



Vicente Bernaschina Schürmann

## Ángeles que cantan de continuo

La legitimación teológica de la poesía  
en el virreinato del Perú



PoWeR

Potsdamer Bibliothek der WeltRegionen | 2



Potsdamer Bibliothek der WeltRegionen



Potsdamer Bibliothek der WeltRegionen | 2

Vicente Bernaschina Schürmann

# Ángeles que cantan de continuo

La legitimación teológica de la poesía en  
el virreinato del Perú

Universitätsverlag Potsdam

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de/> abrufbar.

### **Universitätsverlag Potsdam 2019**

<http://verlag.ub.uni-potsdam.de/>

Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam  
Tel.: +49 (0)331 977 2032 / Fax: -2292  
E-Mail: [verlag@uni-potsdam.de](mailto:verlag@uni-potsdam.de)

Die Schriftenreihe Potsdamer **Bibliothek der WeltRegionen** wird herausgegeben von Prof. Dr. Ottmar Ette, Institut für Romanistik der Universität Potsdam.

Dissertation, Universität Potsdam, 2017, erschienen unter dem Titel: *Ángeles que cantan de continuo. Auge y caída de una legitimación teológica de la poesía culta en el virreinato del Perú, siglo XVII.*

Diese Arbeit wurde am 18.11.2016 an der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam eingereicht und am 19.05.2017 erfolgreich verteidigt. Die Arbeit wurde mit summa cum laude bewertet.

Erstgutachter: Prof. Dr. Ottmar Ette (Professur für Romanische Literaturwissenschaft, Institut für Romanistik, Universität Potsdam).

Zweitgutachter: Prof. Dr. Marco Thomas Bosshard (Professur für Spanische Literatur- und Kulturwissenschaft, Romanisches Seminar, Universität Flensburg).

Das Manuskript ist urheberrechtlich geschützt.

Layout: bären buchsatz, Berlin  
Druck: docupoint GmbH Magdeburg

**ISBN 978-3-86956-459-3**

**ISSN (print) 2629-2548**

**ISSN (online) 2629-253X**

Zugleich online veröffentlicht auf dem Publikationsserver der Universität Potsdam:

<https://doi.org/10.25932/publishup-42645>

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-426450>

*Para Katharina, Lucía y Camilo*



Se le acercaron fariseos y saduceos para tentarle, y le rogaron que les mostrara una señal del cielo. Él, respondiendo, les dijo: Por la tarde decís: Buen tiempo, si el cielo está arbolado. Y a la mañana: Hoy habrá tempestad, si en el cielo hay arboles oscuros. Sabéis discernir el aspecto del cielo, pero no sabéis discernir las señales de los tiempos.

*Mateo 16: 1-3*



# Índice

Introducción	Ángeles que cantan de continuo	13
<b>Capítulo 1</b>	<b>La poesía y el poder: para un estudio de la legitimación teológica de la poesía culta en el virreinato del Perú</b>	41
	Poesía virreinal y poder monárquico	41
	Las ambivalencias de la poesía y las contradicciones del poder	50
	El poder policéntrico de la Monarquía española	56
	La poesía virreinal ante la globalidad de la Monarquía	63
<b>Capítulo 2</b>	<b>El saber teórico y práctico de la poesía virreinal: consideraciones históricas, teóricas y metodológicas</b>	73
	La oscilación de la poesía entre lo sagrado y lo secular	73
	Legitimación teológica de la poesía: dispositivo y paradigma	84
	El pensamiento analógico y el poder sobre las firmas	94
	Leer y convertir la tradición: la temporalidad de la imitatio y la productividad de la tópica	100

<b>Capítulo 3 La poesía virreinal peruana y el orden de la Monarquía española</b>	115
La poesía y el Rey: tres sonetos para la Monarquía española	115
La poesía y el virrey: la “Canción al Perú” de Enrique Garcés	132
La poesía y los súbditos cristianos: una canción por la caridad	142
<b>Capítulo 4 La transfiguración del Parnaso en el Polo Antártico</b>	169
La Academia Antártica y la cultura humanista	169
El Parnaso Antártico y la <i>translatio imperii et studii</i>	193
Las tres dimensiones de la <i>translatio imperii et studii</i>	210
La transfiguración del Parnaso	228
<b>Capítulo 5 Poética teológica en el virreinato del Perú: la misión pastoral de la poesía</b>	243
Alabanza de la poesía y poesía teológica	243
La poética teológica del “Discurso en loor de la poesía”: la gracia y el arte de la poesía	258
Una poética pastoral: “Discurso en loor de la poesía” y el <i>Symbolo Catholico Indiano</i>	280

**Capítulo 6 Los ángeles, Cristo y el sacramento de la poesía** 307

Cantar con voz angélica 307

La penetración intelectual de la poesía: el canto de la luz 320

Figuras de adoración e inteligencia: interpretación tipológica 330

Cristo en la cruz o la cruz del gobierno 349

**Capítulo 7 (o primeras conclusiones)  
Las abejas de Cristo: la poesía a los ojos de El Lunarejo y las Sagradas Escrituras** 377

Del pan al panal, de la mies a la miel 377

La imitación de las abejas: una disputa entre poetas y teólogos 388

De la poética teológica a una teología poética 406

La poesía al servicio de la teología 419

**Conclusiones Auge y caída de la legitimación teológica de la poesía culta en el virreinato del Perú** 429

La especificidad de la poesía culta virreinal 429

El poder de la poesía 431

La cristianización virreinal de la poesía culta 435

Apropiación teológica del poder de la poesía 441

Anexo: “Italia mia” de Petrarca y “Canción al Perú” de Enrique Garcés	447
Bibliografía	451
Agradecimientos	475

# Introducción

## Ángeles que cantan de continuo

### El nacimiento angélico de la poesía virreinal: motivación y balance crítico

O Musa mia para mi consuelo  
dime donde nacio q'estoi dudando:  
nacio entre los espiritus d'el cielo?

Ellos a su criador reverenciando  
compusieron aquel Trisagros trino,  
qu'al trino, i uno siempre están cantando.

I como la Poesia al ombre vino  
d'espiritus angelicos perfetos,  
que por concetos hablan de contino:

Los espirituales, los discretos  
sabran mas de Poesia, i serà ella  
mejor mientras tuviere mas concetos.

(Mexía de Fernangil, *Primera parte del Parnaso Antártico* 18)

Estos versos del “Discurso en loor de la poesía”, que se refieren al nacimiento de la poesía para los seres humanos, son motivación e impulso para este estudio. Esta alabanza de la poesía, escrita hacia 1602 en el virreinato del Perú y publicada en 1608 en Sevilla como prelude de la *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias* de Diego Mexía de Fernangil, ha sido objeto de múltiples estudios sobre la poesía virreinal. Además de su atribución a una “señora principal de este reino”, según palabras del mismo Mexía de Fernangil, el poema sorprende por constituir una erudita defensa de la poesía, escrita en 808 versos endecasílabos en tercetos encadenados, y destaca en el universo de textos poéticos de su época por incorporar una elogiosa lista de al menos 18 poetas varones y tres damas anónimas, que se dedican a la poesía en el virreinato del Perú y que al parecer se organizaron en torno a una Academia Antártica.

