la literatura hispanoamericana y esto por varias razones.

En primer lugar porque la sociedad que se va estableciendo en América entre los siglos XVI y XVII, si bien trae consigo toda una cosmovisión peninsular, va adaptando sus respuestas a

<sup>1</sup>. Manuel Ballesteros-Gaibros. La vida cultural en la América española en los siglos XVI y XVII. En: Historia General de las Literaturas Hispánicas, (op.cit.) p.969.

los requerimientos de ese "nuevo mundo" que se fue creando en ultramar. Además, esa sociedad cuenta como primer factor de cohesión y coordinación cultural a la Iglesia. Dice al respecto Ballesteros-Gaibrois :

Así como en los tiempos iniciales de Europa es también la Iglesia y sus instituciones complementarias las que levantan el nivel de la cultura y conservan lo que se salvaba del general desconcierto, en Indias es la Iglesia la que sirve de vehículo transmisor para la cultura y la que funda los primeros centros docentes donde iba a encuadrarse ésta. La característica de la Iglesia española en América es la de una constante actividad, que nos permitiría decir que toda ella tiene un tono misional, expansivo. Si la Iglesia en España, en cierto modo, tenía más bien que desarrollar una labor conservadora, guardando las reliquias del pasado histórico, en América, por el contrario, iba a ser creadora, misionera, combativa. Esta es quizá una de las muchas razones que pueden darse para explicar el maravilloso fenómeno de la Iglesia indiana y de la cultura ultramarina.<sup>2</sup>

Son, pues, los organismos de la Iglesia los que principalmente impulsan este movimiento cultural, procurando dar a la organización eclesiástica una base por medio de los Concilios<sup>3</sup>. Éstos, iniciados en Lima en 1552 por fray Jerónimo de

<sup>2</sup>. Idem. p.970. Por otra parte, los objetivos del gobierno español en indias se pueden deducir de los fines para los cuales fueron creados los virreinos. De acuerdo con Francisco Morales Padrón Historia General de América. Madrid, Espasa-Calpe, 1982. T. II. p.371 sq.) estos fines, íntimamente ligados entre sí, eran: 1. Religión; 2. Buen Gobierno; 3. Administración de Justicia; 4. Buen trato a los indios. "En esta forma -agrega- las Indias se constituyeron en un **estado confesional**, que exigía la abolición de ritos antiguos, que no toleraba la presencia de otras religiones y que mantenía una permanente vigilancia en lo religioso (...) La España de los Austrias fue testigo en América de una total identificación del Estado con la Iglesia".

<sup>3</sup>. Francisco Morales Padrón. Op. Cit. p.443. "La finalidad religiosa o misional queda claramente aceptada desde el principio de la acción de la monarquía hispana, y de acuerdo con esta finalidad, las Indias se constituyeron en un **estado**

Loaysa y continuados brillantemente por santo Toribio de Mogrovejo, no se ocuparon solamente de la organización eclesiástica en sí, o de las misiones -aun cuando estas tareas fueran el motivo principal- sino que entendían también en las líneas generales del movimiento intelectual, dando preceptivas retóricas y doctrinales para la organización de los estudios tanto como licencias de impresión y controlando, en fin, la vida cultural de la Iglesia que, como se sabe, era casi toda la del mundo hispanoamericano.

Hay que tener en cuenta, por otra parte, que es este ambiente predominantemente clerical el que trae incorporado el sello italianizante que desde el Renacimiento había hecho sentir su presencia en las letras y en el espacio cultural español y que iba más allá de la anexión del endecasílabo y de la máquina mitológica a la poesía.

En efecto, el Concilio de Trento se había reunido y desarrollado bajo una impronta italiana. Italia, por razones de

misional". También sobre el asunto de la evangelización de los Andes peruanos. Pierre Duviols en La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial. L'extirpation de l'idolatrie entre 1532 y 1660. (París, S.E.D.E.S., 1971) considera, entre otras cosas, la pedagogía evangelizadora derivada de los dos Concilios peruanos y su persistencia hasta casi finales del siglo XVII. Jean Dumont en L'heure de Dieu sur le Nouveau Monde (Paris, Editions Fleurus, 1991) prolonga la acción de los Concilios hasta, inclusive, el Plenario Latinoamericano de 1900. Enrique Dussel, historiador, ideólogo y propulsor de la Teología de la liberación, en su Historia de la Iglesia en América Latina. Coloniaje y Liberación (1492-1973). (Barcelona, Editorial Nova Terra, 1974.), reconoce que la conquista tenía un sentido esencialmente misional, en la intención de los monarcas y en las leyes y decretos emanados de la Corona o el Consejo de Indias"; agrega luego que "ese sentido misional fue a veces negado por actuaciones concretas que se oponían en la realidad a lo que se proponían las leyes" (p.82) lo que no hace sino subrayar aquella intencionalidad primera, por defecto.

superioridad cultural, espiritual y financiera, se había convertido en la "nación" piloto de la Cristiandad<sup>4</sup>. Estaba a la cabeza de la especulación humanista porque contaba con grupos de élite dedicados al estudio y, a la vez, poseía una masa popular que ardía de piedad franciscana. "El humanismo italiano", sostiene Toffanin, "fue un hecho social"<sup>5</sup>: infundido en la poesía y en el arte, se hizo connatural a la vida de corte; infundido en la piedad, se hizo connatural a la vida del pueblo (del pueblo cristiano) y aproximó a una y otra; adherirse a la corriente humanística significaba en Italia tomar parte en favor de la civilización a la cual se sentía pertenecer.

Se pueden distinguir dos corrientes en el humanismo italiano: una abiertamente herética, fundada en un neo-aristotelismo averroísta anticristiano<sup>6</sup>, acantonada en la Universi-

<sup>4</sup>. Cfer. Pierre Chaunu. **Le laboratoire italien**. En: **Église, culture et société. Essais sur Réforme et Contre-réforme, (1517-1620)**. Paris. SEDES, 1981. pp.321 sq. El autor señala esa relativa unidad de los estados italianos, los cuales, luego de la reinstalación del papado en Roma, se consideran "bien calés au coeur religieux de la chrétienté" (p.322). Señala además Chaunú que, respecto del Cisma y de la Reforma, Italia se sitúa en una zona de gran calma por razones geopolíticas y culturales (su aislamiento natural respecto del bloque europeo y la fractura interna de varios estados independientes) a tal punto que el autor concluye que "le peuple de Dieu est a Rome".

<sup>5</sup>. Giuseppe Toffanin. **Historia del Humanismo. Desde el siglo XII hasta nuestros días**. Buenos Aires, Edit. Nova, 1953. p.394.

<sup>6</sup>. Los principales representantes de este humanismo heterodoxo fueron Lorenzo Valla, padre putativo de una doctrina que consideraba las Tres Personas como simples "cualidades" de Dios; Pico della Mirándola, quien parecía preferir el monoteísmo judaico a la Trinidad, a la vez que dudaba sobre la Presencia Real y negaba la eternidad del infierno; Marcilio Ficino y el simbolismo solar que manifestaban, implícitamente, una adhesión a la gnosis alejandrina, enfrentándose, por medio

dad de Padua, donde el mismo carácter radical de su negación la fue consumiendo -tanto que la Iglesia pudo dejarla pasar sin mayores cuidados- ; y otra, cristiana, que no surge **ex nihilo** sino que está montada sobre la inteligencia de las comunidades religiosas modernas: barnabitas, teatinos y, finalmente. Jesuítas.

Para Giuseppe Toffanin el humanismo "heterodoxo" no es más que el rebrote del racionalismo naturalista del siglo XII que hará eclosión, posteriormente, en el iluminismo del siglo XVIII. Lo que este autor denomina "humanismo italiano", es decir, aquel surgido al abrigo del Concilio y sus epígonos y que se desarrolla durante los siglos sucesivos del Renacimiento, desde el XIV al XVI, tiene en los jesuítas sus "más auténticos y celosos herederos"<sup>7</sup>: si los **Ejercicios espirituales** fueron, si no el libro más leído al menos el que marcó más profundamente la piedad católica del siglo XVI, en la **Ratio atque Institutio Studiorum**, de 1586, se encuentra la primera pedagogía sistemática, esto es, la de la retórica coordinada con la fe, que se constituyó en el verdadero testamento humanístico de Trento<sup>8</sup>. Impuestos los valores espirituales por de la tradición hermética, al Providencialismo de la Iglesia medieval.

<sup>7</sup>. Giuseppe Toffanin. **Historia del Humanismo. Desde el siglo XIII hasta nuestros días.** Buenos Aires, Edit. Nova, 1953. p. 360. Afirma que los Jesuítas, a pesar de su origen español, fueron los responsables de una suerte de **devotio moderna** italiana.

<sup>8</sup>. Pierre Chaunu al hablar sobre la influencia de las ordenes religiosas en el pensamiento tridentino deja constancia de la preponderancia de los Jesuítas: "Layne et Salmeron dominèrent de leur stature les débuts du Concile. A la mort d'Ignace de Loyola, en 1556, la Compagnie comptait mille membres et administrait une centaine de fondations. Au milieu

encima de los científicos, esta pedagogía privilegió, dentro del séptuplo tablero del trivio y del cuadrivio, a la Retórica a la que consideró sinónimo de **humanitas**<sup>9</sup>.

El año 1550, presenta, sin embargo, una gran transformación: el enfrentamiento religioso es implacable ya que la reconquista de la cristiandad protestante presupone la conquista en profundidad de la cristiandad católica. Por medio de los preceptos, ardientemente pastorales, del Concilio de Trento, el humanismo cristiano se vuelve, retomando la feliz expresión de Henri Bremond, humanismo devoto. Fray Luis de Granada constituye, sin duda, uno de los puntos claves del paso del humanismo cristiano al humanismo devoto en España, tanto como San Francisco de Sales lo fuera en Francia. Caracterizando esta corriente, Henri Bremond dice:

**L'humanisme chrétien est plus spéculatif que pratique, plus aristocratique que populaire, il cherche d'abord le vrai et le beau plutôt que le saint, il s'adresse à l'élite plutôt qu'à la foule. Ces deux**

du XVIIe, 15.000 jésuites contrôlent 550 fondations, à tous les points stratégiques du savoir, de la retransmission de l'acquis et de la décision (...) Ordre espagnol à vocation universelle, implanté en Italie, totalement dévoué à Rome, la Compagnie de Jésus contribue à souder le bloc hispano-italien dans une catholicité repliée sur la Méditerranée" Op. Cit. p. 321).

<sup>9</sup>. Giuseppe Toffanin. Op. cit. p.264. Señala a continuación el autor los inconvenientes que este predominio de la Retórica trajo ya que "llegó a ser un formalismo y la forma se Sobrepuso al espíritu". Al hablar del protagonismo de los Jesuitas respecto del legado humanístico, no deja de advertir que si bien éstos se constituyeron en herederos del Humanismo, éste se hallaba parcialmente "disecado dentro de fórmulas", no obstante, agrega, "en aquel momento de revuelta europea contra la Iglesia consagrada romana por el humanismo, fue verdadera grandeza de la Compañía hacer del romanismo una bandera sin preocuparse de cuánta corrupción evocaba, de cuántos desprecios excitaba" (p.360).

traits le distinguent de l'humanisme dévôt. Celui-ci est en effet avant tout une école de sainteté personnelle, une doctrine, une théologie mais affective et toute dirigée vers la pratique (...) L'humanisme dévôt appliqué aux besoins de la vie intérieure met à la portée de tous les principes et l'esprit de l'humanisme chrétien<sup>10</sup>.

La relación del humanismo con las nociones estéticas de Renacimiento y Barroco es forzosa. Hatzfeld, retomando la tesis de Bremond, al establecer la periodización de Renacimiento como Manierismo, Barroco y Barroquismo, advierte simultáneamente cuatro clases de humanismo:

En el plano ideológico, acaso no debiéramos diferenciar cuatro estilos renacentistas (...) sino más bien cuatro clases de humanismo: el humanismo neopagano, el cristiano, el devoto y el ilustrado. El primero sustituye los ideales de la antigüedad por los ideales cristianos (...) El humanismo devoto o ignaciano se apropia de los más puros ideales de los antiguos, sometiéndolos a una norma universal cristiana. El humanismo ilustrado (...) adapta al mundo moderno sobre una base secularizada los elementos utilizables de pasados tiempos.<sup>11</sup>

El humanismo devoto coexiste, para Hatzfeld, en tiempo y en importancia con el Barroco:

Es una lástima que la expresión "humanismo devoto", acuñada por Henri Bremond, no haya alcanzado igual popularidad que el término "barroco". Hubiera sido su contrapartida ideológica más adecuada, ya que representarla al humanismo cristiano en un compromiso artificial, paralelo al manierismo, mientras que el humanismo ilustrado, con su racionalismo

<sup>10</sup>. Henri Bremond. Histoire littéraire du sentiment religieux en France. Paris, Le Seuil, 1923. t.I p.17.

<sup>11</sup>. Helmut Hatzfeld. Estudios sobre el barroco. (op.cit.) P.500.

**práctico y su amplitud de espíritu, casaría muy bien con el ilustrado rococó.<sup>12</sup>**

De todas maneras, el término barroco tal y como lo emplea Hatzfeld, aplicado por igual a la unión de contenidos ideológicos y formales, se convierte en un medio apropiado para designar del modo más usual todo lo que la literatura post-conciliar llevaba dentro de sí de piedad religiosa y de orden político, en aquellos tiempos. Por esta razón no se puede admitir, en el estudio de una obra barroca, una perspectiva puramente estética, como hace Pierce<sup>13</sup>, desatendiendo o considerando un estorbo el compromiso doctrinario de la misma.

El humanismo devoto, de cepa italiana, nace al servicio del programa de la **propaganda fide**, compromete en este esfuerzo la estética barroca y bajo la guía de España, se expande por el mundo cristiano.

El papel preponderante de España en la difusión de la espiritualidad barroca le permite a Hatzfeld esgrimir uno de sus argumentos más valiosos:

**A mi entender, todo barroco protestante y aún el barroco de América hispánica y católica son barrocos derivados, es decir imitativos y analógicos, (...) Trato de demostrar todavía que hasta el barroco en los países protestantes depende de España<sup>14</sup>.**

<sup>12</sup>. Idem. p.500.

<sup>13</sup>. Cfr. Frank Pierce. **La Cristiada of Diego de Hojeda: a Poem of the literary Baroque.** (op. cit.). Tampoco Meyer resuelve esa unidad de aspectos estéticos y teológicos que el poema presenta, aún cuando admite la relación del Barroco con la Contra-reforma (ver punto 1.2.10).

<sup>14</sup>. Idem. p.499. No es el caso aquí de hacer la exégesis de la sentencia de Hatzfeld respecto del carácter imitativo del barroco hispanoamericano. Sin embargo, conviene

Barroco y humanismo devoto son dos conceptos incorporados a una misma realidad, en la que si a Italia le correspondió el aporte de su clasicismo substancial, a España le tocó interpretar y expandir, bajo el sello de su espíritu, en los grandes temas que inauguran los tiempos modernos. Teniendo en cuenta esta índole eminentemente latina, es fácil admitir, de acuerdo con Marcel Bataillon<sup>15</sup>, el desdén del Barroco por el humanismo de tipo erasmista<sup>16</sup> propio de los países del norte, especialmente de Holanda, "quartier general des mal pensants de l'avant siècle des Lumières"<sup>17</sup>.

Habrà que tener en cuenta, por último, para lo que aquí se

señalar que, en lo que respecta a la literatura "pura", el barroco hispanoamericano es básicamente imitativo y, por esta misma razón, tardío: el Lunarejo aparece en el horizonte peruano con toda la furia de su apología gongorina hacia mediados del siglo XVII; y Sor Juana, a pesar del enorme valor de su obra, arrastra como una falta de originalidad un hermetismo voluntario y exógeno tanto como un aparato teórico gratuito. La originalidad de las letras indianas está puesta en los poemas épicos y en la literatura religiosa.

<sup>15</sup>. Marcel Bataillon. Erasmus y España. op.cit.

<sup>16</sup>. De acuerdo con Pierre Chaunu. Op. cit. pp.323 sq., el erasmismo estuvo representado en el Concilio a través de la persona misma y el entorno del Emperador Carlos V, por convicción o por política. Su propósito era lograr una reconciliación a mitad de camino, entre católicos y protestantes, una suerte de Pax augusta católica que Roma rechazó de plano. Si los erasmistas fueron echados del Concilio por cuestiones teológicas, en el ámbito de la cultura su desplazamiento se debió a su actitud anti-clásica (Cfr. G. Toffanin, Op. cit. pp. 357 sq.) Aún cuando Meyer señala puntos de contacto entre Hojeda y Erasmo sobre el tema del libre albedrío, tema que si bien Erasmo no atacó, tampoco supo defender, siendo, como era, el punto clave de la discusión de la Iglesia con los luteranos.

<sup>17</sup>. Pierre Chaunu. Op. cit. p.320.

ha propuesto, que La Cristiada es una obra de doctrina y espiritualidad católicas y que el fenómeno religioso no se agota en el plano histórico ni en el retórico. La pertinencia de la observación de Pierre Chaunu -que nos devuelve el eco prestigioso de Mircea Eliade- sirve de apoyo a la cuestión que se viene desarrollando:

Il est une mise en garde contre un enfantillage propre à l'Historiographie de ces dernières années qui consiste à placer dans la succession temporelle ce qui appartient à la nature de l'homme achevé, "un élément dans la structure de la conscience, non un stade dans l'histoire de cette conscience" rappelait justement Mircea Eliade<sup>18</sup>.

En el mismo sentido aunque en un estilo más conservador, se quejaba don Marcelino, en el **Preámbulo** al tomo IV de su Historia de los Heterodoxos españoles, de aquellos que: "(...) en la Reforma se obstinan en ver, no una de tantas herejías parciales, más o menos grave y nueva, sino un fenómeno histórico, un hecho"<sup>19</sup>. Agrega, más adelante, que "de esa consideración parcial y puramente **histórica** del protestantismo resultan graves yerros, en que incurren así los apologistas como los impugnadores", y que "es error grave prestar ideas modernas a los que en esto obraban como cualquiera otra secta herética de la antigüedad y de los tiempos medios"<sup>20</sup>. Habrá que aclarar que cuando Menéndez y Pelayo habla de protestantismo se refiere:

<sup>18</sup>. Idem. p.27,

<sup>19</sup>. Marcelino Menéndez y Pelayo. Historia de los Heterodoxos españoles. Buenos Aires, Emecé, 1945. p.9.

<sup>20</sup>. Idem. p.10.

(...) al del siglo XVI, en que las cuestiones teológicas dividían hondamente los ánimos, y no al de nuestros días, que apenas conserva del antiguo más que el nombre, y viene a ser las más de las veces un racionalismo o deísmo mitigado, en que hasta cabe la negación de lo sobrenatural, que hubiera horrorizado al más audaz de los innovadores antiguos. De estos reformados modernos bien puede decirse que no tienen dogmas o que no se sabe a punto fijo cuáles sean, o que los interpretan con toda latitud y según mejor les cuadra. Pero no era así en tiempo de Lutero, Zwinglio y Calvino, intolerantes y exclusivos todos, cada cual a su manera"<sup>21</sup>.

Trento no significó otra cosa más que la confirmación, sostenida desde siempre por la Iglesia, de que el catolicismo es la respuesta dada por Dios a las preguntas eternas del hombre. De ahí que la doctrina cristiana se afirme no como una más entre muchas posibilidades, sino, como **la** verdad, junto a la cual todas las demás no son más que esbozos insuficientes cuando no simplemente errores.

Porque Cristo es Dios y habló y enseñó en este mundo y sus palabras son la verdad de una manera inmejorable, el cristianismo tiene cerrado el camino para un reconocimiento de otras doctrinas. Toda discusión pierde sentido y sólo quedan dos vías: la del cristiano, que debe mantener la adhesión a sus propias creencias aun al precio de la vida y la del error. Este núcleo dogmático fundamenta el problema de la Justificación -tema central de la disputatio tridentina-, establece las pautas del comportamiento de la Iglesia respecto de la herejía protestante y está en la base de la necesidad y urgencia de la Misión en América, punto de partida de los Concilios limeños:

<sup>21</sup>. Idem. p.11.

la pretensión del mensaje cristiano de ofrecer una y la única vía de salvación, y no una doctrina humana más, autorizaba el intento de implantarla por medio de la enseñanza y, aun, de defenderla por medio de la violencia física.

De acuerdo con éstos principios. Trento y su proyección, es decir, la Contra-reforma católica produjeron una espiritualidad particularísima: jamás el hombre cristiano se ha sentido tan pecador, mortal, indigno de la gracia y del perdón y tan supeditado a la pura y única misericordia de Dios que durante los siglos XVI y XVII . Toda la literatura española del Siglo de Oro manifiesta ese dolor del hombre caído en relación con el tiempo que pasa y su poesía revela con máxima precisión la conciencia de la finitud, del mal y del pecado.

Por otra parte, todo el sistema del pensamiento católico está construido sobre la base de un tema axial y tripartito que se erige como fundamento de la defensa de la Fe en Trento: la Creación del universo por Dios, la Caída del hombre en el pecado y la Redención efectuada por Jesucristo, Dios y Hombre a un tiempo. Este Misterio se manifiesta en la Historia, es más, la produce en gran medida pero sólo es comprendido en su totalidad en el espacio de lo Sagrado.

Pero, y en este punto reside toda la importancia de esa enorme arquitectura teológica reafirmada en Trento, si la crisis religiosa de este período se produce, no lo es en el plano del contenido de la Revelación (Escritura y Tradición) sino sobre el problema de la libertad y de la salvación individual en el que cada hombre está implicado en relación con el gran Misterio de la Redención.

Si lo religioso constituye, entonces, la parte central de la cultura, es responsable, también, de esa tendencia hacia lo majestuoso, lo elevado, lo representativo, lo sublime, lo acabado, rasgos que definen, esencialmente el arte barroco. De allí que la llamada "voluntad de estilo" que impera en orden a toda la creación artística de la época, deba ser entendida como un efecto más de ese principio religioso por el que el alma es una y única frente al problema de la Salvación. El Hombre-Dios cuya muerte da vida fue el Misterio responsable de esa mezcla de luz y sombra que los pintores barrocos concibieron a través del claroscuro y que la literatura representó por medio de la paradoja conceptual del loco-sabio y de la vida como sueño, manifestaciones del tópico escatológico, metafísico, moral, ascético, místico y artístico por excelencia.

La Cristiada se incorpora de lleno en esta problemática espiritual y estética mostrando a la piedad cristiana la imagen artística de un Cristo histórico, patético, terriblemente cruento y prodigiosamente vivificante.

### **3.2. Iglesia y sociedad en el Perú virreinal de fines del siglo XVI y principios del XVII**

Hacia el último tercio del siglo XVI, la paz está sólidamente establecida sobre los Andes<sup>22</sup>. La Conquista ha sido

<sup>22</sup>. Jean Dumont, en su ya citado estudio sobre la evangelización de las dos grandes civilizaciones prehispánicas: México y Perú, compara este período con los tiempos de la Pax Romana del primer cristianismo: "Les regards, au Pérou, chez les Indiens comme chez les créoles, ne sont plus fixés sur le passé, sur ses rancoeurs et soubresauts, mais sur l'avenir pleinement chrétien. Il y a une grande attente. Il suffira d'une nouvelle présence, d'un nouvel exemple, d'un nouveau prestige, de nouveaux progrès, pour que tout cristallise en un

purgada de sus excesos por la Iglesia, a través de restituciones masivas a los indios. La tensión polémica suscitada por la injusta denuncia lascasiana ha cedido frente a la evidencia<sup>23</sup>. Las instituciones de la Misión están bien establecidas, al servicio de una Iglesia que es verdaderamente indiana.

El desarrollo económico y social se hace sentir gracias a la gigantesca empresa minera a la vez que se observa un progreso intelectual y espiritual en la fundación de escuelas, colegios y universidades. El prestigio de la Iglesia, en la persona del segundo arzobispo de Lima es considerable. El poder político mismo, virrey y rey, reposa en manos seguras, dedicadas al ejercicio del Patronato eclesiástico que Roma les ha confiado<sup>24</sup>.

Siècle d'or chrétien d'Outre-Atlantique. Ce siècle qu'on appellera le "Siècle religieux" et qui sera péruvien" (L'Heure de Dieu... op.cit. p.88).

<sup>23</sup>. Marcel Bataillon, en su introducción "**Las Casas dans l'histoire**", para el trabajo en colaboración con André Saint-Lu, **Las Casas et la défense des Indiens** (Paris, 1971) asegura que las restituciones a los indios con su consecuente *mea culpa* por parte de los conquistadores fueron efecto de la influencia de Las Casas a través de sus **Reglas para los confesores**, impreso en Sevilla en 1552. Muy por el contrario, Guillermo Lohmann Villena muestra, en un largo y documentado artículo sobre los "**Aspectos de la incidencia lascasiana en el Perú**" (Anuario de estudios americanos. Sevilla, 1966. V. XXIII. pp. 21-89) que esa "incidencia lascasiana en el Perú fue ínfima y tardía", que las **Reglas** no fueron una obra conocida ni difundida en el virreinato; y constata en el Perú un solo caso de restitución por influencia de Las Casas en 1563. En todos los otros casos hay un gran número que se refieren explícitamente a la intervención de Jerónimo de Loaysa, a sus fundaciones a favor de los indios, y a los religiosos co-redactores de su **Instrucción a los confesores**, obra que influyó realmente en el problema de las restituciones.

<sup>24</sup>. A propósito de administración virreinal, Guillermo Lohmann Villena, en su libro **El corregidor de Indios en el Perú bajo los Austrias**. (Madrid, Edic. de Cultura hispánica, 1957), se refiere muy particularmente a la incidencia, en este aspecto, del virrey Toledo pero destaca cómo en todos los

Si el período que podríamos llamar de "organización" está marcado por la figura del virrey Francisco de Toledo y su labor más importante, desde el punto de vista de la cultura, la constituye la instalación definitiva de la Universidad de San Marcos<sup>25</sup>, el período de "consolidación" podría ser dividido en dos etapas: la primera representada por la figura de Santo Toribio de Mogrovejo, segundo arzobispo de Lima, cuya obra más importante fue la concreción del tercer Concilio de Lima; y la segunda bajo la personalidad de don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros quien promovió un particular florecimiento de las letras, dando amparo a una verdadera generación de poetas barrocos hispanoamericanos conocida como

aspectos estaba presente la lucha contra la idolatría y cómo todo el aparato administrativo y su legislación fueron ordenados a ese propósito. En las Ordenanzas Generales de Corregidores (1580) hay un ítem que dice: "6. Que no consientan que los indios labren figuras / de sus ídolos y supersticiones / en la ropa ,ni vasos, ni en las casas (...) ni en los frontales y doseles de los altares o en las paredes de las Iglesias" (p.532). Y en el ítem 15 dice expresamente "Y por quanto lo principal que se ha de pretender en lo que toca a los naturales como **cosa de más importancia** es su **conversión** y que sean para esto edificados y enseñados en las cosas de nuestra Fé católica (...)" (p.537)-

<sup>25</sup>. Señala Rubén Vargas Ugarte en su **Historia del Perú. (Virreinato. (1551-1600))**. Buenos Aires, /s.,ed/, 1949), que si bien la Universidad fue fundada, en 1553, en los claustros de Santo Domingo, después de la intervención del Virrey Toledo "a quien se debe su auge definitivo", se emancipó de la tutela de los dominicos, aun cuando no se desligó enteramente a esta benemérita Orden de su claustro docente, pues algunos de ellos continuaron desempeñando las cátedras de Teología, las primeras en importancia en aquel entonces y "se reconoció al Prior y Lectores de Santo Domingo el derecho a asiento y a tener voz y voto en las juntas de su claustro" (p. 293). No es éste, obviamente, ni el único ni el más importante de los méritos que señala Vargas Ugarte en el virrey: "Maestro de quien todos somos discípulos le llamó Montesclaros y no hay exageración en la frase. Añádase a ello su abnegación en el desempeño de su Cargo, su espíritu de justicia, su acrisolada honradez, su sabia previsión y su figura alcanzará todo el relieve que le corresponde" (p.309).

la Academia Antártica, de la que ya se ha hecho referencia varias veces en este trabajo<sup>26</sup>.

### 3.2.1. Mogrovejo, los Concilios y los jesuitas.

El 16 de marzo de 1579, el Papa Gregorio XIII constituía obispo y pastor de la Iglesia de Lima al joven inquisidor y Presidente del tribunal de Granada, Toribio de Mogrovejo<sup>27</sup>.

<sup>26</sup>. Se podrá reclamar en este punto, la relevancia de Don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete. Don García es, sin lugar a dudas, entre los virreyes del siglo XVI y principios del XVII, incluyendo al mismo Toledo, el más conocido de todos. En gran parte porque su fama, que él mismo cuidó de producir, fue cantada por Lope de Vega en su Dragontea y en una comedia titulada El Arauco Domado. Como Ercilla lo tratara en La Araucania, como "mozo, capitán acelerado" eligió a Pedro de Oña para que hiciese su panegírico en El Arauco Domado y a Don Pedro Marino de Lobera para que compusiera la Crónica de Chile. Muerto Don García, su hijo encomendó a Cristóbal Suárez de Figueroa escribir Los hechos de D. García Hurtado de Mendoza, cuarto Marqués de Cañete, e hizo que un poeta peruano, Luis de Belmonte Bermúdez, compusiera la comedia titulada Algunas hazañas de las muchas de Don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete. Pero, a poco que se examina, el Don García que agrada a los poetas, no es el virrey sino el capitán de la guerra del Arauco y no se puede pensar que promovió las letras por el hecho de que se haya mandado hacer unas laudatorias. Por otra parte, señala don Rubén Vargas Ugarte (Historia del Perú. op.cit. p.315) que, "en el orden político y militar, hasta bien entrado el siglo XVII no se llevan a cabo sustanciales reformas en la estructura administrativa creada por Toledo y la tarea de los gobernantes que se suceden se reduce a urgir lo dispuesto y a continuar fundamentalmente por la vía ya trazada".

<sup>27</sup>. "¿Quién es este hombre?" se pregunta Jean Dumont: "Eh bien! ce n'est même pas un prêtre. Mais un Laïc. Comme l'avaient été les premiers Apôtres. Un jeune laïc. Qui, lorsqu'il sera nommé archevêque de Lima en 1578, á quarante ans, n'aura même pas reçu les ordres mineurs, le sous-diaconat, le diaconat, le sacerdoce, la consécration épiscopale et bientôt le pallium archiepiscopal. Un homme qui n'aura, alors, jamais mis les pieds en Amérique, et en ignorera tout. Vraiment un nouvel homme donc, capable d'un regard totalement neuf. Une créature de l'intuition et de la volonté évangélisatrices de Philippe II, qui l'a choisi et imposé personnellement. Comme capable de

Su preparación intelectual y los cinco años de ejercicio en el Tribunal del Santo Oficio le permitieron tener una formación perfectamente acomodada a los grandes problemas de los tiempos modernos. Llegado a Lima el 11 de mayo de 1581 se hizo cargo de la sede archiepiscopal, vacante desde hacia cinco años por la muerte de Jerónimo de Loaysa. Sin perder un minuto y con la ayuda del virrey Enriquez, anuncia la convocatoria del nuevo Concilio Provincial y el 15 de agosto de 1583, con la solemnidad que en tales casos se acostumbraba, se inauguraron las sesiones yendo en procesión del convento de Santo Domingo a la Iglesia Catedral todos los Obispos con capa y mitra, precedidos de toda la clerecía y seguidos por la Audiencia y el Virrey<sup>28</sup>.

succéder à Jérôme de Loaisa, que le roi d'Espagne estimait tant, dans le siège si important et si difficile, jusqu'alors, de Lima. Par-dessus une pléiade d'évêques et autant de prélats des ordres religieux, appartenant, eux, au corps ecclésiastique" (Op.cit. p. 90). Vicente Rodríguez Valencia (**Santo Toribio de Mongrovejo, organizador y apóstol de América del Sur.** Madrid, 1956. p.87-100 y 132) elabora la más completa biografía sobre santo Toribio y apunta toda una serie de aspectos de gran virtud sobre su función de Inquisidor, reconocidos por otros jueces de mayor y menor importancia, inclusive el mismo Zúñiga quien fue el que lo recomendó a Felipe II. Jean Dumont señala que la Inquisición española, a diferencia de la francesa, reclutaba sus inquisidores en los Colegios Mayores, en los cuales estaba la Escuela Nacional de Administración de la época. La Inquisición reclutó también en Salamanca, en el más antiguo y prestigioso Colegio Mayor de San Bartolomé de donde era Toribio. Esto explica el hecho de que la Inquisición española -continúa Dumont- no haya reprimido gravemente ninguno de los grandes sabios, pensadores, escritores o santos de su época. Esto explica también -y retornamos a Mogrovejo- que los obispos hayan sido elegidos entre los Inquisidores (Op. Cit. p. 91).

<sup>23</sup>. Por sus respectivas diócesis asistieron Sebastián de Lartaún, Obispo del Cuzco; Pedro de la Peña, Obispo de Quito; Antonio de San Miguel, Obispo de La Imperial; Diego de Medellín. Obispo de Santiago; Francisco de Victoria, Obispo de Tucumán; Alonso Granero de Avalos, Obispo de La Plata y Alonso Guerra, Obispo del Paraguay. La Iglesia de Nicaragua se hizo

Tuvo Mogrovejo en este asunto la colaboración del jesuita José de Acosta, hombre de una formación intelectual extraordinaria<sup>29</sup> quien terminaba por ese tiempo su fundamental tratado sobre las misiones: De procuranda indorum salute. Acosta conocía a fondo los problemas a tratar gracias a sus diez años de labor apostólica en el Perú y se convirtió en el factor esencial de la organización del Concilio limeño, al igual que lo fueran sus pares, los jesuitas Lainez y Salmerón en el de Trento. Otro gran colaborador de este Concilio fue el Maestro Fray Bartolomé Ledesma, de la Orden de Santo Domingo, destacado teólogo y hombre muy respetado en su época. Lo que Toledo había llevado a cabo en el orden civil lo realizó este Concilio en el religioso, aun cuando los precedentes, convocados por el primer arzobispo Loayza, en buena parte, franquearon el camino y sirvieron de derrotero en las deliberaciones y acuerdos tomados por este tercero. Confluyeron, pues, en esta oportunidad, las tres perspectivas fundamentales del pensamiento católico del momento: la experiencia misionera de Acosta, el genio inqui-

representar por Fr. Pedro Ortiz, que llegó casi al final del Concilio y por los Cabildos de Lima, Quito, La Plata, Santiago y La Imperial, el Canónigo Juan de Balboa, Pedro Muñiz, Pedro Villarveche, Cristóbal de León y Cristóbal Meder respectivamente. (Cfr. Rubén Vargas Ugarte, Historia... op.cit. p. 330 sq).

<sup>29</sup>. Entre sus obras más importantes figura la Historia Moral y Natural de las Indias, escrita originariamente en latín y aparecida hacia 1590, que ha servido de base a todas las historias posteriores que tratan sobre el mundo pre-hispánico y sobre el descubrimiento y conquista por parte de los españoles. La Historia del padre Acosta está enmarcada en los principios teóricos de Sebastián Fox Morcillo (De Historiae Institutione Dialogus) y de Páez de Castro (De las cosas necesarias para escribir historia). Sus Obras, fueron publicadas por la BAE, en Madrid, 1954, en tomo I bajo el título general de Historiadores primitivos de Indias, volumen LXXIII.

sidor de Mogrovejo y el Patronato real, representado por la persona del virrey Enríquez, sucesor de Francisco de Toledo, quien asistió fielmente a las sesiones hasta su muerte.

Si se conoce este Concilio como el "Trento americano" -aun cuando no hubo en América Concilios dogmáticos sino, esencialmente pastorales y misioneros- es, precisamente, porque más que ningún otro, significó una prolongación del espíritu de la Contra-reforma.

Muchos de los cánones afirmados en este tercer Concilio no fueron más que la "mise à jour" de lo que se había estipulado en los Concilios de Jerónimo de Loaysa, llevando la gran altura teológica del de 1567 a una mayor precisión de aplicación práctica<sup>30</sup>.

<sup>30</sup>. El primer Concilio de todos los nuevos Reinos americanos, fue convocado por Loaysa en 1551. Los textos de este Concilio -lo mismo que el I y el II de México- fueron escritos originalmente sólo en castellano y no en latín (Cfr. Rubén Vargas Ugarte. **Concilios Limenses**. Buenos Aires, TEI, 1942. T. I pp 3-93). **Las Constituciones** de este Concilio son de dos clases: las 40 primeras se denominan **Constituciones de los Naturales**. En ellas se organiza la "nueva Iglesia de las Indias" sobre el antiguo régimen de los incas: las **Doctrinas**, los **Pueblos** o las parroquias ocupan el lugar de las antiguas cabeceras o capitales de regiones o tribus (**ayllu**); se exige un catecumenado antes del bautismo de todo adulto "de aquí en adelante"; dicha instrucción debe ser en su propia lengua. La segunda parte. De **lo que toca a los españoles**, tiene 80 constituciones, y trata de las disposiciones para organizar la "cristiandad" de tipo hispano-criolla de las ciudades. El mismo arzobispo convocó el segundo Concilio provincial que va de 1567 a 1568 (Cfr. Idem, pp.97-257) a dos años de haber sido promulgado en Lima el Concilio de Trento. Esta vez el orden se invierte, primero para los españoles (132 Capítulos), donde se trata todo lo referente a la vida de las colonias, el culto, la moral, pública, etc. La segunda parte, **Pro indorum et eorum sacerdotum constitutionibus** -122 constituciones-, reafirma el poder episcopal en la dirección de la Misión contra el privilegio de los religiosos: los sacerdotes de indios serán muy escogidos, se organizarán las doctrinas y Parroquias donde se perseguirá especialmente la idolatría y las supersticiones.

Lo mismo que hará el Concilio de México de 1585, el Concilio III de Lima se propuso: **In nomine Sanctae et individuae Trinitatis (...) ad fidei exaltationem et novae Indorum Ecclesiae utilitatem, clerique ac populi christiani ecclesiasticae disciplinae congruentem reformationem rite act legitime congregata ( . . . )**<sup>31</sup>.

Señalaba claramente la importancia de la instrucción religiosa **"ut intelingat, Hispanicus hispanice, Indus indice alioquim quantumvis bene dicat** (...) en sus propias lenguas, como ya lo había establecido Loaysa quien, a partir del Concilio de 1567, obligaba a los misioneros a conocer las lenguas indígenas. Con ese propósito se había fundado una cátedra en la Catedral desde 1551. Por Real cédula de Felipe II al virrey Enríquez en 1580, se creaba la cátedra oficial de Lenguas Indígenas ahora en la Universidad de San Marcos y se mandaba, en la misma cédula, "no ordenar para el sacerdocio y no dar licencia para ejercerlo, a ninguna persona que no sepa la lengua de los indios"<sup>32</sup>.

Santo Toribio y su Concilio fueron más allá con este objetivo. Completando magistralmente la cartilla del Catecismo único que había hecho Jerónimo de Loaysa, publicación un Catecismo completo. Este fue, bibliográficamente, el primer libro impreso en América del Sur en 1584<sup>33</sup>. Y fue, pasto-

<sup>31</sup>. Actio prima. Cfr. Idem. p.261

<sup>32</sup>. Idem. p.252.

<sup>33</sup>. Rubén Vargas Ugarte, en su Historia del Perú, (op. cit. T.I p.341 sq.) destaca que "en este tiempo y debido a la iniciativa del Concilio convocado por Santo Toribio, se introdujo la imprenta en Lima, siendo ésta la primera en América del Sur, pues Méjico gozaba de este beneficio desde

ralmente, el Catecismo que confirmará el Concilio de Lima de 1772, dos siglos más tarde, y no solamente en el Perú, sino en todo el antiguo dominio del virreinato desde Nicaragua a la Argentina. El Catecismo completo apareció en tres lenguas: español, quechua y aymara. Poco después, en 1586, apareció una **Gramática y vocabulario** de lenguas indígenas, y santo Toribio impuso su Catecismo, obligatoria y exclusivamente, a todos sus sacerdotes, "en virtud de la santa obediencia y bajo pena de excomunión". El sacerdote debía saberlo de memoria en lengua indígena y enseñarlo solemnemente, "revestido de sobrepelliz" y manifestando delante de los indios "todos los signos de veneración" <sup>34</sup>.

1536 (...) Mientras se imprimía el Catecismo, hubo necesidad de dar a la estampa la **Pragmática de los Diez días del Año** (...) fue éste por tanto el primer impreso limeño y sudamericano, siguiéndole la **Doctrina Christiana y Catecismo** que salió a luz aquel mismo año". Señala también nuestro autor, los inconvenientes con que se toparon al tener que acomodar los moldes para poder transcribir las lenguas indígenas. Se puede ver un ejemplar del Catecismo en la Bibliothéque Nationale de Paris, nat. res. D. 11171, impreso en Lima, Ricardo, 1585.

<sup>34</sup>. Jean Dumont. Op cit. p 104. Conviene señalar que se sigue en este punto lo establecido por el Concilio de Trento en lo tocante a la enseñanza del Catecismo romano: **(Introducción, Cap. 7)** "Por lo cual, deseando en gran manera los Padres del Concilio ecuménico de Trento aplicar alguna saludable medicina a este mal tan grande y pernicioso (...) creyeron necesario dar alguna regla y método de instruir al pueblo cristiano desde los mismos fundamentos de la fe (...) para que así como es uno el Señor y una la Fe, también sea una la regla común y la norma de enseñar la fe y de instruir al pueblo fiel en todos los deberes de la religión". En el **Cap. 8** deja sentadas las bases de una retórica catequística: "Mas como, al enseñar cualquier cosa, importe mucho el enseñarla de uno o de otro modo, por lo mismo se ha de creer esto de mayor interés en la instrucción del pueblo cristiano. Porque debe atenderse a la edad de los oyentes, a su capacidad, a sus costumbres y estado, a fin de que, quien ejerza el cargo de enseñar, se haga todo para todos(...)" (**Catecismo Romano**. Según el decreto del Concilio de Trento. Publicado por San Pío V y después por Clemente XIII. Versión castellana. / s.l/, /s.e./, /s.f/)

Se debe, también, al Concilio de 1583 la organización del Seminario de Lima, primero de América y del mundo entero que fuera abierto y mantenido según el decreto del Concilio de Trento: un Seminario exclusivo de la Iglesia, libre en su fundación y su administración del Patronato real y estructurado sobre la base de la eterna sabiduría humanística de Roma. Después de una serie de inconvenientes, que mucho tenían que ver con el carácter autónomo de la institución<sup>35</sup>, logró abrir sus puertas definitivamente en 1594. De este seminario,

Es muy probable que en esta disposición del Concilio de Trento de la cual deriva la del Concilio de Lima, como de la de la necesidad y obligatoriedad del sermón dominical, se encuentren las razones de los cambios en la oratoria sagrada en lenguas vernáculas que caracteriza el período post-conciliar, así como el auge y la propagación de los sermones y homilías que caracterizan al período y que influyeron en las obras literarias, como ocurre con el sermón del Viernes Santo de Alonso de Cabrera y **La Cristiada**, ya señalado convenientemente en los trabajos de Corcorán y Meyer más especialmente.

<sup>35</sup>. El Seminario estaría financiado, de acuerdo con el decreto de su fundación, por una contribución del tres por ciento, tomada sobre los totales de todos los beneficios eclesiásticos. Esto suscitó un cúmulo de complicaciones, del lado, sobre todo, de los beneficiarios eclesiásticos de los cuales muchos rehusaron dar la contribución. Hicieron apelación a Roma y fueron necesarios cinco años para que llegara la sentencia favorable a Santo Toribio. El Arzobispo compró de su propio dinero la casa adecuada y, por cortesía, pidió el acuerdo del Consejo de Indias, innecesario porque no se trataba de una institución del Patronato. Pudo inaugurar el Seminario el 7 de diciembre de 1590 con treinta jóvenes criollos, elegidos por concurso entre 120 candidatos, todos estudiantes de la Universidad de San Marcos. No obstante, el Seminario será pronto cerrado por nuevas dificultades suscitadas por el virrey del momento, García Hurtado de Mendoza, quien quería recuperarlo para el Patronato. Después de cuatro años de pleito y contra su propio interés y su propio prestigio de titular del Patronato real, Felipe II desautoriza pura y simplemente al virrey, enviándole esta cédula: "Yo os ordeno que dejéis el gobierno y la administración del Seminario a disposición del Arzobispo, al igual que la suerte de sus alumnos, conforme a lo que ha sido estipulado por el Concilio de Trento y por aquel que ha sido realizado en la villa de Lima el año 1583" (Cfr. Jean Dumont. Op. Cit. p.104-105).

de profunda vida religiosa y que iba a contribuir a elevar considerablemente el nivel de la Misión, salieron sacerdotes de renombre. Uno de los primeros terminará Arzobispo de Santo Domingo y luego en Bogotá, otro será obispo de Huamanga y luego Arzobispo de México<sup>36</sup>.

Si el Patronato había costado la labor misional, las órdenes religiosas habían labrado, hasta con su sangre, el terreno de la evangelización.

Es un período particularmente fecundo en santos: Toribio de Mogrovejo no era solamente un buen jefe de la Iglesia misionera. A cargo de una diócesis inmensa que comprendía desde la costa del Pacífico hasta las selvas amazónicas, pasando por las alturas andinas, recorrió, en alpargatas y a veces descalzo, 40.000 kilómetros visitando todas las instalaciones de su administración, con un sentido heroico de la caridad hacia los indios más necesitados<sup>37</sup>. Otro gran apóstol que va a morir en Lima hacia 1606 es San Francisco Solano. En plena ciudad y formando parte de la aristocracia cortesana florece la Rosa de América, cuyos místicos perfumes admiran a toda Lima. Santa Mariana de Quito y San Martín de Porres vendrán, cargados de

<sup>36</sup>. Cfr. Rubén Vargas Ugarte. **Historia de la Iglesia en el Perú**. Burgos, 1959. T.II. pp 260-261. Se refiere el historiador a Pedro de Oviedo y Francisco de Lorenzana respectivamente. Además de la calidad de sus egresados, fue sorprendente la cantidad de sacerdotes que se ordenaban y al punto tal que no había en el Perú donde darles lugar lo cual produjo una avalancha de padres extra-vacantes. Dice al respecto de este fenómeno Jean Dumont: "Le séminaire de Turibe devint ainsi la fonderie du meilleur métal de l'évangélisation américaine, bien au-delà du seul Pérou". (Op. cit. p.105).

<sup>37</sup>. Cfr. Jean Dumont. (Op. cit.) p.111. Enrique Dussel dice respecto de Mogrovejo: "Un obispo eminentemente misionero y, para los indios, casi un dios, un Inca" (Op.cit. p.59).

milagros, unos pocos años después, para dar cuentas del verdadero espíritu religioso que formó los cimientos de la sociedad virreinal.

Aurelio Miró Quesada describe la ciudad de Lima hacia finales del siglo XVI, señalando la "preponderancia indiscutible de la arquitectura religiosa" reveladora no sólo de la "fe intensa" de sus pobladores sino de la "importancia, política y religiosa al mismo tiempo, de la doctrina y los usos católicos"<sup>38</sup>. La justificación de la conquista estaba basada, continúa el autor, en el deber de la evangelización de los infieles. Si a esto se unían, desde luego, otras razones materiales, había que buscar que los misioneros acompañaran siempre a los soldados o a los hombres de empresa para suavizar asperezas con los indios, conseguir una infiltración pacífica, "aclarar las conciencias"<sup>39</sup> y, aún, desde el punto de vista práctico, para no propender a una simple riqueza extractiva y transitoria, sino enseñar oficios, difundir el idioma de Castilla, conocer bien la tierra, trazar mapas y cartas, efectuar investigaciones de orden social, económico, etnológico, histórico<sup>40</sup>.

Toda esta labor se realizaba a través de los Conventos, teniendo así éstos un carácter mucho más amplio que el de una

<sup>38</sup>. Aurelio Miró Quesada. Lima, ciudad de los Reyes. Buenos Aires, Emecé, 1946. p.25.

<sup>39</sup>. Con este objetivo estaban redactadas las Instrucciones para los confesores. Se ha hecho mención, en el punto 3.2. nota 22, de las confeccionadas por Bartolomé de Las Casas y por Jerónimo de Loaysa.

<sup>40</sup>. Cfr. Aurelio Miró Quesada. Lima, ciudad de los Reyes. op. cit. p.26.

mera concentración de religiosos.

Al mismo tiempo, los Concilios y sus instituciones -especialmente los Seminarios- aportaban un nuevo factor de acción para la Iglesia al que debía sumarse la nueva y pujante Compañía de Jesús, que ya había demostrado su eficacia en Trento y en los Concilios americanos. En Roma, la Compañía había propulsado el programa de la **Propaganda Fide** con el propósito de ir limitando los poderes del Patronato español y portugués con el que también, en algunas oportunidades se había enfrentado el mismo Santo Toribio.

La Compañía se mostró insigne en sus obras en América y no sólo en el área de la evangelización sino también en la de la cultura en general, promoviendo y expandiendo el humanismo post-tridentino en el Nuevo mundo como lo hubo hecho en Europa <sup>41</sup>. Por cédula Real de 1567 se pedía a San Francisco de Borja religiosos jesuítas para fundar un Colegio en el Perú y si no toda la obra evangelizadora de este período fue hecha por los jesuítas, a ellos hay que atribuir el "estilo" de la Misión.

Los jesuítas asignaron un papel preponderante a las huma-

<sup>41</sup>. Sobre este punto coinciden todos los autores que tratan el tema del humanismo cristiano y del Barroco. Además de Toffanin, como ya se vio, Hatsfeld en sus **Estudios sobre el Barroco**, dice: "La razón de que el Renacimiento italiano se hispanizara es fácil de comprender por la supremacía política de España sobre Italia desde la segunda mitad del siglo XVI y la sociedad de Jesús, compañía hispanísima y su influencia espiritual desde la iniciación del Concilio de Trento" (op. cit. p.507). Y luego, cuando se refiere a la entrada del barroco en Alemania aclara: "País abierto a estas ideas y formas españolas era Alemania. Había, para transmitir las a él, un canal muy importante: los jesuítas" (p.511) Demás está citar la tesis de Werner Weisbach, **Der Barock als Kunst der Gegenreformation** de 1921, ya que toda ella está montada sobre la premisa del jesuitismo barroco.

nidades en la perspectiva de su ideal educativo y frente a la propuesta anticlásica del sentimentalismo protestante, adhirieron al clasicismo del segundo Renacimiento italiano que fue, por otra parte, el único que España conoció. Las humanidades proporcionaban al hombre una cultura ideal capaz de suministrarle los elementos nocionales necesarios para la comprensión de las verdades eternas.

El método y el contenido de la enseñanza jesuítica estuvieron determinados desde el Viejo Mundo por la **Ratio studiorum** de 1599 que incorporaba, para la enseñanza de la retórica, el **De arte Rhetorica libri tres, ex Cicerone et Quintiliano prae-cipue deprompti** del padre Cipriano Suárez, cuya primera edición había aparecido en Sevilla en 1569. Esta obra fue la preferida entre los otros textos jesuíticos por el orden en la exposición y el excelente resumen de los preceptos clásicos. La Compañía la convirtió en texto oficial para la clase de retórica en todos sus Colegios. Además de incontables ediciones europeas que circularon en los colegios del Nuevo Mundo, apareció un compendio de la obra que tuvo cuatro reediciones: 1604, 1620, 1693 y 1756 que muestran hasta qué punto perduró la labor educativa de los hijos de San Ignacio. La compilación de esta versión novohispana estuvo a cargo del célebre Bernardino de Llanos, promotor y organizador de los estudios literarios de la Compañía en México<sup>42</sup>.

<sup>42</sup>. Cfr. Ignacio Osorio Romero. **La retórica en la Nueva España. En: Dispositio**. Michigan, 22-23, 1983. pp.65-86. Con respecto a la repercusión de esta obra, Osorio anota "más de cien años pasaron, la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII, para que volviera a parecer otra obra de retórica en Nueva España. Este hecho nos permite insistir en el tremendo inmovilismo (¿?) de la teoría retórica en manos de

"Pensar como Aristóteles y hablar como Cicerón" fue, según Osorio Romero, el objetivo de los jesuitas en el área educativa. Y agrega más adelante:

**El método fue excelente: desterrar el verbalismo y, en cambio, poner énfasis en la práctica, en la redacción y en el comentario de textos. En estos ejercicios muchos de los mejores escritores de nuestro idioma adquirieron oficio y aprendieron a pulir el estilo.**<sup>43</sup>

De acuerdo con esta preponderancia Jesuítica en la vida religiosa y cultural hay que entender los datos aportados por Núñez en su estudio sobre las letras de Italia en el Perú<sup>44</sup>. Si el padre Bernardo Bitti es el responsable del surgimiento de la famosa pintura cuzqueña, como bien señala Núñez, habrá que suponer, sin mayores esfuerzos, que fueron los Jesuitas los que introdujeron, Junto con su **devotio moderna**, la retórica y las preceptivas poéticas.

Sin pretender producir un desarrollo desmedido de esta hipótesis se intentará, sin embargo, en un todo de acuerdo con ella, comprender cuáles eran los fundamentos teóricos en virtud de los cuales las élites intelectuales del Perú inter-

los Jesuitas" (p.72). Esta afirmación, muy en el tono de los trabajos promocionados por **Dispositio**, no tiene en cuenta que en 1753, otro padre Jesuita mexicano José Mariano Vallarta, haciendo una modificación de la obra del Jesuita siciliano Pedro María Latorre, **De arte Rhetorica** de 1725, publica el **De arte Rethorica et poetica institutiones**, impreso en el Colegio de San Idelfonso de la Ciudad de México que fue la que reemplazó a la anterior y prolongó su influencia hasta la expulsión de la Orden a fines de ese mismo siglo.

<sup>43</sup>. Idem. p.70

<sup>44</sup>. Cfr. infra. Estuardo Núñez. **Las letras de Italia en el Perú.** op.cit.

pretaron el problema de la creación poética.

### 3.2.2. Don Juan de Mendoza y Luna y su entorno.

A un segundo momento de este período virreinal, de tono más cortesano, corresponde la personalidad de don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros.

Con una experiencia de tres años al frente del virreinato de Nueva España, llegó al puerto de Callao el día 11 de setiembre de 1607 don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros, para hacerse cargo del virreinato del Perú<sup>45</sup>. A su relación familiar con la casa troncal del Infantado, tanto por el lado de los Mendoza como por su casamiento con doña Ana Mesía de Mendoza, hija del segundo Marqués de la Guardia, don Rodrigo Mesía Carrillo, prima hermana del V Duque del Infantado, se unía su fama de poeta. Reunía el marqués todos los requisitos necesarios para ser un personaje brillante: a la aristocracia de su sangre estaba aparejada su condición de hombre de armas y letras. Su musa había sido cantada por el más renombrado poeta del momento: el insigne Félix Lope de Vega y Carpio, de quien era amigo personal y que lo había incluido en el libro V de La Arcadia junto a Garcilaso, Boscán, Herrera,

<sup>45</sup>. El traslado de México al Perú le significaba a un funcionario en aquellos años un ascenso, que se ponía de manifiesto hasta en el monto mismo de las asignaciones que le correspondían: en Nueva España, el virrey percibía anualmente 20.000 ducados de renta en tanto que en el Perú, se le asignaron a Montesclaros 40.000 ducados, el monto más alto de los cargos oficiales fuera de España, incluidos los virreinos italianos. (Cfr. Aurelio Miró Quesada. El primer virrey-poeta... op.cit. p.67). Es éste un dato que permite apreciar el justo valor que la administración española le otorgaba a sus posesiones de ultramar.

Castillejo, Camoens, Cervantes, los Argensola, Góngora, don Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache. Y unidos por una secreta vena americana, imprevisible en aquel tiempo, don Alonso de Ercilla, Pedro de Uña y el marqués de Montesclaros<sup>46</sup>.

La fama literaria de que tan sonoramente venía precedido Montesclaros despertó el singular interés de los poetas, clérigos y laicos que entonces florecían en el espacio cultural del Perú.

La vinculación con un personaje ilustre, las informaciones de primera mano que el Virrey podía proporcionar sobre la vida intelectual en la metrópoli y sobre las actividades semejantes -de indudable valor de emulación- en el Virreinato mexicano, tuvieron que unirse, de seguro, con el explicable interés por las posibilidades de orden práctico de un generoso mecenazgo o de una oportuna ubicación en algunos de los numerosos cargos del gobierno<sup>47</sup>.

De todos los acontecimientos que, durante el gobierno de Montesclaros, permitieron la expansión de la vena poética colonial, fueron las exequias a la muerte de la Reina Margarita, esposa de Felipe III, las que congregaron el mayor número de compositores. La recolección de estos versos, oraciones fúnebres, sonetos laudatorios, tristes canciones, epigramas latinos, tarjetones de duelo y, en general, lo que se conoce como poesía de túmulo, estuvo a cargo de Fray Martín de León e

<sup>46</sup>. Ver punto 1.1. nota 6.

<sup>47</sup>. Aurelio Miró Quesada. El primer virrey-poeta... op.cit. p.77.

impresa en Lima por Pedro Merchán y Calderón en la que figura un soneto del Marqués de tema alusivo y estilo barroco clásico<sup>46</sup>.

<sup>48</sup>. El título completo de la edición de esta colección es Relación de las exequias g. el excmo. Sr. D. Iuán de mandoca y luna Marqués de Montesclaro, Virrei del Piru hizo en la muerte de la Reina Nuestra S. Doña Margarita. Al Exmo. señor don Iuán Hurtado de Mendoza y luna. Duque del Infantado, del consejo d estado y gentil-hombre de la camara de su magestad. Por el Presentado fray Martin de león de la orden de San Agustín. Fr. Francisco de bexarano Augustinensis scudebat. Lima, anno 1612. En el folio 53 v. aparece este soneto del Marqués

Toma la capa cudicioso toro  
Que en valde sigues al ligero dueño  
Si a tus bramidos despertó del sueño,  
Y está seguro en el seguro choro.

Rissa del cielo, al mundo assombro y lloro,  
Si alegrarte no puedes, alça el ceño,  
Y verás tributarios a tu empeño  
Desde el blanco Alemán, al Indio loro.

Ya con la piedra negra de este dia  
Colmaste el blanco, y a la tierra hiziste  
De tapete vistoso obscura alfombra.

¿De qué sirve el alcanze y la porfía?  
Que como a nuestro sol te interpusiste  
Todos los golpes hazes en tu sombra.

El soneto es prolijo y la idea de la muerte y de la vanidad de la vida alcanza, en la imagen taurina, una representación plástica y sonora de calidad. Por otra parte, respecto de las anteriores composiciones del marqués reseñadas por Aurelio Miró Quesada, ésta está más lograda y habla, si cabe decir, de una madurez creativa. Miró Quesada (Cfr. El primer virrey-poeta... op.cit. p.32) cita una octava del Marqués escrita probablemente en la residencia de los duques de Alba que dice así:

larga qta.q.dar de tpo. largo  
termino brebe transito forçoso  
terrible tribunal juicio amargo  
aun a los mismos santos espantoso  
largas las culpas debil el descargo  
Recto el Juez y entonces Riguroso  
Pleyto enq. ba a goçar de dios eterno  
o penar para siempre en el ynfierno.

Se oyen los ecos del **Dies irae** en esta composición que tanto representa el espíritu de la época. Esta octava está unida en el mismo código de poesías manuscritas a un romance también del Marqués, de tono entre galán y serrano cuyos primeros versos dicen: "hiço calor una noche / tan bravo y tan ynsofrible / que me sacó de mi casa / después de dados maitines", y se desarro-

No se puede admitir la idea de que Montesclaros pudiera haber contribuido, desde un punto de vista más profundo, al cambio de tendencias poéticas o a la incorporación de novedades de relevancia. No obstante, es evidente, por el caudaloso número de relaciones literarias, de referencias o dedicatorias al Marqués y las constantes alusiones a su mecenazgo que su impulso personal en el espacio cultural del virreinato fue más relevante que el de todos los otros funcionarios.

Un acontecimiento que prueba el gusto y la afición de la Corte virreinal por el verso es el asunto conocido como **Memorial de los Conchucos**, curiosa relación en verso que le dirigió al Marqués Bernardino de Montoya, quejándose de los abusos de los Corregidores de Conchucos y pidiendo justicia y remedio al virrey. El pliego, que constaba de dos sonetos laudatorios a don Juan de Mendoza y Luna (uno de Juan Gálvez y otro de Bernardino de Montoya, ambos dominicos), y la tirada larga de tercetos endecasílabos dando cuentas del pedido, fue enviado a la Audiencia de Lima alrededor de 1610 y considerado de carácter jurídico<sup>49</sup>. Llama la atención el hecho de que se pudiera pleitear en verso. Muy similar es el caso que se presenta en Asunción del Paraguay, hacia 1596, cuando, a un expediente que se titula **Relación de los españoles que residen en el Río de la Plata procedentes de las expediciones de Mendoza, Cabeza de Vaca, Gaboto y otros**, se adjunta una composición en verso que se enuncia así: **Síguese el romance que V.S. Ilustrísima me pidió y mandó que le diese, el cual compuso Luis de Miranda,** lla luego como un romance novelesco (Cfr. Idem. pp.29-31)

<sup>49</sup>. Cfr. Idem. pp.132 sq.

**clérigo en aquella tierra**, considerado el primer poema aparecido en esas tierras<sup>50</sup>. En este poema se exponen las vicisitudes sufridas por los españoles en el sitio a Buenos Aires y su posterior abandono.

Obviamente, el Memorial de los Conchucos es más elaborado y complejo y presenta, en su totalidad, una forma deliberadamente poética. En uno y otro caso manifiestan una generalizada afición por el verso en el virreinato del Perú, ya que el pliego de Asunción fue a dar a la Audiencia de Charcas.

La figura del Marqués como hombre de armas y letras se completa con la **Relación del estado del gobierno de estos Reinos que hace el Excmo Señor Don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros, al Excmo Señor Príncipe de Esquilache su sucesor**, fechada en la 'chácara' de Montilla el 12 de diciembre de 1615<sup>51</sup> en el que da muestras abundantes, no sólo de su experiencia en el Perú, sino de su erudición sobre aspectos morales y políticos.

<sup>50</sup>. Cfr. Enrique Peña. **Documentos relativos a la expedición de don Pedro de Mendoza**. Buenos Aires, imp. Angel Curtolo, 1936. p.83 sq. Mucho se ha escrito ya sobre el Romance de Luis de Miranda: hay un trabajo inédito de Alfonso Sola González sobre los rasgos generales del poema (que nos fuera proporcionado por el Prof. Gustavo Zonana); un libro de Beatriz Curia: **Múdenos tan triste suerte** (Mendoza, FFL.UNC - CADEI, 1987) y tres trabajos de Elena Calderón de Cuervo que lo consideran ya sólo o ya en conjunto : uno editado en las **Actas del VI Congreso Nacional de Literatura Argentina: De la "literatura de circunstancias" a la creación mítica. A propósito del "Romance elegíaco" de Fray Luis de Miranda y "El primer poeta" de Manuel Mujica Láinez.** (Córdoba, U.N.Cba, 1991), y dos inéditos: **La fundación de Buenos Aires: de la Historia al "epos"** (1989); y **Poética y crítica de un género Popular: el "Romance elegíaco" de Fray Luis de Miranda** (1994).

<sup>51</sup>. Cfr. Miró Quesada. **El primer virrey-poeta...** op.cit. P.142.

### 3.2.3. La literatura en el Virreinato.

Todos los críticos coinciden en señalar a este período, es decir el que abarca los finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, como el de mayor auge de la literatura virreinal.

Lohmann Villena<sup>52</sup> distingue en este lapso tres ciclos: el amazónico, el araucano y el antártico, de acuerdo con las obras centrales de cada uno de ellos.

El primero tiene su obra maestra en El Marañón de Aguilar y Córdoba<sup>53</sup>, con una prosa "lisa" pero de "afectada elegancia" que denuncia "a las claras la ascendencia espiritual de todos estos primitivos literatos peruanos: la escuela poética sevillana. Se aprecia la mención de historiadores latinos y, entre los sonetos laudatorios con que se abre la obra, llama la atención el de Carlos de Maluenda, que versifica en italiano y en francés. No extraña lo segundo porque Maluenda había nacido y se había criado en París, pero el uso del italiano, da muestras de la familiaridad de los literatos peruanos con la lengua de Dante.

La presencia italianizante se demuestra, también, en la obra del padre jesuíta Miguel Cabello de Balboa, Miscelánea Antártica, escrita hacia 1580, en la que se sigue al Poliziano no sólo en el título, Miscellanea, sino en el carácter casi ensayístico del texto y que ya fuera señalado, uno y otro, por

<sup>52</sup>. Guillermo Lohmann Villena. **La literatura peruana de los siglos XVI y XVII**. En: Guillermo Díaz Plaja. Historia General de las Literaturas Hispánicas. op.cit. T.III, p. 977sq.

<sup>53</sup>. El Marañón, trata los sucesos acaecidos a Pedro de Ursúa en su expedición del Amazonas. Su autor, un cordobés, Diego de Aguilar y Córdoba, lo compuso hacia 1578.

Estuardo Núñez en el caso posterior de la Miscelánea Austral de Avalos y Figueroa.

Con el ciclo araucano coincide, según Lohmann, la influencia "decisiva" de Tasso en la epopeya. Inspirado en La Araucana de Ercilla, Pedro de Oña, encomendado por el virrey don García Hurtado de Mendoza, escribe el Arauco Domado<sup>54</sup> y la gesta chilena, flandes indiano, da origen a varios poemas épicos<sup>55</sup>. Corresponde a este ciclo la Miscelánea Austral de Avalos y Figueroa a la que ya se ha hecho referencia. Es un poema escrito en forma de diálogo entre Delio y Cilena sobre diversos aspectos "dando entrada en las ideas filosóficas del Perú a las doctrinas neoplatónicas" del Renacimiento.

El último ciclo, de acuerdo con Lohmann, tiene su centro

<sup>54</sup>. El intento de Oña, cediendo a las instrucciones del virrey, fue referir los sucesos ocurridos en Chile durante la administración de don García que había quedado deslucida en la epopeya de Ercilla. A esta acción principal se le suman episodios novelescos muy al estilo del Tasso, sobre los amores entre indígenas (Caupolicán y Glaura; Lautaro y Guacolda) y el recurso de la predicción en virtud del cual interpola, en boca de un adivino, toda la historia del Perú hasta los días en que se escribe el poema.

<sup>55</sup>. Entre los imitadores de La Araucana, además de Pedro de Oña, se pueden mencionar, en primer lugar, a Fernando Álvarez de Toledo, nacido a mediados del siglo XVI y autor del Purén indómito impreso por Diego Barros Arana como primer tomo de la Biblioteca Americana (Collection d'ouvrages inédites ou rares sur l'Amérique, Paris, 1862); a Juan de Mendoza y Montegudo presumible autor de Las Guerras de Chile, aparecida en los últimos años del siglo XVI; a Diego de Santisteban Osorio, autor de la Quarta y la Quinta Parte de la Araucana y, por último a un tal Melchor Xufre del Aguila, autor de un poema sobre la conquista y reino de Chile, escrito en versos sueltos que ha perdido el título, si es que alguna vez lo tuvo (citado por Antonio Papell, en La poesía épica culta de los siglos XVI y XVII. En: Guillermo Díaz Plaja. Historia General de las Literaturas Hispánicas. op.cit. T.II, p.765).

en las Armas Antárticas de Juan de Miramontes y Zuazola<sup>56</sup>. Esta obra refiere, dentro del modelo de los poemas épicos, la historia civil del Perú hasta principios del siglo XVII, celebrando, en primer lugar, las hazañas de los españoles en sus campañas contra los piratas. El estilo es culto pero sencillo y, quizás, el aporte más original de Miramontes sea el gusto por el "color local" en cuanto a descripción de vestidos, desfiles, comidas y, aun, del paisaje. Con respecto a este último autor, se puede decir que rompe con la tradición virgiliana de un espacio idealizado y aparecen, por primera vez, las riveras del Rimac y la flora y fauna peruana con sus sonoros nombres incas<sup>57</sup>.

Al ciclo austral corresponde, también, el suave acento de la Amarilis indiana quien ha "concitado la atención de todos los críticos por la femenina delicadeza de su estro, la calidad de su correspondencia y el atractivo de su misterioso anonimato" resuelto, éste último, de acuerdo con una reciente investigación del mismo Lohmann Villena<sup>58</sup>.

Para Lohmann, la influencia italiana, notoria en todos los poetas, fue importada y aclimatada en el Perú por el lusitano Enrique Garcés, minero de profesión -quien descubrió cinabrio

<sup>56</sup>. Esta obra ha sido editada a fines de la década del '70 por R. Miró, con estudio preliminar y notas, en el número 35 de la Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978.

<sup>57</sup>. No hay que olvidar que Miramontes es un soldado experimentado y tiene, por oficio, el gusto por el detalle. El poema es casi un relevamiento topográfico de los puertos españoles sobre el Pacífico.

<sup>58</sup>. Guillermo Lohmann Villena. Amarilis indiana. Identificación y semblanza. Lima, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.

en el Perú- y traductor de Petrarca, de libros de política y de la epopeya de Camoens, Los lusíadas<sup>59</sup>.

La influencia italiana va a correr pareja con la latina; el que confirma este influjo es el librero hispalense Diego Mejía y Fernangil, traductor de Las Heroidas de Ovidio incluidas en su libro, Parnaso Antártico. publicado en Sevilla en 1608. No obstante, "sería falso adjudicar enteramente la difusión del nuevo ritmo poético exclusivamente a Garcés y a Mejía y Fernangil -aclara Lohmann más adelante- quizás más que ellos, influyó en el ambiente general **el crecido número de libros** que pasaban a las Indias todas y, por consiguiente al Perú, en que **se trataba de estas materias**"<sup>60</sup>

De acuerdo con este esquema, La Cristiada va a dar a lo que Lohmann llama el "pórtico del barroco", sin mayores especificaciones. El Barroco aparece en el Perú, de acuerdo con este autor, en el "tercer decenio del siglo XVII"<sup>61</sup>.

Aurelio Miró Quesada hace, sobre este período, dos clasificaciones distintas aunque no contrarias. En su artículo **Cervantes y el Perú**<sup>62</sup> establece dos etapas para el primer siglo de vida virreinal:

**el período llamado clasicista, representado en este caso por Dávalos y Figueroa, y la posterior etapa culterana, que se acostumbra considerar que fue**

<sup>59</sup>. Cfr. Idem. p.981.

<sup>60</sup>. Cfr. Idem. p.982. El resaltado es nuestro.

<sup>61</sup>. Cfr. Idem. p.988.

<sup>62</sup>. Aurelio Miró Quesada. **Cervantes y el Perú**. En: El Comercio, Lima, 16 de setiembre de 1947.

iniciada precisamente por el libro de Ayllón<sup>63</sup>.

Posteriormente, en el estudio sobre el marqués de Montesclaros, Miró habla de dos generaciones para este período:

Los poetas de la llamada primera generación, de tono clasicista, los hijos de los conquistadores y fundadores que habían alcanzado la alta honra de ser celebrados por Cervantes en el Canto de Caliope de La Galatea habían ido cediendo el paso a otros, de estilo por lo común más artificioso y en que se anuncian los primeros albores del barroco (...) se habían congregado en Lima, por cierto espíritu de cuerpo, alrededor de la que se conoce como Academia Antártica, y con una proximidad de gustos y modelos como la que se patentiza en el anónimo Discurso en Loor de la Poesía.<sup>64</sup>

En esta segunda generación está incluido Hojeda. Se mencionan en el Discurso...: Francisco de Figueroa, Duarte Fernández, Pedro de Oña, Miguel Cabello de Balboa, Diego de Avalos y Figueroa y Diego de Aguilar y Córdoba, entre los más conocidos. Y se mencionan, también, Pedro Montes de Oca, Juan Sedeño, Juan de Salcedo y Villandrano, Gaspar de Villarroel, Luis Pérez Ángel, Antonio Falcón, Cristóbal de Arriaga y Pedro Carvajal. Quedan sin señalar otros poetas: Miró Quesada cita a don Fernando de Córdoba y Figueroa, de quien hay un soneto laudatorio en los preliminares de la Miscelánea Austral y Diego de Carvajal que tiene dos sonetos en el mencionado libro y otro más, posteriormente, en los laudatorios a La Concepción de

<sup>63</sup>. El padre Ayllón publicó hacia 1630 un poema. Poema de las fiestas que hizo el convento de San Francisco de Jesús de Lima, a la canonización de los veintitrés mártires del Japón.

<sup>64</sup>. Aurelio Miró Quesada. El primer virrey-poeta... op.cit. p.78

María Purísima del capitán Hipólito de Olivares y Butrón, publicado en Lima en 1631. A la misma generación perteneció, afirma Miró Quesada, don Francisco Fernández de Córdoba, de quien hay un epigrama, también latino, en los preliminares de la Miscelánea Austral y un soneto laudatorio, fechado en 1603, para la Defensa de damas que compusiera Avalos y Figueroa.

Otro poeta, más "teólogo que poeta", citado por Lohmann es Fray Lucas de Mendoza, mencionado por Lope de Vega en la Silva II, versos 90 a 99 de su Laurel de Apolo<sup>65</sup>. Aparecen, también, Alonso de Huerta, criollo huanuqueño y catedrático de lengua vernácula en la Universidad de San Marcos, conocido por unas décimas y un soneto en honor al virrey Montesclaros, coetáneo del igualmente olvidado Luis de Ribera<sup>66</sup>, poeta sevillano también, quien debe su fama a un conjunto de poesías religiosas publicadas hacia 1612 bajo el título de Sagradas Poesías<sup>67</sup>.

El poeta más importante de los no mencionados en el Discurso, es, sin lugar a dudas, Juan de Miramontes y Zuázola y su sonoro poema Armas Antárticas, En este poema, si bien se propone cantar

<sup>65</sup>. Cfr. Idem. p.108.

<sup>66</sup>. Sobre Luis de Ribera, el padre Rubén Vargas Ugarte (Impresos peruanos publicados en el extranjero. Lima, Biblioteca peruana, 1949. T. VI) considera que perteneció al grupo de la Academia Antártica, curiosamente omitido por la poetisa del Discurso.

<sup>67</sup>. Cita Miró Quesada sobre Ribera los estudios, hasta ese momento inéditos, de Javier Cheesman Jiménez, Vida y obras de Luis de Ribera, poeta sevillano del siglo XVI vecinado en el Perú, tesis para el Bachillerato en Humanidades en la Universidad Católica de Lima, 1954 (El primer virrey-poeta... op.cit. p. 100).

**Las armas y proezas militares  
de españoles católicos, valientes,  
que por ignotos y soberbios mares  
fueron a dominar remotas gentes**

hay una preferencia por las letras sobre las armas, patente en la dedicatoria al virrey de Montesclaros, a quien elogia por su virtud civilizadora de Mecenas y por cultivador de la paz:

**Parecerá en su tiempo, Lima, Atenas,  
porque en él los ingenios profesores  
de las letras hallarán otro Mecenas  
que los honre, levante y dé favores.  
La útil, mansa paz no dará apenas  
lugar al resonar los atambores,  
porque huirá el bullicioso Marte inquieto  
del Marqués, por temor o por respeto.<sup>68</sup>**

Lo que Miró Quesada no advierte es que lo que Miramontes admira, como hombre propio de su tiempo, es el ideal del soberano -celebrado por los humanistas-, capaz de hacer converger las armas y las letras con su consecuente exaltación de la paz. Retenemos aquí una importante observación de Toffanin: "para los humanistas, paz es, en suma, no una fórmula mística sino la meta prefijada a la retornante sabiduría<sup>69</sup>. Se entiende, así, que la paz propuesta por los humanistas no coincide con aquella propuesta por el sincretismo religioso de Erasmo, sino la que se funda en los sólidos estamentos de la Verdad. Solamente los tiempos pacíficos pueden dar vuelo a la sabiduría y cabida a un poema sacro como La Cristiada.

<sup>68</sup>. Aurelio Miró Quesada. El primer virrey-poeta en América. op.cit. p. 114.

<sup>69</sup>. cfr. Giuseppe Toffanin. Op. Cit. p.225.

Desde otra perspectiva Estuardo Núñez intenta la comprensión de este período en íntima relación con la influencia de la poesía italiana, que él supone incorporada a las letras peruanas por vía de la literatura:

**No era extraña /en el Perú, entre los siglos XVI y XVII/ esa predilección literaria si consideramos que en España desde la época de Fernando de Herrera y los años de juventud de Garcilaso el toledano y de Juan Boscán -el crítico e incitador- la moda italiana se había enseñoreado aún más en las letras castellanas. Todos los grandes autores del siglo de Oro -Cervantes, Lope de Vega y aún nuestro Garcilaso el Inca- lucían formación y cultura literarias italianas y no les era extraña ni exótica la experiencia del viaje a esas tierras.<sup>70</sup>**

Es esta adhesión al itálico modo la que va marcando hitos en la poesía peruana de esos tiempos, tales como la **Miscelánea Austral** de Avalos y Figueroa y el **Discurso en loor a la poesía** ya citados; en este último texto hay una particular mención a Antonio Falcón "renombrado literato de la época, Director de la Academia Antártica de Lima":

**Ya el culto Tasso, ya el oscuro Dante  
tienen imitador en tí, y tan diestro  
que, yendo tras su luz, les vas delante<sup>71</sup>**

Señala también Núñez en este período la obra de Mexía y Fernangil, **Parnaso Antártico** y, dentro de ésta, la **Epístola a la Serenísima reina de los Ángeles Santa María**, construida en tercetos endecasílabos a la manera de Dante y donde, además, "algunas estrofas trasuntan la inspiración dantiana en la

<sup>70</sup>. Estuardo Núñez. **Las letras de Italia en el Perú.** op.cit. p.72.

<sup>71</sup>. **Discurso en loor a la poesía.** op.cit. p.244; verso 610-611.

visión del Paraíso"<sup>72</sup>.

**La Cristiada** es, para Núñez, la obra monumental de este período en la cual no sólo aparece la influencia de Dante y Tasso, sino la de Sannazaro y Vida.

Según el autor, esta época halla su punto culminante y, a la vez, el final de su ciclo, en las páginas de Juan Espinosa Medrano, "El lunarejo", especialmente en su **Apologético en favor de don Luis de Góngora**, de 1662, que anticipa, en varios órdenes, el Rococó de finales de siglo.

Como se puede apreciar, hay una interacción constante de aquello que se recibe por vía de la clerecía. Concilios, Compañía de Jesús y órdenes religiosas, y lo que se produce en orden a la literatura pura, en consonancia con las teorías de los últimos humanistas italianos del siglo XVI. Nada refleja mejor esta disyuntiva y establece al mismo tiempo el marco de referencialidad teórica respecto de lo que se entendía por poesía que el **Discurso en Loor a la poesía**.

### **3.3. Poéticas y preceptivas del Siglo de Oro: la preponderancia de Tasso.**

La mayor confusión reina respecto de las nociones de poética y preceptiva entre los críticos que desarrollan el tema en el Siglo de Oro Español. Esta confusión no surge gratuitamente sino que se halla implícita en la misma **Poética** de Aristóteles que se constituyó en el punto de partida de toda

<sup>72</sup>. Cfr. Estuardo Núñez. Op. cit. p.73.

reflexión referida a la obra de arte. Poco ha insistido la crítica contemporánea en recordar que se trata de un texto incompleto: no llena el programa fijado en el comienzo del capítulo I; no se encuentra el estudio correspondiente a la comedia, prometido en el capítulo VI y tampoco se halla una exposición sobre "cosas de reír" que en dos pasajes de la **Retórica** se dice formar parte de la **Poética**<sup>73</sup>. Por estas razones se ha considerado, en general, la posibilidad de la existencia de un segundo libro centrado en la comedia, tanto como el primero lo está en la tragedia<sup>74</sup>.

Este aspecto fragmentario de la **Poética** no se presenta solamente en el plan y en los propósitos, sino, inclusive, en el desarrollo de la temática misma. En este sentido, Aristóteles no hace, en su tratado, una distinción explícita entre aquellos principios de orden ontológico, es decir, aquellos que se preguntan por el ser de la obra poética: origen, mimesis, fin, y aquellos otros de carácter meramente constructivo: la famosa regla de las tres unidades, el verso, los caracteres.

Adviértase que la **Poética** es la reflexión a posteriori acerca de las obras literarias griegas, particularmente la tragedia, en un filósofo que era, al mismo tiempo, creador de su mismo sistema filosófico. Así, hay que admitir con Aristóte-

<sup>73</sup>. Cfr. Juan David García Bacca. **Introducción filosófica a la "Poética"**. En: Aristóteles. **Poética**. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970. pp.83 sq. Agrega, además, otro dato que abre la posibilidad de suponer un texto complementario cuando afirma que: "nuestro texto termina con una fórmula estereotipada, familiar a Aristóteles, que, en general, sirve para resumir lo anterior y preparar lo siguiente".

<sup>74</sup>. Cfr. A. Philip Mac Mahon. **Harvard Studies in Classical Philology**. Vol. XX, VIII. pp.1-46 y Lane Cooper, **An Aristotelian Theory of Comedy**. Oxford, J.H. 1924. pp.5-6.

les, que el arte incluye un conjunto de actos sobre un conjunto de materiales a lo que se impone un **orden** especial, no por ideas, sino por un valor del tipo de belleza. Y este valor impone un orden distinto y obliga a una selección especial de materiales, radicalmente diverso del que señalan las ideas y cuya organización heterogénea salta a la vista cuando se pretende comparar una casa, un cuadro, un teorema matemático, una máquina, una sinfonía. Y en virtud de que tanto **técnica** como **arte** convienen fundamentalmente en imponer un orden regido por fines o valores -sean de utilidad, de expresión individual, de belleza- el griego clásico designó todo ello con una sola palabra, **tekné**, que equivale a lo que hoy se entiende por **técnica** y **arte** juntos. La **Poética**, tal y como ha llegado hasta hoy, aparece, en este sentido, como una **técnica poética**. En efecto, casi no incluye más que estructuras racionales: definiciones, divisiones, clasificaciones, juicios de valor, preceptos, escarmientos a tenor de los preceptos, problemas y dificultades técnicas, objeciones racionales.

No se ha pretendido desarrollar el tema sino simplemente señalarlo con el objeto de advertir que, lo que en gran medida se emuló de la **Poética** de Aristóteles fue esa aficción a discriminar sobre aspectos constructivos, sin respetar la referencia al sistema filosófico que cada uno de los trazos señalados implicaba en el estagirita. De esta actitud a esas **Retóricas y Preceptivas** llenas de reglas, preceptos, avisos, prohibiciones, figuras clasificadas, que inundaron el Renacimiento y el Siglo de Oro español, no hay sino sólo un paso.

### 3.3.1. Tendencias de los preceptistas españoles.

Cuando Antonio Vilanova realiza el comentario a los preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII señala con justicia que, contrariamente a las especulaciones de los grandes humanistas españoles del siglo XVI, la aparición de una poética en lengua vulgar presenta en España "un carácter tardío"<sup>75</sup>. Cita a continuación los tratados latinos de Nebrija, Juan Luis Vives, Fox Morcillo, García Matamoros, Arias Montano, Pedro Juan Núñez, Lorenzo Palmireno y Francisco Sánchez el Brocense quienes toman como objeto para su reflexión los modelos de la antigüedad clásica, sin aludir más que muy raras veces a las producciones en lengua vulgar". Afirma, por otra parte, que "el verdadero exponente de la erudición poética de los dos grandes focos culturales de la poesía española renacentista a fines del siglo XVI", no debe buscarse en el breve opúsculo de Miguel Sánchez de Lima, ni en la obra de Juan Díaz Rengifo ni en el Arte para componer en metro castellano de Jerónimo Mondragón sino, en las "magistrales" Anotaciones y enmiendas a Garcilaso de Francisco Sánchez el Brocense de 1576 y, "sobre todo" en las Anotaciones de Fernando de Herrera de 1580. Para el siglo XVII deja claro Vilanova que fueron, en primer lugar, la Philosophia Antigua Poética del Pinciano y las Tablas poéticas de Francisco de Cáscales las que, siguiendo a Aristóteles, proporcionaron una teoría del arte para el período del Barroco.

<sup>75</sup>. Antonio Vilanova. Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII. En: Historia General de las Literaturas Hispánicas. (op.cit.), T. III. pp.567-685.

No obstante, teniendo en cuenta que la revolución cultural del Renacimiento y del Barroco españoles es consecuencia de la influencia italiana, responsable del corte que se produce en la literatura respecto del pasado medieval, Vilanova señala la persistencia de las preceptivas italianas que en su lengua vernácula circulaban en los grupos poéticos españoles: Antonio da Tempo y su comentario al **Canzoniere** de Petrarca; Giangiorgio Trissino y sus **Divisioni della Poetica**; Claudio Tolomei y sus **Versi e regole della nuova poesia toscana**; Bernardino Daniello y su **Poetica volgare**; Girolamo Muzio y su **Arte Poetica** y, muy particularmente, el **Modo di comporre in Versi nella lingua italiana** de Girolamo Ruscelli<sup>76</sup>.

Hay un aspecto del predominio de la cultura italiana en este período que no ha sido visto por Vilanova. Si Ariosto, como señala Hatzfeld, domina la primera mitad del siglo XVI que se identifica como el Renacimiento español, a Tasso le corresponde el imperio absoluto en el Barroco, y no sólo por la influencia que pudiera ejercer a través de sus poemas, épicos o líricos, sino y especialmente, a través de sus reflexiones teóricas sobre la poesía. Dice al respecto Joaquín Arce:

Además del éxito indiscutible de la **Jerusalén**: del menos espectacular y conocido, pero no menos eficaz, del **Aminta**, y del que puede rastrearse en la lírica de autores de primera fila y de otros más secundarios, hay que considerar otros géneros, incluidos los principios teóricos de la poética tassiana<sup>77</sup>.

<sup>76</sup>. Cfr. Idem. p.568.

<sup>77</sup>. Joaquín Arce. Op. Cit. p.97.

### 3.3.2. El Tasso y sus Discorsi.

Se puede afirmar que es Tasso quien mejor refleja la lectura que, desde el humanismo cristiano, se hizo de la Poética de Aristóteles.

Torquato Tasso publicó los Discorsi del poema eroico en 1594, divididos en seis libros, como reelaboración de los Discorsi dell'arte poetica, compuestos antes de 1565 y publicados en 1587<sup>78</sup>.

#### 3.3.2.1. Fin y utilidad de la poesía.

En el **Libro Primo** señala el Tasso, a modo de introducción, el fin y la utilidad del poema heroico y del arte en general tanto como la necesidad de discurrir filosóficamente sobre el sentido de las entidades poéticas:

I poemi eroici, e i discorsi interno a l'arte, e il modo del comporli, a niuno ragionevolmente dovrebbono esser piú cari, che a coloro i quali leggono volontieri azioni somiglianti a le proprie operazioni ed a quelle de'lor maggiori: percioché si veggono messa innanzi quasi un'immagine di quella gloria per la quale essi sono stimati a gli altri superiori; e riconoscendo le virtù del padre e de gli avi, se non piú belle, almeno piú ornate con varii e diversi lumi de la poesia, cercano di conformar l'animo loro a quello esempio; e l'intellet-

<sup>78</sup>. En la forma de **Discorsi dell'arte; et in particolare del Poema Heroico**, apareció en Venecia en 1587, a instancias de Giulio Vasalini, librero de Ferrara. Estos discursos eran leídos, según Francesco Flora, en la Academia Ferraresi, "non piú in lá del 1570". La edición definitiva titulada Discorsi del Poema Heroico del S. Torquato Tasso. All'illustriss.mo e Reverendiss.mo Signor Cardinale Aldobrandino, aparece en Nápoles en la Imprenta de Stigliola, a instancias de Paolo Venturi, en 1954. La edición que aquí se utiliza es la de Francesco Flora, **Prose**. Milano-Roma, Rizzoli & C. Editori, 1935. Está realizada sobre la edición de Milán de 1824, acomodando la grafía de acuerdo con la usada para todas las otras obras de Tasso y modernizando la ortografía.

to loro medesimo è il pittore che va dipingendo ne l'anima a quella similitudine le forme de la fortezza, de la temperanza, de la prudenza, de la giustizia, de la fede, e de la pietá, e de la religione, e d'ogni altra virtú, la quale o sia acquistata per lunga esercitazione, o infusa per grazia divina.<sup>79</sup>

Fiel al espíritu del aristotelismo, Tasso coloca la "virtud" del arte en la capacidad de contemplación y provecho del receptor: **coloro i quali leggono volentieri.**

No sorprende, entonces, la propuesta de una estética de la recepción; lo único sorprendente, en todo caso, es el hecho de que para el pensamiento clásico, la contemplación, como acto de la inteligencia, es siempre y en todas las circunstancias el valor supremo, y la contemplación estética, sea por la vista o por el oído, es un valor superior al mismo trabajo creador del artista<sup>80</sup>. No es el **teknites** sino el **theatés** el tipo humano en absoluto superior; no es el artista que trabaja para

<sup>79</sup>. Torquato Tasso. **Discorso del Poema eroico**. En: **Prose**. A cura di Francesco Flora, (op.cit.). **Libro Primo** p.319.

<sup>80</sup>. No se quiere negar con ésto que los griegos y los humanistas (inclusive la Edad Media) no tuvieron en altísimo grado la belleza: en la línea del pensamiento clásico los escolásticos disputaron ampliamente sobre ella hasta el punto de dar fundamento para tenerla por uno de los trascendentales del ser. La belleza es un concepto difícil, y sobre todo cuando se quieren dilucidar puntos tales como aquel de configurar un trascendental, o describir con todo detalle sus ingredientes constitutivos y, especialmente, los que dependen de la materia. De todas maneras el problema de la belleza no se presenta ni en la **Teología Platónica** de Marcilio Ficino (Cfr. Giuseppe Toffanin. Op. cit. pp.292 sq.) ni en los **Discorsi** del Tasso ni en las poéticas españolas posteriores a éste. Más encendido que el problema de la belleza parece haber sido el amor de los humanistas por la sabiduría, razón por la cual le dieron rango superior, aún en el terreno del arte, a las obras que consuma la inteligencia por sí misma. De allí el privilegio que le otorgaron a la retórica sobre toda otra arte.

otros y para su obra, sino el espectador que goza para sí, la norma y patrón de la excelencia artística. Otra cosa es naturalmente cuando el artista se complace en su propia obra, sólo que en ese momento no actúa como artista, sino como espectador. Lo mismo aquí que en todos los demás campos del quehacer humano, los actos inmanentes de la persona son preferibles a los actos transitivos, y lo que es en sí y para sí a lo que es para otro y por causa de otra cosa. Libertad y contemplación: ésta es la meta final y la pareja de conceptos de mutua y necesaria implicación, cuya simbiosis constituye el valor humano más alto que pueda concebirse<sup>81</sup>.

Así, la finalidad y utilidad de la poesía se apoya en la prioridad de la **recepción** sobre la creación de la obra en los **Discorsi** de Tasso.

Para Aristóteles el arte no era esencialmente, como en Platón, una función ancilar de la educación. Su fin, en el caso de la poesía, no radicaba tanto en asistir a la perfección moral, cuanto en producir el placer desinteresado y propio de un hombre libre<sup>82</sup>. No obstante Aristóteles amplía el alcance del fin cuando al tratar la tragedia incorpora la

<sup>81</sup>. Cfr. Antonio Gómez Robledo. **Ensayo sobre las virtudes intelectuales**. México, Fondo de Cultura Económica, 1986. Desarrolla esta idea en Aristóteles al hablar de artes útiles y artes bellas (p.166 sq.).

<sup>82</sup>. Cfr. **Poética**, (op. cit.). Dice el Filósofo respecto de la epopeya que, "se debe estructurar la fábula (...) de manera dramática y en torno a una sola acción entera y completa (...) para que, como un ser vivo, único y entero, produzca el placer que le es propio" (23:16-23;p.215). Esta idea se completa más adelante cuando dice que "no es lo mismo la corrección de la política que la de la poética" (25:13-15;p.2-26) con lo cual da a entender que la rectitud de la poética no es la de la política, dentro de la cual Aristóteles comprende la ética.

noción de catarsis la cual tiene como fin propio el placer trágico, esto es despertar la "compasión y el temor", procurando así la "purgación" de "algunas afecciones"<sup>83</sup>. Tasso, y los humanistas en general, hicieron una lectura "latina"<sup>84</sup> de Aristóteles y subordinaron el aprecio de la poesía a la adquisición de la virtud. Confirmando esta idea, dice Tasso más adelante:

Non dee dunque il poeta preporsi per fine il piacere, come peravventura credeva Eratostene ripreso da Strabone (...) ma il giovamento: perché la poesia, come estima il medesimo autora /se refiere a Homero/, seguendo l'opinione de gli Antichi, è una prima filosofia, la qual sin da las tenera età ci ammaestra ne' costumi e ne le ragioni de la vita (...) Almeno si dee credere che non ogni piacere sia il fine de la poesia; ma quel solamente il quale è congiunto con l'onestà.<sup>85</sup>

### 3.3.2.2. Los caracteres y el decoro: el problema del héroe.

Si la poesía -poiesis- es, al mismo tiempo, una filosofía se debe, precisamente, a que es capaz de configurarse como una ética paradigmática y hallar, en esta dimensión, su utilidad propia. En esta fusión entre valor moral y valor estético, entre bien y belleza, la imitación, en tanto que acción característica y original del poeta, tiene que imitar caracteres, palabra que una vez más, significa unitariamente temperamento y moralidad. Y así como Aristóteles exigirá que los caracteres

<sup>83</sup>. Cfr. Idem. 6:24-28;p.145.

<sup>84</sup>. Se hace referencia a la interpretación de Aristóteles que, en relación con este problema, hicieron Horacio y Cicerón.

<sup>85</sup>. Discorsi. Libro Secondo. p.372.

imitados por la obra peculiar del poeta sean buenos<sup>86</sup>, Tasso entiende los caracteres en relación con el decoro:

Ma perché nel poema eroico si dee aver riguardo non solo al buono, ma a l'ottimo, conviene aver riguardo a tutte queste cose unitamente, perché da tutte insieme risulta il decoro (...) Ma il decoro è confuso con la virtù, com'è la bellezza con la sanità; e sol si distingue con la mente (...) Laonde ne la persona d'Atréo, che fu crudel tiranno, volentieri sentiamo "oderint dum metuant" (...) Laonde ad Ulisse assegna l'industria, a Diomede la confidenza, a Teucro l'arte del saettare (...) a Nestore il buon consiglio, ad Aiace la fortezza (...).<sup>87</sup>

Palabra ésta, decoro, que llega a alcanzar tal exceso que, de haber sido propiciadora de lo ordenado, de lo clásico, acaba siendo, a fines del siglo XVI, generadora del verbo decorar, con lo que éste significa de adorno externo, de sobrecarga<sup>88</sup>. Avatares, sí, de las palabras y el sentido.

Si el decoro está, para el Tasso, trabado con los valores éticos, la condición paradigmática de los personajes le permite esgrimir uno de los juicios más significativos en lo que respecta a la esencialidad de la epopeya:

(...) l'illustre dell'Eroico è fondato sopra l'impreso d'una eccelsa virtù bellica, sopra i fatti di cortesia, di generosità, di pietà e di religione, el quali azioni proprie dell'Epopeia per niuna

<sup>86</sup>. Poética. 15:16-19;p.179.

<sup>87</sup>. Idem. Libro Terzo. pp.429-430

<sup>88</sup>. Cfr. Luisa López Grigera. La Retórica en la España del Siglo de oro. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1994. p.79.

guisa convengono alla Tragedia.<sup>89</sup>

Esta observación deja fundados, por un lado el perfil de las virtudes heroicas y por otro, la función del personaje en la epopeya.

Resulta claro que el Tasso, particularmente aferrado a la primacía de la Retórica, no admite la posibilidad de que el arquetipo heroico sea el eje y centro del poema porque, aun cuando éste asuma la carga de la causa final, está subordinado a la eficacia de la elocutio<sup>90</sup>. Para él es todavía la materia tabulada, capaz de aportar las acciones heroicas, y el estilo los dos aspectos que soportan la virtud del poema épico.

Aristóteles no se plantea el problema del héroe. Para el mundo clásico el héroe es una categoría del espíritu mítico y religioso tanto como el **daemon** está asociado al filosófico. En

<sup>89</sup>. Idem. p.433.

<sup>90</sup>. Hoy se admite, sin discusión, esa función axial del héroe en el discurso épico. En parte porque la idea de estructura ha reemplazado todo otro principio de observación del fenómeno literario y en parte, también, porque la epopeya ha cedido lugar a la novela y ésta no asume, necesariamente, una función didascálica, como ocurría hasta el siglo XVII. Julio Casares, en su Diccionario ideológico de la lengua española, al definir la noción de héroe, agrega un dato más que no está en el Diccionario de la Real Academia Española: "Es héroe también el protagonista de una obra literaria" y Juan Villegas en su trabajo La estructura mítica del héroe (Barcelona, Planeta, 1978) hace lo mismo desde una óptica semiótico-estructuralista. Se puede también citar, en este punto, el trabajo de M.M. Bajtin, Estética de la creación verbal (México, Siglo XXI, 1985) particularmente el capítulo que trata sobre Autor y personaje en la actividad estética: el héroe como totalidad de sentido. Aquí, además de destacarse esa función centralizadora del héroe, se funda su necesidad en los principios teóricos de la Psicología profunda y de la Antropología moderna -Jung principalmente-, para quienes el héroe tiene un carácter mesiánico cuya función consiste en salvar al hombre medio de la destrucción y de la muerte. Se puede advertir cómo esta concepción es la que da forma hoy a los héroes que componen la nueva mitología de la actual cultura de masas.

la Poética el problema de los personajes es el de los caracteres, "que son aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales"<sup>91</sup>. Pero "los personajes no actúan para imitar caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones"<sup>92</sup> porque la acción es el fundamento de la fábula, que es, para Aristóteles, la causa formal de la tragedia: "la fábula es el principio y como el alma de la tragedia"<sup>93</sup>. Pero esta distinción no la hizo para la epopeya, sino para la tragedia. Aún más, ni siquiera definió el fin propio del poema heroico sino que le asignó el fin general que compromete a todas las artes, esto es, el de "producir el placer que les es propio".

Explícitamente Homero se propone cantar la "funesta cólera" del Périda Aquiles o el "multiforme ingenio" del astuto Ulises, rasgos que se dan, obviamente, en una serie de sucesos concretos, pero que en la construcción del poema, implica que esa presencia arquetípica es una idea pretextual: porque Aquiles es colérico y Ulises "fecundo en ardidés" las cosas se dan como se dieron, de donde el carácter domina la acción y no a la inversa como ocurre en la tragedia<sup>94</sup>.

<sup>91</sup>. Poética. 6:5-6; p.148

<sup>92</sup>. Idem. 6:20-22; p.148

<sup>93</sup>. Idem. 6:38-39; p.149

<sup>94</sup>. Oscar Gerardo Ramos, en un estudio titulado, Categorías de la epopeya (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1988) hace una "ontología" del género tomando como modelo la Odisea. Como categoría entitativa primordial. Ramos señala la supraperspectiva del rapsoda, cuyo punto de vista adopta, necesariamente, una "distancia lejana, impersonal y magnificada" (p.20). De esta visión lejana e idealizada del poeta dependen todas las otras categorías épicas, particularmente la de los héroes ya que estos surgen a la imaginación del poeta desde un mundo

Max Scheler al hacer la distinción en su sistema ético de los cinco valores fundamentales de personas<sup>95</sup>, hacía corresponder el héroe con el valor vital de lo noble. Pero la jerarquía ontológica de los tipos axiológicos de personas no es sino un esquema conceptual, que en la historia viene a cruzarse con la enorme variedad de culturas diferenciadas por su organización política, su código de valores, su religión. El héroe que surge de la poesía griega se distingue del héroe de la poesía germana. La antigua epopeya francesa tiene rasgos enteramente distintos de los del cantar de gesta español: Roldán muere por la "douce France", por el cristianismo y por Carlomagno: entre la "cortesía" de Roldán y el "vasallaje" del Cid campeador hay un cúmulo de connotaciones semánticas diferentes. Homero opina que el equilibrio de fuerza y entendimiento es la suma de las virtudes guerreras: lo que hace de Aquiles un héroe épico y al mismo tiempo una víctima trágica es, sin duda, asumir su destino y vencer su indomable naturaleza.