Cuando leí por primera vez este poema, no dejó de sorprenderme que en él se señalara el nacimiento de la poesía para los seres humanos en el Trisagio, es decir, el canto de los ángeles en alabanza del poder y la gloria de Dios. En las alabanzas o defensas de la poesía escritas en lengua castellana entre fines del siglo XV e inicios del siglo XVII es común que se destaque la dignidad de la poesía, argumentando que su origen es divino y que su existencia en la tierra se remonta a Adán o a los profetas del Antiguo Testamento. Por lo mismo, esta proposición del nacimiento de la poesía en el canto de los ángeles me pareció por lo menos peculiar y hasta ese momento, no conocía ningún texto de esta índole que sugiriera algo parecido.

Luego de una amplia revisión de fuentes y estudios críticos sobre la alabanza de la poesía en general y el “Discurso en loor de la poesía” en específico, no encontré ningún análisis o interpretación de este pasaje que iluminara el particular sentido que tenía este nacimiento angélico de la poesía, ya fuera con vistas a la tradición poética europea, peninsular o directamente hispanoamericana. La elevada noción de la poesía que propone este “Discurso en loor...”, sumada a sus eruditas alusiones a diversas fuentes de las Sagradas Escrituras, de la Antigüedad clásica, de la poesía toscana o castellana del Renacimiento, han sido un aliciente para estudiar la temprana presencia en el virreinato del Perú de las ideas estéticas del humanismo y de los Siglos de oro hispanos y con ello, discutir el seguimiento, imitación y tal vez emulación de la poesía clásica y europea en las regiones más australes de la Monarquía española. Considerando la primacía en la época de la

*imitatio* en cuanto condición *sine qua non* de la teoría y la práctica de la poesía, el uso de formas, tópicos y temas provenientes de la tradición humanista y renacentista representa para la crítica, en contra de toda acusación de retraso, un testimonio indudable de que el cultivo de la poesía en el virreinato del Perú a inicios del siglo XVII no solo calzaba perfectamente dentro de las ideas estéticas de su época, como lo destacó Antonio Cornejo Polar en 1964 en un estudio y edición del “Discurso en loor de la poesía” (*Discurso en loor* 125), sino también podía ser visto como la inserción de los letrados virreinales dentro de una “República de las Letras” global (Rose, “Hacia un estudio de las élites letradas” 122) e incluso fundación de un “humanismo sudamericano” propio a la sociedad cortesana virreinal (Colombí-Monguió, “El Discurso en loor de la poesía” 230). No por nada, al referir y celebrar el traspaso de las letras al Nuevo Mundo en manos de los españoles, el “Discurso en loor de la poesía” hace uso del tópico de las armas y las letras en combinación con el de la *transaltio studii* para afirmar no solo la legítima apropiación de la poesía por parte de los letrados virreinales, sino también para identificar el surgimiento de un nuevo eje cultural dentro del imperio, un eje “nuestro”:

que como dio el Dios Marte con sus manos  
al Español su espada, porque el solo  
fuese espanto, i orror de los Paganos,

así también el soberano Apolo  
le dio su pluma, para que bolara  
d'el exe antiguo a nuestro nuevo Polo.

(Mexía de Fernangil, *Primera parte del Parnaso Antártico* 25)

La gran mayoría de los estudios literarios, que investigan los primeros desarrollos de la poesía practicada por las élites letradas en el virreinato del Perú, ha tomado estas potentes declaraciones del poema para discutir si a través de esta apropiación de las letras en el “nuevo Polo” se manifiesta o no una poética virreinal específica. Así, para algunos investigadores como Cornejo Polar o Alicia de Colombí-Monguió, la *translatio* sugerida por el “Discurso en loor de la poesía” señala indudablemente un posicionamiento intelectual y político que desea diferenciarse de las letras españolas, celebrando las virtudes y capacidades propias de

los ingenios americanos.<sup>1</sup> Bajo esta mirada, el poema estaría abriendo las puertas para observar el desarrollo de manifestaciones poéticas o estéticas específicas al virreinato del Perú bajo las nociones de un “petrarquismo peruano”, un “humanismo sudamericano” o luego un “barroco de indias” o “barroco andino”.

Sin negar por completo la posibilidad de observar particularidades (aunque no especificidades) que surgen de estas variaciones locales dentro de un imperio de alcances globales, para otros investigadores como Sonia Rose o Julio Vélez-Sainz es necesario pensar la *translatio* sugerida por el “Discurso en loor de la poesía” en términos de traspaso y transformación cultural, aunque por ningún motivo en términos expresamente políticos o imperiales. La afirmación de la poesía virreinal mediante la apropiación de las tradiciones clásica y humanista expresaría así una participación legítima de una cultura imperial repartida en diversas regiones del mundo y al mismo tiempo, la conciencia de una versión local que inaugura un nuevo centro cultural en las expansiones de aquel imperio.<sup>2</sup>

En último término, hay otros investigadores, como Juan Gil o Jorge Téllez, para quienes este traspaso de las letras es precisamente eso, un traspaso y en ningún caso una *translatio studii* que señala el surgimiento de una tradición poética particular y menos aún específica (Gil 108). En lo que refiere al pensamiento estético y las prácticas poéticas virreinales, según Téllez, no cabe hablar de una “fundación” cultural vinculada con la alteridad, el margen, la diferencia o el surgimiento de una conciencia colonial o criolla. De existir una afirmación de esta conciencia y corriente poética diferente en los textos virreinales, esta es literaria y por lo mismo, debe comprenderse dentro del universo literario de los Siglos de oro hispanos. En este sentido, la apropiación poética virreinal de las tradiciones clásica, humanista, renacentista y barroca es, en efecto, reafirmación de un espacio y una identidad que por la lejanía parece necesario defender, aunque este desarrollo “tiene mucho más que ver con vínculos que con rupturas” (Téllez 10).

De este modo, sea de la perspectiva que sea, los estudios del “Discurso en loor de la poesía” y los debates sobre los inicios de la poesía culta virreinal en general se

1 Además de los estudios de Cornejo Polar y Colombí-Monguió ya mencionados, ver también de esta última “Erudición humanista en saber omnicompreensivo e identidad colonial” (80).

2 Ver Rose, “Eje Antiguo y Nuevo Mundo” (737–738) y Vélez-Sainz, “De traducciones y *translationes*” (64).

han concentrado en discutir la posible especificidad americana de estas prácticas, concentrándose en la presencia de fuentes o ideas provenientes de las tradiciones literarias de la Antigüedad clásica, del humanismo italiano o de los Siglos de oro hispanos para observar en ellas semejanzas y diferencias, continuidades y rupturas.

No obstante los significativos aportes que cada una de estas posiciones ha efectuado para comprender la riqueza de la poesía virreinal en sus diálogos e interacciones transformativas con las tradiciones traspasadas o trasladadas desde Europa hacia el Nuevo Mundo, no deja de llamar la atención la poca importancia que se le ha dado al componente religioso o teológico que impregna las concepciones poéticas del “Discurso en loor de la poesía” y de muchas otras composiciones vinculadas con la Academia Antártica. Ante las referencias que hace el “Discurso en loor de la poesía” sobre el origen divino de este arte, su finalidad intelectual, sensible y doctrinaria a partir del ejemplo cristiano o el desarrollo histórico de la poesía junto al desarrollo apostólico de la Iglesia, estos estudios asumen que dichos tópicos se corresponden plenamente con la cultura hispana postridentina y contrarreformista y tal vez con ciertas vertientes devotas del humanismo cristiano.

Lamentablemente, y este es uno de los puntos de partida de mi investigación, hasta hoy no existen intentos por pensar el modo en que estos tópicos de carácter religioso son utilizados dentro de las composiciones poéticas y qué sentido adquieren dentro del contexto social, político y cultural del virreinato del Perú. Minimizando las influencias que tienen los elementos sagrados por sobre los profanos, poco se ha discutido qué nos dicen estas tendencias cristianas y teológicas sobre la concepción específica que tienen los letrados virreinales de la poesía y el poder que le arrojan en función de sus intereses particulares. A pesar de que Cornejo Polar, en su estudio sobre el “Discurso en loor de la poesía”, destacara que el tema central de dicha alabanza es una defensa de este arte como don divino, él mismo y todos los que siguieron sus pasos han preferido estudiar esa legitimación como una justificación tópica muy propia del humanismo italiano y de las ideas literarias de la poesía cortesana en lengua castellana. En ningún momento se ha planteado seriamente la posibilidad de que esa defensa de la poesía como un don divino, en relación con un contexto político y cultural profundamente católico, sea parte de una particular legitimación teológica de la poesía culta en el virreinato del Perú, con características propias e importantes

consecuencias para la concepción de la poesía que tuvieron los letrados virreinales y las formas en que la practicaron a partir de sus ambiciones frente al poder monárquico.

Algo similar sucede con las obras vinculadas con la Academia Antártica y sus letrados. La *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias* (1608) de Diego Mexía de Fernangil es rara vez puesta en relación con la *Segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas* (inédita, fechada en 1617 en Potosí). Para la crítica pareciera existir una brecha insalvable entre el humanismo de la primera parte, conformada principalmente por las traducciones de las *Heroidas* y la *Invectiva contra Ibis* de Ovidio, y la devoción cristiana de la segunda, compuesta por doscientos sonetos dedicados a Cristo, además de otras canciones, églogas, elegías y epístolas con temas sacros. Sin embargo, ambas partes participan de un programa poético coherente y expansivo. La primera parte no solo anuncia ya el plan de una segunda –lo que también podría estar funcionando como mera promesa de continuación para cautivar a posibles mecenas o protectores–, sino además propone de entrada la fundación del Parnaso Antártico bajo el auspicio de una conversión cristiana del humanismo: ya en la dedicatoria a Juan de Villela, Oidor de la Real Audiencia de Lima, las traducciones de Ovidio son presentadas como traducciones o imitaciones cristianas. En las consideraciones generales sobre la épica “antártica” y la conformación de un espacio y de una historia propios a los letrados virreinales, sea a través del *Arauco domado* (Lima, 1596) de Pedro de Oña o de las *Armas Antárticas* (Lima, ca. 1609) de Juan de Miramontes y Zuázola, se comenta bastante poco la modulación cristiana que experimenta el heroísmo vinculado al gobierno o la inserción de la épica de los navegantes de los mares del sur dentro de una concepción sagrada de la Conquista. El poema heroico o épica sagrada *La Christiada* de fray Diego de Hojeda, a pesar de ser considerado una de las más importantes muestras de la épica en lengua castellana (ver Pierce), se aprecia siempre a partir de un canon puramente religioso y muy poco a la luz de las relaciones entre la poesía secular y el poder monárquico. Y mucho menos se ha hablado de las relaciones intertextuales, argumentales o ideológicas que se aprecian entre las obras producidas en torno a la Academia Antártica y las obras escritas por el jesuita José de Acosta a partir de sus labores misionales y académicas en el Perú, sobre todo su *De procuranda indorum salute* (concluido hacia 1576 en el Perú y publicado en Sevilla en 1588), los instrumentos pastorales escritos a instancias del Tercer Concilio Limense (1582–1583) o

el manual misionero *Symbolo Catholico Indiano* (Lima, 1598) del franciscano fray Luis Jerónimo de Oré. Da la impresión que para los estudios literarios sobre la poesía virreinal, el discurso sagrado y el discurso profano se consideran discursos coexistentes, aunque cada cual con esferas de acción distintas y divergentes. Lo que observado con cuidado resulta una distinción más bien artificial y dependiente de una comprensión de la poesía culta, que la vincula únicamente con los discursos humanistas y cortesanos.

En los estudios histórico-literarios sobre la poesía virreinal peruana, es ya un consenso que la instalación y cristalización de un sistema literario culto o de élites en el virreinato del Perú se produce a la par de la consolidación y estabilización de la administración colonial en este virreinato, es decir, un período histórico que tendrá su inicio hacia 1580, con las reformas impulsadas por el virrey Francisco de Toledo, y que se prolonga hasta el último tercio del siglo XVIII.<sup>3</sup> Como lo destaca Carlos García-Bedoya en su estudio *La literatura peruana en el período de estabilización colonial (1580–1780)*, la designación de este período virreinal como un período de “estabilización colonial” fue introducida en los

3 Cabe advertir aquí que Carlos García-Bedoya, en su estudio *La literatura peruana en el período de estabilización colonial*, prefiere hablar de “literatura de élites”, ya que el adjetivo “culta” establece de suyo una jerarquía por sobre otras manifestaciones y pareciera borrar su pertenencia a un estrato social determinado (48). La advertencia es muy pertinente y es necesario considerarla siempre. No obstante, he elegido conservar la expresión tradicional puesto que esta noción, en términos descriptivos, ya es más o menos estable dentro de los estudios de la poesía de los Siglos de oro (peninsulares y virreinales). Por otra parte, la denominación “élite” puede conllevar a confusiones cuando se trata de apreciar la poesía de carácter religioso. A lo largo de los siglos XVI y XVII, la adopción de formas italianizantes y del código clasicista no logra imponerse del todo en este tipo de poesía. Como lo expone Valentín Núñez Rivera, hay un carácter tradicional en la poesía religiosa que tiende a inmovilizar su renovación formal. Es sabido que este tipo de poesía “gusta de los esquemas tradicionales y medievalizantes y le cuesta, por tanto, adaptarse a la conformación clasicista” (Núñez Rivera 19). Un ejemplo puntual de esto, son, por ejemplo, los textos del conceptismo sacro y del romancero sagrado, que a principios del siglo XVII vuelven a prestigiar al octosílabo y a formas estróficas tradicionales (Núñez Rivera 39). El hecho que las preferencias formales sean de índole tradicional o medievalizante, no quiere decir que su cultivo no pertenezca a una élite. De todos modos, al utilizar el término “culto” para referirme al fenómeno poético que estudio quedan abiertas algunas preguntas que no podré abordar en este estudio: ¿existe acaso una poesía de estas características que no sea “culto”? ¿Qué sucede con la poesía satírica que también utiliza las formas y motivos clasicistas e italianizantes, pero con fines diferentes? ¿Presupone la poesía “culto” una oposición a la poesía “popular”?