Erich Auerbach, cuando presenta el modelo del caballero

absolutamente concluido (p.43). Werner Jaeger, en la Paideia (México, Fondo de Cultura Económica, 1957) opina de muy diversa manera: lo extraordinario del hecho obliga al reconocimiento de las virtudes heroicas, "así como los héroes de Homero reclaman, ya en vida, el honor debido y se hallan recíprocamente dispuestos a otorgar a cada cual la estimación debida, todo auténtico hecho heroico se halla hambriento de honor" (p.53).

<sup>95</sup>. Max Scheler. Per Formalismus in der Ethik und die materiale wertethik. (3 edic. Halle, 1927) Es por demás conocida la jerarquización de las categorías axiológicas de los tipos ideales que hace este autor y que se siguen, uno a otro en orden descendente: lo santo, los valores espirituales, lo noble, lo útil, lo agradable. A estos valores corresponden los tipos o "modelos ejemplares": el santo, el genio, el héroe, el espíritu dirigente de la civilización, el artista del placer (P.609 sq.).

cortesano, afirma que lo personal de las virtudes cortesanas

(...) no es algo que simplemente da la naturaleza, ni que se adquiriera por nacimiento (...) sino que es necesario, además del nacimiento, una educación adecuada para inculcar esas virtudes y la puesta a prueba constante, voluntaria e incesantemente renovada, para contrastarla. El medio de prueba es la aventura, "aventure", una forma por demás peculiar y rara del acontecer concebida por la cultura cortesana.<sup>96</sup>

Con el andar del tiempo, la concepción heroica revela un pacto entre Marte y las Musas. El tópico **sapientia et fortitudo** pasó al Renacimiento, adoptando en Castiglione la forma de tratado sobre los ideales cortesanos. Esta complementariedad entre armas y letras está presente en el Orlando innamorato de Boiardo, tanto como en el Orlando furioso de Ariosto, pero, especifica categóricamente Curtius:

En ningún lugar y en ninguna época se ha realizado con tanto esplendor la fusión de la vida artística con la vida guerrera como en la España del Siglo de Oro.<sup>97</sup>

La desacralización del héroe y su incorporación, como dato prefabricado, es un rasgo moderno: el héroe entra en la literatura con la novela de caballería; concretamente es Orlando el que impone en la epopeya una modalidad totalmente fabulada.

En el recuento que hace el Tasso de los héroes no sólo

<sup>96</sup>. Eric Auerbach. Mímesis. México, Fondo de Cultura Económica, 1950. pp.130-131.

<sup>97</sup>. Ernst Curtius. Literatura europea y Edad Media latina. México, Fondo de Cultura Económica, 1955. T.I p.256.

figuran los personajes de Homero y Virgilio, sino también los del **romain courtois** con sus respectivas virtudes: "e per venire ai nostri (tempi), (si ritrova) della lealtà in Amadigi, della Constanza in Bradamante"<sup>96</sup>. Tasso sabe que la virtud se da en el acto y que, por lo tanto, son las acciones destacadas, hábilmente narradas por el poeta, las que pueden inducir al oyente a buscar su propia excelencia. Si su modelo constructivo es Ariosto, se aparta de éste en la idea del héroe, ya que es en el Eneas de Virgilio donde encuentra el esplendor de la virtud, porque Virgilio

(...) vide meglio il decoro generale, perché formò in Enea la pietá, la religione, la continenza, la fortezza, la magnanimitá, la giustizia, e ciascun-  
'alta virtú di cavaliere (...) <sup>99</sup>

Dice Curtius respecto de la epopeya virgiliana que

depende en muchos sentidos de Homero. Sin embargo, Virgilio no pudo menos que reflejar los ideales de una época del todo distinta. Esta tensión interna puede percibirse a menudo en la Eneida (...) En Virgilio influye hondamente el espíritu de la "Pax Augusta" y de sus ideales morales. Este clima cultural no daba cabida a los ideales heroicos en el sentido antiguo; Virgilio encarnó en su Eneida un nuevo ideal heroico, fundado en la virtud moral, aunque no por eso deja de ser Eneas un buen guerrero (...) la virtud moral sustituye en Eneas a la "sabiduría" y crea, junto con la destreza en las armas, un equilibrio al parecer sin conflictos (...) la "piedad" se menciona siempre en primer lugar. <sup>100</sup>

El último humanismo, en el que está inscripto Tasso,

<sup>98</sup>. Discorsi. Libro terzo. p.430.

<sup>99</sup>. Idem.

<sup>100</sup>. Ernest Curtius. Op. cit. p.243.

reivindicó, a través de Dante, a Virgilio y, además, hubo una coincidencia epocal con los tiempos del poeta latino: la Contrarreforma trajo la paz a la vieja Europa y el Nuevo Mundo reclamó, desde el Poniente, una nueva romanización bajo el signo del Imperio español. Por otra parte, ese ideal del caballero piadoso tiene una fundamentación en el discurso del "perfetto cortegiano" de Castiglione, de donde el problema del héroe como del hombre ideal, se resuelve, de todas maneras, en el plano de lo ético.

### 3.3.2.3. La imitación.

No parece extraño suponer que esta subordinación del carácter moralizante del fin proporcionó, en el Tasso y en los teorizadores del siglo XVII, una lectura de la Poética especialmente apoyada en el marco de referencialidad doctrinario de la Ética y de la Dialéctica de Aristóteles. No era antiaristotélico desplazar el asunto de la imitación, como de hecho ocurre en el Tasso y sus epígonos. El problema de la imitación considerado como tema central de la Poética aparece más tarde, en el siglo XIX, cuando, por efecto del individualismo racionalista, se privilegia al acto creador y al poeta por sobre las otras causas; por otra parte, el arte pierde el sentido didáctico que tuvo hasta el último clasicismo. De acuerdo con esto, el marco teórico para la interpretación de la Poética será, entonces, a partir de la filosofía romántica, la Física y la Política que es donde precisamente Aristóteles amplía el asunto de la imitación.

No obstante, conviene recordar que la noción de imitación

es, como tantas otras, una noción extensiva en la Poética. Aristóteles dice en el inicio de esta obra:

Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo<sup>101</sup>.

Parecería que dilucidar el problema de la imitación es, en cierta medida, esclarecer la noción de arte en Aristóteles, más aún si se tiene en cuenta que, en el filósofo, la imitación es un rasgo que se extiende al arte en general considerado como **tekné**.

Toda imitación es imitación de algo y Aristóteles dice con claridad en la Física, que "el arte imita la naturaleza"<sup>102</sup>. Es tradición traducir mimesis por "imitación", aunque "emulación" pudiera ser también una versión válida<sup>103</sup>. De todas maneras, en uno y otro significado se le da al término griego la condición precisa que tiene el significado propio de la palabra imitación, el de referirse a una realidad dada. Pero es evidente que la imitación como la entiende Aristóteles está exenta de la condición servil de copia, ya que de otro modo no nos diría que así como el artista

<sup>101</sup>. Poética. 1-14-I8; p.127.

<sup>102</sup>. Aristóteles. Física. En: Obras completas. Traducción de Patricio de Azcárate. 4 tomos. Buenos Aires. Ediciones Anaconda. 1947. T. III. p.138.

<sup>103</sup>. Cfr. Antonio Gómez Robledo. Ensayo sobre las virtudes intelectuales. op. cit. Se refiere a este tema en el capítulo donde analiza la creación artística (pp.171sq.)

puede imitar las cosas como han sido o como son, puede también hacerlo como le parecen, e incluso, como **debieran ser**<sup>104</sup>. Lejos pues de estar amarrado por la realidad empírica de la copia, el arte tiene vía libre para lanzarse a la producción de formas ideales, a la manera como la naturaleza opera: orgánicamente, en busca de esa otra realidad más alta y **mejor**, como aclara Aristóteles al desarrollar el tema de las "falsificaciones" introducidas por los poetas:

**Se han introducido en el poema cosas imposibles: se ha cometido un error; pero está bien si alcanza el fin propio del arte (pues el fin ya se ha indicado), si de este modo hace que impresione más (mejor) esto mismo u otra parte (...)**<sup>105</sup>.

En esa excelencia anhelada por la poesía hay un punto de contacto entre la imitación y la virtud y no es descabellado

<sup>104</sup>. **Poética**. 25-10;p.225

<sup>105</sup>. **Poética**. 25-22,28;p.227. En rigor, el problema planteado a partir de la consigna de que el "arte imita a la naturaleza" se resuelve, de acuerdo con Gómez Robledo (Op. cit.) con lo que Aristóteles entiende por "naturaleza". "La naturaleza no es en Aristóteles lo que hoy entendemos, ante todo, por este nombre: lo dado de por sí, la realidad muda, sin designio, propósito o teleología; lo opuesto, para bien o para mal, a la cultura o a la civilización (...) La noción aristotélica de naturaleza (**fysis**) la entiende como una fuerza creadora, el principio inmediato de todo movimiento en el universo (**Física**, 2-1,192b:21). Por esto tiene la naturaleza cierto carácter divino, y en todo cuanto hace procede como un artista que ordena y planea razonablemente y con arreglo a un fin todas sus obras, enderezándolo todo al mejor resultado posible" (Gómez Robledo. Op. cit. pp.170-171). El problema de la naturaleza no se presenta ni en la **Poética** ni en los **Discorsi** pero se halla de alguna manera desarrollado en el objeto de la imitación poética: "Tre sono le cose che deono esser cantate nel sommo stile: la salute, l'amore, e la virtù. La salute como utile, l'amore come piacevole; la virtù come onesta" (**Discorsi. Libro secondo**, p.374); en donde se vuelve a relacionar el tema de la imitación con el problema de los fines.

suponer que, inmerso en la problemática espiritual de la Contrarreforma, fuera esta la lectura que el Tasso privilegiaba sobre la cuestión de la imitación. Se ha limitado el análisis, en este punto, a señalar el problema sin pretender una resolución del asunto y abriendo a nuevas y posibles vías de estudio.

#### 3.3.2.4. **Forma y materia de la poesía.**

En ningún otro asunto se demora más Tasso que en la forma y materia de la poesía. Discurriendo sobre la necesidad de lograr una definición de la poesía en general y del poema heroico en especial, admite que:

(...) **debiamo peraventura recercare quel che sia il poema eroico, o pur quel che sia il poema che è il suo genere; e dopoi considerare l'idea perché da l'idea si conosce, come dice Aristotele nel medesimo libro de la Topica, se la definizione sia vera e propria (...) perché l'idea è il vero esemplare e'l vero esempio, se così vogliamo dire piú tosto.**<sup>106</sup>

En afán de hallar la "idea"<sup>107</sup> Tasso concluye que "la poesía altro non sia ch'imitazione"<sup>109</sup>, pero, se pregunta más adelante "imitazione di che?": "De le azioni umane e

<sup>106</sup>. **Discorsi. Libro primo.** p.321.

<sup>107</sup>. Señala Luisa López Grigera, (op.cit.) que la cuestión de la "idea" (el eidos o forma), se impuso en los siglos XV y XVI a través no sólo de Aristóteles sino de Hermógenes. En el sistema de Hermógenes se ofrecía una distribución de todo el uso de la Retórica a través del tema de las ideas, respondiendo al concepto clásico de decoro, y definiendo la idea como "cogitata forma sermonis, ad quam imitando referimus nostri sermonis qualitatem" (p.80).

<sup>108</sup>. **Discorsi. Libro Primo.** p.322.

divine, dissero gli Stoici" y para refutar esta premisa reflexiona:

Dunque coloro che non cantano le azioni umane o divine, non sono poeti. Non fu dunque poeta Omero quando egli descrisse la battaglia fra le rane a fra'topi; né poeta Virgilio descrivendoci i costumi e le leggi e le guerre de l'api. Da l'altra parte chi descriverá le azioni divine, sará poeta. Poeta fu dunque Empedocle, insegnandoci come l'amore e la discordia corrompano questo mondo sensibile, e generino l'altro intellegibile; o poeta Platone quando introduce Timeo a narrare como Iddio padre, chiamando gli altri Iddii minori, crease il mondo: e se non fue poeta intieramente perché gli manca il verso, almeno è degnissimo di questo nome in quello che appartiene a le cose imitate.<sup>109</sup>

Y, luego de establecer los postulados de la refutación, concluye que

(...) la poesia altro non fosse che imitazione de l'azioni umane, le quali propriamente sono azioni imitabili; e le altre non fossero imitate per sé, ma per accidente, o non come parte principale, ma come accessoria: id in questa guisa ancora si possono imitare non solo le azioni de le bestie (...); ma le naturali, come le tempeste marittime, le pestilenze, i diluvi, gl'incendi, i terremoti e le altre sí fatte.<sup>110</sup>

Resulta claro que esta imitación, como acto esencial de la poesía, ha de estar orientada al fin: "la poesía è dunque imitazione de l'azioni umane, fatta per ammaestramento de la vita", de acuerdo con lo cual Tasso está expresamente unido a Horacio y retoma con el planteo de la imitación el aspecto

<sup>109</sup>. Discorsi. Libro Primo p.322.

<sup>110</sup>. Discorsi. Libro Primo. p.325

esencial y moralizante de los fines<sup>111</sup>.

Conviene, en este asunto de los fines, rescatar, como se ha hecho en repetidas oportunidades<sup>112</sup> que Aristóteles en la **Etica** dice que, así como de la prudencia no hay siempre virtud:

(...) habrá de convenirse en que lo que es sabio es siempre sabio, y que lo que no es más que prudente puede variar según los casos. Así, siempre que un hombre sabe discernir bien su interés en todo lo que le toca personalmente, se le llama prudente, y se siente uno dispuesto a confiarle el cuidado de las cosas de este género. Se va más lejos aun, y se concede igualmente el nombre de prudentes a ciertos animales, que al parecer tienen una previsión segura respecto de las cosas que se refieren a su propia subsistencia"<sup>113</sup>

sí la hay, por el contrario del arte<sup>114</sup>. De esta misma opinión es también Santo Tomás, para quien el arte requiere aún, para su recto uso, de la virtud moral<sup>115</sup>. La virtud de que habla Santo Tomás, no es, en rigor, una virtud del arte, sino de su uso. Es éste tan sólo, y no el arte mismo, el que debe enderezar la virtud moral. Sea cual fuere la exégesis que los filósofos hacen del texto de Aristóteles, se puede

<sup>111</sup>. Cfr. Idem p.326. Dice expresamente: "come pare che accennasse Orazio in quel verso: **Aut prodesse volunt, aut delectare poëtae**".

<sup>112</sup>. Cfr. Antonio Gómez Robledo. Op. cit. pp.182sq.

<sup>113</sup>. Aristóteles. **Moral a Nicómaco**. En: **Obras Completas**. op. cit. T. I, Libro VI, cap. 5, p.171.

<sup>114</sup>. Idem. T. I, Libro VI, cap. 3, p.167: "En cuanto a la virtud que se manifiesta en las artes, nosotros la suponíamos en los que ejercen cada una de estas artes con la mayor perfección (y no queremos designar aquí con esta palabra, 'sabia habilidad', otra cosa que el talento superior en el arte).

<sup>115</sup>. Cfr. Antonio Gómez Robledo. Op. cit. pp.183-184.

concluir que la "virtud" del arte es, de cualquier modo, inmanente al arte mismo. Si este punto está visto en el Tasso sólo en función de la utilidad del arte (más acorde con la opinión de Santo Tomás) es un tópico recurrente en los tratados del Siglo de Oro y por esta razón interesa dejarlo señalado.

Si el **eidos** está definido en función del fin (telos) con la "grandissima selva della materia poética" ocurre otro tanto. En el **Libro Secondo** de los **Discorsi** afirma Tasso que "la materia è simile ad una selva oscura, tenebrosa e priva d'ogni luce" , y que si el arte no la ilumina "altri errerebbe senza scorta, e sceglierebbe peravventura il peggio in cambio del meglio"<sup>116</sup> sentando las bases de la idea del carácter develador de la poesía que será exaltado posteriormente por los románticos.

No obstante ser la materia poética "amplissima oltre tutte l'altre"<sup>117</sup>, tres cosas debe tener en cuenta el poeta al elegirla:

**sceglie materia tale, che sia atta a ricever in sé quella piú eccellente forma che l'artificio del poeta cerca d'introdurvi; a darle questa tal forma; ed a vestirla ultimamente con que' piu rari ornamen-**

<sup>116</sup>. **Discorsi**. **Libro Secondo**. p.339.

<sup>117</sup>. **Discorsi**. **Libro Secondo**. p. 340. A continuación, dice el poeta: "peroché abbraccia (la materia) le cose alte e le basse, le gravi e le giocose, le meste e le ridenti, le pubbliche e le private, l'incognite e le conosciute, le nuove e le antiche, le nostre e le straniere, le sacre e le profane, le civili e le naturali, l'umane e le divine (...) percióché Dante, innalzandosi dal centro, ascende sobre tutte le stelle fisse e sovra tutti i giri celesti; e Virgilio ed Omero ci descrissero non solamente le cose che sono sotto la terra, ma quelle ancora che a pena con l'intelletto possiamo considera--; ma le ricoprirono con un gentilissimo velo d'allegoria".

**ti ch'a la natura di lei siano convenienti.**<sup>118</sup>

Sobre estos tres puntos, aplicados al poema heroico, versan los libros dos a seis del texto de Tasso: en primer lugar, debe, entonces, el argumento del poema épico "esser derivato da vera istoria e da non falsa religione"<sup>119</sup> y la acción imitada, "che dee venire sotto l'artificio de l'Epi-co", debe ser "nobile, ed illustre" y tener "grandezza"<sup>120</sup> y al punto tal que la "virtud" de la epopeya, aquella que se definía como propia del arte en si, estará en relación, también, con la materia que trate: "quanto la materia conterrà in sé avvenimenti piú nobili e piú grandi, tanto sarà piú disposta a l'eccelesissima forma de l'epopeia"<sup>121</sup>.

En segundo lugar, respecto de la forma, dice:

Scelta ch'avrá il poeta materia per se stessa capace d'ogni perfezione, gli rimane l'altra assai piú difficile fatica, che è di darle forma e disposizion poetica; intorno al quale officio, come intorno a propio soggetto, quasi tutta la virtù de l'arte si manifesta. Ma peroché quello che principalmente costituisce e determina la natura de la poesia, e la fa da l'istoria differente, non è il verso, come dice Aristotele (...) ma è il considerare le cose non come sono state, ma in quella guisa che dovrebbero essere state, avendo riguardo piú tosto a l'universale, che a la veritá de' particolari<sup>122</sup>

<sup>118</sup>. Discorsi. Libro Secondo. p.341.

<sup>119</sup>. Discorsi. Libro Secondo. p.363.

<sup>120</sup>. Discorsi. Libro Secondo. p.366.

<sup>121</sup>. Discorsi. Libro Secondo. p.369.

<sup>122</sup>. Discorsi. Libro Terzo. p.385.

En este sentido, puede afirmarse que el arte supera la naturaleza; esta última aspirará siempre, pero inútilmente, a dar de por sí los tipos de humanidad sublimada que sólo pueden dar, en el hombre viviente, la educación, y en su representación imaginaria, artes como la poesía y la pintura. El ideal del hombre jamás podrá expresarlo la naturaleza, pues es cosa del arte<sup>1 2 3</sup>.

Aún cuando prevalece en Tasso la relación del arte con la educación, particularmente/ con la Religión, en el sentido de que el arte, y la poesía en particular, favorece el retorno del alma a su Creador, el texto está inspirado en la **Poética**. Aristóteles dice que la poesía es cosa más excelente y filosófica que la historia<sup>1 2 4</sup>, puesto que la poesía tiende a expresar lo universal, mientras que la historia tiene forzosamente que ocuparse de lo particular en tanto que particular. Tasso, para poder armonizar la antigua epopeya con la tradición de los poemas caballerescos -recordándose siempre que el modelo del Tasso es Ariosto-, admite que el argumento debe tomarse de la historia, la cual no ha de ser ni demasiado remota ni muy próxima, para que sea comprensible aunque se

<sup>1 2 3</sup>. Cfr. **Disorsi. Libro Terzo.** p.371.

<sup>1 2 4</sup>. **Poética**. 9:1-7. pp157-158. El texto de Aristóteles es muy semejante al de Tasso: "Y resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general y la historia lo particular".

introduzcan alteraciones dentro del marco de lo verosímil ya que su fin es, como bien se sabe, "il giovamento".

Evidentemente el centro de la discusión entre este último humanismo y Aristóteles está centrado en la distinción entre **historia** y **poesía**, que se funda, a su vez en las nociones de **verdadero** y **verosímil** y entre las de **particular** y **universal**.

Si Aristóteles intentaba manifestar, en una u otra forma la libertad creadora del arte por encima de la subordinación de la historia al criterio de verdad<sup>125</sup>, el Tasso mantiene separada la universalidad de la poesía y la particularidad de la historia, le da a la historia una Jerarquía superior a la que le adjudicara Aristóteles y confirma, con las mismas ideas, la subordinación del arte y de sus principios constructivos a los fines pedagógicos<sup>125</sup>.

En tercer lugar, Tasso se expresa ampliamente sobre la "elocuzione" donde aparece el valor otorgado por la Retórica al carácter persuasivo del **logos** y a la importancia capital de la elocuencia, no sólo en la poesía, sino en la vida política del hombre:

**Pero l'eloquenza, che prende il nome da l'elocuzione, non cede a la prudenza, se fosse possibile che l'una da l'altra si separasse; avenga che molti uomini prudenti, privi di questo dono, furono es-**

<sup>125</sup>. Cfr. Antonio Gómez Robledo. Op. cit. p.176

<sup>126</sup>. Cf. Giovanni Caravaggi. **Evoluzione di un presupposto aristotelico nell'epica ispanica del tardo Rinascimento (con uno studio su alcuni prologhi e proemi)**. En: **Cultura Neolatina**. Milano, 1963. n.XXIII, pp 18-71. En este artículo se desarrolla ampliamente el problema de la historia como materia argumentativa del poema heroico teniendo presente las preceptivas aristotélicas por un lado, y la épica histórica del Siglo de Oro español con sus prólogos por el otro. Se amplía particularmente el prólogo al **Monserate** de Cristóbal de Mesa.

clusi dal governo de' regni e de le republiche, e  
riputati quasi infanti.<sup>127</sup>

En el análisis concreto y prolijo de las figuras de la elocución poética, el autor pone de relieve la excelencia del estilo épico:

Lo stilo eroico adunque non è lontano da la gravità  
del tragico, né da la vaghezza del lirico; ma avan-  
za l'un e l'altro ne lo splendore d'una meraviglio-  
sa maestá.<sup>128</sup>

### 3.3.2.5. La invocación.

De los tres libros dedicados al estilo, el Libro Cuarto trata muy particularmente de la "invocazione, la quale il poeta dee fare poi ch'avrá ritrovata e disposta la favola": ya que "invocare l'aiuto divino in tutti i luoghi ed in tutti i tempi sia necessario", no solamente a los poetas sino también a "i

<sup>127</sup>. Discorsi. Libro Quinto. p.477. La **elocución** se convierte, en el siglo XVI en capítulo fundamental de la Retórica. Walter Ong, Ramus, method, and the Decay of Dialogue: From the Art of Discourse to the Art of Reason. (Cambridge, Harvard University Press, 1958) demostró cómo, por influjo de Petrus Ramus, se produjo la escisión de la vieja Retórica a partir de lo cual, la invención y la disposición pasaron a formar parte de la Dialéctica, mientras que a la Retórica sólo le quedó el capítulo de la elocución como su único ámbito. Completando esta idea en el área del Siglo de Oro español, Luisa López Grigera, (Op. cit.) afirma esta circunscripción de la Retórica al área exclusiva de la elocución: "convirtió -a la Retórica- en sólo un catálogo de tropos y figuras, es decir, en un arte de adornar el estilo, en lugar de lo que había sido por varios siglos: el arte de buscar y organizar temas y argumentos, y ponerlos luego en una lengua" (p.23). No obstante, esta elocución, una vez puesta al servicio de un arte que se erige como una paideia, recuperó, de alguna manera, el carácter sublime que gozara en la época de Cicerón.

<sup>123</sup>. Discorsi. Libro Quinto. p.474.

filosofi e gli oratori"<sup>129</sup>.

La invocación a las Musas, no sólo presente en los poetas paganos (Homero y Virgilio) sino en los cristianos como Dante y Petrarca<sup>130</sup> es aceptada por Tasso como "argomento di pietá e di religione, sí veramente che non sia invocata Deità che'l poeta riputi falsa, o non con questa intenzione"<sup>131</sup>. Con esto el autor confirma la idea de los humanistas de que siendo el intelecto la virtud actual del **logos** acepta a las Musas en tanto que especies del pensamiento en todas sus formas, aún cuando el mundo pagano las considerara hijas de Zeus o de Urano, sobre los que pesaba la sentencia condenatoria que el propio Tasso admitiera: "tutti gl'idoli de le genti sono diavoli"<sup>132</sup>. Esta visión de las Musas, lleva, en Tasso y en los preceptistas posteriores al Tasso, a una "cristianización" del mito de Orfeo:

Piú sicuramente Dante ne la sua Comedia invocó  
l'ingegno e la mente:  
"O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate;"  
"O mente, che scrivesti ciò ch'io vidi"  
come prima Orfeo aveva invocato l'intelletto. Sarà  
dunque lecito al poeta cristiano invocar la mente e  
l'intelligenze, imperoché le Muse non furono credute  
altro che intelligenze.<sup>133</sup>

<sup>129</sup>. Idem.

<sup>130</sup>. Cfr. **Libro Quarto**. p.448.

<sup>131</sup>. Idem. p.449.

<sup>132</sup>. Idem. **Libro Secondo**. p.359.

<sup>133</sup>. Idem. **Libro quinto**. p.449.

### 3.3.2.6. Aspectos constructivos de la epopeya.

Si estos eran, en general, los principios de una filosofía de la poesía desarrollados en los Discorsi, no dejó Tasso de establecer, en orden a una preceptiva, el aparato constructivo del poema heroico.

Partiendo de una definición de la epopeya:

Diremo dunque che il poema eroico sia imitazione d'azione illustre, grande e perfetta, fatta narrando con altissimo verso, a fine di muover gli animi con la maraviglia, e di giovare in questa guisa<sup>134</sup>

Distingue el autor las partes en orden a la **qualitá:** la fábula, los caracteres de los personajes, juicios y parlamentos y, por último, la **elocutio;** y en orden a la **quantitá:** "l'introduzione, la perturbazione, il rivolgimento ed il fine"<sup>135</sup>. En lo que se refiere al episodio, Tasso considera que si bien es una parte común a la tragedia y a la épica, no tiene en el poema heroico un lugar determinado y, que por esta razón, no lo tiene en cuenta al enumerar las partes de la cantidad. Las partes de la fábula son tres: la peripecia, la agnición y la pasión que consiste, esta última en la perturbación dolorosa y llena de afanes: "come sono le morti, e le ferite, e i

<sup>134</sup>. Idem. **Libro Primo.** p.319.

<sup>135</sup>. Idem. p.334. Se hace aquí evidente que Tasso maneja el original griego de la Poética. La noción de "rivolgimento": "che peripezia prima dissero i Greci", ya está traducida en las versiones latinas como "peripetia", no sólo en la de Valla sino en las posteriores del siglo XVI: Pacius, Madius, Robortellus, Petrus Victorius. (Cfr. Juan David García Bacca. Op. Cit. p.84)

lamenti, e i rammarichi che possono muover a pietá"<sup>136</sup>  
 con lo cual Tasso vuelve a recuperar la idea de una estética básicamente afirmada en la recepción.

### 3.3.2.7. El problema de la unidad y lo maravilloso.

Ahora bien, ¿cómo interpreta Tasso el problema de la unidad? En lo que respecta a la acción o sistema de acciones de la trama o argumento, Aristóteles sostiene, con un criterio metafísico, que debe estar guiada por la **unidad**, primera propiedad trascendental del ser en cuanto ser y resume esto en la Poética diciendo:

**Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo.**<sup>137</sup>

Este principio de la unidad que impone, como se ha señalado, una comprensión metafísica, fue leído por el Tasso como un precepto constructivo y, teniendo presente, al parecer, la defensa de la complejísima estructura argumentativa de la Gerusalemme:

**Dopo la grandezza siegue l'unitá, che fu l'ultima condizione da noi a la favola attribuita. Questa è**

<sup>136</sup>. Idem. p.335.

<sup>137</sup>. Poética. 8:30-37;p.157.

quella parte, cortesissimo Signore, la quale ha data a'nostri tempi occasione di varie e lunghe contese a coloro "che'l furor literato in guerra mena".<sup>138</sup>

Sigue una vigorosa crítica a quienes haciéndose defensores de la unidad y utilizándola como "scudo de l'autoritá d'Aristotele" niegan los usos de los tiempos presentes. El recurso óptimo para su defensa es la primacía de Ariosto y, de acuerdo con sus Orlandos, la refutación se construye en los siguientes términos:

Il romanzo (cosi chiamano il Furioso e gli altri simili) è specie di poesia diversa da la epopeia, e non conosciuta da Aristotele; per questo non è obbligata a quelle regole che dá Aristotele de la epopeia. È se dice Aristotele che l'unitá de la favola è necessaria ne l'epopeia, non dice pero che si convenga a questa poesia di romanzi non conosciuta da lui.<sup>139</sup>

Esta afirmación es verdaderamente novedosa en orden a una teoría literaria. En primer lugar porque Tasso advierte sobre la diferencia genérica entre novela y epopeya. Y esta diferencia está montada, principalmente, en que la novela (o lo novelesco) privilegia la materia narrativa por sobre los otros aspectos constitutivos y tiene la habilidad de mover el ánimo a la virtud con mucha más facilidad que el arquetipo solo. Esta incorporación de lo novelesco tanto a la epopeya como al drama, le permitió al arte Barroco romper, sin temor ni temblor, el sitio impuesto por la "unidad" aristotélica, y descubrir que no era la fábula el "alma" de la epopeya como sostenían los

<sup>136</sup>. Discorsi. Libro Terzo. p.394.

<sup>138</sup>. Idem. p.399.

aristotélicos por analogía con la tragedia, sino la incorporación de lo maravilloso que, si bien aparecía en la tragedia y en la comedia, en la epopeya permitía resaltar la virtud de sus héroes y conseguir el fin moral que le era propio: "dee dunque ancora l'epopeia aver il suo proprio diletto co la sua propria operazioni; e questa peravventura è il mover maraviglia<sup>140</sup>. Esta presencia de lo maravilloso en el poema es uno de los aspectos más resaltados por el Tasso. Lo maravilloso, siempre que esté dentro de las creencias religiosas del poeta, permite mejor que ningún otro aspecto señalar las causas justas y condenar las malvadas: si un ángel o uno de los apóstoles aparece batallando del lado del héroe, no es necesaria otra prueba para confirmar que la intervención divina decide la virtud de la causa<sup>141</sup>.

### 3.3.2.8. Repercusión posterior de los Discorsi.

No es asunto fácil establecer en qué medida fueron los

<sup>140</sup>. Idem. **Libro Primo**. p.332. "Maravilla" fue una palabra "mágica" en el siglo XVI y XVII y significaba los efectos visibles que la intervención de los dioses (para el mundo pagano) y de Dios y las realidades celestiales producían en el mundo y en el decurso de la Historia. Es ésta una de las palabras que, como en general todas aquellas referidas al ámbito de la vida espiritual, más han sufrido la ley de un supuesto **deterioro semántico**.

<sup>141</sup>. En la epopeya americana será Santiago Matamoros quien batalle del lado de los conquistadores y su presencia justifica, desde la poesía, la causa de la Conquista española. Los cronistas suelen aportar también en sus relatos, el dato de que Santiago o el arcángel Miguel fueron vistos por algunos y ayudaron a vencer a los salvajes. (Bernal Díaz del Castillo asegura que el no lo vió, probablemente por sus muchos pecados, pero que sus compañeros sí vieron a Santiago en su caballo blanco. Capítulo XCIV, de la **Segunda parte**, de la **Historia verdadera de la conquista de la Nueva España**).

**Discorsi** conocidos y seguidos en España. Según Menéndez y Pelayo<sup>142</sup>, Salva poseía el manuscrito de una traducción de los **Discursos sobre el poema heroico**, debida al erudito Tomás Tamayo de Vargas. Pero aunque ésta no haya llegado a publicarse, "es indudable que de las doctrinas de Tasso hay huellas en España, tanto en tratados de poética como en obras de creación".

Aún cuando no lo cita ni una sola vez, es incuestionable que Alonso López Pinciano ha tenido muy en cuenta al italiano en su **Filosofía antigua poética**. Ya Vilanova señaló que este influjo fue más profundo de lo que Menéndez y Pelayo suponía<sup>143</sup>. Insiste en esta postura Bertini e intenta justificar indudables analogías con la confrontación de algunos pasajes<sup>144</sup>. Es de esta misma opinión Sanford Shepard cuando dice, al hablar de la teoría del poema épico, que, "como en gran parte de su teoría de la épica, Pinciano sigue los pasos de Torcuato Tasso en su **Discorsi**"<sup>145</sup>. Joaquín Arce amplía la influencia de Tasso no sólo a Francisco Cáscales y sus **Tablas poéticas** sino a los escritores mismos. Menciona los prólogos de Cristóbal de Mesa, sobre todo el de la **Restauración**

<sup>142</sup>. Marcelino Menéndez y Pelayo. **Historia de las ideas estéticas en España**. op. cit. T.II. p.211.

<sup>143</sup>. Antonio Vilanova. Op. cit. T. III, p.603.

<sup>144</sup>. Giovanni María Bertini. **Torquato Tasso e il Rinascimento spagnolo**. En **Torquato Tasso**. Milán, Marzorati, 1957. pp.607-671-

<sup>145</sup>. Sanford Shepard. **El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro**. Madrid, Gredos, 1962. p.125. Sobre otros puntos, como el asunto del héroe, la unidad y la peripetia ("il rivolgimento") Shepard vuelve a señalar esta deuda del Pinciano con Tasso.

en el que, según Arce, Mesa se muestra "conocedor de los Discorsi"<sup>146</sup>, cita a Lope en el prólogo al Peregrino en su patria en el que éste confiesa que en La Arcadia se mantuvo fiel a algunos preceptos de la poética tassiana<sup>147</sup> y se detiene muy especialmente, en Cervantes, "el autor(...) que parece haber tenido muy presentes estos cánones teóricos":

En el Quijote, en el parlamento del Canónigo sobre los libros de caballería (I, XLVII), se pretende conciliar las "fábulas mentirosas con el entendimiento", en donde hay quizás el reflejo de la propugnada alianza entre lo maravilloso y lo verosímil, concepto que también pudo haberle llegado a través del Pinciano. Varias veces se ha insistido en el conocimiento que Cervantes acredita de la Filosofía antigua poética y en la relación entre sus ideas literarias y las de los teorizadores italianos del Renacimiento, incluido Tasso.<sup>143</sup>

Conviene recordar que Frank Pierce, en su examen crítico de los Prólogos a las epopeyas del Siglo de Oro<sup>149</sup>, pone de relevancia, como ya se vió, no sólo las observaciones de Cristóbal de Mesa quien, a juicio de este autor, fue el primer épico español que trató de aplicar consecuentemente los cánones teóricos establecidos por Tasso, sino las de Lope en su prólogo a su Jerusalén conquistada, y las de Balbuena en el prólogo al Bernardo del Carpio<sup>150</sup>. Como conclusión a este análisis, Pierce señala el indiscutible magisterio, directo o indirecto.

<sup>146</sup>. Cfr. Joaquín Arce. Op. cit. p.9g'

<sup>147</sup>. Cfr. Idem.

<sup>148</sup>. Idem. p.100. El subrayado de los títulos de las obras mencionadas es nuestro.

<sup>149</sup>. La épica del Siglo de Oro. op.cit.

<sup>150</sup>. Ver punto 1.2.11.4.

del Tasso en lo que a forma de composición y de interpretación de los principios constructivos se refiere<sup>151</sup>. Opinión que completa Estuardo Núñez, sobre la influencia de la literatura italiana en el Perú, ya analizada<sup>152</sup>.

### 3.4. La poética que se infiere del Discurso en loor de la Poesía.

En lo que respecta al Perú virreinal, el ciclo poético está jalonado por una serie de reflexiones teóricas sobre la poesía que se inician con el Discurso en loor de la Poesía, sigue luego el Compendio apologético en alabanza de la poesía de Bernardo de Balbuena<sup>153</sup>, la Inventiva apologética de Hernando Domínguez Camargo<sup>154</sup> y se cierra con el Discurso

<sup>151</sup>. Idem.

<sup>152</sup>. Ver punto 1.2.12.

<sup>153</sup>. Como ocurre con el Prólogo al Bernardo del Carpio, hay una relación de comentario a texto entre el Compendio apologético en alabanza de la poesía y su novela pastoril, Siglo de Oro en las selvas de Erifile. En el Compendio Balbuena expone su concepto del arte poética en términos tales que se corresponden con ciertos momentos de su novela y son aspectos fundamentales del mundo de los pastores en ella. Uno de los puntos más destacables es la importancia de la alteza de la dicción y la honestidad de la imitación, relacionadas con una "visión órfica y pitagórica de la poesía", mezclada con elementos bíblicos y "estética cristiana" (Cfr. Cedomil Goic. La novela hispanoamericana colonial. En: Luis Iñigo Madrigal, ed. Op. cit. pp.369-406).

<sup>154</sup>. Domínguez Camargo es autor, también, de un poema heroico, el San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, poema heroyco, publicado incompleto hacia 1666. Es un monumento de la épica barroca del ciclo ignaciano. El poema responde al predominio descriptivista y a la parálisis de la acción característica de la épica barroca y su estilo está marcado por la erudición mitológica, el metaforismo, la hipér-

apologético en defensa de don Luis de Góngora del ya mencionado don Juan de Espinosa Medrano, llamado "el Lunarejo"<sup>155</sup>. De todas éstas, la única obra que verdaderamente refleja una preocupación filosófica en orden al hacer poético, es el

### 3.4.1. El Discurso: consideraciones generales.

Después de la edición de 1608 como preliminar de la Primera parte de Parnaso Antártico, ha tenido dos ediciones contemporáneas acompañadas de estudios críticos. La primera es la de Alberto Tauro, Esquividad y gloria de la Academia Antártica<sup>156</sup>, quien, además del texto, se dirige a completar la información correspondiente a los miembros de la Academia Antártica mencionados en el poema y hace un análisis del léxico. La segunda, de Antonio Cornejo Polar<sup>157</sup>, sigue a Tauro en los datos históricos y agrega, por su parte, el estudio de las posibles fuentes retóricas y poéticas del

bole y el neologismo cultista que lo aproximan al estilo de Góngora. Compuso también un romance A la Pasión de Cristo que imita el de Paravicino. Su Invectiva Apologética no es más que un apoyo de este romance señalando las ventajas sobre el texto base de Paravicino y justificando la versión barroca del romance.

<sup>155</sup>. Es obvio que el Lunarejo entra tarde en la polémica sobre la poesía pero, aún así, pone en evidencia la persistencia de un estilo que los manuales tienden a hacer desaparecer a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Está absolutamente basado en una estética aristotélica con un sentido religioso del arte, aún cuando acepta las innovaciones filológicas impuestas a partir de Góngora.

<sup>156</sup>. Alberto Tauro. Esquividad y gloria de la Academia Antártica. Lima, Edit. Huascarán, 1948.

<sup>157</sup>. Antonio Cornejo Polar. Op. cit.

El Discurso es, para Cornejo Polar, un "elogio de la poesía", "no una poética ni una preceptiva, aunque de aquella tenga algo al dedicarse, para probar la justicia de su loanza, a especulaciones teóricas sobre el origen, funciones, caracteres e historia de la poesía"<sup>158</sup>. Señala luego su "organización" "simple y casi lineal" regida por los principios retóricos de Cicerón. Se desarrolla además, acierta Cornejo, de acuerdo con el sistema tópico de los elogios de las artes según con lo que Curtius establece como modelo de "laudatio" de un arte<sup>159</sup>. En el Excurso XXII, sobre **La teoría teológica del Arte en la Literatura española del siglo XVII**, este autor analiza el anónimo **Panegyrico por la poesía**, aparecido en Sevilla hacia 1627, señalándolo como formando parte de la tradición de panegíricos de las artes y ciencias que aparecían "por lo común intercaladas en una obra didáctica sobre la materia correspondiente". Establece luego Curtius un "modelo" sobre el cual se organizan las partes de la composición: 1) inventores humanos y divinos del arte; 2) utilidad moral y política de éste; 3) el conocimiento enciclopédico y la filosofía como presupuestos del arte y 4) catálogo de "héroes". Todos estos tópicos aparecen en el Discurso y son prolijamente señalados por Cornejo Polar. En lo que respecta a los temas centrales del texto, señala el autor, en primer lugar el concepto de poesía como don de Dios; sigue luego el alto mérito

<sup>158</sup>. Idem. p.120.

<sup>159</sup>. Cfr. Ernst Robert Curtius. Op. cit. T. II. pp.760-775

de la poesía y la gran estima en que los antiguos, paganos y judíos, la tuvieron; que la poesía adoctrina y deleita y que su enseñanza engloba cuestiones religiosas, filosóficas, morales y hasta científicas; se presenta por último el tema de la vena y el arte, esto es -dice el autor- "de la inspiración y la técnica". Otros temas, de menor importancia, se hallan en el

(...) la poesía como regalo de Dios, encierra en sí cuantas ciencias y artes el hombre posee. Tiene, pues, un poder abarcador universal. De aquí se desprende que el poeta habrá de ser erudito, sabio en toda suerte de saber. Y, además, un hombre íntegro en cuanto a moralidad.<sup>160</sup>

Señala luego que el poema está escrito en tercetos dantesco lo cual supone, en primer lugar, la utilización de versos endecasílabos y en segundo lugar el sometimiento a la rima encadenada y perfecta, dentro del esquema ABA,BCB,CDC...XYXY para el cuarteto final que impide que un verso quede suelto<sup>161</sup>. La elección por parte de la poetisa anónima respecto de este tipo de verso da lugar al autor a una larga reflexión sobre las ventajas de esta forma estrófica en composiciones que tienen un alto componente discursivo.

Analiza luego Cornejo Polar algunos temas presentes en el **Discurso**. haciendo referencia a la fuente desde donde la poetisa pudiera haberse inspirado.

Sobre el origen divino de la poesía, el primero de los temas propuestos, es Platón la fuente principal que se señala:

<sup>160</sup>. Cornejo Polar. Op. cit. pp.128-129.

<sup>161</sup>. Idem. pp.136 sq.

Es Platón, en Occidente, el primero que recurre a la divinidad para explicar la poesía, pero antes había ya un consenso, tal vez no explicitado pero firme, que relacionaba la creación poética con la presencia de una inspiración sobrehumana. No otra cosa significan las invocaciones a las Musas -o deidades semejantes-, cuya antigüedad corre a la par con el nacimiento mismo de la literatura.<sup>162</sup>

Cita luego el **Ion** de los Diálogos de Platón, cuando afirma que no son los poetas "quienes dicen cosas maravillosas (...) sino la divinidad misma, que habla por su mediación para hacerse oír de nosotros".

En el mundo romano, Cornejo señala a Quintiliano, quien, aunque no desarrolla el tema, dice, en el libro XII de sus Instituciones Oratorias que la "cosa mejor que los dioses han concedido a los hombres" es la elocuencia.

Esta idea entra en el mundo cristiano con mucha más fuerza que la que el mismo Cornejo Polar señala. Éste, siguiendo a Curtius, afirma que, "al lado de la invocación a las Musas, la poesía antigua conocía la invocación a Zeus. La poesía cristiana pudo continuar esta tradición, identificando el paraíso con el Olimpo y a Dios con Júpiter"<sup>163</sup>. Se cita a continuación una lista de Padres y Doctores de la Iglesia en la que San Agustín, San Isidoro y Casiodoro son los que mejor desarrollan el tema. Hace un recuento rápido de las poéticas que en España

<sup>162</sup>. Idem. p.154.

<sup>163</sup>. Cfr. Ernst Curtius. Op.Cit. T. I. p.331 (citado por Cornejo Polar, Op.cit., p.155). Sigue también el autor en este punto, a Christopher Dawson, Así se hizo Europa (Buenos Aires, La Espiga de Oro, 1947). El problema de estos excelentes autores, es el criterio exclusivamente historicista con el que operan -que falla o es incompleto- al abordar temas que sólo pueden ser entendidos en su totalidad desde una perspectiva religiosa.

adherirán a la misma idea<sup>154</sup> para extenderse un poco más en la obra de Fray Luis de León, De los nombres de Cristo y en el Arte poética de Díaz Rengifo de 1592 obras que bien se sabe que pasaron en grandes lotes a América según lo señala Irving Leonard<sup>165</sup>.

Fray Luis de León expone con claridad cómo se debe entender el origen divino de la poesía "porque sin duda la inspiró Dios en los ánimos de los hombres, para con el movimiento y espíritu de ella levantarlos al cielo, de donde ella procede; porque poesía no es sino una comunicación del aliento celestial y divino"<sup>166</sup>. Fray Luis y la poetisa del Discurso coinciden, señala Cornejo, no sólo en la idea básica de que la poesía proviene de Dios, sino en que ésta tiene un valor en tanto que instrumento de salvación: "enseñar las cosas celestiales y la alteza de Dios" como señala la anónima en los versos 263-264.

<sup>164</sup>. Cita a Alfonso Alvares de Villasandino (1304-1425) el cual, en unos versos consignados en el Cancionero de Baena, dice que "cada qual tiene su don otorgado / de aquel Glorioso que es más que profeta" y al mismo Juan Alfonso de Baena quien en el Prólogo del Cancionero, asegura que la poesía "es ávida é rreçibida é alcançada por graçia infusa del señor Dios que la da é la embya é influye en aquel ó aquellos que byen é sabya é sotyl é derechamente la saben fazer". Cita luego al Marqués de Santillana quien en su Prohemio é carta quel Marqués de Santillana envió al Condestable de Portugal con las obras suyas, donde dice que la poesía. Junto con otras ciencias "de arriba son infusas" (Cfr. Cornejo Polar. Op. cit. PP.156 sq).

<sup>165</sup>. Cfr. Irving Leonard. Los libros del Conquistador. (op. cit.)

<sup>166</sup>. Fray Luis de León. De los nombres de Cristo. En: Obras Completáis Castellanas. Madrid. BAC, 1959. p.469. (citado por Cornejo Polar, Op. Cit., p.157)

En cuanto a Díaz Rengifo<sup>167</sup> "es" anota Cornejo, "más explícito" al decir que "lo que parece cierto es que Ada(n) tuuo arte poetica infusa, y del la aprenderían sus hijos". Sobre esta sentencia, el Discurso coincide en aceptar a Adán como primer poeta, aunque sostiene que la poesía, en cuanto don divino, no es transmisible, sino que siempre se ha de retornar a la fuente primera.

**Que lo demás pudiesse el enseñalo  
A sus hijos, mas que este don precioso  
Solo el que se los dio puede otorgallo<sup>168</sup>**

Dos autores más son señalados por Cornejo respecto de este mismo tema: Luis Alfonso de Carballo en El Cisne de Apolo, y Alonso López Pinciano, Philosophia Antigua. Poética. Hay que señalar, en primer lugar, que no consta en ninguna parte<sup>169</sup> que estos autores hubieran llegado al virreinato del Perú, ni antes ni después de la aprobación del Discurso en

<sup>167</sup>. Cornejo Polar maneja la edición princeps, Arte, Poetica Española con vna fertilissima sylva de consonantes comunes, propios, esdruxulos y reflexos y vn diuino Estimulo del Amor de Dios. Impreso en Salamanca, en casa de Miguel Serrano de Vargas. Año 1592. Este ejemplar ha sido consultado por el autor en la Biblioteca Nacional de Madrid (R.3175). Para este trabajo se ha podido consultar la edición de 1644, de Madrid (Imprenta de Francisco Martínez), que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile. Esta edición es absolutamente fiel a la princeps. El texto de Díaz Rengifo sufrió el ataque de Joseph Vicens en 1727 quien lo "acomodó" a su manera con una serie de adendas que han inutilizado las ediciones posteriores basadas en ésta.

<sup>168</sup>. Discurso. p.222; versos 94-96. Se sigue en la cita de este texto el uso de las mayúsculas tal y como lo presenta Cornejo Polar. Se han modificado los acentos con el objeto de favorecer su lectura.

<sup>169</sup>. Cfr. Irving Leonard. Op. cit.

1604. En el caso concreto de Carballo, la edición de su obra es de 1602, en Medina del Campo, lo cual hace difícil que la autora de la alabanza pudiera haberla conocido, aún cuando se admitiera que la poseyera en forma muy singular. La **Philosophia Antigua Poética** si bien es anterior, 1596, se presentó a la recepción como una obra de literatura<sup>170</sup> y muy posteriormente se la consideró como tratado de poética. Esto permite hacer una breve reflexión. Hasta Díaz Rengifo inclusive, lo que se entendía por poética era más bien lo que hoy se cataloga como preceptiva y al punto tal que el **Arte Poética Española**, que era considerada "la poética por excelencia" no pasa de ser, hoy, un manual de versificación. La obra de Pinciano es una especulación más profunda en orden a una filosofía del arte y por lo tanto escapa, en ese momento, a las líneas generales de las poéticas que reinaban al tiempo en que se escribía el **Discurso**. Esto puede verse confirmado por la opinión que estos dos autores tenían respecto del origen divino de la poesía. Si en Carballo aún perdura esta idea "y como las mas artes no se escusa, confessar que la tuuvo /a la poesía/ Adán infusa"<sup>171</sup>, en Pinciano hay, más bien, un rechazo a esta idea:

**Toda mi vida fuy amigo de no yr a mendigar al Cielo  
las causas de las cosas que puedo aver más acá  
abaxo; y assi esto desstos furores diuinos de Pla-**

<sup>170</sup>. Cfr. Sanford Shepard. Op. cit. Dice al respecto este autor "Sin duda Pinciano consideraba su **Philosophia Antigua Poética** una obra de literatura (...). El diálogo en que está escrita debe ser clasificado, según él, en la categoría de la literatura dramática" (p.27).

<sup>171</sup>. Cfr. Antonio Cornejo Polar. Op. Cit p.158.

ton no me satisfaze.<sup>172</sup>

Y agrega a continuación:

El (furor) poético se pudiera reduzir más a la diuinidad (que otros furores), pero ni tal quiero confessar, porque si hallamos causas naturales y euidentes, ¿para qué avernos de ir a las sobrenaturales? Ingenio furioso es el de poeta, que es dezir, un natural inuentivo y machinador, causado de alguna destemplança caliente del cerebro. Tiene la cabeça del poeta mucho del elemento del fuego, y assi obra acciones inuentivas y poéticas. Esto es lo que deviera dezir Platón.<sup>173</sup>

No hay que olvidar que don Alonso López, llamado el Pinciano porque habla nacido en Pincia de Valladolid en 1547, era médico de profesión y durante más de veinte años asistió a Doña María, hermana de Felipe II y viuda del emperador romano, Maximiliano II<sup>174</sup>. Seguramente esto sea el origen de un cierto racionalismo científicista que se aprecia en sus obras, característico, por otra parte, del humanismo ilustrado del Rococó, como lo llama Hatzfeld, y que está de alguna manera preanunciado en el Sansón Carrasco del Quijote.

Si la poesía es don de Dios el poeta es, por fuerza un

<sup>172</sup>. Alonso López Pinciano. Philosophia Antigua Poética Ed. de Alfredo Carballo Picazo conforme a la príncipe de Madrid, 1596. Madrid, Biblioteca de Antiguos libros Hispánicos, 1953. T.I p.223.

<sup>173</sup>. Idem. T. I p. 224.

<sup>174</sup>. Cfr. Sanford Shepard. Op.Cit. Apunta el autor, que no se conocen otros detalles de su vida y se desconoce la fecha exacta de su muerte, aunque todavía vivía en 1627. "Como tantos otros doctores (...) Pinciano era un polígrafo. Fue helenista de nota y produjo traducciones de Hipócrates y del episodio de la plaga de Atenas según el Libro II de Tucídides. En su juventud escribió un largo poema titulado El Pelayo. publicado en 1605" (p.25).

elegido, pero tendrá que poner en funcionamiento todos sus talentos para merecer y acrecentar ese don. Cita al respecto Cornejo los versos 100 a 114 del Discurso que concluyen en los siguientes tercetos:

**I aquel qu'en todas ciencias no florece,  
i en todas artes no es exercitado,  
el nombre de Poeta no merece.**

**Pero seralo aquél más ecelente  
que tuviere más alto entendimiento,  
i fuere en más estudios eminente<sup>175</sup>.**

Esta idea, que dentro de la estructura ideológica del Discurso es presupuesto de la concepción del poeta como sabio, nace, según Curtius, en el Medioevo, y en España alcanza, asegura Cornejo, "su definitivo planteamiento y triunfo en el Renacimiento". En apoyo de esta premisa, cita el autor al marqués de Santillana, a Sánchez de Lima<sup>176</sup> al Pinciano y a Carballo<sup>177</sup>. Sobre la idea básica del poeta considerado como sabio, la autora del Discurso agrega, además, que el poeta debe ser un hombre de bien:

**I assi el que fuere dado a todo vicio  
Poeta no será...<sup>178</sup>**

<sup>175</sup>. Discurso. p.223; versos 106-108 y 112-114.

<sup>176</sup>. Miguel Sánchez de Lima. El arte poética en Romance Castellano. Hay una edición de Rafael de Balbín Lucas conforme a la princeps (Alcalá de Henares, en casa de Iuan Iñiguez de Lequerica, 1580). Madrid, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, 1944. El texto señalado por Cornejo, que está en la línea de los otros que tratan el mismo asunto, dice: "Porque en ella /la poesía/ se halla muy fina Theología, Leyes, Astrología, Philosophia y Música: y en fin todas las siete artes liberales se hallaran escriptas en Poesía, si bien se quiere buscar" (p. 43).

<sup>177</sup>. Antonio Cornejo Polar. Op. Cit. pp.161-162.

<sup>178</sup>. Discurso p.230; versos 289-290.

Al respecto comenta el autor que la idea de que el poeta "deba ser un hombre de altísima jerarquía moral es, estrictamente hablando, una idea típica del Quintiliano" quien afirma en el Libro XII de sus Instituciones que "el que ha de ser orador es necesario que sea hombre de bien"<sup>179</sup>. No se ve claro que la autora asimile la función pública del orador, tal y como la plantea Quintiliano, a la del poeta, quien parece responder, de acuerdo con lo que se expresa en el Discurso, a una proyección profética y ejemplar ya que su canto es, en definitiva, una oración.

Desarrolla a continuación una historia de la poesía, desde el Antiguo Testamento y el Nuevo pasando por los Padres de la Iglesia y algunas personalidades medievales, para concluir con el catálogo de poetas de la Academia Antártica al que ya se ha hecho referencia varias veces en este trabajo.

#### 3.4.2. Cuestiones de la crítica sobre el Discurso.

No es tanto en el estudio de los temas tratados en el Discurso cuanto en el de las fuentes donde la crítica ha intentado comprender, de alguna manera, la problematicidad de esta obra.

Alberto Tauro dice que el Discurso tiene una estructura expositiva ciceroniana y Augusto Tamayo Vargas que, por su espíritu, es ovidiano y neo-platónico, indicando, ambos, que la composición se inscribe en la línea del más puro clasicismo. Para Antonio Cornejo Polar, el clasicismo del Discurso, es,

<sup>179</sup>. Antonio Cornejo Polar. Op. Cit. pp.165-166.

dice, "en lo fundamental, un latinismo":

La impronta de Cicerón, Horacio y Quintiliano desdibuja grandemente la que pudiera haber de Platón y Aristóteles. Sin embargo, el genio de Platón recorre aún, con oculta pero poderosa vigencia, los tercetos de Clarinda. No en su forma erótica, ni en la reversión hacia Dios del amor por El insuflado, provenientes del neo-platonismo, sino en la concepción de la poesía como poder divino que, a veces, visita el alma de los hombres.<sup>180</sup>

Señala Cornejo Polar, que muy probablemente la autora no conociera los **Diálogos** de primera fuente, ante todo porque Platón no es nombrado nunca en el poema y luego porque esa idea del origen divino de la poesía podría venirle de la lectura de los Santos Padres, "sin necesidad de remontarse a tan alto origen"<sup>181</sup>

Recogiendo la opinión de Tauro, Cornejo Polar asegura, respecto de la influencia de los clásicos griegos que, si se quisiera sopesar el influjo de Platón y el de Aristóteles "tendríamos que dar el triunfo al primero"<sup>182</sup>, ya que, según éste autor, "ni a una sola idea concreta de Clarinda podemos llamarla aristotélica, ni siquiera neo-aristotélica". Si algo helénico encuentra Cornejo en este poema "es el tenue sello platónico" siendo Aristóteles "el gran ausente". "Curioso -reconoce más adelante- porque precisamente su **Poética** estaba por entonces en gran predicamento, como lo prueba, por ejemplo, la **Philosophia Antigua Poetica** del Pinciano". Dos temas de

<sup>180</sup>. Idem. p.205.

<sup>181</sup>. Cfr. Idem. p.206.

<sup>182</sup>. Idem. p. 206.

extracción aristotélica "infaltables en toda obra de entonces" -concluye- están totalmente ausentes: la imitación y la verosimilitud<sup>183</sup>.

Conviene detenerse en este punto y analizar las hipótesis de Cornejo Polar en relación con una lectura puntual del **Discurso** con el objeto de obtener nuevas conclusiones respecto de la influencia de la filosofía de Aristóteles en esta composición.

En primer lugar, lo que Cornejo llama "latinismo" no es otra cosa que el humanismo post-tridentino que, como ya se vio, impera de manera absoluta en todos los órdenes de la cultura virreinal. Que todo humanismo es, por definición, aristotélico es una premisa irrefutable y lo es también la idea de que la lectura que se hizo de los clásicos latinos, Cicerón, Horacio y Quintiliano, fue a través de Aristóteles y no de otra manera.<sup>184</sup>

Por otra parte, el autor no repara en el hecho de que la poetisa si menciona muy especialmente no sólo a Dante y a Tasso<sup>185</sup> sino a Battista Mantovano, Marcos Jerónimo Vida

<sup>183</sup>. Idem. pp.207-208.

<sup>184</sup>. Apunta Cornejo más adelante que "Roma si está plenamente en el **Discurso**. De Cicerón tiene su estructura y más de una idea"(...) de Quintiliano, aunque no se lo nombra, "es posible que la poetisa leyera las célebres **Instituciones Oratorias**" y sobre Horacio asegura que "**La Epístola a los Pisones** gravitó fuertemente sobre la poetisa" (Cfr. Idem. pp. 207-208).

<sup>185</sup>. Cfr. Discurso (op. cit.) verso 610-612.

**Ya el culto Tasso, ya el oscuro Dante,  
tienen imitador en ti, i tan diestro,  
que yendo tras su luz, les vas delante.**

y a Jacobo Sannazaro<sup>186</sup> humanistas del cinquecento, representantes absolutos de la filosofía aristotélica y grandes retóricos y teólogos de la época. Negar o desconocer su magisterio hubiera significado no sólo un acto de incultura manifiesta sino, y sobre todo, una postura anticristiana. El **corpus** teológico formaba una sola cosa con la Retórica y lo que hoy llamaríamos literatura, y todo ésto concebido en el marco de la cosmovisión italiana en la que Aristóteles no era una opción sino la única filosofía válida capaz de dar del mundo y sus realidades, físicas o metafísicas, una respuesta aceptable. No se quiere desconocer con esto la existencia de una línea de especulación filosófica encabezada por Calvino, Lutero y Erasmo, a la que Pierre Chaunu denomina **l'Ecclésiologie alternativa**<sup>187</sup> que se constituyó en el sistema de pensamiento de la Europa protestante y que se definió por su postura esencialmente anti-católica. Pero de hecho, y esto es un dato histórico, el Catolicismo se afianzó y se redefinió, una vez más sobre la especulación aristotélico-tomista.

En la generación de los italianos se ubica al español, también mencionado en la alabanza e igualmente ignorado por Cornejo, Benito Arias Montano, teólogo, filósofo y retórico

<sup>136</sup>. Cfr. Idem. p.228; versos 238-240.

**De los modernos callo a Mantuano,  
a Fiera, a Sanazaro, i dexo a Vida,  
y al onor de Sevilla Arias Montano.**

En lo que respecta a "Fiera" no se ha podido obtener un dato preciso. Alberto Tauro (Op. cit. p. 123) supone que la referencia puede aludir a una comedia pastoril de Miguel Ángel de igual nombre, que sigue en el género a la exitosa **Arcadia** de Sannazaro.

<sup>187</sup>. Pierre Chaunu. (Op. cit. pp.169 sq.)

de la corte de Felipe II<sup>188</sup>.

En lo que respecta a los "temas" aristotélicos soslayados por la poetisa del Discurso, a saber, la imitación y la verosimilitud, las respuestas ya han sido dadas, de alguna manera. El problema de la imitación, como ya se vio, no fue privilegiado ni por el Tasso ni por las poéticas posteriores (ni el Pinciano ni Cáscales abundan sobre este punto). La "verosimilitud" apareció como tema de discusión siempre y cuando se desarrollara la problemática de los géneros que, como la épica y en alguna medida el drama, estaban asociados a la Historia. La anónima no trata el problema de los géneros, por lo cual resulta vano pedirle cuentas de un punto que está subordinado a este primero.

Hay, por el contrario, en el Discurso dos temas esenciales, de "neto corte aristotélico y claves en la poética del Tasso, que rigen el pensamiento de la autora en orden a una concepción filosófica del arte: la causa final como principio rector de todos los aspectos de la poesía y su condición de virtud en si, con todos los derivados que estos dos soportes filosóficos suponen.

En el libro primero de la Metafísica, señala Aristóteles una serie ascendente de tipos de conocimiento que partiendo del conocimiento sensible (**aistesis**), pasa por el experimental o empírico (**empeiría**), sigue ascendiendo por el técnico (**tekné**).

<sup>188</sup>. Benito Arias Montano (1527-1598), teólogo, filósofo, retórico, especialista en estudios orientales y en interpretación de las Escrituras. Fue nombrado por Felipe II Director de la Políglota de Amberes. Poeta en latín y castellano. Su Retórica, escrita en latín, está bajo la influencia de Vida y fue ampliamente conocida en América (Cfr. Irving Leonard. Los libros del Conquistador. (op. cit.) p.122).

llega al conocimiento científico (**epistéme**) para terminar con la sabiduría (**sophía**). Y en cada tipo de conocimiento los actos se eslabonan de una manera peculiar, que va desde los tipos de unión por asociación casual, pasiva, propios del conocimiento en estado sensible, pasando por el tipo de unión característico del estadio empírico del conocimiento, que es unión por reglas, recetas, preceptos, subiendo al tipo de unión propio de la técnica, para llegar al tipo de conexión científica que es por principios, causas y elementos, y finalizar con el tipo especial de unión original de la sabiduría, que es por principios supremos y por causas supremas, no por elementos, y, dentro del orden de las causas, por la conexión de las causas eficiente y final, ya que la causa material y su correlativa, la formal, dan conocimientos científicos, pero no del orden de la sabiduría<sup>189</sup>.

Ya se vio cómo Aristóteles mantiene vinculadas dos significaciones, técnica y arte, en la unidad de la palabra **tekné y** cómo considera al arte como una **tekné de lo bello**. A su vez afirma que **técnica** significa una ordenación especial de actos y objetos cuya peculiaridad consiste en ordenarlos no por una razón o logos sino por un fin del orden de los fines de utilidad o como se diluía modernamente, un valor de utilidad, valor que, por otra parte, determina los materiales a emplear, el

<sup>189</sup>. Cfr. Aristóteles. **Obras completas**. (op. cit.) T. II PP.45-51. Toda esta reflexión del filósofo sobre los distintos tipos de conocimiento concluye en la premisa de que "la ciencia que se llama Filosofía es, según la idea que generalmente se tiene de ella, el estudio de las primeras causas y de los Principios"(p.48). Esta reflexión tiene, por lo tanto, un Carácter eminentemente sintético que puede ampliarse, según afirma Patricio Azcárate, a través de la **Física** y de los **Analíticos**.

orden de su colocación, el plan, las acciones de los operarios<sup>190</sup>. Orden que no tiene parecido alguno con el orden de los materiales que se emplean en una demostración matemática en cuya estructura no entra jamás un fin o valor que dirija el orden y la adecuación de materiales y actos.

La técnica no está, pues, dirigida por ideas, sino por valores o fines de utilidad. Por su parte -y sobre esto se ha insistido al hablar de las particularidades de la Poética- el arte incluye un conjunto de actos sobre un conjunto de materiales a los que se impone un orden especial, en relación con un valor del tipo de belleza.

Pero, para el griego clásico, al valor supremo, que constituía el fin de todas sus acciones, era la **kalokagazía**, la bondad-bella-de-ver es decir: un valor complejo percibido unitariamente y compuesto de belleza y bondad, exteriores, objeto deleitoso de contemplación para la sociedad, para la Polis. Por este motivo dirá Aristóteles en la Poética que la imitación poética está guiada por el imperativo de imitar a los esforzados y buenos (**spondaios**) y evitar la imitación de los viles y malos (**faulos**) de modo que el valor poético va vinculado a lo moral, la belleza a la bondad:

**En cuanto a los caracteres, hay cuatro cosas a las que se debe aspirar. La primera y principal, que sean buenos. Habrá carácter si, como se dijo, las palabras y las acciones manifiestan una decisión, cualquiera que sea; y será bueno, si es buena. Y esto es posible en cada género de personas; pues también puede haber una mujer buena, y un esclavo, aunque quizá la mujer es un ser inferior, y el**

<sup>190</sup>. El ejemplo puesto por Aristóteles es el del arquitecto que concibe un edificio (Idem. p.49).

esclavo, del todo vil.<sup>191</sup>

Aún cuando hay que admitir que Aristóteles no sobreabunda en conclusiones respecto de la relación del arte y la moralidad<sup>192</sup>. Sin embargo, esta subordinación del arte a la moral parece haber sido el criterio predominante entre los griegos, pues hasta un comediógrafo como Aristófanes, que se permite en general amplias licencias, no deja de jactarse de que su fin último es enseñar la justicia y hacer mejores a sus conciudadanos<sup>193</sup>. Este eticismo alcanza tal rigidez con el tiempo, que Plutarco tiene a la poesía como antesala o propedéutica de la filosofía (con el mismo criterio que Tasso la considera una "prima filosofía"), y Estrabón, por su parte, no vacila en asentar la proposición de que es imposible ser un buen poeta sin ser previamente hombre bueno<sup>184</sup>. Ciertamente, Aristóteles no deja explícita una proposición semejante en ninguno de sus textos, de hecho, es él el creador de una verdadera filosofía del arte y para quien el arte se constituye

<sup>191</sup>. Poética. 15-16-19; p.179.

<sup>192</sup>. Cfr. Antonio Gómez Robledo. Op. Cit. p.179. Dice al respecto este autor: "Desgraciadamente Aristóteles ha sido, en esta cuestión también, de una parquedad, o peor aun, de un enigmatismo tal, que no podemos hacer otra cosa, las más de las veces, que aventurar conjeturas sobre el sentido de ciertos textos, o bien ir decididamente más allá de ellos para buscar de propia cuenta una solución cuyo fundamento estaría ya no en la letra, sino a lo más en el espíritu de los textos aristotélicos". Este ha sido el criterio con el que se han enfrentado muchos de los temas que el pensamiento de Aristóteles pudo haber desplegado en torno a la actividad poética.

<sup>193</sup>. Las Ranas. 100g. Citado por A. Petrie. Introducción al estudio de Grecia. México-Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1946. p.160.

<sup>194</sup>. Cfr. Idem. pp. 180-181.

en una región peculiar de la actividad humana, con su propia suficiencia y su propia legalidad. No obstante parece posible, a través de varias nociones -la de imitación, la de naturaleza o la concepción del arte como una *tekné*- reconstruir o suponer, sin traicionar el espíritu del filósofo, una fusión total entre valor moral y valor estético tal y como la hicieron siempre los latinos de Horacio en adelante<sup>195</sup> sin recurrir a Platón. De hecho Tasso lo entendió así, al igual que Cáscales y el Pinciano<sup>196</sup> quien afirma que "el buen poe-

<sup>195</sup>. Cfr. Fierre Grimal. El siglo de Augusto. Buenos Aires, Eudeba, 1960. pp.83 sq.

<sup>196</sup>. Sanford Shepard afirma respecto del Pinciano y de Juan Huarte, a quien considera su fuente principal, que "para Pinciano y Huarte, Aristóteles es, como habla sido antes para Dante, **Il maestro di loro chi sanno**. Lo mismo fue para Escalígero, médico como ellos, **imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuos**. La originalidad de pensamiento y la agudeza de observación de Aristóteles, su infatigable curiosidad e interés, despertaban el deseo de seguir sus huellas. La amplitud enciclopédica de su obra daba a menudo la única palabra en muchos campos de investigación. Proporcionaba un método de observación en un nivel naturalista que conducía a la originalidad y a la libertad de pensamiento, especialmente cuando se le leía sin la tradicional aplicación de su obra a la teología. Su tratado sobre la poesía, y su afirmación en este tratado de que la poesía es más filosófica que la historia, facilitó la conexión entre la filosofía y la literatura, o, más bien, entre la ciencia (filosofía natural) y la literatura que tanto impresionó a mentes como la de Pinciano. El contenido aparentemente científico de algunos pasajes de la literatura antigua y la idea tradicional de Homero, el maestro de todas las ciencias, estrechó la conexión entre la literatura y la ciencia" (El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro, (op. cit), pp.41-42). Es lamentable que Shepard no identifique la noción de Metafísica ni de sus contenidos doctrinales, a los que parece referir con lo sobrenatural. De esta manera afirma que "la causa final no corresponde, según Pinciano, a la ciencia (...) no niega lo metafísico y sobrenatural, sino más bien lo ignora, por estar fuera de la especulación científica" (p.28). Este prejuicio le hace decir que las ideas del Pinciano anuncian las de Locke, a quien precedió en más de cien años" (p.35). De haber sido así, Pinciano sería reo de la Inquisición y su **Philosophia** habría ido a parar a la hoguera y de ninguna manera hubiera asistido a Doña María en la corte de Felipe II.

ta(...) ha de tocar la philosophia moral"<sup>197</sup>.

Para el pensamiento católico de la época, Platón no es "confiable" en todos sus aspectos como lo es Aristóteles. La idea de un dualismo platónico estaba en la base del pensamiento gnóstico, responsable/ este último/ de todas las herejías en la historia del Cristianismo. De hecho está en ese exacerbado individualismo de la herejía protestante. En gran parte por esta misma razón, es Aristóteles, sin duda, el **pendant** filosófico de todas las teorías literarias de la época sin excluir, de ninguna manera, el **Discurso en Loor a la poesía**<sup>198</sup>. Y de acuerdo con sus principios se ha de entender la concepción de la poesía en la obra de la autora peruana.

### 3.4.3. **El Discurso y el tema de los fines.**

Habiendo reconocido el origen divino de la poesía, la poetisa establece que:

**Más que umano ingenio no es bastante,  
saquemos de lo dicho este argumento,  
si es buena la Poesia: es importante.**

**Ser buena, por su santo nacimiento,  
i por qu'es don de Dios, i Dios la estima,  
queda arriba probado nuestro intento.**

**Ser importante pruébelo: la prima**

<sup>197</sup>. Idem. p. 51.

<sup>198</sup>. Dice Hatzfeld respecto de la estética barroca que "así como las ideas aristotélicas cambiaron las teorías sobre la pintura de tratadistas como Armenini, Lomazzo, Zuccaro, Bellori, igualmente, en poesía, la metafísica estética de Platón había sido ya superada por el descubrimiento de la nueva interpretación de la poética de Aristóteles" (Op. Cit. p.101).

siento que se destempla, i voi cansada,  
mas la razón a proseguir m'anima.

Será una cosa tanto mas preciada,  
i de más importancia, cuanto fuere  
más provechosa, i más aprovechada.<sup>199</sup>

En virtud de expandir más la cuestión del fin, la autora recurre a las analogías con la naturaleza con el objeto de remarcar el carácter "vital" de todo arte:

Es d'importancia el Sol por qu'aunque hiere,  
con sus rayos alumbra, i nos da vida,  
criando lo que vive i lo que muere.

La tierra es d'importancia por qu'anida  
al ombre, i assi a él como a los brutos  
les dá cual justa madre, la comida.

Todos los vegetales por sus frutos  
son d'importa(n)cia, y sonlo el mar, i el vien(n)to  
porque nos rinden fértiles tributos.

No sólo es d'importancia un elemento,  
mas una ormiga, pues su providencia  
al hombre á de servir de documento.

Cada arte importa, importa cada ciencia,  
porque de cada cual tiene un provecho,  
qu'es el fin a que mira su existencia.<sup>200</sup>

Apunta luego, con mucha prolijidad, los fines específicos de la Poesía:

Es la Poesía un piélagos abundante  
de provechos al ombre: i su importancia  
no es sola para un tiempo, ni un insta(n)te.

Es de provecho en nuestra tierna infancia,  
porque quita, i arranca de cimiento  
mediante sus estudios, la inorancia.

<sup>199</sup>. Discurso. pp.244-245; versos 634-645

<sup>200</sup>. Idem. p.245; versos 646-660.

En la virilidad es ornamento,  
i a fuerça de vigiliass, i sudores  
pare sus hijos nuestro entendimiento.

En la vejez alivia los dolores,  
entretiene la noche mal dormida,  
o componiendo, o rebolevie(n)do Autores.

Da en lo poblado el gusto sin medida,  
en el campo acompaña, i da consuelo,  
i en el camino a meditar combida.

De ver un prado, un bosque, un arroyuelo,  
de oír un paxarito, da motivo,  
para que el alma se levante al cielo.<sup>201</sup>

En este punto, la autora pone en juego otro aspecto del pensamiento de Aristóteles que completa la idea de los fines.

El orden impuesto por las **ideas**, que, como ya se vió es el peculiar a la ciencia y a la sabiduría, es el límite y meta a que debe tender el orden impuesto por la **tekné**. El orden impuesto por los valores, morales o estéticos, también se ordenan según el orden de las ideas. De allí que la Poesía tienda al conocimiento y a la contemplación de la verdad y que de acuerdo con este fin supremo esté organizado todo el trabajo poético. Ahora bien, para la cosmovisión clásica la verdad, como entidad suprema y objetiva, como aspiración sublime del hombre a la que nos conduce la sabiduría, pertenece más al mundo de la filosofía que al de la religión. En el pensamiento cristiano, y es ésta la gran innovación a partir de la cual Santo Tomás decodifica el sistema aristotélico, la Verdad, suprema y objetiva, se personaliza: "Yo soy la Verdad"; Dios es la Verdad. Y el alma, es decir, la creatura concebida por El, debe aspirar a ella no ya por una voluntad sublime sino por una

<sup>201</sup>. Idem. p.246; versos 664-681.

necesidad: el retorno al Creador supone la plenitud del ser de cada alma y la posesión, a través de las edades eternas, de la felicidad. Hay, entonces, para el cristiano, una comprensión religiosa del fin último, y la poesía, en tanto que está comprometida con este fin, adquiere, de alguna manera, una dimensión sacramental. Es este el imperativo esencial, insoslayable en toda poética cristiana y a través del cual han de entenderse todos los otros temas derivados: la integridad moral necesaria del poeta, la invocación a las Musas ya aclarada por el Tasso, y la recuperación cristianizada del mito de Orfeo:

**I aquella lira con que d'el Averno  
Orfeo libertó su dulce esposa  
suspendiendo las furias del infierno.**<sup>202</sup>

Orfeo consigue a través de su poesía suspender las fuerzas infernales para elevar a Eurídice y si ésta vuelve a morir y a caer en el Hades, es porque Orfeo desconfía del poder de su canto. Afirma Pierre Grimal que el mito de Orfeo es uno "de los más oscuros y más cargados de simbolismo de cuantos registra la mitología helénica"<sup>203</sup>. Como ya se vio, Tasso lo asocia a las Musas porque es hijo de Calíope y porque éstas representan la Inteligencia. La anónima parece rescatar más su carácter sacerdotal teniendo en cuenta que su poesía-oración tiene la fuerza de satisfacer o suspender a los dioses con el

<sup>202</sup>. Idem. p.218; versos 4-6.

<sup>203</sup>. Pierre Grimal. Diccionario de mitología griega y romana. Barcelona, Paidós, 1984. pp.391 sq.

objeto de hacer retornar el alma a la "plenitud" de la vida<sup>204</sup>.

En ese pacto de la poesía con la Religión reside, fundamentalmente, la razón, de que la poética del **Discurso**, como la del Tasso y, en general, todas las del Siglo de Oro, están orientadas hacia la recepción y el problema de la creación cuando aparece, lo hace en segundo plano.

#### 3.4.4. La poesía como virtud en sí.

En virtud de este fin último, puede decirse, entonces, con Aristóteles, que la poesía es buena en sí misma:

**I si ai Poetas torpes, i viciosos,  
el don de la Poesía es casto, i bueno,  
i ellos los malos, suzios, i asquerosos.**<sup>205</sup>

Y que el poeta, ejerciendo una función de alguna manera sacerdotal tal y como la representa el mito de Orfeo:

**Anda siempre el Poeta, entretenido  
con su Dios, con la Virgen, co(n) los Sa(n)tos,  
o ya se abaxa al centro denegrado.  
De aquí proceden los heroicos cantos,  
las sentencias, i exemplos virtuosos,  
qu'an corregido, i convertido a tantos,**<sup>206</sup>

<sup>204</sup>. El mito de Orfeo, agrega Grimal, ha evolucionado hasta convertirse en una verdadera teología, en torno a la cual existe una abundantísima bibliografía, en buena parte esotérica. No obstante, su incorporación a la iconografía cristiana está atestiguada desde tiempos muy remotos. (Cfr. Pierre Grimal. Idem. p.391. Texto y notas bibliográficas a pie de página)

<sup>205</sup>. **Discurso**. p.246;versos 688-690.

<sup>207</sup>. Idem. p.246;versos 682-687.

Ha de ser virtuoso también porque de otra forma no podrá comprender y orientar su obra, en tanto que causa eficiente de la misma, a ese fin último y supremo:

I assi el que fuere dado a todo vicio  
Poeta no será, pues su instituto  
es deleytar: i dotrinar su oficio.

Qué puede dotrinar un disoluto?  
Qué pueden deleytar torpes razones?  
pues sólo está el deleyte do está el fruto.<sup>207</sup>

Mucho más acertada, aunque del todo hipotética, ya que no hay indicios de que esta obra pasara a América, es la comparación con el Arte poética en romance castellano de Miguel Sánchez de Lima y con la conocida y difundida Arte poética española de Juan Díaz Rengifo. Hay, dice Cornejo, entre las tres (la tercera hace referencia al Discurso) una similitud de temas importantes: en las tres se habla expresamente: del origen divino de la poesía (...) se implica a Adán como primer poeta (...) son muy claras las relaciones en lo que atañe a la literatura hebrea y al sentido de dignidad que brota de esta constatación histórica (...) que la Iglesia se vale de la poesía, que ésta sirvió para civilizar a los hombres y que de allí viene la leyenda de Orfeo (...) se incluyen los temas generales de la vena y el arte, de la utilidad y el deleite"<sup>208</sup> entre otras. Todas estas razones están ya en Tasso, mejor expuestas y más ampliamente desarrolladas. Son por otra parte, coincidencias que pertenecen a un mismo sistema de

<sup>207</sup>. Idem. p.230; versos 289-294.

<sup>208</sup>. Cornejo Polar. Op. Cit. p.212.

pensamiento y son puntos insoslayables para quien, en ese momento hiciera una reflexión sobre la poesía.

La acción continua de los Concilios limeños prolonga el espíritu del último humanismo, llamado humanismo devoto, que se había configurado plenamente en la segunda mitad del siglo XVI en Roma bajo la tutela de los jesuitas y promovido ampliamente por la vocación civilizadora de España. Las poéticas del momento se desarrollan acordes con los fundamentos teóricos que sustentaron el sistema teológico-cultural del período. Orientadas por el fin último del hombre propusieron un arte con un carácter eminentemente teleológico.

Sobre la base de estos principios contextuales ha de entenderse la complejísima formalización de La Cristiada y dar a cada aspecto de esta obra la razón y el origen que lo fundamentan.

## CAPITULO IV

### EL POEMA

#### 4.1. La Cristiada: una epopeya. Aspectos que la justifican.

En el ámbito de las especulaciones y del quehacer literario, el poema heroico gozaba, hacia los siglos XVI y XVII de un prestigio considerablemente superior respecto de los otros géneros literarios, incluido el drama<sup>1</sup>. Sus preceptivas, como ya se ha visto, habían sido redefinidas por Tasso a partir de la Poética de Aristóteles y puestas de manifiesto en los Discorsi del poema eroico. En el mundo hispánico fue, ciertamente, el Pinciano con su Philosophia Antigua Poetica quien mejor logró -dentro de la línea del Tasso y del Escalígero<sup>2</sup>- una exposición prolija de los fundamentos teóricos

<sup>1</sup>. En el Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana dirigido por Ricardo Gullón (op. cit.) se lee "es una paradoja que, según las convenciones de la retórica, el género épico fuera considerado el más prestigioso durante el Siglo de Oro; paradoja porque pobre es el panorama que puede presentarse de la épica española (...) la epopeya era la heredera de los grandes poetas clásicos, Horacio, Virgilio y Lucano, y se regía por las ordenanzas más rígidas del mundo literario: su estilo debía ser sublime, sus héroes, modelos de comportamiento, sus enseñanzas provechosas" (T. II, p.1279).

<sup>2</sup>. Julio César Escalígero, de origen italiano, fue un médico, al igual que el Pinciano, dedicado a escritos filosóficos de diversa índole. Su tratado sobre poesía. Poetices

del género épico<sup>3</sup>.

Para estos autores, Virgilio es el maestro por excelencia y la **historia** debe ser la base del poema épico en su forma perfecta. Dice respecto a este punto el Pinciano:

**Torno, pues, a mi lugar y digo que, quanto a este punto, tiene más perfección la épica fundada en historia que no en ficción pura.**<sup>4</sup>

#### 4.1.1. El historicismo épico.

Hojeda, conforme a este imperativo, organiza la materia narrativa de La Cristiada con un criterio cronológico y de acuerdo con los datos consignados en los cuatro Evangelios (más algunos detalles aportados por los Apócrifos y por relatos tradicionales) desde la Última Cena del Jueves Santo hasta el Sábado por la tarde cuando José de Arimatea y Nicodemo depositan el cadáver en el sepulcro, según consta en la última octava del Libro XII:

**Llegando allí con reuerente aspeto,  
Manos umildes y almas temerosas,  
Y lágrimas nacidas de respeto  
Y compassión suaues y copiosas;  
A Dios, que a muerte quiso estar sugeto.  
Entre dos enterraron blancas losas;  
Y quando estos misterios acabaron,**

Libri Septem. Apud Petrum Santandreanum, aparecido en 1591, influyó notablemente en la edición definitiva de los Discorsi del Tasso.

<sup>3</sup>. Si bien no se puede aceptar la presencia de la obra del Pinciano en el Virreinato del Perú, es el texto que mejor pone en evidencia los principios teóricos que manejaban los poetas épicos de esa época.

<sup>4</sup>. Citado por Sanford Shepard. Op. cit. p.127

Tristes en el supulcro le dexaron.<sup>5</sup>

De esta manera, la historicidad evangélica está expuesta, través de los doce libros, de la siguiente manera:

Libro I: La Última Cena y la institución de la Eucaristía. La oración en el Huerto de Getsemani.

Libro I I : Un Ángel (San Gabriel) desciende al Huerto a consolarlo.

Libro III: Los sumos sacerdotes se reúnen para discutir la suerte de Cristo. Cristo es traicionado por Judas y tomado preso.

Libro IV: Cristo es motivo de escarnio y burla. Pedro lo niega tres veces. Premoniciones de la mujer de Pilato.

Libro V: El Sanhedrín condena a Jesús a morir crucificado. Cristo es presentado a Pilato, luego ante Herodes quien lo interroga.

Libro V I : Pilato intenta evitar la muerte de Cristo. Liberación de Barrabás.

Libro VII: Judas se confiesa ante el Sanhedrín y se mata. La flagelación de Cristo en la columna.

Libro VII: Es desatado de la columna y sentado en un rincón.

Libro X X : La burla de los soldados quienes lo llaman "rey". La coronación de espinas. Es llevado nuevamente ante Pilato: "Ecce Homo".

Libro X: Pilato vacila pero los judíos lo desafían en nombre del César.

Libro X I : Cristo en el camino de la Cruz. Encuentro con su Madre. La Crucifixión.

Libro XIX: La Cruz es levantada. El cielo se oscurece. Cristo muere y se rasga por medio el velo del

<sup>5</sup>. p.501:17-24; L.XII:173. "temorosas" por temerosas y 'supulcro" por sepulcro. Coinciden en estas versiones la Princeps con el Manuscrito (de ahora en más, denominados P. y M.)

**Santuario. Longinos atraviesa el costado de Cristo.  
El descendimiento de la Cruz. El entierro de Cristo.**

En lo que respecta a la cronología es indudable que, en buena medida, se constituye en un hilo conductor ya que, como se puede comprobar, el poema comienza con la institución de la Eucaristía y finaliza con el enterramiento de Cristo. No obstante, cronología y ubicación espacial no coinciden muchas veces. Los datos históricos referidos a la Resurrección y otras instancias relacionadas con este hecho, están relatados por medio del parlamento de algunos personajes, como profecía o como visión, haciendo uso del recurso de la anticipación. Así pues, la cronología se rompe de hecho y con frecuencia, pero, como principio artístico general permanece ya que subsiste, aún en las interpolaciones, el énfasis que la progresión de la Pasión implica hasta el momento fatal del Sábado Santo. La cronología debe ser entendida, entonces, como el soporte esencial de la **narratio** y, al mismo tiempo, como la evidencia del predominio de la historicidad sobre otros elementos reflexivos.

De acuerdo con esto, no es fácil admitir con Pierce<sup>5</sup> y Meyer<sup>6</sup> que sea el elemento catequístico el que prevalezca por sobre los otros espacios discursivos. El mismo Hojeda lo confirma cuando dice:

<sup>6</sup>. Cfr. Frank Pierce. **Diego de Hojeda, religious poet.** (Op. Cit.) Ver también, punto 2.1.10.1.

<sup>7</sup>. Ver 2.1.10.3.

Saca de los certísimos archiuos  
 De tu pecho real la antigua istoria,  
 Y escrita me la da en concetos viuos.  
 Para hazerla con mi voz notoria:  
 Que aunque los tiempos buelen fugitivos.  
 No se acaue con ellos la memoria  
 De hecho tal, no solo en prosa onrrado.  
 Mas en eroico verso celebrado.<sup>8</sup>

La historia se vuelve, en el poema de Hojeda, tanto en orden al criterio de verdad como en su linealidad causal, el factor preponderante en el diseño estructural del poema. El poeta reconoce la necesidad de no fracturar los tiempos y, frente a la anticipación, cuando el arcángel Gabriel relata a la Virgen los pormenores de la Resurrección, él mismo agrega la justificación necesaria:

Aquí llegó el discreto mensagero,  
 Quando la Madre y Virgen eleuada  
 Regalaua su espíritu sinzero  
 Con la istoria del Hijo dibujada;  
 Y aquí paró el legado verdadero;  
 Y para la ocasión más apretada  
 Conseruó lo restante en la memoria  
 De la no sucedida y cierta istoria.<sup>9</sup>

El aquí indica una localización tempo-espacial precisa que el parlamento del ángel ha quebrado, de alguna manera. No obstante el autor aclara que, si bien la historia anticipada no está aun sucedida en el tiempo, sí es cierta y, a punto tal, que la Gloria de la Resurrección es la que da la razón cabal a la Pasión, a pesar de que en el tiempo las causalidades sean opuestas.

<sup>8</sup>. p.219:1-8;L.VI:3

<sup>9</sup>. p.256:1-8;L.VI:151. El subrayado es nuestro.

Sobre el criterio de ajuste riguroso a la verdad, en un orden histórico, son prueba fehaciente las fuentes del poema, de lo que da cuenta, abundante y exhaustivamente el trabajo de la hermana Meyer, a partir del cual se puede asegurar que no hay nada en La Cristiada dejado a la fabulación<sup>10</sup>.

Conviene señalar, sin embargo y teniendo en cuenta lo expuesto hasta aquí, la necesidad de una revisión sobre la clasificación ya extendida de épica histórica, religiosa o novelesca<sup>11</sup>. Daría la impresión de que toda epopeya es histórica, más aún, de que la historicidad debe ser entendida como categoría esencial al género. Por otra parte, la finalidad religiosa es común a la generalidad de la producción poética del período. Que esta finalidad sea más efectiva de acuerdo con la elección de la materia narrativa seleccionada, es cierto: puede ser más adecuado aleccionar en materia religiosa con la vida de Cristo o de San Ignacio de Loyola que con la descripción del combate de las Navas de Tolosa. No obstante, en todos los casos se parte de un sustrato histórico.

La categoría de épica novelesca se aplica, por ejemplo, para el Bernardo del Carpio. De más está decir que Bernardo del Carpio es un personaje, legendario si se quiere, pero cuya existencia histórica está absolutamente justificada: era hijo de doña Jimena, hermana de Alfonso "el Casto" y de Sancho Díaz de Saldaña, vencedor del paladín Roldán en la batalla de Roncesvalles. Es manifiesto que el elemento fabulado en la

<sup>10</sup>. Ver punto 2.1.9.3.

<sup>11</sup>. Cfr. Frank Pierce, La épica del Siglo de Oro (op. cit.). Impone esta clasificación para las producciones del Siglo de Oro español.

epopeya de Balbuena es abundante, ya que los datos de este personaje, repartidos en los cantares de gesta y en los romances viejos tanto como en las crónicas, son muy escuetos. Puede admitirse, asimismo, que Balbuena, desde el lejano México, quisiera cantar, por medio de este héroe, las glorias españolas y resaltarlas sobre las francesas, actitud que no era poco común en esa época en la que Francia había demostrado gran mezquindad en la organización y desempeño de la armada contra el Islam, victoriosa en Lepanto.

Que la historicidad es un dato preeminente en la construcción de una epopeya lo vieron, no sólo los teorizadores, Escalígero, Tasso o el Pinciano, sino los mismos autores. La discusión no se centró nunca en la historicidad como dato contingente de la categoría literaria, sino en la perspectiva -si se narraba historia próxima o lejana-, en la verdad y en la verosimilitud<sup>12</sup>. No en vano llama Lope de Vega a Hojeda "historiador sagrado" en la composición laudatoria que consta en los preliminares de la **P**:

**El Antártico Polo  
i el nuestro que as onrrado  
istoriador sagrado  
te llamen sacro Apolo  
i en el orbe distinto  
nuevo David i, Evangelista quinto.**<sup>13</sup>

<sup>12</sup>. Ver punto 3.3.2.4.

<sup>13</sup>. Esta lira se encuentra entre las composiciones laudatorias dedicadas a Hojeda y agregadas en las primeras páginas de **P**, sin numerar. No conservan las mayúsculas todas las iniciales de verso. El texto ha sido transcrito tal cual se presenta en **P**.

Por otra parte, el poema está construido en octavas reales, rima ABABABCC, forma estrófica que se impuso definitivamente en el Renacimiento para la configuración del poema heroico, tal y como lo establecía Díaz Rengifo en el Capítulo XLI de su Arte poética española:

**Llamanse Versos Heroicos aquellos con que se celebran las hazañas de los varones ilustres; y aunque estas se pueden, y suelen celebrar en Octavas<sup>14</sup>.**

Con respecto a la rima, Díaz Rengifo pone como ejemplo los versos de La Araucana cuyo esquema es igual al señalado más arriba<sup>15</sup>.

Esta manera de identificar un género por el tipo de verso no es nueva. Si bien Aristóteles funda la Poética sobre el problema de la imitación, define a la epopeya como el "arte de imitar en hexámetros"<sup>16</sup> y Díaz Rengifo, para quien el "Arte Poética es un hábito, ó facultad del entendimiento, que endereza y rige al Poeta, y le da reglas y ávitos para componer versos con facilidad"<sup>17</sup> no hace más que continuar esta tradición<sup>18</sup>.

<sup>14</sup>. Juan Díaz Rengifo. Op. Cit. p.48

<sup>15</sup>. Idem. p.59.

<sup>16</sup>. Poética. 6:21;p.144

<sup>17</sup>. Juan Díaz Rengifo. Op. Cit. p.1

<sup>18</sup>. Giovanni Pascoli, en sus notas correspondientes al tema **Epopeya Griega** de la Enciclopedia Italiana, dice que "se entiende el nombre de epopeya como poesía narrativa destinada a la recitación. Los griegos llamaron **epos** al exámetro dactílico y adoptaron el plural **epé** para designar un **carma** en exámetros. **Epopeya** significa, pues, para los griegos, no un género literario, sino una forma métrica, una poesía en exámetros. Pero en toda la antigüedad, bien que fuera costumbre

#### 4.1.2. La invocación.

Este compromiso esencial con la historia unido al uso de la octava real, bastaría para confirmar la intencionalidad genérica de Hojeda de configurar una epopeya. No obstante, el poeta juega con otros datos que van completando el diseño del poema épico.

En primer lugar, el primer verso del poema es un remedo voluntario del verso inicial de la Eneida, tal y como lo hacían la mayoría de las epopeyas de la época.

#### **Canto al Hijo de Dios, umano, y muerto<sup>19</sup>**

E inmediatamente, como Virgilio, la invocación a la Musa, donde deja también establecido el orden de los fines:

**Musa divina, en su costado abierto  
Baña mi lengua y muéuela en su nombre,  
Porque suene mi voz con tal concierto,  
Que, los oídos halagando, assombre  
Al rudo y sabio, y el christiano gusto  
Halle prouecho en un deleite justo.<sup>20</sup>**

En una primera aproximación, la Musa podría identificarse con la inteligencia, según establece Tasso<sup>21</sup>; no obstante, en Hojeda la Musa adquiere una configuración cristiana precisa

griega adoptar para la poesía narrativa el exámetro, ambos conceptos se identificaron de hecho" (p.121. La traducción es nuestra).

<sup>19</sup>. p.1:9;L I:1

<sup>20</sup>. p.1:11-16;L I:1

<sup>21</sup>. Ver punto 3.3.2.5.

cuando, en el Libro II, la asimila a la noción de la Gracia santificante:

Mas ¡o tú, Gracia eterna, sabia musa,  
Que por el cristalino empíreo cielo  
Con viuo resplandor estás difusa  
En sacras mentes de glorioso zelo!  
Porque es mi alma en distinguir confusa  
Aun concetos vilísimos del suelo,  
Tú ilustra y purifica mis sentidos  
Con verbos nobles de tu luz vestidos.<sup>22</sup>

En el Libro VI, la Musa es la Santísima Virgen:

Mas ¡o tú, Virgen, que del sol bañada.  
Llena de gracia y gracias milagrosas,  
Y de la luna estás los pies calçada,  
Y ceñida de estellas luminosas!  
¡O Musa de los nueve respetada  
Coros de inteligencias amorosas!  
Espira en mí tu soberano aliento,  
Y vn alto y dulce y misterioso asiento.<sup>23</sup>

Juega con la coincidencia de las nueve categorías angélicas y las nueve musas. Sobre ellos reina María Santísima, a la cual la Iglesia la ha asimilado en sus cantos con la Sabiduría<sup>24</sup>. De donde el concepto de la Musa adquiere una analogía mucho más perfecta que en el Tasso. Ya se vio cómo en el

<sup>22</sup>. p.53:9-16; L.II:20

<sup>23</sup>. p.218:1-8; L.VI:1

<sup>24</sup>. "Después de Cristo, a nadie mejor que a la Santísima Virgen podrían aplicarse los atributos de la Sabiduría, tal como se describen en los libros sapienciales: poder, presencia eterna en el pensamiento divino, solicitud para con los hombres, que, escuchándola, encuentran el camino de la salvación" (Nota a la Epístola de la misa de la Virgen **Salve Sancta Parens** del **Misal diario** de Dom Gaspar Lefebvre, traducción castellana del P. Germán Prado y los monjes de la Abadía de Silos. Brujas Bilbao, Bíblica S.A., 1963. p.787).

**Discurso** está también la valoración de la musa, y su correspondiente reivindicación del mito de Orfeo, en orden a la preeminencia de la vía intelectual como único recurso de la elevación del espíritu, y no sólo para las manifestaciones poéticas sino, y sobre todo, para las realidades sobrenaturales<sup>25</sup>.

#### 4.1.3. **Angelología y demonología.**

Los ejércitos angélicos y las furias demoníacas están, también, organizados desde un punto de vista rigurosamente épico, a punto tal que Dante, más que una influencia señalada insistentemente por la crítica, es una **forma mentis** para su configuración iconográfica.

En el Libro II, la Oración proveniente del Huerto, sube al Cielo y es recibida por los ángeles:

Passa de los espíritus menores  
El coro ecelso y orden admirable,  
Y sube a los arcángeles mayores  
De ilustre faz, de vista venerable:  
Házenle reuerencia, da favores,  
Y atrás dexa el exército agradable  
De las virtudes, y a los potentados  
Llega, en fuerça y gloria sublimados.

Los príncipes supremos la reciben  
Con blandos ojos, con umildes frentes,  
Y los que en señorío eterno viuen  
Le postran sus coronas refulgentes:  
Los tronos, de su gran valor conciben  
Altas empresas, hechos eminentes;  
Adóranla los sabios cherubines,  
Y ónranla los amantes serafines.<sup>26</sup>

<sup>25</sup>. Cfr. p.227.

<sup>26</sup>. p.51:7-24; L.II:12-13

Señala Meyer, y en esto coincide con Corcorán, que la fuente sobre la que se basa Hojeda para presentar las jerarquías celestiales es Dionisio el Pseudo Areopagita en el segundo de sus cuatro tratados sobre los ángeles, denominados **De Coelesti Hierarchia**. Allí establece nueve estamentos angélicos, clasificados en tres grupos llamados triadas: primera triada: serafines, querubines, tronos; segunda triada: virtudes, dominaciones, poderes; tercera triada: principados, arcángeles y ángeles<sup>27</sup>.

Más bélica es la escena que sigue a continuación, luego de que el Padre ha conocido el mensaje funesto de la Oración:

**Mandó llamar a cortes celestiales,  
Y juntarse los reyes coronados  
Por su gracia, y con dones desiguales  
Perfetamente bienaventurados:  
A la voz de sus labios inmortales  
Temblaron los dos polos encontrados;  
Paróse el cielo, retumbó la tierra,  
Y el infierno temió segunda guerra.**

**Después de aquella singular vitoria  
Contra Luzbel y su quadrilla fiera,  
Dizen (pero no es fama transitoria,  
Sino eterna, infalible y verdadera)  
Que varias sillas de distinta gloria  
A la milicia de ángeles guerrera  
Y vitoriosa señaló, en diverso  
Lugar, el Hazedor del vniuerso.**

**Llamados, pues, con voces ressonantes  
Que en todo el grande cielo se escucharon,  
Los que abitan el Norte y Sur distantes  
Al punto en el alcâçar se hallaron;  
Y aquéllos que las plagas rutilantes  
Pisan del alua roxa, se aprestaron.**

<sup>27</sup>. Cfr. Corcorán. **Introduction** (op. cit), p.lxvi y Meyer. (op. cit. p.106 sq). Aclara Meyer que, para la interpretación del Pseudo Areopagita Hojeda se ha servido de Santo Tomás, de quien obtiene la noción de "esencias celestiales" y "altas inteligencias". Señala esta autora, también, las fuentes inmediatas: Vida y Tasso (Ver punto 1.2.10.4.).