estudios literarios por Raimundo Lazo en su *Historia de la literatura hispanoamericana: el período colonial (1492–1780)* (1965) y afianzada en la década de los '80 por Hernán Vidal en *Socio-historia de la literatura colonial hispanoamericana: tres estudios orgánicos* (1985) y se caracteriza esencialmente por dos fenómenos históricos: por una parte, la consolidación duradera de una institucionalidad colonial que no experimentará transformaciones importantes hasta las reformas borbónicas de la segunda mitad del siglo XVIII. Y por la otra, la ausencia en este largo período de conflictos sociales generalizados, en contraposición a la violencia que marcó a las décadas de imposición y crisis de la dominación colonial y que van aproximadamente desde 1530 hasta 1580 (García-Bedoya 29–30). En lo que compete a la literatura, es precisamente a lo largo de este período de estabilización colonial que se anuncia y consolida un complejo y heterogéneo campo literario, que se desarrollará en al menos cuatro sistemas (o subsistemas) simultáneos y claramente definidos: a) un sistema popular mixto (oral y escrito) en lengua castellana, en el que pervivirán las formas tradicionales ya presentes desde mediados del siglo XVI como los romances o coplas; b) un sistema popular oral en lenguas nativas, caracterizado por dinámicas de resistencia a los complejos y brutales procesos de transculturación; c) un sistema literario de élite escrito en quechua; y d) un sistema literario de élite escrito en castellano, marcado por las formas y normas de la literatura europea o metropolitana, sean estas de índole humanista o barroca (García-Bedoya 48).

Es inevitable advertir aquí que el período de estabilización colonial abarca en su totalidad doscientos años de desarrollo histórico, social, político y cultural en el virreinato del Perú, lo que en un primer momento puede parecer extremadamente extenso. Ahora bien, el interés principal del estudio de Carlos García-Bedoya es sistematizar, en toda su complejidad y con el mayor rigor posible, el proceso de la literatura peruana en sus vínculos con la realidad histórica y social del virreinato del Perú dentro del período de estabilización colonial. García-Bedoya confiesa al inicio de su estudio el deseo de hacer converger el desarrollo histórico de la sociedad peruana con el análisis de su heterogéneo proceso literario (García-Bedoya 22–23 y 30–31). Para observar el proceso de formación de tradiciones literarias en competencia dentro de la historia del Perú, García-Bedoya se sirve de la categoría de “totalidad contradictoria” propuesta por Antonio Cornejo Polar, lo que le permite concebir a la literatura como un conjunto conflictivo, marcado tanto por la autonomía, así como las relaciones

interdependientes de cada uno de sus subsistemas. Cornejo Polar, al hacerse cargo de *La formación de la tradición literaria en el Perú*, reconoce que las aproximaciones que se enfocan en la pluralidad del fenómeno cultural significan un avance considerable para las aproximaciones crítico-teóricas sobre la literatura. A su juicio, sin embargo, estos enfoques plurales tienen un límite notorio que es la incapacidad de explicar certeramente la legalidad que preside a la coexistencia de dos o más sistemas literarios en un mismo complejo cultural y que es la que en definitiva permite hacer inteligible esta multiplicidad o pluralidad. De esta forma, sostiene Cornejo Polar, “no basta transformar un singular engañoso (la literatura peruana) en un plural efectivo pero opaco en lo que toca a su aptitud explicativa (las literaturas peruanas); se trata de comprender a fondo, mediante una categoría adecuada, la índole profunda de una totalidad que descubre su sentido a partir de sus contradicciones internas” (*La formación* 188). Esta categoría teórica es para Cornejo Polar la “totalidad contradictoria” y según García-Bedoya, esta provee un enfoque dialéctico indispensable para apreciar la complejidad del proceso literario en el Perú, que se desenvuelve entre la totalidad y los sistemas que la componen y la consideración simultánea de la oralidad y la escritura, de los aspectos socio-culturales indígenas y aquellos “occidentales” (García-Bedoya 25). Para el estudio de la literatura en el período de “estabilización colonial”, se observa así la conjunción de una mirada socio-crítica con una perspectiva histórico literaria que demanda un estudio del proceso de la literatura peruana a partir de períodos históricos de larga extensión.

En la medida que las obras y autores que he mencionado se sitúan en el momento de instalación y consolidación de uno solo de los cuatro sistemas (o subsistemas) perfilados por García-Bedoya, el sistema literario de élite escrito en castellano, el período histórico a observar queda restringido a las décadas que van, más o menos, de 1580 hasta fines del siglo XVII. Si bien ya desde la llegada de los primeros conquistadores a estas regiones sobre las que se impondrá posteriormente el virreinato se aprecian diversas prácticas textuales o discursivas que no pueden obliterarse a la hora de estudiar la “literatura” colonial<sup>4</sup>, no

4 Ver los artículos de Walter Mignolo, “La lengua, la letra, el territorio o la crisis de los estudios literarios coloniales” (1986) y “Afterword: From Colonial Discourse to Colonial Semiosis” (1989) y Rolena Adorno, “Nuevas perspectivas en los estudios coloniales hispanoamericanos” (1988). Estos artículos marcaron el inicio de una revisión

será sino hasta las últimas décadas del siglo XVI en que estas prácticas se organizan bajo las normas de una cultura cortesana y se formalizan a partir de los códigos poéticos hegemónicos del Renacimiento. Para la poesía culta esto quiere decir que sus manifestaciones escritas van dejando atrás las formas literarias de cuño medieval, el uso del octosílabo (arte menor) o del dodecasílabo (arte mayor) y de formas estróficas como el romance o la copla<sup>5</sup>, y adoptan rápidamente las formas que caracterizaron a la renovación que experimenta la poesía castellana entre fines del siglo XV y mediados del siglo XVI; una renovación que se anuncia ya en los “poemas fechos al itálico modo” del Marqués de Santillana o en las obras de Ausias March y que tiene su consagración en las obras de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega.<sup>6</sup> Esta renovación significó para la escritura de la poesía una clara preferencia por el verso endecasílabo y la adopción de formas estróficas provenientes de Italia –como la *terza rima* [tercetos], la *ottava rima* [octava real], la *lira* y la *silva*–, así como la utilización de géneros poéticos de mayor o menor extensión como el soneto, la canción, la égloga, la elegía, la epístola en verso y la épica (González Echevarría, “Colonial lyric” 191 y Chang-Rodríguez, “Poesía lírica” 309). También significó la admiración e imitación de modelos clásicos como Virgilio, Horacio y Ovidio y junto con esta admiración, la adopción de la mitología clásica, entendida como un repositorio de alusiones poéticas que se convirtió en casi un segundo lenguaje para los poetas (González Echevarría, “Colonial lyric” 191–192). Se aprecia así la constitución de un sistema poético culto, que en su primera etapa de consolidación se diferenciará con claridad de las formas y prácticas de los demás sistemas que ya se habían instalado o que se irán instalando durante el período de estabilización colonial en el virreinato del Perú.

y rearticulación de los estudios literarios coloniales y postcoloniales que abrió campo para el estudio de otras manifestaciones textuales, orales, discursivas y semióticas que hasta entonces no eran consideradas por los estudios literarios.