**Y vinieron también los que el Poniente  
Hazen con clara luz ilustre Oriente.**<sup>28</sup>

#### 4.1.3.1. Miguel y Lucifer.

El imaginario angélico alcanza su **climax** épico con la figura del arcángel Miguel. Este arcángel lleva implícita en la **Biblia** la categoría de jefe supremo de las huestes celestiales y a él se atribuye el triunfo de los ángeles buenos sobre los

<sup>28</sup>. p.52:9-32; L.II:16-17-18. Aparece el color rojo que va a predominar en toda la Pasión. Simboliza la sangre, que es, al mismo tiempo, el color de la ornamenta sacerdotal del Rey de la Iglesia:

**Mas ¡ai! que los verdugos no cansados  
Golpes nuevos le dan, nuevas heridas,  
Y los miembros, en púrpura bañados,  
Lo están en más sangrientas auenidas:  
Salen de madre arroyos dilatados  
De aquellas blandas carnes lencogidas,  
Y anégase la eterna hermosura  
En el mar roxo de su sangre pura.**

**No son ya rosas, no son ya claueles;  
Fina escarlata son, ardiente grana,  
Qu'en vez de sus hermosas blancas pieles,  
De Dios adornan la belleza umana:  
Ropa es que los bárbaros crueles  
Rasgaron a Josef, ropa galana  
Para la fiesta del Amor diuino:  
Qual la fiesta, el ornato es peregrino. (P.317:17-  
32; L.VIII:89,90)**

Si el rojo conserva en Hojeda, como símbolo de la sangre, un valor vital y vivificante, tiene, también, una significación de aristocracia y conquista. La Iglesia ha seguido, en buena medida el simbolismo tradicional del rojo (Cfr. Jean Chevalier-Alain Gheerbrant. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona, Herder, 1991. p.888 sq). En la liturgia el rojo se usa en Pentecostés ya que simboliza el fuego del Espíritu Santo. De todas maneras, la Sangre del Cordero y el Fuego del Paráclito están asociados en una misma significación fecundante. El rojo, por otra parte, es un color netamente barroco.

malos y la confinación definitiva de Lucifer en el averno<sup>29</sup>.

Hojeda exalta el perfil guerrero de Miguel y, en más de un aspecto, pareciera asimilarlo a la figura del colérico Aquiles<sup>30</sup>: ambos se enfurecen frente a la muerte ignominiosa del amigo que, en el caso de La Cristiada, es Cristo mismo. Aquiles lleva a cabo su venganza sobre Héctor hasta las últimas consecuencias y Miguel, más "cristiano", levanta todo su ejército de ángeles en pie de guerra y pide a Dios Padre la venia, para destruir el género humano.

Desta manera, pues, dixo umillado:  
 "Padre y Señor, tu Hijo verdadero,  
 Si bien qual ombre, está crucificado  
 Por ombres, como ves, en un madero;  
 Y el cielo, en noble ardor desto abrasado,  
 Pretende castigar hecho tan fiero  
 Si tú le das licencia; y assi viene  
 A ti, y las armas en la mano tiene.

"Dánosla, pues, Señor, y el ímpio mundo  
 Sacrilego a su Dios acabaremos,  
 O sacando las aguas del profundo,  
 Que ahoguen, como ciñen sus extremos,  
 O ardiendo en fuego viuo el suelo inmundo  
 Que huellan los atrozes y blasfemos,  
 O sacudiendo con furor la tierra,  
 O haziéndoles en cuerpos mortal guerra"<sup>31</sup>

<sup>29</sup>. Meyer hace referencia, al tratar el tema del origen de los ángeles y su "historia", a la obra de Guillaume de Saluste du Bartas, La création du monde ou la première semaine. (Ver punto 1.2.10.2 y nota 64)

<sup>30</sup>. La cólera es, para Ernst Curtius, el punto de arranque de la fábula épica de la Iliáda. "Sin un héroe encolerizado (Aquiles, Roldán, el Cid, Hagen) o una divinidad colérica (Poseidón en la Odisea; Juno en la Eneida) no hay epopeya" (Op. Cit. T. I. p. 246)

<sup>31</sup>. p.484:1-16; L.XII:103,104

Ambos capitulan en virtud de la piedad: si Aquilas se calma frente a los requerimientos del anciano Príamo, Miguel cede ante la respuesta del Padre, donde está contenido, al mismo tiempo, el misterio del Gólgota:

(...) Y el Padre, en la justicia recto,  
Y en la misericordia siempre amable,  
Dixo a Miguel: "Vuestro zeloso afecto  
Y muestra, ¡o capitán!, me es agradable;  
Mas el que pretendéis vltimo efeto  
No a sido a mi bondad tan aceptablçia  
Esta vnión de justicia y de clemencia.

"Es gran justicia demandar terrible  
Por infinita culpa inmensa paga;  
Pero es clemencia igual dar apazible  
Al Hijo, que por ella satisfaga;  
Y aquesta vnión reluze conuenible,  
En que él llagado esté por quien le llaga,  
Y yo le dé piadoso, y justiciero  
Le permita que muera en un madero.<sup>32</sup>

Es de gran majestad la imagen de Miguel imprecando al Sol para que desaparezca y las tinieblas cubran la vergüenza del Dios Hijo:

"¿Es posible, inmortal noble criatura,  
Que miras a tu Dios en cruz desnudo,  
Y ofreces luz a aquella gente dura  
Que sin miedo en la cruz ponerlo pudo?  
Cubre tu clara faz de noche oscura,  
Con razón fiero y con verdad sañudo:  
Desate el mundo assi sus gruessas nieblas,  
Y a su Criador conozca en tus tinieblas".

Dixo; y el sol, auergonçado luego,  
Sus rayos en sí propio recogidos,  
Negó su bella lumbre al mundo ciego,  
Por dexar a los ombres confundidos:

<sup>32</sup>. p.4a6:17-24; L.XII:112,113. Sobre la disputa entre las virtudes divinas. Justicia y Misericordia, es probable, dada la semejanza, que Hojeda esté fundado en el opúsculo de San Bernardo, Grandezas incomparables de María (ver punto 2.1.6.).

**Espantóse el romano, admiró al griego,  
Ambos en esta ciencia esclarecidos.  
Ver vn eclipse tal; y el crudo ebreo  
Se quedó pertinaz en su desseo.<sup>33</sup>**

El dinamismo con que están presentadas las imágenes angélicas relacionan al poema con la Christias de Vida y con la Gerusalemme de Tasso, al mismo tiempo que lo distinguen, en este aspecto, del Dante. Este rasgo, señalado por Pierce en su estudio sobre las fuentes poéticas del poema<sup>34</sup> y, desde otra perspectiva, por Joaquín Arce<sup>35</sup> alcanza su punto máximo de perfección en el Libro VIII en el que los demonios suben a la tierra, arengados por Lucifer, para expandir su maldad e inspirar la crucifixión:

**(...); y los furibundos escuadrones  
D'espíritus a rabia condenados  
Suben a las diáfanas regiones  
De los aires en clara luz bañados,  
Y en centurias, cohortes y legiones  
Partidos van, sin orden concertados;  
Y todos juntos al pretorio llegan,  
Y allí alborotan cuerpos, y almas ciegan.<sup>36</sup>**

#### 4.1.3.2. La Impiedad.

<sup>33</sup>. P. 488:1-16; L. XII:119,120. Este recurso de la luz o del claro-oscuro como lo denomina Hatzfeld es un rasgo netamente barroco (Cfr. Op. Cit. p. 163). Oscurecer para conocer la verdad "Y a su Criador conozca en las tinieblas", pone de manifiesto la convicción de que este mundo terrenal es sólo un sueño, un engaño para el cual sólo el reino sobrenatural ofrece la posibilidad de develarlo.

<sup>34</sup>. Cfr. puntos 2.1.10.3 y 2.1.10.4.

<sup>35</sup>. Arce insiste, particularmente en este asunto de ángeles y demonios, en la sujeción de Hojeda a Tasso y señala, aquí, las diferencias con Dante. Cfr. punto 2.1.11.2.

<sup>36</sup>. p.296:25-32; L.VIII:6

En el imaginario demoníaco, Lucifer está en el abside de ese cono invertido, a la manera dantesca, que es el Infierno. No obstante, en orden a una proyección épica es la Impiedad la que, de todas las imágenes satánicas, alcanza dimensiones más extraordinarias. Si Miguel era, de alguna manera, Aquiles, la Impiedad es Alecto, la más cruel y despiadada de las tres Furias. En Virgilio las Furias, más decididamente que en Homero y, en general, que en los autores griegos<sup>37</sup>, están asociadas a los castigos infernales, pero, al mismo tiempo que guardan una cierta independencia respecto de las entidades del Averno, están en continuo ardor, configurándose como una suerte de movimiento activo de las potencialidades satánicas<sup>38</sup>. Este parece ser el marco de referencia sobre el que está construida la imagen de la Impiedad en Hojeda:

**El edificio de rebelde azero  
Sobre vna inculta roca se leuanta,  
Y en su puerta mayor el Canceruero  
Con tres en vna voz la noche espanta:  
Aleto, hija atroz del Orco fiero,  
Que de culebras çifne su garganta,  
Con sus ermanas dos siempre despiertas,  
Ocupan las demás guardadas puertas.**

<sup>37</sup>. De acuerdo con Fierre Grimal. Diccionario de Mitología griega y Romana (op. cit), las Erinias, llamadas también Eumenides - es decir, las "Bondadosas"- son divinidades violentas que los romanos identificaron con las Furias. Se mencionan tres: Alecto, Tisifone y Megera, sin especificar una función particular para cada una. (p.169).

<sup>38</sup>. Juan Eduardo Cirlot. Las asocia a las Arpias de las que dice que "se han definido más profundamente como representación de las armonías maléficas de las energías cósmicas. Sin embargo -continúa- a veces su acento se carga exclusivamente en el aspecto energético de tales fuerzas en acción" (Diccionario de símbolos. Barcelona, Labor, 1985. p.84) Interesa resaltar, también aquí, el carácter dinámico con el que están definidas.

Y dentro, en vna silla pauorosa,  
 Que vnos dragones forman enroscados,  
 De pura piel y escama ponçoñosa,  
 Con sus colas y cuellos enlazados,  
 Se assienta la Impiedad, madre espantosa  
 De hijos mil, grauissimos pecados,  
 Mirando al cielo con torzidos ojos,  
 Y fulminando contra Dios enojos.<sup>39</sup>

Es manifiesto que Alecto no forma parte de las huestes de Lucifer, ya que éste debe invocarla, adularla y convencerla para que entre en la conjura contra Cristo:

Luzbel estremeció su grande frente,  
 La cabeça inclinando formidable,  
 Y en el pecho cruel de vna serpiente  
 Puso el pie con despecho incomportable;  
 Y a la Impiedad miró sentidamente,  
 Como quien pide ayuda favorable,  
 Y díxole: "Mi voz vn rato escucha;  
 Que es fuerte mi dolor, mi pena mucha."<sup>40</sup>

Y, más adelante, para lograr su adhesión, la impreca de este modo:

"Pues óyeme y escucha; más ¿qué digo?  
 ¿Sólo por Lucifer te hablo y ruego?  
 Tu fauor pido contra tu enemigo;  
 Contra Jesús a tu poder me llego.  
 ¿Dónde, si él vence, hallarás abrigo?  
 ¿Dónde se encenderá oloroso fuego  
 De incienso y de resina que humee  
 En onra tuya, si a Jesús se cree?"<sup>41</sup>

No es fácil advertir cuál sea la configuración que Hojeda le otorga a la Impiedad. La imagen se adapta, en muchos aspec-

<sup>39</sup>. P.333:17-24 y p.334:1-8; L.IX:2,3

<sup>40</sup>. p.337:25-32; L.IX:18.

<sup>41</sup>. p.338:17-24; L.IX:21

tos, al mito de las Furias, pero el concepto, dentro del sistema filosófico del tomismo aristotélico de La Cristiada, no queda del todo resuelto. Lucifer le recuerda sus orígenes:

**"Y dévesme atender, pues el primero  
Seno do fuiste con valor servida,  
Este fué corazón robusto y fiero,  
En la batalla contra Dios Seguida;  
Y por mí solo el esquadrón guerrero  
Al calor de sus pechos te dió vida;  
Y si al fin no saliste con vitoria,  
De osada y firme te quedó la gloria."<sup>42</sup>**

Su origen se remonta, pues, al combate primigenio entre los Angeles y, así como la Piedad, en tanto que virtud de Dios, puede, de alguna manera, personalizarse, la Impiedad, como aquel vicio contrario, nacido de la fuerza pervertida de la espiritualidad de Satanás, adquiere una cierta manifestación autónoma<sup>43</sup>. Instigada por Satanás, se lanza hacia la tierra, con el dinamismo y la violencia de una ráfaga de fuego:

**(...); Y el monstruo sin hablar rebienta,  
Y le obedeçe, y a Salén se parte,  
Y con boca blasfema y cara essenta  
Y alas negras tremola su estandarte:  
Sube al aire, que el rubio sol calienta,  
Como la antigüedad finge al dios Marte,  
De guerra, de furor, de muerte armada,  
Y contra Dios y el ombre emponçoñada.**

<sup>42</sup>. p.338:1-8; L.IX:19

<sup>43</sup>. Podría asociársela más exactamente a las Gorgonas -las tres hijas de Forcis y Ceto- en tanto que simbolizan esas fuerzas pervertidas de lo espiritual; más concretamente a la Medusa que ha sido creada como símbolo de la "imagen deformada de sí (...) que petrifica de horror, en lugar de iluminar justamente" (Cfr. Chevalier-Gheerbrant. Op. Cit. p.536). De todas maneras, no parece ser ésta la fuente sobre la que se basa Hojeda en la versión de la Impiedad, sino la de Alecto tal y como la reinterpreta el Tasso en la Gerusalemme.

Llamas lança de fuego por la boca,  
 Y de ceniza y humo el cielo viste,  
 Y quanto con el pie y la mano toca,  
 Todo lo quema, nada le resiste:  
 La umilde planta y la soberuia roca  
 Se encoge y Treme a su presençia triste;  
 Paró el Jordán, de espanto buelto en yelo,  
 Y retemblaron Líbano y Carmelo.<sup>44</sup>

Ya se ha señalado, antes, que el estudio de las fuentes para la construcción del imaginario infernal del poema han sido abordadas, además de Meyer, por Frank Pierce en su artículo **The poetic hell in Hojeda's "La Christiada": imitation and originality**. Allí, el autor intenta explicar las variantes que la cosmovisión cristiana produce de las fuentes literarias más antiguas, Homero y Virgilio, sobre todo a partir de Dante. Un punto de interés es, precisamente, el tratamiento que Hojeda hace de la máquina mitológica asociada a los demonios. La crítica no analiza la figura de la Impiedad; se hace referencia, más bien, al Libro IV, sobre el concilio de los demonios. Las Furias, Megera y Alecto, están vistas en relación con la Eneida y el poema de Tasso<sup>45</sup>.

Es obvio que el espectáculo épico se dé a nivel de las realidades celestiales. En primer lugar porque el poeta se permite, en ese campo y sin necesidad de fabulaciones, la

<sup>44</sup>. p.341:17-32; L.IX:33,34.

<sup>45</sup>. Un examen mayor sobre este asunto puede verse en el punto 1.2.10.5 referido a los comentarios de Meyer y punto 2.1.10.2 y nota 104 de ese mismo punto, en relación con la influencia de Tasso.

incorporación de lo maravilloso<sup>46</sup>. En segundo lugar y en parte como consecuencia de esto, es allí donde se dá, entre ángeles y demonios, el verdadero combate por la muerte de Cristo<sup>47</sup>. El hombre queda o sorprendido o inconsciente frente al gran drama del Gólgota:

Iuan muchos a uer el caso nueuo,  
Y entrando, se parauan admirados,  
Considerando quel gentil mancebo  
Que tuuo a tantos de su voz colgados.  
Que los tenía con razón de nueuo  
Suspendidos, absortos, eleuados  
Con el graue silencio y muda lengua.  
En tan dura passión y estraña mengua.<sup>48</sup>

#### 4.1.4. Gamaliel y la Magdalena.

Gamaliel y la Magdalena son los únicos seres humanos que alcanzan dimensiones épicas. Gamaliel<sup>49</sup>, como un Néstor homérico, aconseja a la Sinagoga estudiar en las Sagradas Escrituras quién es este Hombre que hoy es acusado:

<sup>46</sup>. Sobre la importancia de lo maravilloso ver punto 3.3.2.7.

<sup>47</sup>. Como se vio a través del análisis de la obra de la hermana Meyer, Hojeda, siguiendo las enseñanzas de Francisco Suárez, adopta, apartándose de Santo Tomás, una postura Cris-tocéntrica. Esto le permite, a nivel de la construcción poética, hacer coincidir toda la Historia sagrada en un mismo eje: la Redención. (Cfr.2.1.9.5 y nota 74).

<sup>48</sup>. p.342:9-16;L.IX:36

<sup>49</sup>. Gamaliel es uno de los jefes más venerables de la Sinagoga. Maestro de San Pablo, intervino en el juicio contra Cristo a favor de una revisión de las profecías para averiguar si realmente lo que Jesús manifestaba estaba acorde con lo que preanunciaban los textos Sagrados. Aparece en el **Nuevo Testamento** y en los **Hechos de los Apóstoles**.

"Toda la pena que Jesús merece,  
 Dixo, si la merece, a procedido  
 De que'l mundo por Christo le engrandece,  
 Y él se predica por el Rey ungido:  
 Luego si es Rey, si Christo, mal padece  
 La opinión de blasfemo qu'a tenido,  
 Y será injusto dalle por sentencia  
 De muerte infame cruda penitencia.

"Si es el Messías, deue ser onrado  
 Con faz umilde y corazón piadoso;  
 No por blasfemo erege maltratado  
 Con dura ofensa y término afrentoso;  
 Pues hasta aquí no está determinado,  
 Aun agora en razón está dudoso  
 Si es el Messías Rey, si es el Rey Christo;  
 Que pruevas mil en su fauor se an visto.<sup>50</sup>

Magdalena se presenta, en el Libro VI, como una Antígona. Temeraria y resuelta, rompe el cerco de los soldados romanos para amortajar a su Señor y darle digna sepultura en cumplimiento de un mandato que está por encima de toda ley humana. Como no lo encuentra, anegada en un llanto piadoso exclama:

Busquélo y no lo hallo. ¿Roban muertos  
 En esta tierra? ¿Muertos arrebatan?  
 De Citia en los más rígidos desiertos  
 A los difuntos sin ofensa tratan.  
 Y ¿aquí de los sepulcros ya cubiertos  
 Sacan los ombres y otra vez los matan?<sup>51</sup>

Algunos versos de esta escena parecen sacados de la tragedia de Sófocles:

"O gente fiera, o duros enemigos.  
 Que con el muerto tal rigor vsastes!<sup>52</sup>

<sup>50</sup>. p.95:9-24; L.III:36,37

<sup>51</sup>. p.247:9-14; L.VI:116

<sup>52</sup>. p.247:17-18; L.VI:117

La iconografía femenina es un punto relevante en el poema de Hojeda y merecería un estudio especial que lo destaque: Marta, Magdalena, las mujeres del camino de la Cruz y las primeras mártires romanas: Inés, Cecilia, Ágata. Está presente también la famosa Teresa de Avila, prácticamente contemporánea al poeta ya que muere en 1582. Es obvio que Hojeda se maneja, en lo que respecta a esta gran santa, no con la canonización oficial de Roma sino con la devoción popular que toda España le otorgó en vida a esta mujer extraordinaria<sup>53</sup>. De todas ellas, la imagen de Magdalena es la más originalmente tratada. Pareciera que, a partir del Renacimiento y de la polarización que del imaginario femenino hace la Madonna renacentista, la devoción a la Magdalena, tan frecuente en la Edad Media, desaparece prácticamente del horizonte estético. Salvo la curiosa obra de Malón de Chaide, **La conversión de la Magdalena**, no hay casi ejemplos de obras literarias que la retomen como tema. En **La Cristiada**, la Magdalena ocupa un lugar importante

<sup>53</sup>. La octava dedicada a Santa Teresa de Avila es la siguiente:

Y tú, muger de sfuerço soberano  
 Y eccelentes hazañas varoniles,  
 De diuino valor en pecho umano,  
 Y ánimo inuicto en miembros femeniles,  
 Que al gran Carmelo, hecho umilde llano,  
 Cumbres diste eleuadas y gentiles,  
 Con tu moderna cruz a Dios seguías,  
 Teresa, exemplo santo de almas pías.  
 (p.435:25-32;-L.XI:94)

Conviene recordar, como se aclaró al hablar del contexto, que por la época en que se escribe **La Cristiada**, está en pleno florecimiento Rosa de Lima quien muere, prácticamente al mismo tiempo que el poeta, en 1615.

en el desarrollo del poema<sup>54</sup> y adquiere, además, una dimensión nueva: no se exalta en Hojeda tanto a la pecadora arrepentida como a la mística:

"Lo mismo pensará la Madalena,  
Y hablará como quien tal pensare,  
Y sólo el Salvador le dará pena,  
Y gusto quien de Christo le tratare;  
Y de otro bien y de otro mal agena,  
A quien viere o la viere o le hablare  
Pedirá a su Señor dulce y suaue;  
Que ni otra cosa quiere ni otra sabe.

"Pero Christo, qual madre generosa,  
su eleuación notando y su ternura.  
Alegre boluerá su faz gloriosa.  
Claramente mostrando su figura:  
-María,- le dirá con voz piadosa;  
Y ella, absorta de ver su hermosura,  
Responderá: -Maestro,- arrebatada  
De sí, y en él y en Dios transeleuada.<sup>55</sup>

#### 4.1.5. El símil.

Si a nivel de lo meramente constructivo, es la historicidad de la materia narrativa y el uso de la octava real los que ponen de manifiesto un compromiso de la intencionalidad genérica con los preceptos teóricos de lo que se entendía por poema heroico y, en el plano de la significación, la configuración del imaginario sobrenatural (ángeles y demonios) como punto de apoyo de lo maravilloso hace lo propio, el símil completa el

<sup>54</sup>. Aparece en el Libro III, octava 142; en el Libro IV, de la octava 148 a la octava 159 donde se recrea su historia tal como la trae el Evangelio; en el Libro VI, desde la octava 107 a la 133; Libro X octava 68 a 71; Libro XI, octava 97; Libro XII, desde la octava 167 a la 170.

<sup>55</sup>. p.250:17-32; L.VI:129,130.

marco de requisitos necesarios para aceptar, desde la recepción, a La Cristiada como una epopeya. Hay que admitir que el símil, en Hojeda, además de ser un recurso típicamente épico, está asociado, también, con la retórica de la Oratoria Sagrada: el recurso a la analogía se hace casi insoslayable para el poeta épico que debe dar cuentas de lo maravilloso. De la misma manera, el predicador se encuentra, en repetidas oportunidades, frente a la necesidad de buscar un analogado para dar a conocer una realidad de suyo extraordinaria<sup>56</sup>.

El símil es un recurso que compromete tanto el nivel de lo estrictamente estilístico como el campo semántico. Cumple a lo largo del discurso una función explicativa, ya sea porque aclara una situación o desarrolla un concepto.

No hay símiles en el Libro I ni en el Libro II donde predomina la argumentación teológica, pero irrumpen en el Libro III. Por lo general están incluidos dentro de algún parlamento lo que hace que adquieran un tono fuertemente discursivo y afiancen aún más su origen retórico, unido a su naturaleza épica. A partir del Libro III, y excepción hecha del Libro IV que tampoco presenta este recurso, se repiten con notable frecuencia a lo largo del poema hasta alcanzar el número total

<sup>56</sup>. El símil es un recurso habitual de San Francisco de Sales, uno de los representantes más renombrados de lo que se conoce por Humanismo devoto. En su Introducción a la vida devota todo dato de la naturaleza o de la Historia Sagrada es bueno para hacer conocer una situación interna o un conflicto del alma: "¿Ves las abejas cómo chupan del tomillo un jugo amarguísimo, y chupándolo, por una propiedad que tienen, lo convierten en miel? Así, ¡oh mundano! aunque las almas devotas encuentran ciertamente mucha amargura en los ejercicios de mortificación, practicándolos la convierten en dulzura y suavidad" (Se maneja una traducción del francés del Pbro. Pedro Silva. Buenos Aires, Editorial Poblet, 1944. p.28).

de 4 l<sup>5 7</sup> .

Es curioso que, tratándose de un recurso tan frecuente en Hojeda, ningún crítico haya reparado en él, excepción hecha de don José de la Riva-Agüero que toma el símil de la "christalina vedriera" del Libro VI para compararlo con San Juan de la Cruz<sup>5 8</sup> .

La fuente más evidente de este recurso es Virgilio y toda la tradición épica. Se advierte, asimismo, la influencia que la Oratoria Sagrada del Siglo de Oro puede haber acarreado en Hojeda, tal como se ha mencionado antes<sup>5 9</sup> . Quizás la prosa de Fray Luis de Granada, maestro de Hojeda en muchos aspectos, aficionado a esta figura, aunque no con la misma frecuencia, pueda ser el eslabón más próximo.

El símil es un tropo muy frecuente y de gran valor artístico en Ercilla, pero precisamente lo que marca la diferencia es que en La Araucana el símil tiene exclusivamente una función ornamental en tanto que en Hojeda, en muchos de los casos, adquiere ese tono retórico, eminentemente discursivo, propio de la oratoria sagrada.<sup>60</sup>

<sup>57</sup>. En el Libro III los símiles ocupan las octavas 139-140; 151-152; 177; en el Libro V ocupan las octavas 15-16; 25; 26; 27; 71. En el Libro VI, octavas 18-19-20; 22; 29; 43-44; 71-72; 120; 124-125; 135; 138; 139. En el Libro VII, octavas 40-41-42; 48; 142-143-144. En el Libro VIII, octavas 20; 27-28; 62-63; 94-95; 103-104. En el Libro IX, octavas 41; 61; 86-37-88; 132-133. En el Libro X, octavas 2; 75-76; 77; 115. En el Libro XI, octavas 130; 131. En el Libro XII, octavas 32-33; 85-86; 87-88; 127-128; 134-135; 137-138.

<sup>58</sup>. Ver punto 2.1.6.

<sup>59</sup>. Ver p. 145,146 y 147.

<sup>60</sup>. Es éste, evidentemente, un tema a desarrollar con más amplitud.

Es también el uso reiterado del símil, como recurso estilístico tanto como la forma de aproximar el mundo natural al sobrenatural, el que abre la vía hipotética de una posible influencia ovidiana<sup>61</sup>.

<sup>61</sup>. La semejanza surge no sólo en ese carácter más expandido del recurso, sino en la elección en cierto modo original de los términos de la comparación. En la **Metamorfosis**, en el pasaje de Cadmo, Libro III:106-115, Ovidio inserta este símil:

Al punto (más de lo creíble) empezaron a removerse los terrones, y de los surcos emergió en primer lugar la punta de la lanza, después los cascos de las cabezas que se balancean con su coloreado penacho, a continuación se elevan los hombros, los pechos y los brazos cargados de armas, y crece una cosecha de hombres provistos de escudos.

Es igual que, cuando se levanta el telón en los teatros que están de fiesta, suelen elevarse las figuras y mostrar en primer lugar el rostro, poco a poco lo demás y, una vez que han sido sacadas en suave avance, se muestran totalmente y ponen los pies en el mismo borde. (Edic. de Alvarez-Iglesias, Op. Cit. pp.282-283)

Hojeda trabaja, también, con analogías sorprendentes y anacrónicas, porque el término aludido está más cerca del receptor que del mundo cotidiano del término real:

Como sucede en popular mercado  
Furiosa lebantarse vna pendençia  
De vno y otro linage alborotado  
De gente infame y falta de prudencia,  
Que vn confuso gritar desentonado  
Es la prueua mayor de su sentencia;  
Assí aquéllos, de Dios crudos fiscales,  
Le acusauan con voces desiguales. (L.V:71)

Ese mercado está más próximo al catu de la plaza de Lima que a la circunstancia histórica de la muerte de Cristo, como lo confirma de la Riva-Agüero (Cfr. José de la Riva-Agüero. **Obras Completas**. T. II. op. cit. p.87sq.).

Hay otras semejanzas a nivel puntual de la selección de los temas, como el símil del caminante: en el Libro I:491-496 de las **Metamorfosis**, a raíz del episodio de Dafne se lee:

(...) y de la misma manera que la ligera paja se quema una vez segada la espiga, al igual que arden los setos con las antorchas que por azar un caminante acercó demasiado o abandonó al amanecer, así se inflamó el dios, así arde (Febo) en todo su pecho y alimenta su esperanza un amor estéril.

En efecto las Metamorfosis tuvieron una importancia capital en la generación de poetas sevillanos, contemporáneos a Góngora<sup>62</sup>. Por otra parte, conviene tener presente que la crítica ovidiana ha señalado insistentemente que las Meta-  
morfosis conservan, como rasgos épicos, además del uso del hexámetro y el carácter eminentemente narrativo, procedimientos formales como el símil y la écfrasis<sup>63</sup>. Podría pensarse en Dante, propenso también al empleo de la comparación. Pero en la Commedia el uso del terceto obliga a un tratamiento más breve del recurso<sup>64</sup>, contrario a la ampulosidad de Ovidio

(Edic. Alvarez-Iglesias. Op. Cit. p.217)

Si el caminante indica la transitoriedad y el fuego la violencia repentina de la pasión, en el mismo sentido están puestos los puntos de contacto de la analogía entre los términos del símil de Hojeda:

**Qual caminante en noche tenebrosa,  
A quien el rayo coge repentino.  
Que de lexos la vista temerosa  
Le ciega y saca de su paso y tino,  
Y aun no tocado de su luz fogosa,  
Las fuerças pierde y pierde su camino;  
Assí Caifas perdió la eccelsa cumbre  
De la razón, con este rayo y lumbre. (L.V:27)**

<sup>62</sup>. Ver punto 2.1.9.6.

<sup>63</sup>. Cfr. Consuelo Alvarez y Rosa María Iglesias. **Introducción** a la edición de Metarmofosis. (op.cit., p./65/.)

<sup>64</sup>. En Dante el símil está logrado, como todos los aspectos del poema, con una brevedad e intensidad magistrales:

**E come gli stornei ne portan l'ali,  
Nel freddo tempo, a schiera larga e piena.  
Cosí quel fiato gli spiriti mali**

**Di qua, di la, di giù, di su gli mena: (Inferno,  
V,40-43).**

Para la Divina Commedia se utiliza la edición ilustrada por Gustavo Doré, anotada por Eugenio Camerini (Milano, Casa Editrice Sonzogno, 1927)

y, más aun, de Hojeda, explicada en gran parte en ambos autores, quizás, por el uso del hexámetro y de la octava real respectivamente:

Assí como el que beue mucho vino,  
Y ardiendo se le sube a la cabeça.  
Está con un airado desatino,  
Y la razón no acaba si la empieça,  
Y brauo y triste va por el camino,  
Y el passo a varias partes endereça,  
Y suspéndese ya, ya se apressura.  
Según el fuerte umor de su locura;

O como la feroz sacerdotisa  
En el templo de Apolo endemoniada.  
Fingiéndose diuina profetisa,  
Andaua en mente y ojos eleuada.  
Ya aspacio, ya parándose, ya aprisa,  
Y en todo con razón desatinada,  
Pues llevaba en su pecho furibundo  
Al insolente rey del caos profundo;

Tal se fué Judas, y dexó medrosos  
A los que allí su plática escucharon,  
Y en busca de los montes cauernosos  
Bolo, donde sus furias le aguijaron:<sup>65</sup>

El paralelismo apuntado entre Ovidio y Hojeda indica no sólo la pertinencia del problema sino la complejidad y amplitud de las fuentes estilísticas de **La Cristiada**. Es evidente que haría falta un desarrollo puntual contrastado de ambos autores para una mejor apreciación de la cuestión, pero, en rigor es una propuesta que corresponde a una nueva investigación.

#### 4.1.6. Profecía, recapitulación y écfrasis.

La marcha del poema de Hojeda **es** lenta y reflexiva, muy a

<sup>65</sup>. p.267:9-28;L. VII:40,41,42

la manera virgiliana<sup>66</sup> y está expresada a través de la profecía, la recapitulación y la écfrasis.

La profecía es, estilísticamente, una anticipación, pero se ha preferido utilizar el primer término dado el carácter preponderantemente doctrinal del poema. Por medio de la profecía se anticipa a historia de los Mártires que siguieron a Cristo (Libros IV, VIII y XII); de los Doctores de la iglesia (Libros V y VI); de fundadores de órdenes religiosas (XI); Gabriel (en un episodio que recuerda al Tasso y a Virgilio) visita a la Virgen para anunciarle el Descendimiento al Infierno y la Resurrección (Libro VI); Cristo tiene una visión de herejes y de traidores en la línea de Judas que concluye con Lutero y el protestantismo (Libro VII); Cristo ve desde la Cruz la destrucción de Jerusalén por Tito (Libro X)<sup>67</sup>; Gabriel visita nuevamente a la Virgen y le profetiza la Ascención,

<sup>66</sup>. Pierce se extiende en la comparación de este tipo de relato lento y predominantemente descriptivo con la Christias de Girolamo Vida ya marcada por muchos críticos. Además señala como puntos comunes entre ambos poetas: la personificación del miedo (Libros II y X); las Furias y la representación del Infierno (Libro IV); la elaboración del sueño de Prócula (Libro IV); y la derrota final de Satanás por el arcángel San Miguel (Libro XII). (**Introducción** a la selección y edición de La Cristiada. op. cit. pp.17sq).

<sup>67</sup>. La descripción de la ruina de Jerusalén está basada principalmente, de acuerdo con Meyer en la Guerras de los Judíos de Flavio Josefo (Ver punto 1.2.1.3) es uno de los episodios más definitivamente épicos que presenta La Cristiada: el horror, la muerte, el hambre y la antropofagia:

Y un cuento y cien mil ombres parecían  
Muertos en todo el cerco lamentable,  
Qu vnos a hierro y fuego preçían,  
Y otros de hambre y sed inexorable;  
Y otros nouenta mil y más salían  
Llorando de la tierra miserable,  
Vnos para Luchas con bestias fieras,  
Y otro para morir de otras maneras. (L.X:40)

Pentecostés y su propia Asunción (Libro X).

La recapitulación se hace efectiva a través de visiones retrospectivas: hechos y milagros de Cristo (Libros IV,V y IX); el juicio de Lázaro<sup>66</sup> (Libro V); las proezas de los héroes del Antiguo Testamento (Libros III y VI).

El otro recurso, de corte virgiliano y ovidiano y que tiene una función de complementariedad en el discurso narrativo, es la écfrasis organizada sobre la base de un cuadro descriptivo de escenas intercaladas en la trama principal del poema. Cuenta con antecedentes tan venerados como el escudo de Eneas en la Eneida o las del Palacio del Sol, los tapices de Palas y Aracne o el cratero regalado por Anio a Eneas en la Metamorfosis. Hojeda la emplea en dos oportunidades: en el episodio del Manto del Pecado en Getsemaní -en el cual se combinan la profecía con la visión retrospectiva (Libro I)-, donde está estructurada de acuerdo con los siete pecados capitales que van sucediéndose en las historias respectivas:

**Entre laçivos fuegos abrasada  
Que llamas bossan de alquitrán terrible,  
En la terçera parte dibujada  
Se muestra la Luxuria incorregible:  
Su cuello altiyo y faz desuergonçada,  
Su mano carniçersa y vientre horrible  
Descubre, y con su torpe y suzia boca  
A la ençendida juuentud prouoca.<sup>69</sup>**

entre cuyos pecados se menciona la escena de David y Betsabé.

<sup>68</sup>. Esta escena del juicio de Lázaro está tomada de los **Evangelios Apócrifos**.

<sup>69</sup>. p.29:1-8;L.I:110

El otro ejemplo lo constituye la descripción, en las Puertas del Infierno, del friso que rodea la "silla paurosa" de la Impiedad, construida sobre la base de una serie de escenas de recapitulación (Libro IX):

**Repúblicas enteras destroçadas,  
y Destroçados ínclitos imperios;  
Ellas están entre sus pies holladas;  
Y ellos bueltos en viles vituperios:  
Conseruan las paredes mal grauadas  
En duros bronzes hórridos misterios  
De agrauios, que celebra por Vitorias,  
Y ombres ímpios fingieron ímpias glorias.<sup>70</sup>**

#### 4.1.7. Catálogos.

Otro recurso épico a nivel del estilo, es el uso de los catálogos: catálogos de Mártires, de Fundadores de órdenes, de Doctores de la Iglesia, aun de demonios, aparecen jalonando el decurso narrativo. En el Libro IV, octavas 11 y siguientes, se hace un catálogo de demonios en donde figuran, además de los dioses de la mitología greco-latina<sup>71</sup> el Buey Apis, los ídolos que aparecen en la Sagrada Escritura: Astaroth y el becerro de oro, y aun los dioses americanos:

#### **Ni los dioses en México temidos**

<sup>70</sup>. p.334:17-24;L.IX:5

<sup>71</sup>. Cfr. Meyer (Op. Cit. pp. 130 sq.) afirma que para Hojeda, como para el Tasso, los dioses paganos son demonios

**¡O fáuulas de locos inuentadas;  
¡Bendito el qu'encerró vuestra locura  
En las ondas tinieblas del abismo, (L.IV:12)**

y atribuye la formalización de la máquina mitológica a Virgilio pero en mayor medida a Ovidio (cfr. punto 2.1.9.5).

De aqueste orrendo cónclauē faltaron,  
 De umana sangre bárbara teñidos,  
 En que siempre sedientos s'empaparon;  
 Ni del Pirú los ídolos fingidos,  
 Qu'en luzientes culebras se mostraron;  
 Ni Eponamón, indómito guerrero,  
 Mauorte altivo del Arauco fiero.<sup>72</sup>

#### 4.2. La cuestión del héroe

De acuerdo con los rasgos generales consignados más arriba se ha de admitir la "epicidad" del poema de Hojeda, pero, teniendo en cuenta que la Eneida es considerada en ese momento como la epopeya canónica, habrá que comprobar si ese héroe piadoso, objeto de la enunciación del **cano** virgiliano, eje central sobre el que gira la estructura y otorga, al mismo tiempo, la unidad de los campos semánticos del poema, coincide con el "Hijo de Dios, umano, y muerto" que cantan los versos de Hojeda.

En otras palabras: ¿admite Hojeda la dimensión heroica para la figura de Cristo? y si esto es así ¿es posible considerar el "personaje" de Cristo como un elemento axial en la configuración de La Cristiada?

Teniendo presente las reflexiones de Tasso sobre el problema del héroe y considerando exclusivamente las inflexiones que el texto de Hojeda presenta como una suerte de metapo-

<sup>72</sup>. p. 138:9-16; L. IV: 20. Eponamón es un dato muy probablemente sacado de La Araucana. Otros aspectos están también basados en La Araucana. Hay que tener en cuenta que el poema de Ercilla era el modelo de poema épico más acabado, de acuerdo con el manual de Díaz Rengifo.

ética, se puede afirmar que en ningún momento el autor construye sobre la persona de Cristo no sólo un héroe, sino ni siquiera un carácter a la manera homérica; recuérdese aquí que, en el contexto de la Poética, el **carácter** es, "aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita"<sup>73</sup>.

El Cristo de Hojeda es un Cristo "paciente", que sufre y tolera los trabajos y adversidades sin perturbación del ánimo. Son los hombres los que "actúan" a su alrededor, e inclusive los ángeles, buenos y malos, tratando de imponer sus voluntades, porque El no hace "su" voluntad, sino que deja que opere en Él la voluntad de Aquel Otro, encumbrado en lo más alto de los arcanos celestiales, explícitamente manifestado en la noche de Getsemaní:

**"¡O Padre, de los ombres afrentado  
(Dixo mirando aquel valor inmenso)!  
No agraien más tu gloria, si es possible;  
Passe de mí este cáliz tan horrible".<sup>74</sup>**

Aceptados explícitamente los planes del Padre, Hojeda expande, en el Libro II, las razones de la necesidad de este Sacrificio:

**"De Redemptor a la suprema gloria  
Mi dulce Hijo fue predestinado;  
Por medio señalé de su Vitoria  
Ser muerto en cruz y en ella desonrado:  
Mi voluntad no es de alma transitoria,  
Que muda el parecer vna vez dado;  
Quando lo decreté tuue presente**

<sup>73</sup>. Poética. p. 150,6:8-13

<sup>74</sup>. p.47:9-19; L.I:183

**El dolor que mi Hijo agora siente.**<sup>75</sup>

Razones fundadas en la voluntad del Padre, a la cual el Hijo mansamente se somete.

El sistema poético de La Cristiada impide por si mismo "tabular" sobre una realidad "actual", absolutamente autónoma como es el Cristo que surge de las Sagradas Escrituras.

El héroe es una dimensión textual, discursiva si se quiere, que aparece con el tiempo, configurada por la leyenda. De allí que sea atinada la observación de Oscar Gerardo Ramos sobre la necesaria "supraperspectiva" del rapsod<sup>76</sup> tanto como la opinión del Tasso cuando afirma que se debe tomar argumento de historia remota<sup>77</sup>, de manera tal que el héroe pierda precisamente "actualidad". Esto es imposible para el caso de Cristo y Hojeda es absolutamente consciente de ello.

**4.2.1. El retrato.**

Hay de hecho diversas descripciones de Cristo en el poema: físicas, morales y espirituales y hasta hay una historia de los hechos y la vida de Nuestro Señor: en el Libro II, desde la octava 83 hasta la 112, la Oración narra la historia de Cristo desde su nacimiento hasta el momento en que es condenado,

<sup>75</sup>. p.78:25-32;L.II:122.

<sup>76</sup>. Oscar Gerardo Ramos. Categorías de la epopeya. op. cit. p.78.

<sup>77</sup>. Discorsi. Libro secondo. p.345. La cita es la siguiente: "Molto meglio dunque è, per mio giudizio, che l'argomento sia prestato da l'istoria, che non sarebbe se egli in tutto si fingesse: però Sinesio nel suo libro de'Sogni(...) loda Omero e Stesicoro, che avevano fatto più illustre co' lor poemi la progenie de gli eroi".

poniendo de manifiesto sus virtudes y sus dolores, siempre en relación con los ultrajes de los hombres:

**"¡Qué no sufrió de rigurosos males!  
 ¡Qué no pasó de agravios insufribles!  
 Ya con falsas calumnias infernales  
 Sus milagros fingieron imposibles;  
 Ya con armas y fuerzas desiguales  
 Opugnaron sus hechos inuencibles;  
 Ya su nombre amoroso era temido,  
 Y él por samaritano aborrecido.<sup>78</sup>**

En el Libro IV, a partir de la octava 22, Luzbel hace una especulación con la persona humana de Jesús en relación con Aquel que le fuera anunciado por Dios como su futuro vencedor en el fin de los tiempos:

**"Y parece que si, porqu'el me vino  
 A hablar quando tuue en la serpiente  
 Vencido al ombre, y con furor diuino  
 Me maldixo enojosa y brauamente,  
 Diciendo: -Vn parto nueuo y peregrino  
 De muger quebrará tu altiua frente,  
 Y pondré enemistades perdurables  
 Entre él y tus consejos deleznales.<sup>79</sup>**

Luego el demonio va cotejando prolijamente los actos de Cristo, configurando una verdadera "ontología divina", que lo lleva a la siguiente conclusión:

**"Vemos, pues, en Jesús distintamente  
 Su humanidad de bienes adornada;  
 Mas nunca su persona está patente  
 A nuestro ingenio y vista delicada:  
 Luego aquesta persona es eminente  
 A qualquiera persona ya criada,  
 O nos la oculta Dios por gran misterio;**

<sup>78</sup>. p.75:25-32; L.II:110

<sup>79</sup>. p.140:9-16; L.IV:28

Y todo en mal de nuestro sacro imperio.

"Si es persona de Dios, si es la persona  
De aquel diuino Verbo carne hecho:  
Si, que su grande santidad le abona,  
Y su noble y eccelso y fuerte pecho;  
Si él es, él hollará nuestra corona,  
Y deshará nuestro infernal derecho;  
Y no seremos dioses adorados.  
Sino       tristes demonios conjurados.<sup>80</sup>

Con lo cual resume de buena manera la actitud perpleja con que, no sólo Satanás, sino el hombre mismo mira al Cristo doliente, ya que aún frente a la posibilidad de estar cara a cara, la aceptación de su verdadera identidad o sólo es posible para el ángel, o sigue siendo un acto de Fe:

Ve a Dios, a Dios, de quien se marauillan  
Los coros de las nueue dinidades,  
Y a quien sus cuellos con razón umillan  
Las soberuias, terrestres magestades;  
Y a cuya voz temblando se arrodillan  
Del infierno las fieras potestades:  
A Dios postrado ve: ¿qué no hiziera  
Quien conoce a Dios bien, si assí le viera?

Si no se admira el ombre miserable,  
Es que no alcança su mortal rudeza  
La unión de los extremos admirable  
Qu'el ángel ve con viua sutileza:  
Vnión del mismo Dios inestimable  
Con la tierra y el poluo y la baxeza,  
De conocer a Dios y al poluo pende,  
Y assí, quien no se admira no la entiende.

Leuanta, ombre, la vista; al cielo mira,  
Y mira essa estrellada pesadumbre;  
Y si tan grande fábrica te admira,  
El Hazedor te admire de su lumbre;  
Buelue a la tierra, mírala y suspira,  
Y suspirando, alcança vna vislumbre  
De quien es Dios y tierra, y verás luego  
Qu'el ángel mira bien, y tú estás ciego.<sup>81</sup>

<sup>80</sup>. p.142:9-24; L.IV:36,37.

<sup>81</sup>. p.84:25-32 y p.85:I-16; L.II:146,147,148.

Un anciano romano informa en el Libro V a Pilato sobre los milagros de Cristo, desde la octava 93 hasta la 121, poniendo de manifiesto el poder de aquel Profeta:

**"Y concluyo, decía, finalmente,  
Que si es Hijo de Dios, y Dios inmenso,  
No deue ser por ombres sentenciado.  
Sino con sacrificios venerado."<sup>82</sup>**

En el Libro VI, Gabriel lo describe en la Resurrección con gloria y majestad, y en el Libro XI, por boca de su Madre se obtiene un retrato físico de gran calidad poética que recuerda el romance "de las señas del esposo"<sup>83</sup> que pone en evidencia, una vez más, hasta qué punto estaba afianzado el Romancero en América. Sale la Virgen a la "Calle de la Amargura, por ver del Hijo amado el vil tormento". Encuentra un grupo de mujeres:

**Y dízeles: "¡O damas generosas!  
¿Avéis por essas calles encontrado  
Entre el poluo y las armas rigurosas  
Vn mi Hijo a la muerte condenado?  
-¿Qué señales (responden amorosas)  
Tiene aquésse tu Hijo desgraciado?"  
Y la Virgen acude: "Es mi querido  
Blanco y roxo, eccelente y escogido.**

**"Es su linda cabeça de oro fino,  
Y oro que nunca tuuo semejante;**

<sup>82</sup>. p.204:5-8;L.V:119.

<sup>83</sup>. Marcelino Menéndez Pelayo en el T.VII de su Antología de poetas líricos castellanos (Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952 p.212) lo denomina La ausencia. Narra el romance la historia de una mujer que va a buscar a su marido que lleva siete años en la guerra y entabla, en el camino, un diálogo con un combatiente en el que sin dudas está basado el texto de Hojeda:

Diga, diga, la señora; -diga de qué señas era...  
-Era alto como un pino- y galán como una estrella;  
llevaba un caballo blanco- todo cubierto de seda...

Porque es de la sustancia y ser diuino,  
 Y a enamorar al mismo Dios bastante:  
 Su cabello también es peregrino;  
 Que si bien es hermoso y rutilante,  
 Es de color de cueruo, y siempre sube,  
 Qual palma enhiesta, a la postrera nube.<sup>84</sup>

va describiendo, así, morosa y deleitada, sus ojos "de paloma refulgente", sus mejillas, su labios, su cuerpo. A lo que las mujeres le contestan:

"El gran varón que nuestros ojos vieron,  
 Y a muerte los setenta condenaron.  
 No va tan bello y tan gracioso agora,  
 O no es quien vos dezís, noble Señora."<sup>85</sup>

#### 4.2.3. ¿Admite Cristo la dimensión heroica?

La figura de Cristo está exaltada, pues, por una serie de parlamentos, muy al estilo de la "devotio moderna" impuesta a partir de Trento; pero, de hecho, cuando se trata de inquirir sobre su dimensión heroica, implícita en la expectativa mesiánica que tenían los fariseos, la negativa es absoluta. Dice Anás:

"¿Es possible qu'el cielo generoso,  
 Qu'antes por gran fauor nos anunciaua  
 Vn Messías en armas señalado,  
 Y a vn Christo carpintero nos a dado?

"Si la Escritura Santa profetiza  
 Vn capitán gallardo, vn rey valiente;  
 Si su dichoso imperio soleniza,  
 Robusto en fuerças, respetado en gente;  
 Si sus altas Vitorias canoniza

<sup>84</sup>. p. 443:17-32; L. XI:125,126

<sup>85</sup>. p. 445:29-32; L. XI:134

Con fama ecelsa y voz permanente,  
 ¿Cómo será el Messías prometido  
 Vn ombre nunca armado ni temido?<sup>86</sup>

Hace luego una recapitulación de los "héroes" bíblicos:  
 David, Josué, Sansón, Los Macabeos, para concluir:

"Vn nueuo Josué, que al sol romano  
 A fuerça de armas y virtud detenga;  
 Vn Sansón, que al ejército profano  
 Batalla en campo con valor mantenga;  
 Vn Judas, en hazañas soberano,  
 Que firme el peso de la fe sostenga  
 En fuertes ombros, qual diuino Atlante;  
 Que solo un Christo tal es importante."<sup>87</sup>

Y asegura que no puede ser "Jesús el Rey ungido", ya

"Qués pacifico, umilde, manso, afable,  
 D'armas desnudo, de riquezas pobre,  
 Y un varón a de ser inespunable  
 Quien nuestra libertad perdida cobre;  
 Fiero, Brauo, espantoso, formidable.  
 Ceñido de robusto y verde roble,  
 Y que sangre derrame y sangre beua.  
 Para dar de su imperio ilustre prueua."<sup>88</sup>

Pilato, frente al "Ecce Homo", también advierte el carácter  
 antiheroico de Jesús:

"Y mirad, dize, a vuestro rei valiente  
 ¿Qué armas Junta y soldados contra Roma?  
 ¿Con estas manos atreuidamente  
 La espada enpuña y el escudo toma?  
 ¿Con este pecho y ánimo paciente  
 Ciudades alça y escuadrones doma?  
 ¿Con este infame cetro y vil guirnalda  
 Rendidas gentes mil besan su falda?

<sup>86</sup>. p.90:13-24; L.III:16,17,18

<sup>87</sup>. p.93:25-32; L.III:30

<sup>88</sup>. p.g4:9-16; L.III:32

"¿Con estos pies en el cauallo altiúo  
 Sube ligero, y brauo le espolea?  
 Con este corazón, qual fuego viuo,  
 El afrontado ejército rodea?  
 ¿Con este cuerpo flaco y dexatiuo  
 Entra robusto y fiero en la pelea?  
 ¿Con estos ojos guarda su estandarte,  
 Assombra el mundo, atemoriza a Marte?"<sup>89</sup>

Pilato busca confirmar, como Anás, en la persona de Cristo al Mesías esperado, a través de la constatación de los rasgos representativos de aquello que se aceptaba como heroico, y Jesús escapa a todo axioma<sup>90</sup>.