5 Estudios de esta tradición en la poesía virreinal se encuentran en el libro de Óscar Coello, *Los inicios de la poesía castellana en el Perú* y también en el capítulo “Romances y coplas” del libro *Poesía, sociedad y cultura* de Marta Bermúdez.

6 La bibliografía sobre este tema es ingente. Sin detenerme en las diversas historias de la literatura hispanoamericana, enuncio aquí algunos textos ya canónicos como los de Ignacio Navarrete, *Orphans of Petrarch* y Anne Cruz, *Imitación y transformación*. También en vinculación con la poesía virreinal ver Alicia de Colombí-Monguió, *Petrarquismo peruano* y sus ensayos recogidos en *Entre voces y ecos*, al igual que Raquel Chang-Rodríguez, *Aquí ninfas del sur venid ligeras* y “Poesía lírica. Modalidades de la poesía colonial”.

Dada esta veloz apropiación de las formas cultas por parte de los poetas del virreinato del Perú, se entiende que el primer interés de la crítica haya sido observar la presencia y comportamiento de estas características de la nueva poesía castellana en el Nuevo Mundo. No obstante, los aspectos sagrados o religiosos que en el virreinato del Perú también forman parte sustancial de este sistema literario de élite han sido aislados o minimizados de los análisis generales. En efecto, sobre la poesía religiosa en el virreinato del Perú existen trabajos descriptivos, que celebran la constante religiosa de la poesía peruana aunque sin analizarla, como *La poesía religiosa peruana* (1912) de Alejandro Manrique. También existen algunos textos monográficos que se preocupan de aspectos teológicos o bíblicos en determinadas obras marcadamente sagradas, por ejemplo en “El Discurso en loor de la poesía” (Lucrecio Pérez Blanco y Alicia de Colombí-Monguió), en *La Christiada* de Fray Diego de Hojeda (Mary Helen Patricia Corcoran y Elena María Calderón de Cuervo), en *Sagradas poesías* de Luis de Ribera (Colombí-Monguió y Leonardo García Pabón), en la *Segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas* de Diego Mexía de Fernangil (José de la Riva Agüero y José Antonio Rodríguez Garrido) y en el *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú* de Fernando de Valverde (Teresa Gisbert y José Antonio Mazzotti). Sin embargo, cuando se trata de realizar aproximaciones sistemáticas de carácter histórico y analítico, el componente religioso es relegado a un segundo plano o en el mejor de los casos, considerado una característica que cruza a muchas de las composiciones literarias del virreinato peruano, pero que no constituye un elemento poético de relevancia.

Pareciera que los aspectos sagrados en la poesía virreinal son un factor incómodo para la crítica. Ya es de suyo significativo que los manuales de historia literaria dedicados a Hispanoamérica o Latinoamérica no presenten capítulos específicos sobre la poesía religiosa o apartados que intenten situar históricamente las corrientes poéticas sagradas en la poesía virreinal.<sup>7</sup> Por lo general, si

7 Los más conocidos de los manuales consultados son: *Historia comparada de las literaturas americanas. Tomo I. Desde los orígenes hasta el Barroco* (1973) de Luis Alberto Sánchez, *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Tomo I. Época Colonial* (1982) editado por Luis Iñigo Madrigal, *Manual de literatura hispanoamericana. Tomo I. Época virreinal* (1991) coordinado por Felipe B. Pedraza Jiménez, *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura. Volume 1. A Situação Colonial* (1993) coordinado por Ana Pizarro, *The Cambridge History*

se mencionan algunas composiciones de tema religioso, esto se debe a que: a) son ya textos canonizados, como es el caso del anónimo “Soneto a Cristo crucificado”, atribuido al agustino michoacano fray Miguel de Guevara, aunque Marcel Bataillon prefiere elucubrar un origen avilés (Bataillon, “El anónimo del soneto”); b) pertenecen a autores canónicos, que es lo que sucede con la poesía estrictamente religiosa de sor Juana Inés de la Cruz; o c) porque ejemplifican claramente alguno de los estilos artísticos epocales con los que se discute la evolución de la poesía en los virreinos, por ejemplo, el famoso soneto “A la transubstanciación admirable de las Rosas en la peregrina Imagen de N. Sra. de Guadalupe” de Luis de Sandoval Zapata o el “poema heroico” *San Ignacio de Loyola* de Hernando Domínguez Camargo que son referidos, por lo general, para hablar del Barroco. Sin embargo, estas menciones no ahondan en los problemas religiosos o teológicos que estos poemas exponen en su factura y en la mayoría de los casos, la preferencia por describir o discutir los aspectos humanistas o barrocos de la poesía virreinal terminan por desestimar o incluso descalificar a la gran mayoría de las producciones poéticas de índole religiosa. Dentro de las descalificaciones, destaca, por ejemplo, el comentario de Roberto González Echevarría en su artículo “Colonial lyric”, quien, interesado en resaltar al Barroco como el verdadero momento de la originalidad poética hispanoamericana, no duda en decir que la poesía lírica escrita durante el siglo XVI en el Nuevo Mundo fue en general ordinaria, compuesta principalmente por píos imitadores de Garcilaso o de Petrarca, así como de mucha poesía de ocasión reunida en cancioneros. Además, gran parte de la producción consistía en poesía religiosa carente de inspiración, quizás con la excepción de los *Coloquios espirituales* y *Canciones divinas* de Fernán González de Eslava, y el soneto anónimo “A Cristo crucificado” (“Colonial lyric” 203).

Tal vez las únicas exposiciones panorámicas e históricas sobre la poesía culta virreinal o colonial que incluyen una breve mención a la poesía religiosa sean las de

*of Latin American Literature. Vol. I. Discovery to Modernism* (1995) editado por Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker, *A Companion to Latin American Literature* (2007) escrito por Stephen M. Hart y *Lateinamerikanische Literaturgeschichte* (3ª Edición, 2007) editado por Michael Rössner. En contraste, llama la atención que el volumen complementario a este último, dedicado a España, *Spanische Literaturgeschichte* (4ª Edición, 2011) si contenga en el capítulo dedicado al “Siglo de Oro” un apartado exclusivo sobre la religión y la espiritualidad, escrito por Gerhard Poppenberg.

Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya, quienes al ofrecer un catálogo de las distintas modalidades en las que el fenómeno poético se realiza en el virreinato del Perú, principalmente poesía italianizante, descriptiva, festiva, satírica, épica, agregan también la variante religiosa. De todos modos, a pesar de que entre estas modalidades la poesía religiosa encuentra una mención aparte, no deja de llamar la atención que al referirse específicamente a ella, Chang-Rodríguez ofrezca algunos títulos de obras de esta índole, aunque subordinándolas a los problemas estéticos del Barroco en general y sin ahondar en los aspectos específicos de su religiosidad (*Aquí, ninfas del sur* 45 y 47; “Poesía lírica” 322). Por su parte, García-Bedoya también se refiere a la modalidad religiosa en su esquema histórico e incluso le asigna un carácter central, pero advierte que este tipo de obras serán estudiadas dentro de los modos discursivos o géneros literarios correspondientes, es decir, poesía festiva, italianizante, épica, etc. (García-Bedoya 84). En el fondo, prima la idea de que las distintas vertientes o modalidades poéticas que se observan en el virreinato del Perú no están estrictamente separadas y que en la práctica se combinan y confunden desde el principio (Chang-Rodríguez, “Poesía lírica” 310). Lo que ha conllevado a una concentración en los aspectos cortesanos y clasicistas, puestos de relieve por la adopción de las formas hegemónicas y el código poético, y a una consideración de los componentes religiosos o sagrados como meros elementos temáticos y circunstanciales.<sup>8</sup>

Desde esta perspectiva, poco se ha dicho de la tendencia hacia una poesía sagrada que presentan muchas de las obras escritas en el virreinato del Perú, sobre todo a partir de la concretización de la idea de Academia que conjunta a varios de los poetas activos del virreinato. Si regresamos al pasaje del “Discurso en loor de la poesía” que ha servido de impulso para este estudio, a pesar de subrayarse una y otra vez la centralidad de la *imitatio* para la teoría y la práctica poética,

8 Para el caso de la poesía religiosa escrita en el virreinato de Nueva España (México), no me atrevo a ser tan categórico, ya que no me he adentrado en la bibliografía específica sobre el tema. Sin embargo, hasta ahora solo me he encontrado con dos antologías de poesía religiosa y dos artículos descriptivos y bastante generales. Las antologías son: *La poesía religiosa en México (Siglos XVI a XIX)*, compilada en 1919 por el presbítero Jesús García Gutiérrez y *Deíctico de poesía religiosa mexicana*, realizada por Raymundo Ramos en 2003. Los artículos, bastante recientes, son: “Poesía religiosa en el México colonial e independiente” de León Guillermo Gutiérrez, publicado en 2010 y “Apunte sobre la poesía religiosa en México” de Arnulfo Herrera publicado en 2013.

en ninguno de estos estudios se alude a la singularidad que significa dentro de los códigos de su época, que esta alabanza de la poesía escrita en el virreinato del Perú transforme el tópico del origen divino de la poesía tanto en lo que respecta a su nacimiento, así como a su transmisión terrenal: si la tendencia común de las alabanzas de la poesía de los siglos XV al XVII es indicar un nacimiento bíblico o profético y una transmisión genealógica en la historia de la humanidad, el “Discurso en loor de la poesía” dispone su origen en el canto angélico y sugiere que su transmisión no solo sucede dentro de un desarrollo histórico, sino también a partir de una emanación continua y eterna que asiste a las operaciones divinas desde el principio hasta el fin de los tiempos.

Esta transformación del tópico del origen divino de la poesía dentro de la práctica poética en el virreinato del Perú cobra aún mayor relevancia al notar que el canto angélico es figura de uso reiterado en distintos poemas escritos por poetas vinculados con la Academia Antártica y con un claro sentido metapoético. Bajo esta perspectiva, no puedo considerar mera coincidencia que el primer poema escrito en nombre de la Academia Antártica, un soneto de Gaspar de Villarroel y Coruña en los preliminares del *Arauco domado* (Lima, 1596) de Pedro de Oña, alabe las virtudes de este poeta criollo, tildando a su voz como una voz angélica que se alzarán más alto que las demás tradiciones de poesía. Esto, porque el canto de Oña se encumbra al Parnaso para quemar incienso del Nuevo Mundo en honor de la fábrica divina. Tampoco es mera coincidencia, entonces, que uno de los primeros sonetos que abren el entramado poético de las *Sagradas poesías* (Sevilla, 1612), que Luis de Ribera escribió en Potosí, esté dedicado a los ángeles en cuanto figuras de adoración, “de inteligencia, espíritu y loores” (128). Y tampoco puede ser coincidencia que el segundo libro de *La Christiada* de fray Diego de Hojeda, escrito en Lima durante la primera década del siglo XVII y publicado en Sevilla en 1611, culmine con el descenso del arcángel Gabriel a confortar a Cristo en Getsemaní y con una apelación directa al lector sobre las virtudes de la mirada angélica:

Levanta, ombre, la vista; al cielo mira  
[...]  
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. (Hojeda 85)

Observando estas alusiones a los ángeles en directo vínculo con la práctica y las virtudes poéticas en distintas obras escritas a inicios del siglo XVII en el virreinato del Perú, empieza a percibirse una concepción particular de la poesía que resalta una dimensión sagrada y cristiana fundamental, aunque sin convertirse por ello en poesía religiosa. Si bien el tema central del “Discurso en loor de la poesía” es la alabanza de este arte por su origen y virtudes divinas, el poema está escrito en endecasílabos y en tercetos encadenados y dentro de su desarrollo jamás olvida mencionar las fuentes clásicas y algunas obras del renacimiento italiano. *Sagradas poesías* de Luis de Ribera está compuesto principalmente por sonetos, canciones y elegías dedicadas a ciertos pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento, aunque su estructura no deja de seguir de muy cerca la forma, la subjetividad y el mundo cancioneril legados por el *Canzoniere* de Petrarca. *La Christiada* de fray Diego de Hojeda, por su parte, poetiza la pasión de Cristo, pero se considera al mismo tiempo poema heroico y como la poesía épica de su tiempo, se compone en octavas reales y en doce libros, siguiendo el modelo legado por Virgilio. En todos estos poemas se aprecia así una particularidad compositiva, que conjunta tradiciones poéticas cultas y seculares con tópicos y temas que hasta ese entonces eran parcela principal de la poesía religiosa o de la teología.<sup>9</sup>

9 Valentín Núñez Rivera, quien ha observado la adopción de las formas poéticas cultas por parte de la poesía religiosa y principalmente bíblica en la Península, determina que las primeras manifestaciones de esta tradición se producen a mediados del siglo XVI (*Poesía y Biblia* 24–26). Debido a la censura inquisitorial y al desarrollo de ciertas tendencias literarias como el conceptismo sacro de inicios del siglo XVII, esta tradición lírica parece no haber prosperado en la Península. Prueba de esto, según Núñez Rivera, es el prestigio que adquirió en la poesía religiosa, por un lado, el uso del octosílabo y formas más tradicionales a comienzos del siglo XVII y por otro, el poco eco que tuvo el llamado de Pedro de Enzinas en el prólogo “Al Cristiano Lector” de sus *Versos espirituales* a fines del siglo XVI a cultivar una “Poesía Teología” con las formas del arte clásico y humanista (*Poesía y Biblia* 72). Estos desarrollos paralelos y a la vez divergentes son fenómenos que resaltan la importancia de esta combinación entre formas clásicas y tópicos cristianos que se realizan tempranamente y de manera programática en el virreinato del Perú. No obstante, un estudio detallado de estas interacciones entre la Península y el Nuevo Mundo, sobre todo con miras a las diferencias contextuales que pudieron causar el desinterés por este tipo de poesía en un lado del Atlántico y una mayor afición en el otro, es un aspecto que no podré abordar en este estudio y por lo mismo, queda aquí esbozado y sugerido para futuras investigaciones.

Ahora bien, esta tendencia sagrada y cristianizante no es solo compositiva, sino que afecta directamente a la noción que se tiene de la poesía, su finalidad y su poder en el universo. Como se aprecia en el “Discurso en loor de la poesía”, la poesía no solo nace en los himnos angélicos en honor del poder y la gloria de Dios, sino que se conserva en la eternidad a través de conceptos que los ángeles cantan de continuo y pasan a los seres humanos a partir de su espiritualidad y discreción. En este sentido, los espirituales y discretos serán quienes puedan componer una poesía más allegada a los conceptos angélicos y teológicos, continuando las operaciones de Dios a través de una correcta comprensión del orden y las jerarquías del universo. En una dirección similar, Luis de Ribera sostiene que los ángeles son figuras de adoración e inteligencia, puesto que en su modelo está la llave tanto de los misterios de la poesía, así como del verdadero conocimiento del mundo. Y esto también se aprecia en el segundo libro de *La Christiada* de fray Diego de Hojeda, ya que este poema poetiza la agonía de Cristo en Getsemaní, sitúa la voz del poeta junto a la mirada correcta del ángel y apela a la conciencia, al conocimiento, a la moral, pero también a las nociones políticas de sus lectores. Que el ángel vea bien y que los seres humanos estén ciegos está directamente relacionado con el hecho que la mirada del ángel reconoce siempre en Cristo su doble naturaleza, “Dios y tierra”, es decir, *Rex et Sacerdos*. Y como lo explican, entre otros, Walter Ullmann, Ernst Kantorowicz y Ramón Mujica Pinilla, en términos políticos la doble naturaleza de Cristo no es otra cosa que el principio teocrático bajo el cual se organizará la teología política medieval, estableciendo que los órdenes y jerarquías que han de organizar todo el aparato administrativo del poder terrenal (la *potestas* del Rey), deben corresponderse con la estructura monárquica de la Iglesia fundada en la autoridad espiritual del Papa y funcionar ambas armónicamente como fiel reproducción o derivación de los órdenes y jerarquías celestiales. En este sentido, la tendencia sagrada de la poesía culta virreinal que se perfila mediante esta figura angélica no solo sostiene una dignidad divina para la poesía, sino además la vincula con un conocimiento sagrado del mundo y un poder para leer el universo, comprender su estructura ética y política y finalmente, transmitirla a los seres humanos mediante sus formas y conceptos.

## **La legitimación teológica de la poesía virreinal: objeto de estudio e hipótesis**

¿Cómo entender las transformaciones y tendencias sagradas dentro de la práctica poética del virreinato del Perú a partir de su desarrollo interno y las condiciones sociales y culturales dentro de las que se sitúa? ¿Qué noción de la poesía nos revela este tipo de prácticas poéticas? ¿Qué función adquiere dentro del espacio letrado virreinal y qué poder se le arroga dentro del contexto monárquico español y sus legitimaciones teológicas del imperio y del dominio? Para intentar responder a estas preguntas, el primer paso que propongo es reconocer que existe una especie de programa poético que influye a los poetas cultos en el virreinato del Perú y que está manifestado con claridad en el “Discurso en loor de la poesía” y en varias de las obras vinculadas con la Academia Antártica. A diferencia de lo que han establecido los estudios sobre esta alabanza o esta academia hasta hoy, considero que este programa no es un implante o traslación de la cultura humanista en el virreinato del Perú o la instalación de los poetas virreinales dentro de una República de las Letras global, sino la transformación y conversión cristiana de la poesía a la luz de una legitimación teológica particular. A partir de este supuesto, esta legitimación teológica permite explicar el modo específico en que se practica la poesía y se componen las obras, imbricando y reinterpretando formas, tópicos y temas de las tradiciones clásica, humanista y peninsular. Además, al reconocer que las acciones de la Monarquía española en el Nuevo Mundo se legitiman en principios jurídico-teológicos cristianos, se aprecia también cómo esta poética teológica determina la función que se le arroga a la poesía al interior de la sociedad, en sus vínculos con las élites letradas del virreinato y la práctica del gobierno monárquico en estos nuevos reinos antárticos.

Es desde esta perspectiva que la tendencia sagrada o teológica que acompaña la instalación y consolidación de la poesía cortesana en el virreinato del Perú adquiere pleno sentido para las ambiciones y prácticas de los letrados virreinales. La poesía se revela una técnica del poder que confiere una distinción social necesaria para situarse dentro de las jerarquías de la administración monárquica, pero también un discurso que consagra un modo de leer el universo de acuerdo con los principios cristianos que fundan el poder y al mismo tiempo, un mecanismo o dispositivo que se ofrece como guía para regular los comportamientos de todos los súbditos del Rey. La centralidad que adopta esta legitimación teológica de la

poesía culta en la sociedad virreinal se aprecia no solo en las primeras justificaciones poéticas que enarbolan los letrados virreinales al practicar la poesía desde las esferas letradas y administrativas del virreinato del Perú, sino sobre todo en su pervivencia a lo largo del siglo XVII como una legitimación en disputa. Las composiciones poéticas vinculadas con la Academia Antártica, sobre todo a partir del “Discurso en loor de la poesía” y la fundación de un “Parnaso Antártico”, se aproximarán más y más a una perspectiva y práctica teológica de la poesía, combinando formas y motivos italianizantes o clasicistas con interpretaciones moralizantes o teológicas del código amoroso o mitológico que es propio a ese tipo de poesía cortesana o de élites. A mi juicio, esta tendencia sagrada de la poesía profana permite comprender las ambiciones de los letrados por ocupar una posición mediadora entre los órdenes e instituciones del poder, no solo con el objetivo de transmitir la ideología católica de la Monarquía española, sino también para reinterpretarla, recodificarla e incluso signar los descalses de la práctica de gobierno ante los principios teóricos que la animan.