#### 4.3. Problemas de la estructura.

Si bien no se le puede reclamar a Tasso una perspectiva sanamente "estructuralista" que le hubiera permitido advertir esa función axial del "héroe", como rasgo aspectual del género épico, capaz de atraer y organizar por sí mismo todas las otras funciones que componen la obra, sí se destacó de qué manera el italiano desarrollaba en los Discorsi la importancia del héroe -carácter- sobre el que recaía todo el peso del "decoro"; en otros términos, que la justificación genérica de un poema

<sup>89</sup>. p.367:17-32; L.IX:137,138.

<sup>90</sup>. Juan Villegas, en su trabajo La estructura mítica del Héroe. (Barcelona, Planeta, 1978) realiza un estudio de la figura del héroe dentro de lo que él considera "relato mítico", con un enfoque metodológico que oscila entre el estructuralismo y la semiótica, pero en el que apunta lo siguiente: "En consecuencia, el héroe es siempre una figura representativa del sistema de valores expuestos en el discurso del que forma parte. Sólo el análisis de una serie de discursos coetáneos puede demostrar cuál es el tipo de héroe dominante en una época determinada". (p. 25). A esto parecen apuntar las preguntas de Anas y Pilato: ¿cómo entender este Mesías fuera de aquello que la historia venía configurando como tal?.

heroico estaba fundada en la conformidad existente entre las acciones de los personajes y su condición humana: lo que cada uno era capaz de significar por si mismo<sup>91</sup>.

#### 4.3.1. Una estructura descentrada.

Ahora bien, La Cristiada como epopeya **sin** un héroe central queda como un poema amorfo, descentrado, ya que no hay ningún dato que reemplace el carácter unificador del héroe, justifique, desde el género épico, la forma poética y se erija en objeto de la enunciación<sup>92</sup>. La importancia de la cuestión obliga a un análisis de la estructura del poema.

##### 4.3.1.1. Los parlamentos.

El poema de Hojeda está organizado estructuralmente sobre una serie de parlamentos discursivos enlazados por secuencias narrativas cuya función es reubicar espacial y temporalmente el relato, con el objeto de permitir la emisión de una nueva alocución. Estos parlamentos, de canon rigurosamente retórico, cierran, cada vez, con una **conclusio** de acentuado tono persuasivo, imitando el lenguaje litúrgico. He aquí las secuencias:

\* Parlamento de Cristo que discurre sobre el Misterio Eucarístico. (Libro I, octavas 75 a 86). Se traslada a Getsemaní y

<sup>91</sup>. Ver punto 3.3.2.2.

<sup>92</sup>. Pierce en el artículo que habla de Hojeda como poeta religioso, acepta sin ningún tipo de cuestionamientos, la dimensión heroica de Cristo del poema (ver punto 2.1.10.3).

sigue la alocución de Cristo sobre el sentido trascendente de la Pasión. Hay un diálogo con la Muerte (octavas 154-164) y concluye (octava 166):

"Y ¡que los ombres por quien tal padezco,  
No me an de agradeçer este seruiçio!  
Por ellos a tan vil muerte me ofrezco,  
Y ¿usarán mal de tanto beneficio?  
¡Ah mi buen Padre! Yo en morir merezco  
Que viua la virtud y muera el vicio  
En los ombres: a ellos, si es possible,  
Passe el premio, y a mí la muerte horrible".<sup>93</sup>

\* Parlamento de la Oración ante Dios Padre intercediendo por el Hijo. Réplica del Padre al discurso de la Oración y doxología final (Libro II, octavas 81 a 129):

"Bendíganle sus obras memorables,  
los grandes orbes y ángeles dichosos"<sup>94</sup>

Las tres octavas que constituyen esta alabanza, con la cual la Oración retoma y concluye su discurso, es una versión fiel del **Cántico de los tres jóvenes: Benedicite omnia opera Domini Domino** (Antiguo Testamento, Daniel, 3,51-90), con el verso final más afín al Nuevo Testamento:

"Los peñascos y montes empinados,  
Y los campos y vegas estendidas,  
Y los bosques y valles dilatados,  
Y las yeruas y plantas bien nacidas,  
Las fuentes y arroyuelos argentados,  
Y las aues y fieras atreuidas,  
Y los ombres le digan Santo, Santo,

<sup>93</sup>. p.43:1-8; L.I:166

<sup>94</sup>. p.80:1-2; L.II:127

**Santo, en deuoto y dulce y grave canto"<sup>95</sup>**

\* Parlamentos en torno a la requerida heroicidad del Mesías: Caifás, Anás y Gamaliel (Libro III, octava 7 a 105). Caifás pide la muerte para Jesús porque levanta al pueblo en contra de la Sinagoga y es un riesgo político:

**"Prendamos a Jesús, démosle muerte;  
Qu'un ombre importa que por todos muera:"<sup>96</sup>**

Anás, como ya se vio más arriba, no encuentra las dimensiones heroicas que, según la interpretación que la mayoría de los Fariseos hacía de los textos sagrados, debía presentar el Mesías:

**"No es el Messías, no, no es el Messías:  
No es Christo, no; no es Christo verdadero:  
Gentes engaña, por su mal valdías,  
Con dulce arenga el baxo carpintero;  
Y si son fuertes las razones mías,  
Preso, agotado y puesto en un madero,  
Como blasfemo, deue ser el ombre  
Qu'usurpa el reino a Christo, a Dios el nombre"<sup>97</sup>**

El discurso de Gamaliel, a quien ya se ha comparado con el Néstor homérico, apunta a estudiar las profecías y constatarlas con los hechos y milagros del Nazareno, a fin de corroborar si es el Cristo prometido:

**¡O para nuestra gloria prometido!**

<sup>95</sup> . p.80:17-24;L.II:129

<sup>96</sup> . p.89:25-26;L.III:14

<sup>97</sup> . p.94:17-24;L.III:33

**Vn viuo rayo de tu luz ardiente  
 Nos da, Hijo de Dios, con que veamos  
 Quién eres, dónde estás y qué buscamos.<sup>98</sup>**

En la mitad del discurso de Gamaliel, está el discurso de Judas (octavas 62 a 69) quien, por medio de falso testimonio, asegura que Cristo es un farsante y "Su mal viuir al mundo está secreto".

\* Parlamento del Ángel Gabriel a los pies del Cristo de Getsemaní por medio del cual informa al Hijo los designios del Padre y los frutos de la Cruz (Libro III, octavas 114 a 129) concluyendo:

**"Vírgenes puras como blancos lirios  
 El árbol cercarán de tu Vitoria,  
 Y entre espantosos rígidos martirios,  
 Varones dinos de inmortal memoria,  
 Y confesores qual ardientes cirios  
 Abrasados en zelo de tu gloria,  
 Onrarán tu pasión, frutos suaues,  
 Y otros crucificados que tú saues.<sup>99</sup>**

\* Parlamento de Luzbel (Libro IV, octavas 22 a 49), por medio del que intenta confirmar si Jesús es Aquel que le fuera anunciado en el inicio de los tiempos. El discurso finaliza con una arenga a los demonios y a todas las fuerzas del averno para constatar su verdadera identidad:

**"Id presto, furias del Estigio lago,  
 Id, del reino feroz brauas quimeras,**

<sup>93</sup>. p.99:13-16; L.III:52

<sup>99</sup>. p.118:g-16; L.III:128

Dadle de su intención el justo pago  
 Con duras obras y palabras fieras:  
 Id y hazed un riguroso estrago,  
 ¡O tropas de mi ejército ligeras!,  
 En príncipes, escriuas, fariseos,  
 En griegos, en romanos, en ebreos.

"A los vnos embidia mordedora,  
 Y a los otros soplad soberuia altiua,  
 Y al vulgo adulador qu'en Salén mora,  
 Lisonja infame y abjección nociua"<sup>100</sup>

\* Parlamento de Pedro, luego de haber negado tres veces a Cristo, por medio del cual implora el perdón con sentido llanto (Libro IV, desde la octava 105 a 116):

"Llorad, pues, ojos, que de aquellos ojos  
 Mirados fuistes con halagos tiernos;  
 Llorad, mis pobres ojos, los enojos  
 Dados a los de Dios ojos eternos:  
 Tristes ojos, llorad y sed despojos  
 De dos lluuiosos fértiles inuiernos;  
 Que a fuerça de aguas en el alma mía  
 Primavera produzgan de alegría."<sup>101</sup>

\* Parlamentos infernales (Libro IV, octavas 122 a 137). Los demonios, temerosos de que Jesús sea el Mesías, deciden evitar su muerte: "No consintamos, ángeles prudentes. Que muera este Ombre Dios qual ombre injusto"; para lo cual envían a un demonio, "en Mercurio transformado" a convencer a Prócula, mujer de Pilato, para que éste disuada a los fariseos de la muerte de Cristo:

"Dile, pues, a Pilato que lo libre

<sup>100</sup>. p.145:9-20; L.IV:48,49.

<sup>101</sup>. p.162:g-16;L.IV:116. Hojeda asocia el llanto de Pedro con el carácter lustral del simbolismo del agua lo que le permite introducir el "allegro" del verso final.

De la muerte que aguarda rigurosa,  
 Antes que tronadores rayos vibre  
 Júpiter con su diestra poderosa.  
 Yo desseo que torne al patrio Tibre  
 Tu marido y su casa religiosa;  
 Y assí le doi este importante auiso  
 De'l sumo Rei del alto paraíso'<sup>102</sup>

\* Parlamento de una de las siervas de Prócula, que no es otra que la Samaritana con quien Jesús mantuviera esa extraña conversación en el pozo. Narración de su historia, la de la adúltera que van a lapidar y la de Magdalena, resaltando la infinita caridad de Jesús y su poder de perdonar (Libro IV, octavas 142 a 159).

\* Parlamento de Lázaro (Libro V. desde la octava 43 a la 64). De cómo Cristo lo sacó del Infierno al que, irremediablemente lo habían confinado sus pecados:

"Dios es, Dios es, y deue ser creído  
 Por Dios, y por Messías adorado,  
 Pues con su nombre solo fué vencido  
 De mi el demonio, y yo de mal librado,  
 Y el sudor de su rostro esclarecido  
 Por infinita paga fué stimado:  
 Ombre y Dios es, tenedlo assí por cierto,  
 Ombres; que os habla vn ombre viuo y muerto"<sup>103</sup>

<sup>102</sup>. p.167:9-16;L.IV:136

<sup>103</sup>. p.190:9-16;L.V:64. La fuente de este discurso de Lázaro está en los **Evangelios Apócrifos** (se maneja la versión crítica de Aurelio de Santos Otero. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1985) dentro de los que se identifican en el **Ciclo de Pilatos**, referidos a la Pasión y Resurrección. Allí, un demonio deja constancia que Jesús, el Crucificado, le arrebató el alma del condenado Lázaro: "Hace poco devoré yo a un difunto llamado Lázaro; pero, poco después, uno de los vivos con sola su palabra lo arrancó a viva fuerza de mis entrañas" (p. 448). Como se puede apreciar, no hay ningún detalle que Hojeda deje librado a la fabulación. Todo lo que se dice tiene una fuente fidedigna a la que es posible remi-

\* Parlamento de un anciano romano<sup>104</sup> a favor de Cristo (Libro V, octavas 93 a 121) quien completa, con su relato, el número de milagros y exorcismos:

"Y concluyo, dezía, finalmente,  
Que si es Hijo de Dios, y Dios inmenso,  
No deue ser por ombres sentenciado,  
Sino con sacrificios venerado."<sup>105</sup>

\* Parlamento de la Virgen en donde pide a Dios Padre por la vida del Hijo (Libro VI, octavas 6 a 11):

"Guarda, pues, el xardín inestimable  
De tu Hijo, y la çarça milagrosa  
De su naturaleza venerable  
No la abraze esta llama rigurosa;  
Y en este mar de penas admndirable,  
Admirable le muestra y deleitosa  
Playa, y del fuerte sol que assi le ofende,  
Con nube contrapuesta le defiende"<sup>106</sup>

\* Parlamento del Ángel Gabriel enviado por el Padre a María quien, para consolarla, le anticipa la Resurrección (Libro VI, octavas 23 a 61).

tirse.

<sup>104</sup>. No se han podido encontrar datos para descubrir quien es éste "filósofo eloquente", descendiente de antiguos senadores romanos y formado en la filosofía griega. Los **Apócrifos** no dicen nada de un personaje tal. Ni Corcorán ni Meyer aportan datos. No obstante, dado el rigor con que está testificada La Cristiada, es casi seguro que hay una fuente que avale la presencia de este personaje.

<sup>105</sup>. p.204:5-8;L.V:119

<sup>106</sup>.p.221:1-8;L.Viril

"De la que al mundo el sol dará, naciendo,  
 Y tú al mundo darás, resucitando;  
 Que si él viniere flores esparciendo,  
 Tú vendrás gracias de favor sembrando:  
 Con aquéllas el prado estará oliendo,  
 Y con éstas el alma estará amando:  
 Passa, pues, de la cruz las graues oras,  
 Y el día venga de las dos auroras".<sup>107</sup>

Se interpone la secuencia en que Pilato libera a Barrabás a pedido de los judíos, y prosigue el parlamento de Gabriel en el que relata varios acontecimientos posteriores a la Resurrección, algunos logrados con gran maestría como la aparición a la Magdalena en la madrugada del Domingo de Gloria o la escena de Tomás Dídimo en el Cenáculo (octavas 98 a 150). No obstante, en esta segunda parte del discurso lo que se va resaltando especialmente y se erige en argumento de la conclusión es la participación especialísima de la Virgen en la Pasión de Jesús:

"Y ¡quántas aquell'ansia congoxosa  
 Con que le pretendiste sepultura  
 Le contarás, y la piedad zelosa  
 Del buen Josef en dártela segura!  
 ¡Quántas, al fin, la pena lastimosa  
 Con que debaxo de la cueua oscura  
 Enterrado, Señora, le dexaste,  
 Le tratarás! Y aquesto agora baste."<sup>108</sup>

\* Parlamento de Judas antes de su muerte (Libro VII, octavas 8 a 39). Hace, en primer término un cotejo entre los beneficios de Cristo y los males del dinero:

<sup>107</sup>. p.233:17-24; L.VI:61. Hay en el 2, 3 y 4 verso una construcción de paralelismo encadenado no sólo constructivo sino semántico, entre la segunda y la tercer persona. Recurso barroco que da cuentas, en definitiva, de lo comprometida que estaba la Virgen en el "proceso" de la Redención.

<sup>108</sup>. p.255:25-32; L.VI:150

"El dinero ¿quién es? Y ¿quién es Christo?  
 El dinero vn fingido y blanco lodo;  
 Christo el oro mejor que el cielo a visto,<sup>109</sup>

Cambia tres veces de interlocutor: el primero es él mismo, ya que se trata de una reflexión interior por medio de la cual inicia el reconocimiento y la gravedad de su culpa; el segundo, lo constituyen los "pontífices" del Sanedrín; y el tercero, después de ser rechazado por los fariseos: "Por la ciudad apriessa caminando,/ **A todos** de esta forma iba hablando".

Se interpone un breve parlamento de un demonio interior ("demonio que en la cena/ Después entró del sumo Sacramento/ en su cuerpo<sup>110</sup> que le recuerda el horror de su acto, más deleznable en tanto que la víctima es más inocente: "¿qué viste,/ Y en él todo, que assí le aborreciste?", razonamientos tales que, junto con el de la contemplación de la gloria futura de Cristo, lo llevan a la desesperación:

**"Dexad, mis pies, el infeliz camino;  
 Acábase mi vida miserable:  
 No quiero ver a Christo, Rei diuino,  
 En silla ilustre y pompa venerable:  
 Esta sogá me apriete la garganta  
 Y quíteme el assombro que me espanta".<sup>111</sup>**

\* Parlamentos de Lucifer en el "profundo auerno" (Libro VIII, octavas 2 a 5) por el que decide, ya que es imposible evitar la

<sup>109</sup>. p.259:17-19; L.VII:9

<sup>110</sup>. p.268:1-3; L.VII:43

<sup>111</sup>. p.271:19-24; L.VIII:57

muerte de Jesús, ejecutarla haciendo el daño más grande posible:

**"Tomemos del vna mortal vengança;  
En él hagamos vn furioso estrago;  
De quitalle el morir no ai esperança:  
Muera, y de sangre vierta un grande lago."<sup>112</sup>**

Completan el discurso los demonios, arengando a los hombres, romanos y hebreos, a concretar la terrible sentencia: (octavas 7 a 17):

**"Muera, muera, pontífices fieles,  
Si no, como intentáis, crucificado,  
A lo menos con látigos crueles  
Y mortales açotes dessangrado:  
Romped processos y dexad papeles;  
Ya está, qual importava, sentenciado:  
En el castigo muera; en el castigo  
Infame, caiga muerto el enemigo."<sup>113</sup>**

\* Parlamento de Miguel en donde le presenta a Cristo los ejércitos de Mártires, varones y mujeres que surgirán luego, gracias al efecto de su sangre redentora (Libro VIII, octavas 109 a 140):

**"Muere, pues, ¡o buen Dios!, muere, y veremos  
Bellas espigas de copioso trigo,  
Que ocupen quanto ciñen los extremos  
Del mundo, hasta aquí pobre y mendigo;  
Y aquellos montes en virtud supremos,  
Do gozen de aire puro y sol amigo,  
Seguramente traspalantadas sean,  
Y asidas con tu amor a ti se vean"<sup>114</sup>**

<sup>112</sup>. p.296:9-12; L.VIII:4

<sup>113</sup>. p.299:17-25; L.VIII:17

<sup>114</sup>. p.330:9-16; L.VIII:140.

\* Parlamento de Luzbel arengando a la Impiedad para que encabece la infame empresa contra el Cordero (Libro IX, octavas 18 a 32), para concluir:

**"Y todos como tales an vencido,  
Mas no alcançado toda la Vitoria,  
Conuiene, si a de ser nuestra la gloria:  
El prefeto de Roma está rendido,  
Emos, pues, de acabar esta contienda  
Y al Ombre Dios, primero que él lo entienda.  
(116)**

\* Parlamento de "vno" y "otro". Perplejos, frente al Cristo humillado y escupido, reflexionan:

**"¿Quién tal pensara? Locamente sigue  
O halaga a los mobres la fortuna;  
Ya hasta el mismo infierno los persigue,  
Ya los sube a los cuernos de la luna:  
Lo que pretende sin razón consigue  
En el sepulcro al fin, si no en la cuna:  
Ved a Jesús, ayer tan estimado,  
Oy, ¿quién dixera tal?, oy agotado.<sup>116</sup>**

Recuerdan sus milagros y portentos (Libro IX, octavas 38 a 63), para cerrar con la narración la expulsión de los mercaderes del templo.

\* Parlamento breve de Pilato por medio del cual presenta al "Ecce homo" (Libro IX, octavas 109 y 110)

**Mostrado, pues, allí, dixo el prefeto:  
"He aquí al ombre, si es tal, que me entregastes:  
Ombre le vimos ya, y ombre perfeto;  
Mirad lo qué es y cómo le tratastes:**

<sup>115</sup>. p.341:1-9; L.IX:31

<sup>116</sup>. p.342:25-32; L.IX:38

**Ved este umilde y miserable aspeto,  
Y el aspeto gentil qu'en él borrarastes:  
Y qual ombres, tened piedad de vn ombre  
A quien no le a quedado más que el nombre,**<sup>117</sup>

\* Parlamento de Anás. Establece una controversia con el anterior, funda las razones por las que Pilato debe crucificar al Cristo (Libro IX, octavas 112 a 125):

**"Crucifícalo, pues, antes que encienda  
El templo santo y como rei se trate;  
Mátalo tú primero que él pretenda  
Darte batalla, y dándola, te mate:  
Escusa, ya que puedes, la contienda;  
Su orgullo altiuo con la muerte abate:  
Nuestra causa y la tuya justifica:  
Ponlo en un palo, en él lo crucifica"**<sup>118</sup>

El vulgo repite, como un coro, la sentencia de Anás y Pilato replica, en un nuevo parlamento en el que insiste sobre la inocencia de Jesús (octavas 127, 128, 129 y 130). Pero la "cruda plebe" vuelve a insistir: "Súbelo al monte, allí lo crucifica;/ Pues culpas cometió, las penas lleue". Pilato apela, en un nuevo parlamento (octavas 137 a 140), al estado de miseria de la víctima, a lo que el coro insiste, con una suerte de urgencia anafórica: "crucifícalo".

\* Parlamento de Pilato. Sentencia de muerte para Cristo (Libro X, octavas 12 a 14) y lavatorio de las manos:

**"Y yo, dixo (lauándose las manos),  
Lauo mis manos de la sangre pura  
Deste Justo: vosotros, inumanos.**

<sup>117</sup>. p.360:17-24; L.IX:109

<sup>118</sup>. p.364:17-24; L.IX:125

**De su sangre esperad vengança dura."**<sup>119</sup>

\* Parlamento de Gabriel a la Virgen (Libro X, octavas 59 a 154). Se prosigue el relato referido a la Resurrección y sucesos posteriores: la gloria de María, Madre de Dios, la Asunción a los cielos, la venida del Espíritu Santo, la Iglesia como cuerpo místico de Cristo reemplaza a la Sinagoga, misterios de la Virgen y su jerarquía:

**"Serás, en fin, del Padre recibida  
Como hija, y del Hijo como madre,  
Y del diuino Espíritu admitida  
Como su Esposa, y hija de tal Padre;  
Y porque a Hija y Madre tan querida,  
Y a Esposa tal el ornamento cuadre,  
Padre y Hijo y Esposo a tu persona  
Darán de Reina ilustre igual corona;"**<sup>120</sup>

\* Parlamento de Cristo frente a la Cruz que ha de sostenerlo (Libro XI, octavas 17 a 29). Verdadera "exaltación de la Cruz", que concluye en la siguiente octava:

**"Ven; que en tí hallarán los pecadores  
De infinita piedad la fuente abierta,  
Y de graçias, dulçuras y faoures  
Los justos franca la dichosa puerta;  
Salud el mundo, el cielo resplandores,  
Su triunfo Dios, su vida el ombre cierta:  
Ven, cruz, y vamos", dixo; y recibióla  
Con vn beso de paz, y leuantóla."**<sup>121</sup>

<sup>119</sup>. p.375:25-28;L.X:14

<sup>120</sup>. p.408:17-24;L.X:145. La Virgen, símbolo y clave de la Contrarreforma, da lugar en el poema de Hojeda a una constante paráfrasis y amplificaciones particulares. En esto Hojeda se parece más a Dante que a Tasso.

<sup>121</sup>. p.419:17-24;L.XI:29. La bimembración de los cuatro últimos versos, la marca en gran medida el tono reflexivo y conceptual que el barroco le impuso al endecasílabo, y al punto tal que el verso bimembre es uno de los rasgos típicos

\* Parlamento de la Caridad que le recuerda a Jesús los beneficios de la Pasión (Libro XI, octavas 43 a 46). La Caridad se erige en la razón misma de su muerte:

**"No imprimes huella, no aligeras passo,  
Que no aproueche al ombre passo y huella;  
Pues no te vayas oi tan passo a passo;  
Que es bien quanto tu pie sagrado huella:  
No tiene tu bondad el pecho escasso,  
Ni poco amor jamás se halló en ella;  
Anda, pues, anda apriessa, y testifica  
Que tu gran caridad te crucifica"<sup>122</sup>**

\* Parlamento de las Mujeres en el camino de la Cruz (Libro XI, octavas 101 a 111). Se resaltan los sufrimientos de Jesús y de María:

**"¡O desdichado Hijo de María!  
Y ¡o desdichada Madre, si le vieras!  
¡Cuán eficaz dolor traspasaría  
Essas puras entrañas y sinzeras!  
¡O para ti aziago y triste día,  
Y oscura y larga noche la que esperas,  
Ora lo veas con la luz y viuo,  
Ora ya muerto y con horror esquiuo!"<sup>123</sup>**

La alocución de las mujeres se completa con la respuesta de Cristo:

**"¡O de Jerusalén hijas piadosas,  
Que celebráis con lágrimas ardientes  
Mi dura muerte y penas dolorosas,  
Nacidas de otras causas eminentes;  
No lloréis sobre mí tan cuidadosas;**

del barroco literario.

<sup>122</sup>. p.423:25-32; L.XI:46

<sup>123</sup>. p.439:25-32; L.XI:110

Llorad sobre vosotras más prudentes,  
 Y sobre vuestros Hijos desgraciados  
 A grandes justos males condenados!<sup>124</sup>

\* Parlamento de la Virgen (Libro XI, octavas 125 a 133) preguntando a las mujeres si han visto a su Hijo y dando de éste una descripción de su persona (analizada más arriba), que se completa con la respuesta de las Mujeres (octavas 134 a 142) que van refutando, puntualmente, todos los términos expuestos por la Madre en la alocución primera:

"Ni mar de bienes pareció a los ojos  
 Tiernos de las que tristes le miramos,  
 Antes amargo piélagos de enojos  
 Y penas, y por eso le dexamos;  
 Ni le paga tributo o da despojos  
 (Como dezís) el ser, según notamos;  
 Antes como a fiador o como al centro  
 del mal, todos le salen al encuentro."<sup>125</sup>

\* Parlamento en forma de diálogo entre la Madre y el Hijo (Libro XI, octavas 152 a 156), quienes "con los ojos y almas se hablaron", en su encuentro en el camino. El punto del clímax lo marca la respuesta de María:

"¿A dónde iré (la Madre le responde),  
 Si tu me lleuas, ¡o Jesús!, la vida?  
 Si a tu muerte mi muerte corresponde,  
 Ausente moriré contigo vnida,  
 ¿A dónde, pues, ¡o dulce Hijo!, a dónde  
 De tí mi alma viuirá partida?  
 En tu cruz quiero ser crucificada,  
 Y muerta, en tu sepulcro sepultada."<sup>126</sup>

<sup>124</sup>. p.440:25-32; L.XI:114

<sup>125</sup>. p.447:17-24; L.XI:141

<sup>126</sup>. p.451:1-8; L.XI:155

\* Parlamento de Cristo (Libro XI, octava 172) por el que se expresa, en términos precisos, el valor sobrenatural de su Muerte:

**"Gracias te doi, ¡o soberano Padre!  
Que al último e llegado y gran tormento;  
Y porque a tu bondad inmensa cuadre,  
Cumpro fiel tu sacro mandamiento:  
En las puras entrañas de mi Madre  
Lo recibí, y obedecí al momento;  
Y oi lo executo, al fin, con eficacia:  
Dale al ombre por él, Señor, tu gracia".<sup>127</sup>**

\* Parlamento del Buen ladrón (Libro XII, octavas 53 a 55). Es el primero en ver y reclamar los beneficios de la Cruz:

**(...) "O Rei justo y verdadero,  
Quando estás en tu reino poderoso,  
Acuérdate de mí, que atí me ofrezco,  
Si tu memoria, ¡o buen Señor!, merezco!"<sup>128</sup>**

sigue la respuesta de Cristo y las reflexiones interiores de Dimas (octavas 64 a 67):

**(...) ¿qué ventura  
Me traxo a que tus ojos me mirassen,  
Y essas llagas, ¡o fuentes de dulçura!  
De luz y de dulçura me bañassen,  
Y esses braços de inmensa hermosura,  
Si bien por mí estirados, me abraçassen?  
¿Qué viste en mí, Señor, qué distinguiste  
A mí de aquel? (...) <sup>129</sup>**

Parlamento del Arcángel Miguel (Libro XII, octavas 103 a

<sup>127</sup>. p.455:9-16; L.XI:172

<sup>128</sup>. pP.472:5-8; L.XII:55

<sup>129</sup>. p.475:1-8; L.XII:67

109). Reclamo de una razón teológica del Sacrificio del Hijo. Siguen la respuesta de la Misericordia divina (octavas 110 y 111) y la acotación del Padre apelando a la Justicia (octavas 112, 113 y 114),<sup>130</sup>. Concluye con la imprecación de Miguel al Sol para que extinga su luz y oculte a Cristo crucificado<sup>131</sup>.

\* Parlamento final de María (Libro XII, octavas 165 y 166) y de Magdalena (octavas 167 a 170), a los pies del cadáver de Jesús. Juan (octava 171) concluye:

(...)"¡O si el sueño en que me ví dormido,  
En esse pecho ya roto y sangriento,  
El sueño de la muerte vuiera sido!  
No vuiera padecido el gran tormento  
Que viendo a Hijo y Madre e padecido".<sup>132</sup>

#### 4.3.1.2. Secuencias de enlace y de primera persona.

Las octavas que no están incluidas en los parlamentos, o bien constituyen las secuencias de enlace entre éstos (introducidas por los conectores "mientras", "en tanto que", o giros equivalentes) o permiten la aparición del sujeto de la enunciación, ya sea en forma directa o apelativa, que tiene por función aclarar o expandir un acontecimiento o concepto

<sup>130</sup>. Se ha señalado (ver punto 2.1.6) la presencia del opúsculo de San Bernardo sobre las Grandezas de María donde está este diálogo de la Misericordia y Justicia divinas y de cómo la Redención se realiza sin ofender a una ni a otra.

<sup>131</sup>. Ver punto 4.1.3.1.

<sup>132</sup>. p.501:2-6; L.XII:171

expuesto por la **narratio**.

En el Libro III, luego del parlamento de la Oración y tras una secuencia de enlace en la que se especifican las condiciones físicas y espirituales de Jesús en Getsemaní, la octava 133, netamente descriptiva como las anteriores:

Sudada sangre a hilos, y corría  
 A la tierra la sangre que sudaua:  
 El cuerpo virginal ¡qual estaría  
 Si la tierra de sangre se regaua!  
 Y el rostro amable ¡qué sudor tendría  
 Si el cuerpo tanta sangre derramaua!  
 Y ¡qué sudor la frente, si el sagrado  
 Rostro estaua en sudor y afán bañado!<sup>133</sup>

da lugar, en la octava siguiente<sup>133</sup>, a que surja la primera persona para acabar el sentido completo de lo expuesto por la Oración:

¡O mi perfeto Padre, Adán segundo,  
 Que con sudor de tu hermosa cara  
 Ganas el pan que da sustento al mundo,  
 El alma esfuerça, el coraçón repara!  
 Quando al rostro te miro me confundo  
 Y tu magnificencia en todo rara  
 Bendigo, pues tu sangre das vertida  
 En sudor, y con él me das la vida.<sup>134</sup>

El retorno a la secuencia de enlace se realiza por medio del cambio en el tono de la enunciación: al tono íntimo y confesional de la primera persona, le sucede un tono más alejado y objetivo: la necesaria "supraperspectiva", tan reclamada por Tasso y los teorizadores de la épica:

<sup>133</sup>. p. 119:25-32- ,L.III:133. "sudada": así en **M** y en **P**. Rosell corrige por "sudaba".

<sup>134</sup>. p.119:25-32; L.III:134. El subrayado es nuestro.

Mas Christo de la tierra se leuanta,  
 Y el rostro limpia de sudor bañado;  
 El graue rostro que al infierno espanta  
 Buelue sereno y pone mesurado;  
 La sangre que le dió congosa tanta  
 Y el corazón le tuuo assí ahogado,  
 Quiere que no dé pena a sus amigos  
 Ni esfuerce a sus crueles enemigos.<sup>135</sup>

Este es el procedimiento que, en general, emplea Hojeda para cambiar los distintos sujetos enunciativos. De esta manera, la enunciación de la primera persona se vuelve, también, discursiva, y forma un grupo más junto con todas las secuencias parlamentarias que configuran la estructura del poema.

#### 4.4. La Apologética: su función en el poema.

Todos estos parlamentos giran como "fugas" sobre la problemática teológica y moral que se plantea en torno a la historia de la Pasión de Cristo<sup>136</sup>. El centro de la dialéctica está puesto en el trayecto temático del poema que se organiza sobre los puntos básicos: Hombre-Dios, Pasión, Muerte, Redención, contemplados a partir de una historicidad rigurosa, tal y como lo requerían los principios poéticos del género épico y acorde con la perspectiva "realista" impuesta a partir de la **devotio moderna**, esencialmente anti-erasmista.

<sup>135</sup>. P.122:9-16; L.III:144

<sup>136</sup>. Sobre esta idea de configurar una estructura de fugas sobre un centro invariable e inmutable está señalada por Hatsfeld para el **Quijote** y, en general como un rasgo netamente barroco (Cfr. Op. cit. p.121). Se plantea aquí un modelo semejante.

Si, como se ha intentado subrayar a lo largo de todo el análisis, está marcado textualmente el vacío que correspondería al arquetipo heroico, el cual debería ser, de acuerdo con el diseño estructural de la epopeya, el eje de los campos semánticos y el elemento nucleante de su estructura, y, además, se ha constatado que la cronología, como principio poético o constructivo, no atiende tanto a una linealidad cuanto a una secuenciación, de donde su sentido surge más de una dimensión vertical que horizontal, se estaría en condiciones de afirmar, entonces, que La Cristiada es una epopeya sin centro, cuya unidad, como condición metafísica del ente, está dada por un dato extratextual, rigurosamente apoyado en la recepción: la comprensión del misterio de la Redención. Sobre esta aporía está entendida la causa final y montada la utilidad del poema.

Después de las consideraciones expuestas se puede afirmar que si **telos** y **etos** responden estrictamente a un principio de orden poético en la organización de La Cristiada, ¿dónde hallar las razones, a nivel de sintagma textual, por medio de las cuales Hojeda, fiel representante de las preceptivas estéticas de su época, se permite modificar violentamente el esquema básico del género épico, sin proponer una ruptura, ni siquiera una hibridación?

#### 4.4.1. La materia narrativa del poema.

Corcorán y Meyer consideran que las Sagradas Escrituras son la fuente principal del poema y Pierce llamaba la atención sobre el tratamiento particular que Hojeda hacía de ellas. Esta

premisa, no compartida por quien esto escribe, es, quizá, el dato que más ha contribuido para una interpretación de La Cristiada pero que deja de lado en el análisis la difícil pero profunda relación entre intencionalidad, materia narrativa y tratamiento del material lingüístico.

El Evangelio no es una fuente principalísima, tal y como lo ha visto siempre la crítica, es la materia narrativa del poema. Tanto es así que se pueden identificar en cada Libro y sin dificultad, los capítulos y versículos de los cuatro evangelistas, como se puede apreciar en el cuadro que sigue:

<b>LIBRO</b>		<b>MATEO</b>	<b>MARCOS</b>	<b>LUCAS</b>	<b>JUAN</b>
III	1. El concilio de los sumos sacerdotes	26, 1-5	14, 1-2	22.1.2	
	2. La Cena.	26, 20	14,17	22,14-18	
	3. La última advertencia de Judas.	26, 21-25	14, 18-31	22, 21-23	13,21-26
	4. El lavatorio de los pies.			22, 24-30	13, 1-20
	5. La institución de la Eucaristía .	26, 26-29	14, 22-25	22, 19-20	
	6. La salida de Judas del cenáculo.				13, 27-30
	7. La Oración Sacerdotal.				17, 1-20
	8. Camino a Getsemaní.	26, 30	14, 26		18, 1
	9. La dispersión de los doce apóstoles.	26, 31-35	14, 27-31	22, 31-38	13, 36-38
I - II	10. La Agonía en el Huerto.	26, 36-46	14, 32-47	22, 39-46	
III	11. Judas vende a Jesús por treinta monedas de plata.	26, 14-15	14, 10-11	22, 3-6	
	12. La Captura de Jesús.	26, 47-56	14, 43-52	22, 47-53	18, 2,11
	13. Jesús ante Anás.				18, 12-14 18, 19-24
IV	14. Jesús ante Caifás.	26, 57-75	14, 53-72	22, 54-71	18, 15-18
	15. La Negación de Pedro.				18, 25-27
	16. La mañana en el tribunal.	27, 1-2	15, 1	23, 1	18, 28
V	17. Jesús ante Pilato.	27, 11-14	15, 2-5	23, 2-5	18, 29-36
	18. Jesús ante Herodes.			23, 6-12	
VI	19. El segundo tribunal ante Pilato. Barrabás.	27, 15-23	15, 6-14	23,13-23	18, 39-40
VIII	20. La desesperación de Judas.	27, 3-10			
	21. La Flagelación y la Coronación de Espinas.	27, 24-30	15, 15-19	23, 24,25	19, 1-16
VIII-IX-X	22. El Camino de la Cruz.	27, 31-34	15, 20-23	23, 26-33	
	23. Las Palabras de Cristo .	27, 35-56	15, 24-41	23, 33-49	19, 18-37
XII	24. El Final.	27, 57-66	15, 42-47	23, 50-56	19, 38-42

Hojeda no desfigura el Evangelio. Hay un respeto profundo por las palabras como por los más mínimos detalles, inclusive por el nivel anagógico sobre el que cada evangelista ha implantado las secuencias. El uso de los **Apócrifos** está en función de completar el dato evangélico y no contradice, ni en un punto, lo establecido por las Sagradas Escrituras.

No sólo el **Nuevo Testamento** está incorporado en el texto. Hay secuencias del **Antiguo Testamento** repartidas a lo largo del poema tales como la del **Cántico de los tres jóvenes** del libro de **Daniel**, o como la refundición de **El Cantar de los Cantares** (5, 10-16) sobre la que está basada la descripción que la Virgen hace del Hijo en el Libro XI (octavas 125 a 133).

(...) "**Es mi querido  
blanco y roxo, excelente y escogido.**

**Su cabello también es peregrino;  
Que si bien es hermoso y rutilante,  
Es de color de cuerno, y siempre sube,  
Qual palma enhiesta, a la postrera nube.**

**"Sus ojos de paloma refulgente  
lauada en leche pura y agua clara,  
Que resplandecen en su blanca frente  
Con rara onestidad y alteza rara;**

Y dice en el **Cantar**:

**Mi amado es fúlgido y rubio,  
distinguido entre diez mil.  
Su cabeza es oro, oro puro;  
sus guedejas, racimos de palmera,  
negras como el cuervo.  
Sus ojos como palomas  
junto a arroyos de agua  
bañándose en leche,  
posadas junto a un estanque<sup>137</sup>**

<sup>138</sup>. Se utiliza para las versiones de la Sagrada Escritura la **Biblia de Jerusalén**. Edición española dirigida por José Ángel Ubieta. Bilbao, Desclee de Brouwer, 1977. p.920.

La comparación se puede extender hasta el final del capítulo 5. Por otra parte, también el **Cantar** está organizado como un diálogo entre la Amada y las Mujeres que funcionan como un coro: "¿A dónde se fue tu amado, oh la más bella de las mujeres?", que Hojeda ha interpretado en tono de romancero, como ya se vio.

En la representación del Paraíso del Libro II (octava 25)

A la ribera d'este ameno río  
 está luziendo el árbol de la vida  
 Con graue copa y descollado brío,  
 Que con su olor a eterna edad combida:  
 Fruta da que jamás dará hastío,  
 Qu'es fruta cada mes rezién nacida;  
 Él es d'oro y sus ojas esmeraldas,  
 Y azen dellas los ángeles guirnaldas.

está refundido el capítulo 22, 1-2 del **Apocalipsis** de San Juan:

Luego me mostró el río de agua de Vida, brillante como el cristal, que brotaba del trono de Dios y el Cordero. En medio de la plaza, a una y otra margen del río, hay árboles de Vida, que dan fruto doce veces, una vez cada mes; y sus hojas sirven de medicina para los gentiles.<sup>138</sup>

Hojeda no ignora que trata con una materia "sobrenatural", como de hecho lo es la Revelación ya que por medio de ella habla el Espíritu Santo por boca de hombres -"qui locutus est per prophetas"- y que enseña lo que se ha de pensar, sentir y querer con respecto a Dios, a los hombres y a la naturaleza.

Siendo así, se puede afirmar que la materia narrativa, es decir, lo que Aristóteles entendía por **fábula** -mytos- y sobre

<sup>138</sup>. Idem. p.1787

la cual montaba todo el "artificio" del poema, en el caso del poema de Hojeda es Apologética: básicamente discursiva ya que está comprometida, a través de un criterio de rigor científico con la justificación y la defensa de la Fe cristiana y tiene como fin, en sí misma, conducir al hombre al acto de Fe. De manera que, más allá del fin y de la moralidad del poema como principios puramente poéticos, el carácter teológico -abrumadoramente catequístico como ha pretendido verlo la crítica-, surge de la incorporación del texto bíblico que, como en un molde, se vuelca al tracto de la fábula, a partir de lo cual el criterio de verdad, o verosimilitud, deviene la Verdad de una manera absoluta.

#### 4.4.2. **Presencia sintagmática de la Apologética.**

Todo esto remite a una suerte de correspondencia ininterrumpida entre conceptos esgrimidos y proposiciones de base que van a confluír en los grandes misterios que, por el hecho de serlo, no hallan significación sino en forma metonímica y externa al fenómeno poético en sí. Son estas razones de orden poético y apologético las que justifican la estructura descentrada de fugas discursivas señalada. Si la **disputatio** de los parlamentos tiene como objeto, por un lado, la comprensión de la paradoja implícita en la muerte del Hombre-Dios -un dato poético que es, desde todas las perspectivas, estrictamente barroco: "¡O sucesos varios! ¡O mundo, al fin, compuesto de

contrarios!"<sup>139</sup>:

Mas ¿quién dirá la muerte de la vida?  
 ¿Quién contará la pena de la gloria,  
 Y la Vitoria en vna cruz vencida,  
 Y que vencida, lleua la Vitoria?  
 Tú, palabra de vmana voz vestida,  
 De tu voz y palabra mi memoria  
 Viste; que cantar quiero en dulce llanto  
 Lo que sintiendo llora el mismo canto.<sup>140</sup>

la paradoja tiene, por el otro, como fin la conversión del alma humana en el poema y no la exaltación de la figura del Cristo paciente. La Apologética no da lugar a la Teogonía porque el verdadero protagonista del drama del Gólgota es el "yo, pecador":

Yo pequé, mi Señor, y tú padeces;  
 Yo los delitos hize, y tú los pagas;  
 Si yo los cometí, tú, ¿qué mereces,  
 Que assí te ofenden con sangrientas llagas?  
 Mas voluntario, tú, mi Dios, te ofreces;  
 Tú del amor del ombre te embriagas;  
 Y assí, porque le sirua de disculpa,  
 Quieres lleuar la pena de su culpa.<sup>141</sup>

En el texto, esta dimensión está marcada por dos aspectos: el uso insistente de la primera persona y una particular proyección del espacio. Se analizará esto más de cerca.

<sup>139</sup>. p.343:7-8; L.IX:34. Aquí el "contrarios" hay que entenderlo como "contradictorio" y no en el sentido esotérico que supone al mundo como resultado de las fuerzas opuestas de bien y mal.

<sup>140</sup>. p.460:17-24; L.XII:9

<sup>141</sup>. p.306:9-16; L.VIII:44. "Embriagas" ha de leerse "embriagas" en todos los casos. Lo mismo ocurre con "suave", que ha de leerse "suave".

#### 4.4.2.1. La presencia de la primera Persona .

La primera persona no se presenta como un sintagma univo-  
co, sino que está fracturado en cuatro perspectivas: un yo  
poético, un yo autobiográfico, un yo universal y, por último,  
el yo que surge del desdoblamiento de esa primera persona.

##### 4.4.2.1.1. Yo" poético.

En primer lugar, se puede advertir un yo poético o **sujeto lírico** con licencia para interpretar e introducir la materia narrativa. Es el sujeto enunciativo de la Introducción y la dedicatoria al Marqués, la primera persona lejana de las secuencias narrativas y un yo más próximo, casi omnisciente, exégeta obligado y espectador reflexivo de ciertas situaciones. En el Libro I, la descripción del manto de Cristo tiene como punto de vista la primera persona reflexiva:

Mas tú, santa Oraçión, virtud diuina  
Que a sacar vna imagen verdadera  
De tu misma ecçelencia peregrina  
Baxaste al huerto con veloz carrera;  
Y aquella cara de alabaças dina,  
Qual si tu venerable rostro fuera,  
Para aprender tu ofiçio, dibuxaste,  
¿Qué viste, ¡o gran virtud!, y qué pintaste?<sup>142</sup>

La pregunta del verso final es, evidentemente, retórica y le permite al yo expandir su intervención dos octavas más

<sup>142</sup>. p.25:1-8; L.I:94

adelante:

Viste que lexos de sus tres amigos,  
Y como de tres partes arrancado,  
Fué a lidiar con sus fieros enemigos,  
Para vençer en tierra derribado:  
Viste que hizo en su afán testigos  
A los ombres, por ellos umiliado,  
En sí mismo tomando los dolores  
Dellos, como fiador de pecadores.

Assí es verdad; que en su tragedia triste  
La figura de todos representa,  
Y de sus culpas vna ropa viste  
Texida en maldiçión, hecha en afrenta:  
Vistiósela, y agora no resiste  
Ser echado por ella en la tormenta  
Qual otro Jonás; antes le parece  
Que ya perdón con ella les mereçe.<sup>143</sup>

Los últimos cuatro versos de la segunda octava indican un cambio en la focalización: de la apelación retórica a la Oración se pasa a la descripción del manto que ocupará desde la octava 97 a la 142. Los cambios en la focalización le permiten a la primera persona, sin mover su perspectiva, alejarse o aproximarse a un determinado planteo, presentar o ampliar una reflexión.

Esta perspectiva es la más frecuente y sostiene todo el peso de la *inventio*, ya que se erige en función prioritaria del discurso retórico: de esta manera, el poeta se configura en el exégeta obligado.

Mas ¡o tú, Mente sacra, antigua çiençia  
Que el cerebro enriqueçes soberano  
De la infinita singular essençia,  
Y la inorançia ves del seso umano!  
La inacçessible luz de tu presençia  
Tiempla con generosa y blanca mano.

<sup>143</sup>. p.25:9-24;L.I:95,96,

**Y la mina de intentos admirable  
Me muestra de aquel pecho inescrutable.**<sup>144</sup>

#### 4.4.2.1.2. "Yo" autobiográfico.

En segundo lugar, la primera persona se vuelve, por momentos, autobiográfica: no sólo aquellas dos octavas del Libro V referidas a la Orden de Santo Domingo ya mencionadas<sup>145</sup>, sino la octava 44 del Libro IX en la que los biógrafos, y entre ellos Fray Domingo Ángulo, no han dejado de ver una alusión a su controversia con el visitador Fray Alonso de Armeria:

**Quando el pueblo por sabios nos pregon,  
Y aun quando nos pregonan sacerdotes,  
Por lo que en esto con dolor prouamos,  
Pues tan mudables son, no los creamos.**<sup>146</sup>

Son autobiográficas también las referencias a la segunda generación de conquistadores (Libro I, octavas 139 y 140), tanto como las referencias a la "seta luterana" (Libro VII, octavas 83,84 y 85); y más directamente el propósito manifestado en la octava 168 del Libro V:

**Y el defensor de la verdad, Egidio,  
Del regio patriarca hijo noble,**

<sup>144</sup>. p.20:1-8; L.I:74

<sup>145</sup>. Ver punto 1.3.

<sup>146</sup>. p.344:13-16; L.IX:44. Cfr. Domingo Angulo. Op. cit. p.98

Que fué al grande Tomás docto presidio,  
 Y corona ganó de fuerte roble;  
 Cuya fatiga generosa embidio,  
 Y antes imitaré que el tiempo doble  
 Mi corta edad, ai el ocio desseado  
 Da fauor, como suele, a mi cuidado.<sup>147</sup>

#### 4.4.2.1.3. "Yo" universal.

En tercer lugar, hay un yo universal: el alma humana, el pecador, de alguna manera representado en la figura de Dimas pero expresamente desarrollado por Hojeda a través de un cambio de perspectiva en el sujeto de la enunciación:

Mas ¡ay Jesús! ¡Ay Dios!, que mis pecados  
 Los poros abren de tu carne pura:  
 Ellos son los cuchillos afilados  
 En mi mal corazón y piedra dura;  
 Ellos açotes de impiedad armados,  
 Corona horrible que tu afán procura,  
 Clauos agudos y mortales penas  
 Que dessangrando están tus dulces venas.

Ni aquí, Señor, ministros infieles  
 Prenden tu lindo cuello y blancas manos  
 Con fuertes sogas y ásperos cordeles,  
 Y palabras y hechos inumanos;  
 Ni aquí te açotan bárbaros crueles,  
 Ni te punzan idólatras romanos,  
 Ni en cruz te clauan gentes vengatiuas;  
 Mis culpas son las armas ofensiuas.<sup>148</sup>

Pero si **mi culpa y mis pecados** son la causa y la razón de la Pasión, **mi alma pecadora** es, también, su objeto y fin:

<sup>147</sup>. p.216:9-16; L.V:168. Mucho se ha apoyado la crítica biográfica (Angulo, Cuervo, Corcorán) en esta octava para esgrimir conjeturas sobre la edad aproximada del poeta al escribir el poema, estableciendo una relación entre la Principes y el Discurso.

<sup>148</sup>. p.135:9-24; L.III:136,137

¿Qué nos quejamos, ¡ai!, qué nos quejamos,  
 Mi Dios, si por nosotros padecistes  
 Tales oprobios? ¿Qué nos querellamos,  
 Si muladar de nuestras culpas fuistes?  
 ¡O! hazednos, Señor, que lo entendamos,  
 Pues para el bien del ombre lo sufristes,<sup>150</sup>

Y más adelante:

¡O sumo Dios, en ti mismo impassible,  
 Y de infinita gloria rodeado!  
 ¡O Dios inestimable! ¡O Dios terrible.  
 Por mí a tales baxezas umillado!  
 ¡Quién te viera en tu silla inaccesible,<sup>151</sup>

#### 4.4.2.1.4. Desdoblamiento de la primera persona.

En cuarto lugar y como un complemento de la posición anterior, la primera persona se desdobla para hablarse a sí misma. Veinticinco octavas seguidas del Libro VIII están dedicadas a transmitir esta apelación al alma pecadora:

Todo lo sufre el ánimo inuencible  
 Y cuerpo santo del Señor Eterno,  
 Y aunque por ser más noble es más sentible,  
 Calla y sufre con pecho umilde y tierno,  
 Ombre, por ti aquel Dios inaccessible  
 Del cielo y de la tierra y del infierno  
 Lleua esta pena, y esta injuria passa,  
 Y este dolor su corazón traspassa.

No te digo, ¡o couarde!, que padezcas  
 Semejante pasión, igual trabajo,  
 Ni que a la muerte por su amor te ofrezcas,  
 Si eres de ánimo vil, de pecho bajo;  
 Sólo pido, ¡o christiano!, que agradezcas,  
 Y será vn breue y prouechoso atajo,

<sup>149</sup>. p.150:1-6; L.IV:67

<sup>150</sup>. p.182:25-28; L.V:34

**Su gran pasión, y pienses con gran pausa  
 Quién la lleua, y por quién y por qué causa.<sup>151</sup>**

El último verso del texto citado, netamente barroco, en su trimembración paratáctica conlleva un definido tono condensatorio que introduce las octavas siguientes, las cuales se van construyendo a partir de una apelación imperativa inicial: "Mira...", "¿Ves...", "Detente...", "Y advierte...".

Son varios los ejemplos que se pueden extraer. En el Libro V , la octava 131 esgrime este tono apelativo:

**¡O magestad, o magestad umana,  
 Que al mismo Dios, al mismo Dios pretendes  
 Sugetar con desdén y alteza vana,  
 Y quanto más te eleuas, más le ofendes!  
 Mira que es la potencia soberana  
 Que en sagrado furor contra ti enciendes,  
 De infinita grandeza y valor sumo,  
 Y tú tierra, ceniza, poluo y humo.<sup>152</sup>**

Al igual que la octava 48 del Libro VIII que confirma, aunque en un plural universal, el tono demandante de la apelación:

**Venid, pues, ombres, con deuotos passos,**

<sup>151</sup>. p.311:9-24; L.VIII:64,65.

<sup>152</sup>. p.207:1-8; L.V:131. La relación con Góngora del último verso y la función apelativa del soneto es evidente: "Se vuelva, más tú y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra en nada" (Soneto 228 de la edición de Millé y Giménez de las **Obras Completas**, Madrid, Aguilar, 1943. p.384). Se ha planteado ya en el punto 1.2.10.6 sobre la posible influencia de Góngora en Hojeda. Este soneto está fechado por Millé en 1582, y es probable que Hojeda, siendo muy joven, lo Conociera antes de embarcarse para América.

A coger sangre de la eterna vida,  
 Y vazíos traed y grandes vasos  
 De amor, do pueda ser bien recogida:  
 Corred, no tengáis ánimos escassos,  
 Que por el suelo a rodo está vertida;  
 Sin dinero henchid, lleuad sin plata;  
 Al que quiere se da, ved qué barata.<sup>153</sup>

En todo discurso en el que se produce ese dominio absoluto del yo, se cae fatalmente en un diálogo consigo mismo<sup>154</sup>. El desdoblamiento de la primera persona permite al poeta resaltar, con mayor claridad, los problemas de la "condición humana" sumergida en ese "abismo profundo" de San Agustín, de Job y de los Salmos y desde donde el hombre, por un acto de fe, se reintegra a su "centro", que no es otro que Jesucristo, Dios encarnado. Toda la Redención se produce por el hombre y para que el hombre, en la contemplación del camino de la Cruz, encuentre el camino de retorno a la plenitud de su ser.

<sup>153</sup>. p.307:17-24; L.VIII:44

<sup>154</sup>. Cuando San Agustín se pregunta en las Confesiones: "Cui narro haec?", ¿a quién cuento yo esto?:

**Neque enim tibi, Deus meus; sed apud te narro haec generi meo, generi humano, quantulacumque ex particula incidere potest in istas meas litteras.**

"Et ut quid hoc?" ¿Y para qué esto?

**Ut videlicet ego et quisquís haec legit cogitemus, de quam profundo clamandum sit ad te.**

"Para que yo y quien lo leyere pensemos de qué abismo tan profundo hemos de clamar a Tí". (San Agustín. Obras. Tomo Segundo. Las Confesiones. Texto bilingüe. Edición crítica y anotada por el R. P. Ángel C. Vega. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1946. p.375)

De ninguna manera se debe interpretar este desdoblamiento como las marcas de un psicologismo fideísta: para Hojeda la fe es, en primer lugar sobrenatural porque es la llamada de Dios la que solicita al hombre, lo sostiene y lo hace llegar al fin de su destino:

Con tu sacra lición todos aprenden,  
 Con tu perfeta luz todos atinan,  
 Con tu gran ciencia todos comprehenden,  
 Con tu guía feliz todos caminan:  
 Sin tu lición los dotos no se entienden,  
 Y sin tu luz los sabios desatinan,  
 Y sin tu ciencia yerran los maestros,  
 Y piérdense en el mar, sin tí, los diestros.<sup>155</sup>

Pero, aún así, la fe es una actividad eminentemente digna de la inteligencia: de allí que la apelación al alma esté siempre iniciada por el "Mira", "¿Ves?", "Atiende", "Contempla". No le pregunta Hojeda al buen ladrón qué sintió, sino qué vió, y no lo que vió con los ojos de la cara sino aquello otro que sólo se percibe con los ojos de la razón, una razón que es, por esto mismo, visión sin mediaciones:

Sagaz ladrón de la inmortal riqueza  
 Que no sintió jamás sutil polilla,  
 ¿Qué magestad, qué pompa, qué grandeza,  
 Qué ornato viste en él, qué trono y silla,  
 Que, confessando su real nobleza  
 A quien el mismo cielo se arrodilla,  
 Le pediste fauor como vassallo,  
 Y aun te juzgaste indino de alcançallo?<sup>156</sup>

Al mismo tiempo la Fe es una acto libre porque sin el consentimiento de la voluntad, todo el océano de la divinidad

<sup>155</sup>. p.473:25-32; L.XII:62

<sup>156</sup>. p.472:17-24; L.XII:57

no lograría franquear el umbral del tabernáculo interior del hombre: "¿Ni tú temes a Dios, aún condenado (...) tú, (...) que con él estás muriendo?" le recrimina Dimas al mal ladrón.

De esta manera, la Escritura Sagrada, incorporada como materia argumentativa del poema, reclama un complemento exegético que es asumido por las distintas enunciaciones del yo, el cual adopta una perspectiva apologética.

Si tal como se ha intentado demostrar, la primer instancia del "yo" poético carga con el peso de la **inventio**, habrá que identificar toda la fuerza de la **elocutio** en el juego dramático del yo universal y su desdoblamiento.

#### 4.4.2.2. **El espacio: una teodicea.**

Mientras que las exigencias estructurales marcadas tanto por la ausencia de un arquetipo heroico como por la traslación del centro constructivo a un plano conceptual eluden la posibilidad de una Teogonía, el recurso a un espacio animizado da lugar a la Teodicea:

La noche oscura con su negro manto  
Cubriendo estaua el assombrado cielo,  
Que por ver a su Dios resuelto en llanto  
Rasgar quisiera el tenebroso velo;  
Y vestido de luz, lleno de espanto,  
Baxar con umildad profunda al suelo,  
A recoger las lágrimas que embía  
De aquellos tiernos ojos y alma pía.

La úmida esfera con preñez oculta  
Tempestuoso parto amenazaua,  
Y a la dura, infiel, bárbara, inculta  
Salén con enemigo orror miraua:  
Que al mundo etéreo alguna vez resulta

Vn no sé qué de saña y fuerça braua  
 Para vengar de su Criador la ofensa,  
 Quando menos el ombre en ella piensa.<sup>157</sup>

A partir de esta ambientación que, más allá de representar un paisaje solidario, apunta a un simbolismo místico, el poeta va incorporando gradualmente otros datos de la naturaleza que completan una imagen nocturna en la cual, como no hay luz, los elementos se van manifestando por medio de su representación auditiva:

Con siluo ronco el espantado viento  
 Al eco tristes voçes infundía,  
 Y el agua con lloroso mouimiento  
 Las piedras que tocaua entemeçia:  
 El valle, a su confusa voz atento,  
 Suspiros de sus cueuas despedía:  
 Suspira el valle, duerme el ombre; quiso  
 El valle al ombre dar un blando auiso,

Del soplo agudo las robustas plantas  
 Con lastimado golpe sacudidas,  
 Temblando, de su Dios las huellas santas,  
 Mustias besar quisieran condolidas:  
 Tanto respeto, inclinaciones tantas  
 Mostrauan copas y almas abatidas,  
 Que por ellas jugara el ombre ingrato  
 Qué deue al Dios que compra tan barato.

Hasta llegar a la estrofa condensatoria que se hace efectiva a través de la acumulación caótica de datos:

Brama el buei, ladra el perro, el aue pía,  
 Y a su buen Dios con lástima mirando,  
 Reuerencia la noche, huye el día,  
 Y en amigo tropel y vnido vando  
 Se desuela por Dios quanto Dios cría,  
 Esfera, nubes, plantas, valle y monte,

<sup>157</sup>. p.18:25-32 y P.19:1-8; L.I:69,70.

**Cuevas y arroyo, y todo su horizonte.**<sup>158</sup>

Es pues, la naturaleza la que exalta el drama de su Creador.

El paisaje con que se abre el Libro V, cuando Cristo es llevado ante Herodes, aun cuando representa una mañana clara y suave no deja de poner todos sus tonos en consonancia con el dolor de su Dios:

**La blanca aurora con su roxo passo,  
En nubes ascondida, caminaua,  
I los celages del Oriente raso,  
De oro confuso y turbia luz bordaua;  
I adiuina quiçá del triste caso,  
Oscurecer quisiera, y alumbraua,  
No voluntaria, no, mas obediente  
Al que gustó de estar en cruz patente.**<sup>159</sup>

Así, "el rubio sol" daba "escassa" su "hermosa lumbre", el aire se "hurtaba", "melancólico y turbio", las "auezillas boladoras" "olvidando las músicas sonoras", "A Dios, por Dios callando se entristecen" y los peces "Dividían los líquidos cristales, / Mustios por ver a Dios en penas tales". Aún las fieras, "en los bosques detenidas"

**(...) con rabia enfurecidas,  
A su Criador bramando se quexauan,  
Y si tuuieran para más licencia,  
Vengaran su pasión y su paciencia.**<sup>160</sup>

Un aspecto sorprende y desconcierta en el estilo de

<sup>158</sup>. p.19:9-32; L.I:71,72,73

<sup>159</sup>. p.174:1-8; L-V:1

<sup>160</sup>. p.175:29-32: L.V:6

Hojeda: no hay sensualidad; esa naturaleza "plástica" que se hace patente por medio de movimientos, sonidos y colores está en constante "agnición". La falta de sensualidad anula los efectos emotivos del barroco y los reemplaza por el drama personal de una conciencia agitada por el remordimiento y la culpa: frente a esta "condolencia" de la naturaleza, el hombre permanece indiferente:

Solo Caifás, más que las bestias bruto,  
De l'aurora no vía el passo lento,  
La escasseza del sol, del aire el luto,  
Y de las aves el callar atento;  
Del mar turbado el singular tributo,  
De los peces el tardo mouimiento,  
Y de las brauas fieras los enojos;  
Porque la embidia le cegó los ojos.<sup>161</sup>

El paisaje presentado de la Resurrección que anuncia Gabriel, está también contagiado de la alegría del Domingo de Pascua:

"Apenas, pues, el alua plazantera  
Aljófar llouera en el verde prado,  
Y alegre esparzirá la primauera  
Sus flores a la luz del sol dorado,  
Quando el sol sacro de la impírea sfera,  
Que en el Oriente de su Padre amado  
Reposa, animará el tercero día  
Su cuerpo, al alua y sol dando alegría.<sup>162</sup>

En el Libro XII, el espacio se vuelve lóbrego esperando a la Muerte que ha de poner el punto final a la Pasión:

<sup>161</sup>. p.176:1-8; L.V:7

<sup>162</sup>. p.228:17-24; L.VI:41

La tierra, que a los fieros insolentes  
 Sustentaua, sudando al graue peso  
 Y gimiendo con ansias vehementes,  
 Comprimida esperaua el gran suceso:  
 Mudó el mar sus menguantes y crecientes  
 Soberuias, detenidas al ecceso  
 Singular del espanto jamás visto;  
 Seruía con vn sordo paso a Christo.

Los quatro vientos en sus hondas cueuas,  
 Como apretada esponja en fuerte mano,  
 Pedían oprimidos fuerças nueuas,  
 Dexando sin su aliento el verde llano;  
 Y el fuego elado daua ilustres prueuas  
 De temor y obediencia al Dios umano,  
 Y el sol, sin luz mirándose, temía  
 Que, en muriendo su Dios, él moriría.<sup>163</sup>

La tierra, el mar, el viento, el fuego y el sol: todos los elementos dan pruebas de temor y reverencia, pero una vez concluido el oficio de la Muerte, la naturaleza se enfurece y ruge y se retuerce en movimientos violentos:

Y por la fortaleza valerosa  
 Y virtud de los otros admirable,  
 Se estremeció la tierra temerosa,  
 Palpitando con ímpetu espantable;  
 Y el mar passó la raya rigurosa  
 Que Dios le puso, y brauo y formidable,  
 Con los bramidos atronaua el cielo,  
 Y con las ondas agotaua el suelo.

Los vientos de sus cóncauos y oscuros  
 Calaboços rugiendo se arrojaron,  
 Y leuantados torres y altos muros  
 Y enhiestos graues montes derribaron:  
 Vnos con otros los peñascos duros,  
 Y las menudas piedras se encontraron,  
 Y a golpes sacudidas se partieron:  
 Tanto la muerte de su Dios sintieron.<sup>165</sup>

La manera como Hojeda incorpora a su exégesis el espacio

<sup>163</sup>. p.49-:25-32 y p.491:1-8; L.XII: 130, 131

<sup>164</sup>. p.494.9-24; L.XII:144,145

natural, podría ser considerada técnicamente una alegoría ya que el fin y meta de la condolencia atemporal y suprasensible que la Pasión provoca sólo puede ser tratada alegóricamente por medio de imágenes. Pero, curiosamente, en ningún momento se trata de describir la finalidad de nada ni tampoco de determinar conceptos ni develar misterios: sólo puede comprenderse exactamente este espacio tomándolo en parte como representación alegórica de un estado de cosas o como expresión lírica de una "manifestación", más exactamente de una "purificación": es en el plano de la naturaleza compasiva donde el poeta inserta el valor de la catarsis.

Entre Dios y la naturaleza, extremos en el orden del ser, Hojeda coloca la realidad humana y, en esta posición intermedia surgen los afectos: temor ante lo tremebundo y compasión ante lo miserable descubren que la condición humana está, por constitución, condenada a muerte: la naturaleza se erige así como un "memento homo" que declama que todo debe converger y ordenarse hacia el Dios de la Vida:

**Mas ¡o tú, pecador!, ves aquí, ¡o triste!,  
Muerto a tu Dios por tí y en cruz difunto,  
Y mira que tú mismo le pusiste  
Con tus pecados en tan rezio punto:  
Haz penitencia desto que hiziste,  
Pues todo el vniverso armado y junto  
Ponerlo no pudiera en cruz clavado,  
Sino él de amor, y tú de culpa armado.**<sup>165</sup>

A una concepción en que las distintas instancias del espacio asumen una vigencia omnipresente, no menos que a una posición teológica que considera alcanzable la Justicia y la

<sup>165</sup>. p.495:17-24; L.XII:149.

Gracia, corresponde la circunstancia de que seres y naturaleza se debatan en un eterno preliminar: la naturaleza gime con dolores de parto. Si, por otra parte, en cada instante se contiene la eternidad, si el hecho más sencillo, como un amanecer o el canto de un gallo, posee una trascendencia incalculable, si la menor situación describe un símbolo eminente, y si, en rigor, el fin último resulta tan gratuitamente asequible, entonces poco importa el epílogo y lo que parece preliminar es justamente lo eterno, lo verdadero, lo único con que se cuenta.

El paisaje en Hojeda si bien tiene un dominante lírico en su representación, se inscribe en el poema como otro recurso persuasivo que alcanza su significación completa en tanto que factor catártico de aquel fin apologético que está en la base de la construcción del poema.

## CONCLUSIONES

Después de las consideraciones expuestas en el punto 4, a partir de las cuales se ha intentado reconocer en el poema la funcionalidad de los datos obtenidos por medio de la reconstrucción del contexto y de las poéticas pertinentes, estas conclusiones tienen, en rigor, el carácter de un epílogo.

El análisis detenido de los principios teóricos y constructivos inherentes al texto propuesto en este trabajo, permite inferir que toda obra sólo puede interpretarse de un modo válido en la medida en que es remitida a la órbita histórico-cultural de su producción. Eso que se identifica como "contexto" gravita como uno de los términos principales en la definición de una entidad literaria a punto tal que, integrado al plano más profundo de la intencionalidad genérica, es capaz de dar cuenta de cuáles son los motivos que han sido capaces de producir el poema.

Ocurrida en todos los órdenes de la estética, la docilidad de las formas a los cambios en el tiempo y en el espacio encuentra en la expresión literaria su crisis más honda y evidente. El desconocimiento de esta aporía produce una crítica ingenua que tiene por resultado una aproximación vaga de los textos, cuando no simplemente errónea. Su rechazo voluntario como punto de partida de todo análisis conduce, inevitablemen-

te, a la quiebra de su significado.

Bajo estas coordenadas, La Cristiada se revela como una pieza absolutamente acorde con las directivas poéticas de su época, en la medida en que éstas estaban vinculadas al espacio religioso.

No obstante, la refundición de la Sagrada Escritura como materia argumentativa provoca la aparición de ciertos "vicios" constructivos -transgresiones formales señaladas por la crítica, que intenta observar el fenómeno con los ojos de una estética propia del presente siglo- tales como la presencia de la primera persona. De esta manera, el narrador ocupa la temporalidad real de la acción y de los personajes y, en rigor, teje una exégesis desde adentro otorgándole a su discurso un tono proposicional, dirigido a persuadir a las almas acerca de los beneficios de la fe: sea por proyección o por identificación del yo y su desdoblamiento en el alma del lector.

Las razones por las cuales Hojeda transforma el diseño estructural de la epopeya son poéticas y no catequísticas, por lo que su obra es concebida y presentada como arte bella, de acuerdo con una filosofía de la belleza entendida a partir de Aristóteles y reinterpretada a la luz del humanismo devoto del Perú colonial y conciliar del siglo XVII.

La Cristiada presenta, así, en esta lectura, una estructura acumulativa o de fugas: concebida como cadena de motivos que giran sobre un mismo tema esencial, cuya unidad de sentido es vertical y no horizontal. El centro o motivo central es una idea, que emerge de los parlamentos discursivos: es un espacio intelectual, oscuro, si no un enigma al menos una enorme

contradicción: la Pasión y Muerte del Dios de la Vida.

Desde un punto de vista no estrictamente literario, el plano teológico podría ser entendido como un elemento unificador, pudiendo inferirse así que sólo el tejido apologético daría a La Cristiada su verdadera alma. Hay, de hecho, una concepción profunda basada en el sistema y formulación de Santo Tomás tanto como en el cristocentrismo de Suárez y orientada a un serio empeño finalista: reconstruir la historia cósmica de acuerdo con el misterio de la Redención, concebido éste como centro y fin de toda la obra creadora. De esta manera, a partir de este misterio, quedaría explicado todo el tejido de la estructura ideal del poema. A través de la teología, entonces, la epopeya se transformaría en una cosmogonía cristocéntrica que culminaría en la Patria celestial, allende los tiempos, única certeza entre tantas realidades efímeras y contradictorias.

Ahora bien, identificado el dato teológico como un aspecto funcional del poema, y estudiada la repercusión de sus compromisos constructivos más profundos, se puede afirmar que Hojeda no trabaja aquí como un filósofo en sentido estricto. La teología, incorporada en la materia poética, da lugar a una nueva forma épica, extiende los moldes del género y convierte en lato su anterior sentido estricto. Por otra parte, aquella sentencia del Tasso de que la poesía es, pero a su manera, "una prima filosofía" no escapaba de las intenciones de Hojeda.

Si bien es cierto que sólo desde una reflexión teológica se explica la ausencia de un héroe y que este dato es responsable, en gran medida, del aparente descentramiento del poema,

discutir sobre si se admite a La Cristiada como obra manierista no aportaría nada significativo al problema y, además, llevaría a establecer una definición de Manierismo que, aún hoy, no pasa de ser una conjetura problemática.

Es cierto, por otra parte, que el Manierismo se caracteriza fundamentalmente por presentar estructuras que no tienen una figura central que organice los elementos constructivos pero, muchas veces, esa aparente oscuridad es un llamado violento al compromiso del espectador, que es desde donde se espera la reposición definitiva del sentido. Habrá que tener presente -y en esto se ha sido, al parecer, suficientemente analítico- que las preceptivas poéticas del Siglo de Oro estaban fuertemente inclinadas a operar desde la recepción y recordar, también, que, en relación con este punto, Hatzfeld afirma que "en los casos en que la perspectiva y la complicación del Barroco se ponen a prueba, la crítica se encuentra perdida, no tiene términos adecuados y precisos para explicarse y se ve obligada a hacerse entender por medio de aproximaciones y analogías que no pueden precisarse en términos propios"<sup>1</sup>.

Por otra parte, esta estructura "suelta" del poema no sólo admite, por medio de la primera persona, los contenidos de la más patética humanidad, sino que la ubica como centro y fin de todo el drama del Gólgota. Tanto en el plano estructural como en el semántico, la "condición humana" llega a tener en Hojeda el alcance de una tesis.

Nada señala mejor esa indefensión del hombre, frente al mal y frente a sí mismo, que el montaje de la máquina demoníaca-

<sup>1</sup>. Hatzfeld. Op. Cit. p.122.

ca. Afirma justamente Delumeau que, contrariamente a lo que había creído Stendhal y otros después de él, "se debe al inicio de los tiempos modernos y no a la Edad Media el hecho de que el infierno, sus habitantes y sus secuaces acaparen la imaginación de los hombres de Occidente"<sup>2</sup>. Conviene recordar, por otra parte, cómo la satanología invadió con una violencia singular el imaginario y la literatura de la Europa protestante y cómo Torquato Tasso, considerado el poeta de la Contrarreforma, configuró, por medio de su Gerusalemme, los rasgos esenciales de los demonios para el mundo cristiano.

En La Cristiada, los demonios señalan en el hombre la conciencia aguda de su terrible fragilidad: fragilidad delante de las tentaciones del pecado y fragilidad, aún, delante de las fuerzas de la muerte y a merced de aquellos que "afligen cuerpos, y almas ciegan"<sup>3</sup>. Sólo la participación en los Sacramentos, efectos de la Redención, puede salvar al alma del dominio absoluto de Satanás, príncipe de este mundo. Para afirmar esto exclama Satanás con su más profundo rencor:

**Si él es, él hollará nuestra corona,  
Y deshará nuestro infernal derecho;  
y no seremos dioses adorados,  
sino tristes demonios conjurados.**<sup>4</sup>

<sup>2</sup>. Jean Delumeau. La Peur an Occident. Paris, Fayard, 1978. p.315. Da prueba de esto a través del trabajo de Robert Mandrou, Magistrats et sorciers en France au XVIIe siècle (Paris, 1968), donde figura una lista de 340 obras, entre libelos, tratados anónimos y obras referidas a la brujería y al universo demoníaco en Francia.(La traducción es nuestra).

<sup>3</sup>. P.135:7; L.IV:7

<sup>4</sup>. P.142:21-24; L.IV:37

Este aspecto del poema, que, por otra parte, ponía en evidencia un tema de gran actualidad en el horizonte religioso europeo, venía a insertarse en el programa político del Patronato iniciado por el virrey Francisco de Toledo que aunaba todos sus esfuerzos en la lucha contra la idolatría, en afán de rescatar tantas almas del poder de los demonios temidos "del Pirú (...) qu'en luzientes culebras se mostraron"<sup>5</sup>. De esta manera Hojeda incorporaba todo el aparato crítico y poético de su obra a la Misión, tal y como lo hicieran desde otros géneros, Sahagún en México y el padre Acosta en el Perú, y, haciendo honor al género elegido, colocaba su epopeya al servicio de esa Paz que fuera objeto y meta del Imperio español en Indias.

No podría obviarse esta conclusión política, pues el poeta americano -y a su modo Hojeda lo era, por lo menos, tanto como el Inca- no era solamente hombre de su tiempo, sino, también, un convencido militante del Imperio. Fue Donoso Cortez quien dijo que detrás y en el fondo de una gran política late un fundamento religioso. La formación teológica de Hojeda le permitió comprender que la argamasa que une las virtudes en el contexto del dinamismo moral es religiosa y un gran imperio no puede afianzar sus fundamentos si no conserva la integridad de la Fe.

Si la faena del teólogo es esclarecer los misterios de la fe tanto cuanto la razón filosofante pueda penetrar en ellos, la misión del poeta católico será extender su comprensión a un auditorio más vasto aunque tan ávido de las verdades sobrenaturales. Hojeda plantea en su epopeya que sin fe la moral no

<sup>5</sup>. p.138:13-14; L.IV:20

puede sostenerse y, por lo tanto, admite que un orden socio-político es un orden moral. De acuerdo con esto, el poeta afirmaba que el Imperio español tenía una misión religiosa que cumplir y que ésta estaba fundada en el mandato de Cristo: "Id y evangelizad a todas las naciones, bautizándolas en el nombre del Padre, y del Hijo y del Espíritu Santo". Para cumplir este mandato no bastaba la buena voluntad de los apóstoles y se imponía la organización de una política que previera con justicia la implementación de elementos compulsivos necesarios para la ejecución de una obra semejante. Insistir en las enseñanzas de la fe se hacía imprescindible por dos razones fundamentales: porque el Imperio español era el último reducto de la integridad de la fe católica y porque esta misma fe debía imponerse definitivamente sobre la idolatría salvaje.

La epopeya de Hojeda emerge en una coyuntura histórica que permite el ejercicio de algunas conjeturas conclusivas suficientemente apoyadas en su contexto. Hojeda creía que la religión provenía directamente de Dios y no era de fabricación humana. Esto explica por qué razón podía ordenar al hombre desde adentro y sostenerlo desde afuera gracias a la disciplina de la práctica religiosa: en la vida interior por la presencia mística de Cristo en el alma -como el poeta lo vio en María Magdalena- y hacia afuera, en lo que se llama concretamente la vida social, por la presencia del Magisterio eclesiástico, el cual impone el canon de una jerarquía de valores que impide la preponderancia injusta de unos en detrimento de otros.

En el siglo XVII, el término **valor**, con su carga subjetiva en el campo de las preferencias axiológicas, no había aparecí-

do, pero, indudablemente, se incoaba su nacimiento con el auge, cada día más preponderante, de las fuerzas económicas que amenazaban arrastrar el teomonismo medieval en su crítica feroz de las virtudes contemplativas y su exaltación del activismo demiúrgico. El **pecca fortiter** de Lutero más que una incitación al pecado propiamente tal, era una clara animación del trabajo como único medio de ser agradable a Dios.

¿Hojeda vio todo esto? Si no con la claridad con que se puede ver hoy, lo intuyó en el claro-oscuro de un poema que parecía salir al encuentro del mundo moderno no con la herrumbrosa panoplia de un escéptico Don Quijote, sino con el escudo refulgente del Arcángel que custodia los lindes del Reino de Dios.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Ediciones

HOJEDA, Diego. La Cristiada. Edición princeps. Sevilla, Imprenta de Diego Pérez, 1611.

Se ha podido manejar un ejemplar de esta edición que se encuentra en muy buen estado en la Sala Toribio Medina de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile.

--. La Cristiada. Introduction and Text of Mary Helen Patricia Corcorán, O.P. A Dissertation. Submitted to the Faculty of the graduate School of Arts and Sciences of the Catholic University of America in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Washington D.C., The Catholic University of America, 1935.

Esta edición sirve de texto de referencia para la presente monografía. Está basada en el Manuscrito del poema, único que se conoce hasta el momento, que se encuentra en la Biblioteca del Arsenal de Paris con el número 8312. No se trata de una edición crítica, sino simplemente anotada. La autora aclara, a pie de página, alguna palabra que se hace difícil leer o marca las diferencias entre el Manuscrito y la Edición Princeps. La **Introduction** aporta la mejor biografía disponible hasta el momento sobre Fray Diego de Hojeda y un estudio orientador sobre las fuentes utilizadas en el poema.

--. La Cristiada. En: Biblioteca de Autores españoles. Poemas épicos. Tomo Primero, volumen 17. Colección dispuesta y revisada, con notas biográficas y una advertencia preliminar por don Cayetano Rosell. Madrid, M. Rivadeneira Impresor-Editor, 1851.

Esta edición puede ser consultada en la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Cuyo. No es una edición anotada ni crítica, pero constituye una excelente versión de la Princeps. Es absolutamente recomendable para una primera aproximación al poema.

--. La Cristiada. Edición y anotación de Rafael Aguayo Spencer. Lima, Editorial P.T.C.M., 1947. 2 tomos.

Se trata de una edición anotada basada en el trabajo de la hermana Corcorán. Es de muy difícil acceso. Hemos podido hacer contacto con esta edición gracias a la gentileza del Dr. Félix Denegrí Luna, de Lima, quien nos proporcionó temporariamente, un ejemplar de su biblioteca particular.

Si se desea completar la información sobre las ediciones parciales existentes sobre la obra, consultar el punto 1.1.4. de la presente monografía.

## 2. Estudios sobre crítica textual

CASEDO, Jesús e Ignacio ARELLANO (eds). Edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro. Pamplona, Universidad de Navarra, 10-13 de diciembre de 1986. Pamplona, EUNSA, 1987.

Sobre la base de los dieciséis estudios presentados en esta edición se han realizado los trabajos referidos al análisis del Manuscrito, la Princeps y su posterior cotejo.

Han sido particularmente útiles los artículos:

SPANG, Kurt. **Hacia una terminología textológica coherente.** (pp.319-338). La terminología establecida por Spang es la que hemos utilizado en este estudio.

CAÑEDO, Jesús e Ignacio ARELLANO. **Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro.** (pp. 339-355).

Formulan los principios básicos que deben seguir las ediciones anotadas de los textos del Siglo de Oro, a saber: fidelidad al texto; finalidad de la edición; responsabilidad del editor; coherencia de criterios en el tratamiento del texto y comunicación texto-editor (proceso que tiene al editor como mediador).

CASA, Frank P. y Michael D. Mc. Gaha (eds), Editing the comedia. Michigan Romance Studies, vol. 5, 1985.

Reúne cinco contribuciones escritas por los mejores conocedores de la comedia en los países de habla inglesa. Interesan particularmente las contribuciones de:

HUNTER, William F. **Editing Texts in Multiple Versions.** (pp. 24-51), quien se ocupa particularmente de la configuración de los esquemas que ilustran las dependencias entre los textos ya existentes y analiza el origen posible y el sentido de las divergencias ya sean errores de copistas o consecuencia de la corrección de erratas.

CRUICKSHANK, Don W. **The Editing of Spanish Golden Age Plays from Early Printed Versions.** (pp. 52-103). En este estudio se sostiene la tesis de que en las ediciones españolas del Siglo de Oro, la meta del editor es presentar el texto como el autor lo ha aprobado en última instancia.

Las contribuciones de Hunter y Cruickshank han sido de gran importancia para apoyar nuestras conclusiones sobre el Manuscrito y la Princeps.

HOEK, Leo. La margue du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle. La Haye/Paris/New York, Mouton, 1981.

Es éste un trabajo importante a la hora de distinguir aquellos datos que pertenecen al título y los que se constituyen como elementos co-textuales del texto, con la debida diferenciación funcional de cada dato.

LAUNAY, Michel. La Majuscule. Remarques sur l'usage de la majuscule dans les imprimés de la première moitié du XVIIIème siècle en Espagne. Plaidoyer pour une réhabilitation. En: Les Langues Modernes. n.5-6, 1971. pp.92-109.

Es un estudio cuyos frutos se pueden apreciar más concretamente a la hora de una edición del texto ya que, como parte integrante de la ortografía, el uso de las mayúsculas plantea problemas específicos no muy fáciles de resolver al presentar un texto definitivo.

### 3. Estudios críticos sobre La Cristiada

(En este ítem como en el siguiente, la enumeración de trabajos adopta un orden cronológico y no alfabético como en los otros casos).

CUERVO, Justo. El Maestro Fr. Diego de Ojeda y La Cristiada. Madrid, Librería de Gregorio del Amo, 1898.

Es el primer trabajo que inserta a La Cristiada entre los grandes poemas épicos barrocos de la literatura universal: Tasso, Milton y Klopstock. Apareció editado luego como prólogo en la edición abreviada de Leoncio González Llopis, en Barcelona en 1902.

MENENDEZ y PELAYO, Marcelino. Historia de la Poesía hispano-americana. Tomo II. Santander, Aldus S.A. de artes gráficas, 1948.

El trabajo de Don Marcelino tiene un doble mérito: por un lado ubica La Cristiada en el ámbito cultural del Perú virreinal y, por otro, en la línea de Fray Luis de Granada y la oratoria sagrada derivada de Trento.

URBANO, Luis. La Poesía de la Fe. (En: Ateneo, Madrid, 1911) y CAYUELA, Arturo. Nuestro poema de la Redención. (En: Razón y Fe, Madrid, 1933).

Son dos trabajos que figuran en el repertorio que Frank Pierce presenta para La Cristiada. Son artículos de

difusión que no aportan datos de consideración para un estudio crítico-literario del poema.

RIVA-AGÜERO, José de la. **El P. Diego de Hojeda y La Cristiada**. En: **Estudios de Literatura Peruana: del Inca Garcilaso a Eguren**. Se maneja la edición que figura en el Tomo II de las **Obras completas**. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962.

Es importante, en este estudio, el aporte de datos biográficos como el estudio de fuentes, particularmente aquellas referidas a la tradición ascético-mística: San Bernardo, Fray Luis de Granada y San Juan de la Cruz.

CORCORAN, Mary Helen Patricia. **Introduction** a su edición de **La Cristiada**, (op.cit.).

Además de los aportes señalados más arriba, Corcorán incorpora una bibliografía muy rica en lo que hace a trabajos de orientación para la elaboración de un estudio especializado en el poema.

CIROT, George. **Coup d'oeil sur la poésie du Siècle d'Or**. En: **Bulletin Hispanique**, 1946, n.XLVIII. pp.249-329.

En este último trabajo publicado por Cirot, el autor ha pretendido demostrar, a través de la catalogación de una frondosa lista de poemas épicos del Siglo de Oro, el prestigio que el género épico tenía respecto de los demás géneros y, al mismo tiempo, dejar señalada la importancia de Ercilla, Balbuena y Hojeda, considerados poetas superiores al tono medio habitual.

MEYER, Mary Edgar. **The Sources of Hojeda's La Cristiada**. Michigan, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1953.

Es, sin dudas, dentro de los estudios especializados, el más importante que se haya escrito sobre el texto de Hojeda. Puede afirmarse, sin exageración, que el problema de las fuentes queda, con la obra de Meyer, definitivamente resuelto. Salvo algunos hallazgos providenciales, como el opúsculo de San Bernardo, **Grandezas de María** y el romance **Las señas del amado**, no hemos constatado ninguna otra omisión. Es de consulta insoslayable para toda investigación sobre el poema.

PIERCE, Frank. **La Cristiada of Diego de Hojeda: a poem of the literary Baroque**. En: **Bulletin of Spanish Studies**. 1940, n. XVII. pp.203-218.

Analiza el estilo del poema de acuerdo con lo que el autor define como "barroco", es decir, ese estilo surgido de la confluencia entre un arte eminentemente sensualista y el compromiso religioso de la cultura impuesto en España a partir del Concilio de Trento.

\_\_\_\_\_. **The Poetic Hell in Hojeda's La Cristiada: imitation and originality.** En: **Estudios dedicados a Menéndez Pidal**. Madrid, CSIC, 1953. Tomo IV, pp.469-508.

Es el más inspirado de los trabajos de Pierce sobre el poema. Circunscripto al tópico del infierno, el autor analiza el Libro IV de **La Cristiada** investigando sobre las fuentes y las razones por las cuales el texto de Hojeda presenta variantes en el imaginario demonológico respecto de sus intertextos.

.. **Diego de Hojeda: religious poet.** En: **Homenaje al Profesor William I. Fichter**. London, Brown University, 1971. pp. 585-599.

Se propone en este artículo abordar el problema de la estructura, teniendo en cuenta el tema y el estilo en relación con una concepción de "poesía religiosa" basada en el trabajo de Alan Parker. **The Allegorical Drama of Calderón**.

.. **The Heroic Poem of the Spanish Golden Age**.

Oxford, 1947. Se maneja versión castellana de J.C.Cayol de Bethencourt: **La poesía épica del Siglo de Oro**. Madrid, Gredos, 1968.

Esta obra presenta una historia crítica del género muy completa; resalta, siguiendo a Cirot el valor de **La Cristiada**, **La Araucana** y el **Bernardo del Carpio** por sobre las otras obras y finaliza con un examen crítico del género a través del análisis de doce prólogos de los poetas dirigidos al lector, en los cuales Pierce resalta la preponderancia de Tasso en orden a las teorías literarias de la época.

\_\_\_\_\_. **Introducción**, a la edición abreviada de **La Cristiada**, Madrid, Anaya, 1971 y, más reducida pero básicamente igual, el artículo monográfico, **Diego de Hojeda**, incluido en Luis IÑIGO MADRIGAL, ed., **Historia de la Literatura Hispanoamericana. Época colonial**. Tomo I. Madrid, Cátedra, 1982. pp.225-234.

En estos dos trabajos, se aborda, en forma general, el problema de la contextualización, originalidad y estructura del poema. Si bien no aportan datos nuevos respecto de los trabajos anteriores son los únicos estudios que intentan una visión integral del texto señalando sus dificultades.

NÚÑEZ, Estuardo. **Las letras de Italia en el Perú. (Estudios de literatura comparada)**. Florilegio de la poesía italiana en versiones peruana. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968.

Núñez destaca la importancia capital que tuvieron las obras de los italianos en lo que él llama el "clasi-

cismo colonial peruano", particularmente la obra del Tasso, no sólo su epopeya sino la Aminta y los Discorsi sul poema eroico. Sostiene, además este autor que, a medida que declina la influencia italianizante, decrece el valor de las obras literarias en el marco de la literatura del Perú virreinal.

ARCE, Joaquín. Tasso y la poesía española. Repercusión literaria y confrontación lingüística. Barcelona, Planeta, 1973.

Se insiste en este estudio acerca de la importancia de Tasso en la obra de Hojeda, especialmente notable en los elementos formales y en la interpretación de situaciones o actitudes. El valor fundamental de Arce estriba en haber aislado eso que él denomina estructuras retórico-lingüísticas y su importancia constructiva en las distintas obras que le son deudoras.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. Historia de la Literatura Peruana. T.I Los poetas de la colonia. Lima, 1921.

--. La literatura Peruana. Derrotero para una historia espiritual del Perú. Asunción del Paraguay, Guaranía, 1950-1954. T.III.

Básicamente los dos trabajos de Sánchez son iguales: constan de una referencia a la biografía de Hojeda ampliada con un recorte del marco histórico contextual de la obra y una síntesis de los aspectos más importantes -a su modo de ver- del poema. Se hace evidente una actitud más positiva respecto de la obra de Fray Diego en el segundo trabajo, catalogada allí como lo mejor de la literatura colonial.

LOHMANN VILLENNA, Guillermo. La literatura peruana de los siglos XVI y XVII. La Cristiada. En: Historia General de las Literaturas Hispánicas. Publicada bajo la dirección de Guillermo Díaz Plaja. T.III. Barcelona, Barna, 1953.

Es un trabajo muy útil en la medida en que, tratándose de un crítico decididamente inclinado por la historiografía, propone una localización histórico-cultural del poema bastante esclarecedora. En lo que respecta a su momento artístico. La Cristiada está ubicada en lo que el autor señala como "pórtico del barroco", concepto problemático, más aún si se tiene en cuenta que no hay, en este trabajo, una aclaración del término.

#### 4. Estudios relativos a la biografía de Diego de Hojeda

ANTONIO, Nicolás. Biblioteca Hispana Nova. Roma, 1672. (Se ha consultado la edición de Madrid, 1783-1788, T. I, p. 289)

Es el primer dato biográfico -breve- sobre Hojeda y su obra: "La Christiada, sive de vita Christi poema octoadibus compositum".

MELENDEZ, Juan. Tesoros verdaderos de las Indias en la Historia de la gran provincia de San Juan Bautista del Perú de el orden de predicadores. Roma, 1681. Libro VI.

Es de este "tesoro" historiográfico desde donde parten todas las biografías posteriores de Hojeda. Obviamente Meléndez hace referencia, además del dato de sus padres y lugar de origen, a la vida de Hojeda dentro de la Orden de Santo Domingo.

ANGULO, Domingo. La Orden de Santo Domingo en el Perú. Estudio bibliográfico escrito por el R. P. Fr. Domingo Angulo (O.P.) del Instituto Histórico del Perú, con prólogo de M.R.P. Fray Paulino Alvarez (O.P.). Lima, /s.ed./, /s.f./.

Está basado en la crónica del padre Meléndez aunque amplía la referencia al poema del cual saca ciertos datos como el propósito de Hojeda de escribir un trabajo de teología.

CUERVO, Justo. Op. cit.

Fue la mejor biografía sobre el padre Hojeda hasta el trabajo de Corcorán y los aportes de Miró Quesada en su estudio sobre el Marqués de Montesclaros. Recurre a las crónicas de la Orden de Santo Domingo y agrega una serie de hipótesis propias como la tan aludida "humildad de Fray Diego", a cuya causa se atribuye la falta de datos biográficos del poeta.

QUIROS, Paulino. Nuevos datos biográficos del gran poeta teólogo Fr. Diego de Hojeda. En :Ciencia tomista. Madrid, Spt. 1911 - Feb. 1912, n.IV, p.396 sq.

Los datos que aporta Quirós se refieren a una partida de nacimiento que proporciona el nombre de la madre y del padre y que el historiador hace coincidir con un Fray Diego de Santo Tomás. Esto movería la cronología del nacimiento y muerte. Plantea inconvenientes a la hora de identificar a Hojeda como el responsable de la disputa con el Provincial de la Orden, que le valiera su traslado a Huanuco, sostenida y documentada por el padre Vargas Hugarte.

MONTOTO de SEDAS, Santiago. Ingenios sevillanos del Siglo de Oro que vivieron en América. Madrid, /1929/.

En el ejemplar consultado en la Colección Toribio Medina de la Biblioteca Nacional de Santiago, no hay datos de fecha de impresión ni editorial; la fecha consignada está escrita en lápiz en la página del título.

La referencia a Hojeda hecha por Montoto de Sedas advierte, aunque no explícitamente, sobre la necesidad de conectar la obra del poeta con el marco poético de la escuela sevillana, de gran utilidad a la hora de justificar influencias como la de Ovidio y Góngora.

CORCORAN, Mary Helen Patricia. Op. Cit.

El estudio de Corcorán abarca todos los otros trabajos ya mencionados sobre la vida de Hojeda. Podría por sí sólo bastar para abarcar los datos disponibles sobre este tema, excepción hecha de los trabajos parciales, pero muy aclaratorios, de Rubén Vargas Ugarte y de Aurelio Miró Quesada.

VARGAS UGARTE, Rubén. Historia de la Iglesia en el Perú. Burgos, /s.ed./, 1959.

En el capítulo referido al padre Hojeda, Vargas Ugarte logra aclarar, gracias al hallazgo en el Archivo de Indias de un importante documento, los pormenores y las causas de la disputa con el padre Armería y su posterior traslado a Huánuco.

MIRO QUESADA SOSA, Aurelio. El primer virrey-poeta en América. (Don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros). Madrid, Credos, 1962.

Aun cuando el foco de la investigación está centrado en la personalidad del Marqués de Montesclaros, aparece, como dato preponderante, la relación del virrey con Hojeda y de éste con la generación de la Academia Antártica.

##### 5. Estudios de referencia para la reconstrucción del contexto.

BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel. La vida cultural en la América española en los siglos XVI y XVII. En: Historia General de las Literaturas Hispánicas. T. III, Renacimiento y Barroco. Publicada bajo la dirección de Guillermo Díaz Plaja. Barcelona, Barna, 1953.

Se pone énfasis, en este trabajo, en resaltar el medio predominantemente clerical en el que se desarrolló la vida cultural de los virreinos americanos y, por lo tanto, en la necesidad de considerar el factor religioso como un elemento fundamental en la historiación de lo literario.

DUMONT, Jean. L'heure de Dieu sur le Nouveau Monde. Paris, Editions Fleurus, 1991.

Perfila con nitidez el período que comprende los arzobispados de Loaysa y Mogrovejo en el Perú de los siglos XVI y XVII al igual que los efectos religiosos y

culturales de los tres Concilios limeños propiciados por ellos.

DUSSEL, Enrique. Historia de la Iglesia en América Latina. Coloniaje y Liberación (1492-1973). Barcelona, Editorial Nova Terra, 1974.

Se realiza en este trabajo un estudio en perspectiva de la historia de la Iglesia en América latina. Para el período que aquí nos interesa, estudia las leyes de tipo pastoral emanadas del texto de los Concilios, reconociendo que la conquista tuvo, al menos en la intención de los monarcas y de las leyes, un sentido eminentemente misional.

DUVIOIS, Pierre. La Lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial. L'extirpation de l'idolatrie entre 1532 y 1660. Paris, SEDES, 1971.

Considera el autor, entre otras cosas, la pedagogía evangelizadora derivada de los dos Concilios peruanos y su persistencia hasta casi finales del siglo XVII.

LEONARD, Irving. Los libros del conquistador. Resume en esta edición en castellano dos obras anteriores: Best sellers of the Lima Book Trade, y On the Cuzco Book Trade, aparecido, éste último, en la Hispanic Review, Julio 1941, IX, n 3.

Esta investigación de Leonard sobre las obras que llegaban a América desde España demuestra, por un lado, la importancia de la vida cultural en la colonia y por otro, las preferencias y gustos de los intelectuales del virreinato.

LOHMANN VILLENNA, Guillermo. Amarilis Indiana. Identificación y Semblanza. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, 1993.

Con este trabajo se pone fin, tras rigurosa investigación, a la idea que mantenía unidas bajo una misma persona a las autoras del Discurso en Loor a la Poesía y de la Epístola a Belardo. Además, aporta datos importantes respecto del ambiente cultural en el que ambas escribieron que es el mismo del autor de La Cristiada.

LOHMANN VILLENNA, Guillermo. La literatura peruana de los siglos XVI y XVII. En: Guillermo Díaz Plaja. Historia General de las Literaturas Hispánicas. (op. cit.) T. III, p.977 sq.

Desde el ángulo literario, Lohmann resalta con particular énfasis el período incluido entre finales del siglo XVI y las tres primeras décadas del siglo XVII. Distingue, en función de la preponderancia de cada autor, tres ciclos: el amazónico, el araucano y el antártico, a

la vez que intenta reconocer las influencias, especialmente la italiana, en cada uno de ellos.

MIRO QUESADA SOSA, Aurelio. **Cervantes y el Perú**. En: El Comercio. Lima, 16 de setiembre de 1947.

En este artículo se analiza la presencia en particular de El Quijote en los autores peruanos y la especial acogida que la novela de Cervantes tuvo en el virreinato. Junto con el trabajo sobre El primer virrey-poeta en América (op. cit.) completa el marco de referencialidad cultural en el que se haya inserta la obra de Hojeda.

PAPELL, Antonio. **La poesía épica culta de los siglos XVI y XVII**. En: Guillermo Díaz Plaja. Idem. T.II, p.765 sq.

RODRÍGUEZ VALENCIA, Vicente. Santo Toribio de Morovejo, organizador y apóstol de América del Sur. Madrid, Edic. de la H.E.E.A., 1956.

No solamente es la biografía más amplia que hay sobre santo Toribio sino que, además, apunta toda una serie de aspectos sobre los problemas del Perú virreinal y se convierte en un documento fundamental para conocer la época.

## 6. Estudios generales

Se consignan en este apartado aquellos trabajos que, si bien no abordan el tema del autor propuesto, han sido de vital importancia para proporcionar las coordenadas histórico-críticas de la presente monografía.

### 6.1. Estudios sobre el Barroco

BENNASSAR, Bartolomé. La España del Siglo de Oro. Barcelona, Crítica, 1994.

Si bien la perspectiva de este estudio es histórica, nos ha resultado de gran utilidad a la hora de detectar centros culturales neurálgicos, como Sevilla y Valladolid, a la vez que reconocer la problemática histórica en la que los movimientos artísticos se desarrollaron.

HATZFELD, Helmut. Estudios sobre el Barroco. Tercera Edición aumentada. Versión española de Angel Figuera, Carlos Clavería y M. Miniati. Madrid, Cremos, 1973

Hemos seguido en todo la definición y comprensión que hace Hatzfeld de Barroco literario. Se podría discutir cierto prejuicio historicista en la concepción del Manierismo y el Barroquismo pero, en general, este traba-

jo es insoslayable para quien intente un abordaje serio a una obra perteneciente a este período.

WEISBACH, Werner. El barroco, arte de la contrarreforma. Traducción de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

Si bien la obra de Weisbach está refundida y comentada en Hatzfeld, su comprensión de contrarreforma, jesuitismo y barroco como conceptos concomitantes está en la base de la explicación del poema de Hojeda.

Hemos consultado tres trabajos, clásicos, que completan de manera semejante aunque con ópticas diversas, la problemática de la literatura barroca española:

DIAZ-PLAJA, Guillermo. El espíritu del Barroco. Barcelona, Crítica, 1983.

OROZCO DÍAZ, Emilio. Manierismo y Barroco. Barcelona, Crítica, 1975.

GUILLEN, Claudio. El primer Siglo de oro. Estudios sobre géneros y Modelos. Barcelona. Crítica, 1988.

## 6.2. Estudios sobre crítica y teoría literaria.

ARISTÓTELES. Poética. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid, Cremos, 1988.

Recordar las virtudes de la Poética puede parecer demasiado obvio pero es este un texto que tiene una importancia capital en la filosofía derivada del Concilio de Trento y su consecuente recuperación doctrinaria en todos los órdenes del conocimiento. Por otra parte, la Poética es el soporte filosófico sobre el que están montados los Discorsi de Tasso. Los estudios de la Poética han sido completados con la Física, la Política y la Moral a Nicómaco de Aristóteles, ampliando a través de estos tratados las nociones de mimesis y de naturaleza. Se ha utilizado la edición crítica de Patricio de Azcárate, Buenos Aires, Anaconda, 1947 (Tomo III y II y I, respectivamente).

AUERBACH, Eric. Mimesis. México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

Son irremplazables sus conclusiones respecto del héroe derivado del "romain courtois" y de la novela de caballerías, las cuales permiten establecer ciertas categoría, aun cuando relativas, con el objeto de establecer rasgos y diferencias en la formalización del héroe de acuerdo con los tiempos y las culturas.

BAJTIN, M.M. Estética de la creación verbal. México, Siglo XXI, 1985.

Interesa particularmente el capítulo que trata sobre **Autor y personaje en la actividad estética: el héroe como totalidad de sentido**. Aquí, además de señalar la función estructurante del héroe, se estudia su **necesidad** de acuerdo con los principios de la Psicología profunda y de la Antropología moderna.

CARAVAGGI, Giovanni. Evoluzione di un presupposto aristotelico nell'epica ispanica del tardo Rinascimento (con uno studio su alcuni prologhi e proemi). En: Cultura Neolatina. Milano, 1963. n.XXIII, pp.18-71.

En este artículo se desarrolla ampliamente el problema de la historia como materia argumentativa del poema heroico teniendo presente las preceptivas aristotélicas por un lado y la épica histórica del Siglo de Oro español con sus prólogos, por el otro.

CARILLA, Emilio. Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas. Madrid, Credos, 1983.

Desde nuestra perspectiva son discutibles algunos aspectos de este trabajo de Carilla, particularmente en lo que se refiere a la noción de Manierismo y su presencia en Hispanoamérica. No obstante resulta muy útil el aporte de recuento de autores y obras,

CURTIUS, Ernest. Literatura europea y Edad Media latina. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

Si bien los estudios de Curtius están en la base de nuestra formación profesional, interesa destacar que han sido de especial utilidad dos temas desarrollados en este volumen: **Héroes y soberanos**, para organizar nuestra noción de "héroe" de acuerdo con la tradición literaria; y **La teoría teológica del Arte en la Literatura española del siglo XVII** para comprender la problemática de las poéticas del Siglo de oro.

CHEVALIER, Máxime. L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux". Bordeaux, Inst. d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1966.

De acuerdo con Chevalier, la presencia de los poemas de Ariosto se advierte en el predominio del carácter novelesco que van manifestando las producciones hispánicas, aún cuando sean de tema rigurosamente histórico.

DOMÍNGUEZ CAPARROS, José. Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación. Madrid, Gredos, 1993.

Es particularmente útil esta obra en la medida que nos ha permitido orientar y deducir las distintas lecturas que la Edad Media y el Siglo XV y XVI hicieron de la Poética y en general de los textos críticos del mundo clásico.

GARCÍA BACCA, David. Poética de Aristóteles. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.

Se rescata muy especialmente la Introducción filosófica a la "Poética", en la cual se inserta el texto en la obra completa del filósofo con el fin de completar su sentido o encuadrar su comprensión.

GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier. Los géneros literarios: sistema e historia. Madrid, Gredos, 1974.

No es demasiado lo que este trabajo aporta respecto de la epopeya. Sigue una perspectiva diacrónica en el reconocimiento de lo que se denomina "sistema de géneros" y en la que se van reconociendo interrelaciones e influencias recíprocas entre unos y otros.

GÓMEZ ROBLEDO, Antonio. Ensayo sobre las virtudes intelectuales. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

En el artículo referido a la creación artística, estudia este autor, además de las causas, la teoría de la imitación en Aristóteles y el arte como virtud en sí.

LIDA de MALKIEL, María Rosa. La tradición clásica en España. Barcelona, Ariel, 1975.

El trabajo de María Rosa Lida resulta esencial para discernir sobre la "presencia" de Ovidio en las letras españolas, el campo real de su influencia y los rasgos transmitidos en la tradición poética de la península.

LÓPEZ GRIGERA, Luisa. La Retórica en la España del Siglo de Oro. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1994.

Se puede ir constatando en este trabajo la interpretación que los retóricos españoles post-tridentinos hicieron de ciertos principios que tienen que ver especialmente con las poéticas, particularmente el decoro como aspecto fundamental de la elocutio.

OSORIO ROMERO, Ignacio. La retórica en la Nueva España. En: Dispositio. Michigan, n. 22-23, 1983.

Se remarca en este estudio la autoridad intelectual de los jesuitas en el campo de los estudios humanísticos en la época de los virreinos y, aun cuando la evaluación final realizada por el autor no sea muy satisfactoria, aporta datos valiosos sobre el tema.

SHEPARD, Sanford. El pinciano y las teorías literarias del siglo de Oro. Madrid, Credos, 1962.

En el análisis de la Filosofía antigua poética de Alonso López Pinciano. Shepard confirma la huella del Tasso y sus Discorsi, particularmente en el carácter historicista de la epopeya, en la cuestión del héroe, en el valor otorgado a la unidad y a la peripecia.

RAMOS, Oscar Gerardo. Categorías de la epopeya. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1988.

Ramos intenta, en este libro, una ontología del género tomando como modelo la Odisea. Señala como categoría entitativa primordial la supraperspectiva del rapsoda, cuyo punto de vista adopta, necesariamente, una visión lejana, impersonal y magnificada. De acuerdo, en parte, con ciertos principios establecidos por Ramos se formula nuestra hipótesis respecto del héroe en La Cristiada.

VILLEGAS, Juan. La estructura mítica del héroe. Barcelona, Planeta, 1978.

Hay que entender el planteo de Villegas en la línea de la semiótica; no obstante, aporta datos útiles a la hora de analizar estructuras y estudiar su función en los planos semánticos de la obra.

### 6.3. Estudios relativos al marco histórico-cultural

BATAILLON, Marcel. Erasme et l'Espagne. París, Droz, 1927. (Hay traducción española en dos volúmenes del Fondo de Cultura Económica, 1951, que es la que se cita en la Introducción)

El trabajo de Marcel Bataillon orienta particularmente sobre las corrientes humanísticas que penetraron en España, sirviendo de pendant a las tendencias estéticas de la península.

BERTINI, Giovanni María. Torquato Tasso. Milán, Marzorati, 1957.

Se rescata el artículo referido a **Torquato Tasso e il Rinascimento spagnolo** en el cual se desarrolla el tema de la influencia del poeta italiano en la literatura y en las poéticas hispánicas.

BRADING, David A. Orbe Indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867. México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

Brading intenta una interpretación de la problemática hispanoamericana desde el ángulo de una historia de las mentalidades. Es de gran utilidad a la hora de definir periodos culturales.

BREMOND, Henry. Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion. Paris, 1916-1933, 11 tomos, 12 volúmenes. Reeditado en 1967 en Paris por A. Colin.

Los cuatro primeros tomos interesan particularmente para quien aborde la tarea de comprender un fenómeno literario estrictamente encuadrado en el marco de un problema religioso. A partir de esta obra monumental se implementa la noción de "humanismo devoto".

CORNEJO POLAR, Antonio. Discurso en Loor a la poesía. Estudio crítico, edición y notas. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964.

Es importante en los estudios preliminares de este autor, los datos históricos relativos al contexto y el estudio crítico a partir del cual hemos planteado varios puntos de discusión respecto al Discurso y a lo que se entendía por poesía en la época virreinal.

CHAUNU, Pierre. Eglise, culture et société. Essais sur Réforme et Contre-réforme, 1571-1620. Paris, SEDES, 1981.

Es una obra fundamental para comprender la crisis suscitada a partir de la Reforma protestante, tanto en el área cultural y política como en el área de lo que el autor denomina el campo de la conciencia religiosa. Están también analizados con precisión, el jesuitismo, el último humanismo post-tridentino, el humanismo devoto y su incidencia en todos los órdenes de la vida de los siglos XVI y XVII.

CHEESMAN JIMÉNEZ, Javier. Vida y obras de Luis de Ribera. poeta sevillano del siglo XVI vecinado en el Perú. Tesis para el Bachillerato en Humanidades en la Universidad Católica de Lima, 1954. (Inédito)

Siendo Luis de Ribera uno de los representantes de la Academia Antártica, la reconstrucción del contexto que hace Cheesman en el Capítulo II de su trabajo, ha sido de gran valor.

DELUMEAU, Jean. La Peur en Occident. Paris, Fayard, 1978.

De este autor hemos tomado la tesis de que en la literatura, la presencia del Demonio en la vida cotidiana se inicia con los tiempos modernos y coetáneamente con la Reforma protestante.

GRABMANN, Martin. La Filosofía de la cultura de Santo Tomás de Aquino. Trad. y Prólogo de Octavio Nicolás Derisi. Buenos Aires, Editorial Poblet, 1948.

Hemos tomado de esta obra especialmente el Capítulo V: **Los valores estéticos de la cultura. Tomás de Aquino y el arte**. Y el Capítulo VI: **Influencia posterior de la filosofía tomista en la cultura. Tomás de Aquino y el Renacimiento**.

LLORCA, Bernardino, S.J. Manual de Historia Eclesiástica. Barcelona, Editorial Labor S.A., 1951.

A los fines de nuestro trabajo, interesa fundamentalmente destacar en esta obra monumental los ocho capítulos que conforman el apartado denominado **Período II (1517-1648): La falsa Reforma protestante y la verdadera reforma católica**, que el autor incluye bajo el título general de **Edad Nueva (1303-1648)**.

MENENDEZ Y PELAYO, Marcelino. Historia de los heterodoxos españoles. Buenos Aires, Emecé, 1945.

Obra fundamental para conocer a los representantes del protestantismo en España, su visión particular y su incidencia en la crisis religiosa de la época.

---

Historia de las ideas estéticas en España. Madrid, Editora Nacional, 1945. T. II

Esta obra fue consultada con el objeto de estudiar la influencia que Tasso pudo ejercer en España, no sólo la debida a su obra, poética y reflexiva, sino a su personalidad.

MILLE, Andrés. Itinerario de la Orden dominicana en la Conquista del Perú, Chile y el Tucumán y su convento del antiguo Buenos Aires. 1616-1870. Buenos Aires, Emecé, 1964.

En este trabajo se perfila con bastante detalle la obra realizada por la orden de predicadores en la América del Sur, sus conventos, universidades, bibliotecas y sus sacerdotes destacados, como el padre Hojeda.

MIRO QUESADA SOSA, Aurelio. Lima, ciudad de los Reyes. Buenos Aires, Emecé, 1946.

Este estudio sobre la ciudad de Lima, desde su fundación hasta la actualidad, destaca los aportes edilicios de cada virrey, al mismo tiempo que traza un breve cuadro de la vida cultural en cada período.

MORALES PADRÓN, Francisco. Historia General de América. T. II. Madrid, Espasa Calpe, 1982.

En el capítulo dedicado a la instalación y características de los virreinos americanos, pone particular atención en señalar el carácter eminentemente "confesional" de la organización política de los mismos.

TAURO, Alberto. Esquividad y gloria de la Academia Antártica. Lima, Editorial Huascarán, 1948.

La obra de Tauro presenta una parte de crítica histórica y análisis de fuentes y la edición del Discurso en Loor a la poesía. Hemos tenido en cuenta algunos datos sobre los constituyentes de la Academia Antártica (su origen y formación poética) y, a la vez, sobre las fuentes señaladas para el Discurso.

TOFFANIN, Giuseppe. Historia del Humanismo. Desde el siglo XII hasta nuestros días. Buenos Aires, Editorial Nova, 1953.

Se estudia, en este espléndido trabajo, el último humanismo derivado de Trento o falso humanismo, como lo denomina el autor, ya que precisamente propició la traducción y expansión no sólo de la Sagrada Escritura sino, en general, de todo el corpus de la teología católica, dentro del cual habría que ubicar a Fray Diego de Hojeda.

VARGAS UGARTE, Rubén. Concilios limenses. Barcelona, /s.ed./, 1938.

Aporta, además del texto de los concilios desarrollados en Lima, un comentario y una referencia histórica de mucha utilidad.

----- Historia de la Iglesia en el Perú. Burgos, /s.ed./, 1959.

Se aprovecha especialmente el T. II, donde el historiador aporta interesantes datos sobre el entorno histórico de la obra de los Concilios y el desarrollo de sus instituciones, tales como el Seminario y la Universidad de San Marcos.

----- Historia del Perú. T.II, Virreinato (1551-1600). Buenos Aires, /s.ed./, 1949.

Este autor proporciona con lujo de detalles el marco de referencia histórica del Perú, en el período que nos atañe.

----- Impresos peruanos publicados su el extranjero. Lima, Biblioteca peruana, 1949. T.VI.

La consulta de este trabajo se hace fundamental para identificar muchos de los autores mencionados en el Discurso en Loor a la Poesía de los que no se tienen otros datos biográficos.

VILANOVA, Antonio. Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII. En: Guillermo Díaz Plaja. Historia General de las Literaturas Hispánicas. (op. cit.) T. III, pp.567-685.

Señala el autor el carácter tardío de las poéticas españolas respecto de las italianas y confecciona un repertorio comentado de los distintos autores, destacando como rasgo preponderante la influencia de los teorizadores italianos.

7. Documentos y escritos de la época que han sido utilizados con el fin de captar las corrientes críticas e interpretativas

ACOSTA, José. Historia Moral y Natural de las Indias. (Publicada por la Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1954. T. I bajo el título general de Historiadores primitivos de Indias, V. LXXXIII.

Escrita originariamente en latín y aparecida hacia 1590, ha servido de base a todas las historias posteriores que tratan sobre el mundo pre-hispánico y sobre el descubrimiento y conquista de América. Está enmarcada en los principios teóricos de Sebastián Fox Morcillo, De Historiae Institutione Dialogus y de Páez de Castro, De las cosas necesarias para escribir historia quienes aportan los principios epistemológicos fundamentales de acuerdo con los cuales se concebía la Historia.

BALBUENA, Bernardo de Compendio apologético en alabanza de la poesía. Aparecido como Prólogo a la novela Siglo de Oro en las selvas de Erífyle. Se maneja la edición de Francisco Monterde para las Obras, México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1941.

En el Compendio. Balbuena expone su concepto del arte poética en términos tales que se corresponden con ciertos momentos de su novela y con aspectos fundamentales del mundo de los pastores en ella. Uno de los rasgos que más destaca es la importancia de "la alteza de la dicción" y la "honestidad de la imitación", relacionadas con una visión órfica y pitagórica de la poesía, mezclada con elementos bíblicos.

CARBALLO, Luis Alfonso. Cisne de Apolo. Edición de A. Porqueiras Mayo de acuerdo con la princeps de Medina del Campo de 1602), Madrid, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, 1958. 2 tomos.

La obra de Carballo es quizás la más "platónica" de las poéticas del Siglo de oro español, aún cuando conserva el sentido utilitario de la causa final de la obra, y, por lo tanto, su dimensión moralizante. Junto don Díaz

Rengifo y el Pinciano, completaría el marco de las estéticas barrocas españolas.

DÍAZ RENGIFO, Juan. Arte Poética española con una fertilissima sylva de consonantes comunes, propios, esdruxulos y reflexos y un diuino Estimulo del Amor de Dios. Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, 1644. (Primera edición Salamanca, 1592).

En la breve concepción que hace Díaz Rengifo sobre la poesía y los poetas se basa explícitamente en Aristóteles. En rasgos generales, se trata de un manual de versificación. Las pocas reflexiones sobre la epopeya tienen en cuenta la octava real, el verso utilizado para los poemas heroicos, y su modelo más acabado es La Araucana.

Discurso en Loor a la poesía. Edición de Antonio Cornejo Polar. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964.

Es un texto fundamental para conocer la generación poética del Parnaso Antártico, a la cual pertenece Hojeda, su concepción de la poesía, sus principios poéticos, sus influencias y temas.

GONGORA y ARGOTE, Luis de. Obras completas. Edición de Juan Mille y Giménez e Isabel Millé y Giménez. Madrid, Aguilar, 1943.

Es muy notoria la relación del estilo de Hojeda con Góngora al punto tal que el cotejo de un autor con otro se hace insoslayable.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso. Philosophia antigua poética. Edic. conforme a la Princeps de Madrid de 1596. Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1953.

La obra del Pinciano es, sin duda, la mejor de las poéticas españolas del Siglo de oro. Se trata de una verdadera reflexión filosófica sobre el problema de la creación y sus géneros. Está escrita en forma de diálogo lo que le permite plantear cuestiones y explayarse en consideraciones, acorde con los principios metodológicos de la escolástica.

SAN FRANCISCO DE SALES. Introducción a la vida devota. Traducción del francés por Pedro de Silva, Pbro. Buenos Aires, Editorial Poblet, 1944.

Este texto de San Francisco es considerado por Bremond como el modelo básico de lo que él denomina el "humanismo devoto", no sólo por el estilo sino por configurar el perfil de lo que se conoce como "devotio moderna".

SAN JUAN DE LA CRUZ. **Obras**. Introducción, prólogo y notas de José Luis L. Aranguren. Barcelona, Editorial Vergara, 1965.

Hemos utilizados especialmente el **Cántico** espiritual, con el objeto de ejemplificar el uso de ciertas imágenes cuya similitud con Hojeda remontan, necesariamente, a una fuente común que podría hallarse en la Oratoria sagrada derivada de Trento.

TASSO, Torquato. **Discorsi del Poema Heroico**. En: **Proae**. Edición de Francesco Flora, Milano-Roma, Rizzoli & C., Editori, 1935.

Las reflexiones del Tasso en orden a la poesía y particularmente al poema heroico, dominaron sobre las preceptivas italianas y españolas del siglo XVII. Es Tasso quien mejor ejemplifica la lectura que el último humanismo hizo de Aristóteles. El estudio de los **Discorsi** se postula, para toda investigación literaria referida al período barroco como fundamental.

## 8. Fuentes bíblicas y teológicas

ADRICHOMIUS, Christianus C. **Breve descripción de la ciudad de Jerusalén y lugares circunvecinos**. Traducción del latín del P. F. Gómez. Madrid, Herder, 1982.

Resulta un trabajo de gran utilidad a la hora de reconocer lugares y distancias recorridas por Jesucristo en el proceso de su crucifixión.

**Biblia de Jerusalén**. Edición española dirigida por José Ángel Ubieta. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1977.

**Catecismo Romano**. Según el decreto del Concilio de Trento. Publicado por San Pío V Pontífice Máximo y después por Clemente XIII. Versión castellana. (/s.l./,/s.ed./,/s.f.).

Además del texto doctrinario en el que se advierte la orientación que tuvieron las constituciones dogmáticas, se pueden estudiar las recomendaciones para los sacerdotes y doctriñeros, suscitadas en virtud de la crisis producida tras la reforma protestante.

DENZINGER, Enrique. **El Magisterio de la Iglesia. Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de Fe y costumbres**. Versión directa de los textos originales por Daniel Ruiz Bueno. Barcelona, Herder, 1955.

**Evangelios Apócrifos**. Versión crítica de Aurelio de Santos Otero. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1985.

Muchos de los detalles narrados en La Cristiada están tomados del Ciclo de Pilatos en el que se refieren asuntos relativos al Juicio y a las relaciones entre Pilatos y Herodes.

Padres Apologetas griegos. Versión, introducción y notas de Daniel Ruiz Bueno. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979.

Se ha consultado en esta edición el tratado de San Juan Crisóstomo, Sobre las Jerarquías angélicas (T. IV)

El Salterio. Según el texto original hebreo. Versión de Mons. Dr. Juan Straubinger. Buenos Aires, Club de Lectores, 1987.

SAN AGUSTÍN. Obras. Texto bilingüe. Edición crítica y anotada por el R.P. Ángel C. Vega, O.S.A. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1946.

Nos hemos remitido al tomo II: **Introducción a la Filosofía de San Agustín, Las Confesiones.**

SAN BERNARDO. Grandezas incomparables de María. Edit. bajo la dirección de Juan Manuel Fontenla. Buenos Aires, Acción, 1985.

Este raro opúsculo de San Bernardo trae desarrollada la disputa de las Virtudes (Justicia, Verdad y Misericordia) en torno al problema de la Redención, que ilustran parte del Libro II de La Cristiada.

## 9. Fuentes mitológicas y clásicas

DANTE ALIGHIERI. Divina Commedia. Per cura di Eugenio Camerini, illustrata da Gustavo Doré. Milano, Casa Editrice Sonzogno, 1927.

HOMERO. La Ilíada. Versión directa y literal del griego por Luis Segalá y Estalella. Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1983.

———. Odisea. Versión directa y literal del griego por Luis Segalá y Estalella. Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1979.

OVIDIO. Metamorfosis. Edición y traducción de Consuelo Alvarez y Rosa Ma. Iglesias. Madrid, Cátedra, 1995.

VIRGILIO. Eneida. Edición revisada por Francisco Montes de Oca. México, Porrúa, 1990.

El recurso a estas cuatro fuentes clásicas, más que en calidad de fuentes, debe entenderse, al igual que la Biblia, como herramientas de trabajo. Se extraen de ellos no sólo la formalización de la máquina mitológica sino

los rasgos de estilo y la inflexión particular que se ha de dar al dato histórico en el género épico.

#### 10. Diccionarios y catálogos

CASARES, Julio. Diccionario ideológico de la lengua española.

CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona, Labor, 1985.

COROMINAS, Juan. Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana. Madrid, Gredos, 1954.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT. Diccionario de los símbolos. Barcelona, Herder, 1991.

Diccionario de Literatura Española & Hispanoamericana dirigido por Ricardo Gullón. Madrid, Alianza Editorial, 1993.

Diccionario histórico, genealógico y heráldico de las familias ilustres de la monarquía española. Madrid, 1860. Ocho tomos. (Biblioteca Nacional de Buenos Aires)

Dictionnaire de théologie catholique. Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1923.

Nos ha sido esencial el estudio de L. Maisonneuve: L'Apologétique, desarrollado en el T. II, 2a parte. En este amplio trabajo están incluidos los artículos de R.P. Bainvel La foi et l'acte de foi (Paris, 1898); H. Drey Apologétique (en: Dictionnaire de théologie, trad. francesa de Goescheler, Paris, 1858); M. Duilhe de Saint-Projet Apologie scientifique de la foi chrétienne (Paris, 1897) y Pierre Gaudeau, Le besoin de croire et le besoin de savoir (Paris, 1897).

GRIMAL, Pierre. Diccionario de mitología griega y romana. Barcelona, Paidós, 1984.

MENDIBURU, Manuel. Diccionario Histórico Biográfico del Perú. Lima, Librería e Imprenta Gil, 1934.

El dato biográfico de Diego de Hojeda figura en el tomo VIII.

OCHOA, Eugenio de. Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Real de Paris, seguido de un suplemento que contiene los de las otras tres bi-

bliotecas públicas (del Arsenal, de Santa Genoveva y Mazarina) Paris, 1844. (Biblioteca del Arsenal de París-Vía INTERNET)

## ÍNDICE DE NOMBRES

Acosta, José de (S.J). 158 297 327  
Adán. 220 238 298  
Adorno, Rolena. 8 10 11 15 18  
Ágata (Santa). 262  
Aguado, Eusebio. 56  
Aguayo Spencer, Rafael. 61  
Aguilar y Córdoba, Diego de. 72 135 173 177  
Alamanni, Luigi. 121  
Alarcón, Juan Ruiz de. 30 31  
Alatorre, Antonio. 14 16  
Alecto. 256 257 258 259  
Alonso, Dámaso. 24  
Alvarez de Toledo, Fernando. 174  
Alvarez, Consuelo. 266 267  
Alvarez de Villasandino, Alfonso. 219  
Amadis. 195  
Amarilis indiana (Maria Rojas y Garay). 71 175  
Amunátegui, Miguel Luis. 2  
Anadón, José. 17  
Anas. 280 283 292  
Anderson, Robert Roland. 56  
Anderson Imbert, Enrique. 5  
Ángulo, Domingo. 133 310  
Antígona. 261  
Antonio, Nicolás. 130  
Apolo. 268  
Aquiles. 192 193 253 254 2562  
Aracne 270  
Arce, Joaquín. 6 124-127 185 212 213 255  
Arellano, Ignacio. 38 60  
Arezzo, Guitón d'. 122  
Argensola, Bartolomé Lenoardo de y Lupercio Leonardo de. 169  
Arias Montano, Benito. 184 227 2282  
Ariosto, Ludovico. 122 185 195 204 210  
Aristófanes. 123 231  
Aristóteles. 21 26 123 167 139 181-184 186 188 189 191 192  
196-199 201 204 205 210 225-237 240 247  
Armería, Alonso de (fray). 133 309  
Arpías. 256  
Arriaga, Cristóbal de. 73 177  
Arrom, José Juan. 5  
Astaroth. 271  
Atlante. 279  
Auerbach, Eric. 193 194  
Avalos y Figueroa, Diego de. 16 72 132 174 177 178 180  
Azcárate, Patricio. 197 229

Bajtin, M.M. 191  
 Balbín Lucas, Rafael de. 223  
 Balboa, Juan de. 158  
 Balbuena, Bernardo de. 213 214 246  
 Ballesteros-Gaibrois, Manuel. 141 142  
 Barco Centenera, Martín del. 129  
 Barrabás. 242 288  
 Barros Arana, Diego. 174  
 Bataillon, Marcel. 5 66 149 154  
 Battistessa, Ángel. 25  
 Belmonte Bermúdez, Luis de. 156  
 Bénassy-Berling, Marie-Cécile. 16  
 Berriozabal, Juan Manuel de. 56  
 Bertini, Giovanni Maria. 127 212  
 Betsabé. 270  
 Bhabha, Homi K. 11  
 Bitti, Bernardo. 167  
 Boccaccio, Giovanni. 122  
 Boiardo, Matteo Maria. 122 194  
 Boloña Dañino, Eleazar. 73-74  
 Boscán y Almogáver, Juan. 40 168  
 Bousoño, Carlos. 24 28  
 Brading, David. 3 31 32  
 Bremond, Henri. 147 146  
 Brushawood, John S. 17  
 Buonarrotti, Miguel Ángel. 121 227  
 Burckhart, Jakob. 66  
 Buxó, José Pascal. 4 6

Cabello de Balboa, Miguel. 72 173 177  
 Cabrera, Alonso de . 162  
 Cadmo. 266  
 Caifas. 283  
 Calíope. 236  
 Calvino, Juan. 151 227  
 Camerini, Eugenio. 267  
 Camoens, Luis Vaz de. 6 40 169 176  
 Cañedo, Jesús. 38 60  
 Caravaggi, Giovanni. 205  
 Carballo, Luis Alfonso de. 220 221 223 222  
 Carilla, Emilio. 4 5 6  
 Carlomagno. 193  
 Caro, Aníbal. 121  
 Carpió, Bernardo del. 213 214 245  
 Carvajal, Diego de. 138  
 Carvajal, Pedro. 73 177  
 Carvajal, Leonor de (o Caravajal). 131  
 Casa, Giovanni. 121  
 Casares, Julio. 191  
 Casas, Bartolomé de las. 18 154  
 Cáscales, Francisco. 212 228 232  
 Casiodoro, Flavio Magno. 218  
 Castiglione, Baltasar (Conde de). 194 196  
 Castillejo, Cristóbal de. 40 169  
 Caupolicán. 174  
 Cayuela, Arturo. 78

Cecilia (Santa). 262  
 Cerralvo, Marqués de. 40  
 Cervantes Saavedra, Miguel de. 40 72 176 177 169 213  
 Césaire, Aimé. 11  
 César, Cayo Julio. 242  
 Ceto. 258  
 Cevallos, Francisco Javier. 13  
 Cicerón, Marco Tullo. 34 123 166 167 189 206 216 225 226  
 Cid Campeador, (Díaz de Vivar, Rodrigo). 253  
 Cirlot, Juan Eduardo. 256  
 Cirot, Georges. 87-88  
 Clarinda. 225  
 Colombí de Monguió, Alicia. 16  
 Colonna, Vittoria. 121  
 Corcorán, Mary Helen Patricia (sor). 42 45 48 51-55 60 61 85-87 133 135 162 251 287 300 310  
 Córdoba y Figueroa, Fernando de. 138  
 Cornejo Polar, Antonio. 33 55 71 72 215-227 238  
 Corominas, Juan. 63  
 Cortés, Martín. 3  
 Cortez, Donoso. 327  
 Croce, Benedetto. 24 66  
 Cuadros, José. 59  
 Cuervo, Justo (fray). 58 74-77 130 133 310  
 Curia, Beatriz. 172  
 Curtius, Ernst. 194 195 216 218 253

Chang Rodríguez, Raquel. 13 31  
 Chaunu, Pierre. 144 145 149 150 227  
 Cheesman Jiménez, Javier. 178  
 Chevalier, Jean-Alain Gheerbrant. 252 258

Dafne. 266  
 Daniel (profeta). 282 303  
 Daniello, Bernardino. 138  
 Dante Alighieri. 32 72 73 122 173 180 181 196 202 207 226 250 255 259 267  
 David (rey). 246 270 279  
 Delumeau, Jean. 326  
 Denegrí Luna, Félix. 2 61  
 Díaz Plaja, Guillermo. 66 174 184  
 Díaz del Castillo, Bernal. 211  
 Díaz de Saldaña, Sancho. 245  
 Díaz Rengifo, Juan. 184 219 220 221 238 247 272  
 Dimas (buen ladrón). 296 310 315  
 Dionisio (Pseudo Areopagita). 251  
 Domínguez Caparrós, José. 32 70  
 Domínguez Camargo, Hernando. 214  
 Doré, Gustavo. 267  
 Dumont, Jean. 143 153 156 157 161 162 163  
 Durand, José. 17  
 Dussel, Enrique. 143 163  
 Duviols, Pierre. 143

Eagleton, Terry. 18  
 Egidio. 309

Eliade, Mircea. 150  
 Empédocles. 200  
 Eneas. 195  
 Enríquez de Almansa, Martín. 157 159-160  
 Eponamón. 272  
 Erasmo de Rotterdam, Desiderio. 149 227  
 Ercilla y Zúñiga, Alonso de. 17 40 156 169 174 265 272.  
 Erinias. 256  
 Eritrea. 34  
 Escalígero, Julio César. 240 246  
 Espinel, Vicente. 72  
 Espinosa Medrano, Juan ("El Lunarejo"). 181 215  
 Esquilache, Francisco de Borda y Aragón (príncipe de). 40 134  
 169 172  
 Estrabón. 231  
 Euménides. 256  
 Eurídice. 236

Falcón, Antonio. 72 177 180  
 Fanón, Franz. 11  
 Farinelli, Arturo. 112 127  
 Felipe II. 157 222 228 232  
 Felipe III. 55  
 Fernández, Duarte. 72 177  
 Fernández de Córdoba, Francisco. 178  
 Fernández de Lizardi, José Joaquín. 31  
 Ficino, Marcilio. 144 187  
 Figueroa, Francisco de. 72 177  
 Flavio Josefo. 269  
 Flora, Francesco. 187  
 Forcis. 258  
 Fox Morcillo, Sebastián. 158 184  
 Francastel, Fierre. 68  
 Franco, Jean. 2 3  
 Frye, Northrop. 24  
 Fucilla, John. 6  
 Furias. 256

Gabriel, (Arcángel). 125 242 244 269 277 284 287 293 318  
 Gálvez, Juan. 71 171  
 Gamaliel. 260 283 284  
 Gandía, Duque de. 40  
 Garcés, Enrique. 175 176  
 García Calderón, Ventura. 129 134  
 García Bacca, Juan David. 182 208  
 Garcilaso de la Vega. 40  
 Garcilaso de la Vega (El Inca). 31 168 180  
 Glaura. 174  
 Goic, Cedomil. 14 5 214  
 Gómez, Gabriel. 39  
 Gómez Robledo, Antonio. 27 188 197 198 201 205 231  
 Góngora, Mario. 5  
 Góngora y Argote, Luis de. 40 126 169 181 215 267 312  
 González Stephan, Beatriz. 11  
 González Llopis, Leoncio, 58 59  
 González Echenique, Javier. 2

Gorgonas. 258  
 Granada, Luis de (Fray). 146 265  
 Granero de Avalos, Alonso. 157  
 Gregorio XIII (Papa). 156  
 Grimal, Pierre. 232 236 237 256  
 Guacolda. 174  
 Guardia, Rodrigo Mesía Carrillo (marqués de la). 168  
 Guerra, Alonso. 157  
 Guinicelli, Guido. 122  
 Gullón, Ricardo. 17 40 240  
  
 Hatzfeld, Helmut. 66-68 147 148 165 185 222 233 255 299 325  
 Hebreo, León. 31  
 Héctor. 253  
 Henríquez Ureña, Pedro. 31  
 Hermógenes. 199  
 Herodes. 317  
 Heródoto. 204  
 Herrera, Fernando de. 2 40 168 180 184  
 Hojeda, Martín de. 131  
 Homero. 123 192 195 202 207 256 259  
 Horacio. 123 189 201 225 226 232 240  
 Huarte, Juan. 232  
 Huerta, Alonso de. 178  
 Hulme, Peter. 8 11  
 Hunter, William F. 37 46  
 Hurtado de Mendoza, García. 156 174  
  
 Ibañez Langlois, José Miguel. 19  
 Iglesias, Rosa María. 266 267  
 Ignacio de Loyola (San). 245  
 Inés (Santa). 262  
 Iñigo Madrigal, Luis 1 118 214  
 Iñíguez de Lequerica, Iuan. 223  
 Isaacs, Jorge 17  
  
 Jaeger, Werner. 193  
 Jakfalvi-Leiva, Susana. 13  
 JanMohamed, Abdul. 11  
 Jimena (hermana de Alfonso "el Casto"). 245  
 Job. 313  
 Jonás. 308  
 José de Arimatea. 241  
 Josué. 279  
 Juan de la Cruz (San). 265  
 Juana Inés de la Cruz (Sor). 6 7 14 16 34 149  
 Judas (Isariote). 242 268 269 284 288  
 Juno. 253  
  
 Lartaún, Sebastián de. 157  
 Latorre, Pedro María. 167  
 Launay, Michel. 49  
 Lautaro. 174  
 Laynez, Pedro (S.J). 145 158  
 Lázaro. 270 286  
 Ledesma, Bartolomé. 158

Lefebvre, Gaspar. 249  
 Lemos, Pedro Fernández de Castro (Conde de). 40  
 León, Luis de (fray). 219  
 León, Martín de (fray). 169  
 León, Cristóbal de. 158  
 Leonard, Irving. 4 122 219 220 228  
 Lezama Lima, José. 7  
 Lizarraga, Fray Reginaldo de. 55  
 Loaysa, Jerónimo. 143 154 157 159 160 164  
 Locke, John. 232  
 Login Jrade, Cathy. 17  
 Lohmann Villena, Guillermo. 40 71 154 174-176 178  
 Longinos. 243  
 López González, Aralia. 14  
 López Pinciano, Alonso. 184 212 213 221-223 225 232 240 241  
 López Grigera, Luisa. 190 199 206  
 Lorenzana, Juan de (fray). 39  
 Lorenzana, Francisco de. 163  
 Lucano, Marco Anneo. 123 240  
 Lucifer (Luzbel, Satanás). 251-258 275 276 284 289 291  
 Lutero, Martín. 151 227 269  
  
 Llanos, Bernardino de. 166  
 Lloyd, David. 11  
  
 Macabeos. 279  
 Magdalena (Santa María). 260-263 286 288 297  
 Malinche. 3  
 Malón de Chaide, Pedro. 262  
 Maluenda, Carlos de. 173  
 Mandrou, Robert. 326  
 Mantovano, Battista. 226  
 María, (Santísima Virgen, Madre de Dios). 47 237 242 244 249  
 269 277 287 288 293 294 295  
 Marino de Lobera, Pedro. 156  
 Marta (Santa). 262  
 Marte. 194 258 280  
 Martin, Henry. 42 43 45  
 Maximiliano II. 222  
 McMahan, Philip. 182  
 Medellín, Diego de. 157  
 Meder, Cristóbal. 158  
 Medusa. 258  
 Megera. 256 259  
 Meléndez, Juan. 134 132  
 Mendoza, Lucas de (fray). 178  
 Mendoza, Pedro de. 172  
 Menéndez y Pelayo, Marcelino. 77-78 150 212 277  
 Mercurio. 285  
 Merchán y Calderón, Pedro. 170  
 Mesa, Cristóbal de. 126 205 212 213  
 Mesía de Mendoza, Ana. 168  
 Mexía y Fernangil, Diego. 55 70 71 176 180  
 Meyer, Mary Edgard (sor). 88-103 149 162 243 245 251 253 259  
 260 269 271 287 300  
 Mignolo, Walter. 8 9 18

Miguel (Arcángel). 252-256 290 296 297  
 Milá y Fontanals, Manuel. 130  
 Milhou, Alain. 5 6  
 Milton, John. 57  
 Millé y Giménez, Isabel. 312  
 Millé y Giménez, Juan. 312  
 Miquel y Badía, Francisco. 58  
 Miramontes y Zuázola, Juan de. 122 175 178 179  
 Miranda, Luis de. 172  
 Mirándola, Pico della. 144  
 Miró Quesada, Aurelio. 136-138 164 168 169 170 172 175 176 177  
 179  
 Mendoza y Monteagudo, Juan de. 174  
 Mogrovejo, Toribio (santo). 128 143 155-162 163 165  
 Mondragón, Jerónimo. 184  
 Montes Brunet, Hugo. 29  
 Montes de Oca, Pedro ( o Montesdoca). 72 177  
 Montesclaros, Juan de Mendoza y Luna, marqués de. 39 40 42 44  
 55 133 138 155 168 169 172 178 179 307  
 Montoto de Sedas, Santiago. 130 131  
 Montoya, Bernardino de. 171  
 Morales Padrón, Francisco. 4 34 142  
 Morana, Mabel. 15  
 Muñiz, Pedro. 158  
 Musas. 194 207 218 249 248

Nebrija, Elio Antonio de. 184  
 Néstor. 260  
 Nicodemo. 241  
 Núñez, Estuardo. 6 120-125 167 174 180 181 214  
 Núñez, Pedro Juan. 184

Ochoa, Eugenio de. 48 52  
 Olivares y Butrón, Hipólito. 178  
 Olmedo, Antonio de. 41  
 Ong, Walter. 206  
 Oña, Pedro de. 29 40 72 122 129 156 169 174 177  
 Orfeo. 207 236 238 250  
 Orlando. 194  
 Ortega y Gasset, José. 28  
 Ortiz, Pedro (fray). 158  
 Osorio Romero, Ignacio 166  
 Osuna, Duque de. 40  
 Ovidio Nasón, Publio. 73 123 163 176 266 267 268  
 Oviedo, José Miguel. 1  
 Oviedo, Pedro. 163

Palas. 270  
 Palmireno, Lorenzo. 184  
 Papell, Antonio. 174  
 Paravicino y Arteaga, Hortensio Félix. 215  
 Parker, A. 110  
 Pascoli, Giovanni. 247  
 Paulmy, Marqués de. 42  
 Paz, Octavio. 14 34  
 Pedro (San). 285

Peña, Margarita. 17  
 Peña, Pedro de la. 157  
 Peña, Enrique. 172  
 Perelmuter Pérez, Rosa. 6 16  
 Pérez D'Alessio, Matteo. 122  
 Pérez, Diego. 38 39  
 Pérez Ángel, Luis. 72 177  
 Pérez Núñez, Diego. 131  
 Petrarca. 73 122  
 Pfandl, Ludwig. 14  
 Petrie, A. 231  
 Phelan, John. 5  
 Picón Salas, Mariano 4  
 Pierce, Frank. 29 30 63 103-120 127 148 213 242 243 245 255  
 259 269 281 300  
 Pilato. 242 277 279 280 288 292  
 Platón. 217 218 222 225 232 233  
 Plinio. 123  
 Plutarco. 231  
 Poliziano, Angelo. 173  
 Polo, Marco. 32  
 Poseidón. 253  
 Prado, Germán. 249  
 Príamo. 254  
 Prócula. 285 286  
 Propp, Vladimir 22  
  
 Quintana, Manuel José. 41 56 57 63  
 Quintiliano, Arco Fabio. 166 218 224 226 225  
 Quirós, Paulino de (fray). 130  
  
 Ramos, Oscar Gerardo. 192 274  
 Ransom, John C. 22  
 Renán, Ernest. 128  
 Ribé, Manuel. 58 59  
 Ribera, Luis de. 138 178  
 Riffaterre. 24  
 Riva Agüero, José de la. 40 79-85 265 266  
 Rivadeneyra. 56  
 Rodríguez Valencia, Vicente. 157  
 Rojas, Ricardo. 55  
 Roldán. 193 245 253  
 Rosa de Lima (Santa). 163 262  
 Rossell, Cayetano. 37 57 58 59  
 Ruiz, María Paz. 62  
 Ruscelli, Girolamo. 185  
  
 Said, Edward. 11  
 Saint-Lu, André. 154  
 Salcedo y Villandrano, Juan de. 72 177  
 Sales, Francisco de (San). 146 264  
 Salinas, Conde de. 40  
 Salmerón, Alfonso (S.J) 145 158  
 Salomón. 86  
 San Francisco Solano. 163  
 San Martín de Porres. 163

San Bernardo. 83 297  
 San Juan de la Cruz. 82-83 265  
 San Agustín. 34 219 313  
 San Juan Evangelista. 297  
 San Francisco de Borja. 165  
 San Isidoro de Sevilla. 218  
 San Pablo. 260  
 San Pío V. 161  
 Sánchez, Luis Alberto. 127-129  
 Sánchez, Francisco (el Brocense). 184  
 Sánchez de Lima, Miguel. 184 223 238  
 Sannazaro, Jacobo. 73 121 227  
 Sansón Carrasco. 222  
 Sansón. 279

Santa Catarina. 34  
 Santa Mariana de Quito (Mariana de Jesús Paredes). 163  
 Santillana, Iñigo López de Mendoza (marqués de). 219 223  
 Santisteban Osorio, Diego de. 174  
 Santo Tomás. 21 201 251 260  
 Santos Otero, Aurelio de. 286  
 Sarduy, Severo. 7  
 Scheler, Max. 193  
 Sedeño, Juan. 72 126 177  
 Shelley. 27  
 Shepard, Sanford. 33 212 221 222 232 241  
 Silva, Pedro. 264  
 Sola González, Alfonso. 172  
 Spang, Kurt. 38 58  
 Spitzer. 24  
 Spivak, Gayatri. 11  
 Suárez, Cipriano 166  
 Suárez, Francisco. 260  
 Suárez de Figueroa, Cristóbal. 156

Tamayo Vargas, Augusto. 224  
 Tamayo, Fray Francisco. 39  
 Tamayo de Vargas, Tomás. 212  
 Tansillo, Luigi. 121  
 Tasso, Torquato. 32 72 73 121 126 127 139 174 180 181 185 -241  
 246 248 251 255 258 259 269 271 272 274 280 326  
 Tauro, Alberto. 33 215 224 225 227  
 Tempo, Antonio da. 185  
 Teresa de Avila (Santa). 262  
 Tertuliano 123  
 Tisífone. 256  
 Tito, Flavio Vespasiano. 269  
 Todorov, Tzvetan. 12 22  
 Toffanin, Giuseppe. 144 145 146 149 165 179 187  
 Toledo, Francisco de. 128 154 156 158 159 327  
 Tolomei, Claudio. 185  
 Tomás (Dídimo). 288  
 Tordesillas, Esteban de (fray). 132  
 Toribio Medina, José. 2 38 40  
 Trissino, Giangiorgio. 185  
 Tucídides. 222

Ubieta, José Ángel. 303  
 Ulises. 192  
 Urbano, Luis. 78  
 Ursúa, Pedro de. 173  
  
 Valbuena-Briones, Ángel. 16  
 Valderrama, Domingo de (fray). 132  
 Valla, Lorenzo. 144 208  
 Vallarta, José Mariano. 167  
 Varallanos, José. 134  
 Vargas Ugarte, Rubén. 134 155 156 159 160 163 178  
 Vasalini, Giulio. 186  
 Vega, Fray Agustín de. 39  
 Vega Carpio, Félix Lope de. 30 40 156 168 178 180  
 Vega, Francisco de (fray). 39  
 Vega, Ángel C. 313  
 Vergara y Vergara, José María. 2  
 Victoria, Francisco de. 157  
 Vida, Marcus Ieronimus (Girolamo). 73 226 227 251 255 269  
 Vilanova, Antonio. 184 185 212  
 Villarroel, Gaspar de. 72 177  
 Villarveche, Pedro. 158  
 Villegas, Juan. 191 280  
 Virgilio Marón, Publio. 123 195 196 200 202 207 240 241 248  
 256  
 Virués, Cristóbal de. 126  
 Vives, Juan Luis. 184  
 Vossler, Karl. 24  
  
 Wagner de Reyna, Alberto. 7  
 Weisbach, Werner. 66 165  
 Wellek, Rene. 22  
 Wölfflin, Heinrich. 66  
  
 Xufré del Águila, Melchor. 174  
  
 Zeus (Júpiter). 218  
 Zonana, Gustavo Víctor. 172  
 Zuinglio, Ulrico (Ulrich Zwingli). 151

## ÍNDICE DE MATERIAS

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
1. La Literatura hispanoamericana colonial y las últimas tendencias de la crítica .....	1
2. Métodos adoptados para la presente investigación .....	19
3. Propósitos .....	29

### CAPITULO I

#### EDICIONES: DESCRIPCIÓN, HISTORIA Y COTEJO

1.1. La Princeps .....	38
1.2. El Manuscrito .....	42
1.3. Conclusiones del cotejo .....	51
1.4. Ediciones posteriores .....	56
1.5. Edición propuesta para la presente investigación .....	62

### CAPITULO II

#### SITUACIÓN Y PERSPECTIVAS DE LOS ESTUDIOS CRÍTICOS

2.1. Bibliografía crítica; propuestas y problemas....	65
2.1.1. El Discurso en loor a la poesía .....	70
2.1.2. Eleazar Boloña Dañino .....	73
2.1.3. Fray Justo Cuervo .....	74
2.1.4. Marcelino Menéndez y Pelayo .....	77
2.1.5. Luis Urbano y Arturo Cayuela .....	78
2.1.6. José de la Riva-Agüero .....	79

2.1.7.	Sor Mary Helen Patricia Corcorán .....	85
2.1.8.	Georges Cirot .....	87
2.1.9.	Sor Mary Edgard Meyer .....	88
2.1.9.1.	Problemas de contextualización .....	89
2.1.9.2.	Estructura y fuentes principales .....	92
2.1.9.3.	Episodios históricos y personajes .....	95
2.1.9.4.	Angelología .....	96
2.1.9.5.	Demonología .....	97
2.1.9.6.	Mitología y Astronomía .....	99
2.1.9.7.	Leyendas y tradiciones sobre Cristo .....	103
2.1.10.	Frank Pierce .....	103
2.1.10.1	Poema del barroco literario .....	104
2.1.10.2.	Las fuentes del poema .....	107
2.1.10.3.	Hojeda, poeta religioso .....	109
2.1.10.4.	La épica del Siglo de oro .....	111
2.1.10.5.	Trabados introductorios .....	118
2.1.11.	Estudios de conjunto .....	120
2.1.11.1.	Estuardo Núñez .....	120
2.1.11.2.	Joaquín Arce .....	124
2.1.12.	Luis Alberto Sánchez .....	127
2.2.	La biografía: material disponible para su re- construcción .....	129
2.3.	Análisis parciales y propósitos .....	138

### CAPITULO III

#### APROXIMACIÓN AL CONTEXTO DE LA CRISTIADA

3.1.	Problemas de conjunto .....	141
3.2.	Iglesia y sociedad en el Perú virreinal de fi- nes del siglo XVI y principios del XVII .....	153
3.2.1.	Mogrovejo, los Concilios y los jesuítas .....	156
3.2.2.	Don Juan de Mendoza y Luna y su entorno .....	168
3.2.3.	La literatura en el virreinato .....	173
3-3.	Poéticas y preceptivas del Siglo de oro: la influencia del Tasso .....	181
3.3.1.	Tendencias de los preceptistas españoles .....	184

3.3.2.	El Tasso y sus <u>Discorsi</u> .....	186
3.3.2.1.	Fin y utilidad de la poesía.....	186
3.3.2.2.	Los caracteres y el decoro: el problema del héroe.....	189
3.3.2.3.	La imitación.....	196
3.3.2.4.	Forma y materia de la poesía.....	199
3.3.2.5.	La invocación.....	206
3.3.2.6.	Aspectos constructivos de la epopeya.....	208
3.3.2.7.	El problema de la unidad y lo maravilloso.....	209
3.3.2.8.	Repercusión posterior de los <u>Discorsi</u> .....	211
3.4.	La poética que se infiere del <u>Discurso en Loor a la poesía</u> .....	214
3.4.1.	El <u>Discurso</u> : consideraciones generales.....	215
3.4.2.	Cuestiones de la crítica sobre el <u>Discurso</u> .....	224
3.4.3.	El <u>Discurso</u> y el tema de los fines.....	233
3.4.4.	La poesía como virtud en sí.....	237

#### **CAPITULO IV** **EL POEMA**

4.1.	<u>La Cristiada</u> : una epopeya. Aspectos que la justifican.....	240
4.1.1.	El historicismo épico.....	241
4.1.2.	La invocación.....	248
4.1.3.	Angelología y demonología.....	250
4.1.3.1.	Miguel y Lucifer.....	252
4.1.3.2.	La Impiedad.....	255
4.1.4.	Gamaliel y Magdalena.....	260
4.1.5.	El símil.....	263
4.1.6.	Profecía, recapitulación y écfrasis.....	268
4.1.7.	Catálogos.....	271
4.2.	La cuestión del héroe.....	272
4.2.1.	El retrato.....	274
4.2.2.	¿Admite Cristo la dimensión heroica?.....	278

4.3.	Problemas de la estructura .....	280
4.3.1.	Una estructura descentrada .....	281
4.3.1.1.	Los parlamentos .....	281
4.3.1.2.	Secuencias de enlace y de primera persona .....	297
4.4.	La Apologética: su función en el poema .....	299
4.4.1.	La materia narrativa del poema .....	300
4.4.2.	Presencia sintagmática de la Apologética .....	305
4.4.3.1.	La irrupción de la primera persona .....	307
4.4.3.1.1.	"Yo" poético .....	307
4.4.3.1.2.	"Yo" autobiográfico .....	309
4.4.3.1.3.	"Yo" universal .....	310
4.4.3.1.4.	Desdoblamiento de la primera persona .....	311
4.4.3.2.	El espacio: una teodicea .....	315
<b><u>CONCLUSIONES</u></b> .....		322
<b><u>BIBLIOGRAFÍA</u></b> .....		330

### ÍNDICES

ÍNDICE	DE	NOMBRES .....	352
ÍNDICE	DE	MATERIAS .....	362