De interés es que aquel lugar dentro del poder que los letrados virreinales atribuyen a la poesía mediante su sacralización no quedará indiscutido, como se observa a fines del siglo XVII en la oratoria sagrada de Juan de Espinosa Medrano y sobre todo en las defensas de la poesía y de las ciencias que realiza en la segunda mitad del siglo XVII, a saber, su *Panegírica declamación por la protección de las ciencias y estudios* (¿1650?) y su *Apologético en favor de Don Luis de Góngora* (1662). Desde el enfoque que aquí propongo, en todas estas obras de Espinosa Medrano se aprecia un claro uso del código poético profano con fines religiosos o teológicos, a la vez que una dilucidación del lugar que efectivamente le compete a la poesía culta dentro de una jerarquía del saber y la sociedad, cuya cima es indiscutiblemente la teología. Mediante la particular defensa que hace de la poesía profana y en sus argumentos en favor de la teología, Juan de Espinosa Medrano nos muestra un posicionamiento frente al poder de la poesía, con el cual, por un lado, reconoce las virtudes retóricas que ofrece la técnica poética dentro del universo letrado virreinal para la indoctrinación de la sociedad, aunque también, por otro lado, insiste que el fundamental modo de lectura con el que los letrados legitimaban a su vez la superioridad de la poesía es prerrogativa del teólogo y de la Iglesia.

Enfocado de este modo, el objeto de esta investigación es la particular legitimación teológica de la poesía que se lleva a cabo en el virreinato del Perú entre

finés del siglo XVI e inicios del XVII y que hasta su caída o derogación a fines del siglo XVII corre parejas a la instalación y consolidación de una práctica poética letrada dentro de las élites virreinales. El arco que traza el auge y caída de la legitimación teológica está marcado por el surgimiento de la Academia Antártica, en cuyo núcleo encontramos al “Discurso en loor de la poesía”. Su derogación, en la oratoria sagrada de Juan de Espinosa Medrano y sobre todo, en sus textos en defensa de la poesía y de las ciencias: *la Panegírica declamación por la protección de las ciencias y estudios* (¿1650?) y el *Apológico en favor de Don Luis de Góngora* (1662).

Observando tanto los factores histórico-políticos que caracterizan al período de “estabilización colonial” en el que se sitúa este arco de auge y caída, así como los elementos propios de la poesía culta que distinguen al fenómeno estudiado, para esta investigación cobra relevancia también la consolidación de una clase letrada en esta época que participa o quiere participar activamente de la administración del virreinato, para lo cual recurre a la poesía con el fin de aumentar su visibilidad ante el poder y demostrar la plena posesión del acervo cultural y las técnicas retóricas y escriturales que requiere el ejercicio del gobierno y la economía. Dentro de esta apropiación política o gubernamental de la poesía por parte de las élites letradas en el virreinato del Perú, el foco central de esta investigación radica en el surgimiento de una tendencia sagrada y cristiana, que permea de modo bastante peculiar la concepción y práctica de la poesía culta en íntimo vínculo con las justificaciones jurídico-teológicas del imperio y el dominio de la Monarquía en el Nuevo Mundo.

Hipótesis de este estudio es que la legitimación teológica de la poesía culta en el virreinato del Perú es una estrategia poética y política mediante la que los letrados buscan instituir a la poesía como una formación discursiva, que les permita doctrinar sobre la civilidad cristiana que ha de garantizar la realización práctica de una sociedad católica en el virreinato del Perú. En este sentido, la poesía se pliega a la ideología cristiana que legitima al poder monárquico e interpela desde allí a todos los súbditos de la Monarquía con el fin de regular sus comportamientos y prácticas en conformidad con los principios ejemplares de un sujeto católico. Al mismo tiempo y desde este alineamiento ideológico con una justificación teológica del poder, la poesía constituye también una instancia desde la que los letrados pueden interpelar al poder, o mejor dicho, a los órdenes que lo constituyen —la *auctoritas* de la Iglesia y la *potestas* del Rey católico—, para regular

los descalces que se producen entre la teoría del gobierno teocrático y católico y su práctica efectiva en el Nuevo Mundo.

Desde esta perspectiva, creo posible exponer que la dimensión sagrada mediante la que los poetas virreinales se apropian y transforman las tradiciones clásica, humanista y peninsular no solo influye en los aspectos formales y temáticos de sus obras, sino que forman parte de un programa poético de alcances ético-políticos con el que los poetas virreinales se muestran participantes activos dentro de la administración social y cultural del virreinato del Perú. A partir de los principios analógicos que fundan la episteme renacentista, según los describió Michel Foucault en *Die Ordnung der Dinge* [*Les mot et les choses*], y sustentada en los cuatro modos de lectura que caracterizan la exégesis bíblica medieval –sentido literal, histórico, alegórico y anagógico–, la legitimación teológica nos permite una aproximación crítica sobre el modo en que los letrados y poetas virreinales concibieron la poesía: un saber teórico y práctico para comprender y modelar la sociedad y sus comportamientos a la luz de los órdenes celestiales y el des-envolvimiento de la historia de la salvación. Esta capacidad lectora para vincular el desarrollo de la historia humana con la historia salvífica se expresa en la poesía virreinal a través de interpretaciones figurales o tipológicas del cosmos y de las acciones de la Monarquía española a partir de la revelación contenida en las Sagradas Escrituras, pero también con miras a la salvación de la humanidad, anunciada por la pasión de Cristo y la promesa de su segunda venida. Es de este modo que la interpretación figural o tipológica aparece también acompañada de una visión escatológica y mesiánica de la historia que le da trasfondo teológico y profundidad política a las apelaciones de la poesía culta virreinal hacia el poder. En la medida en que la Monarquía española se concibe ideológicamente a sí misma como la defensora de la Cristiandad en el mundo (Pagden, *Spanish Imperialism* 5–6), es que la legitimación teológica de la poesía culta reviste a los poetas virreinales con una autoridad moral para observar, advertir e incluso reconvenir las acciones del poder que van en contra de los principios que han de garantizar la buena vida y el bien común cristianos. Al manifestarse como legítimos poseedores y transmisores de este saber figural o tipológico, los poetas se arrojan la capacidad de leer el universo desde las señales y operaciones divinas en la tierra con el fin de vincular continuamente a los seres humanos con los principios cristianos y a su vez, intentar garantizar la consecución en la tierra de una civilización católica que acerque a sus súbditos a la salvación.

## Auge y caída de la legitimación teológica: objetivos y estructura

Si bien al hablar de auge y caída de una legitimación teológica de la poesía culta pareciera que el derrotero principal de esta investigación es el estudio de un proceso histórico con un determinado desarrollo orgánico, cabe advertir de antemano que ese no es el caso. Aun cuando la “poética teológica”, que es el término acuñado por Ernst Robert Curtius para referirse a este tipo de legitimaciones teológicas y sus influencias en la práctica de la poesía, es un fenómeno poético que tiene realizaciones históricas efectivas que pueden ser observadas en distintos momentos y lugares en la modernidad temprana, este no es en primera línea un estudio de la apropiación y transformación de una determinada tradición poética en América o de la continuidad de ciertos *topoi* dentro de la historia de la poesía occidental.<sup>10</sup> De lo que aquí se trata, más bien, es de identificar y perfilar una configuración o un paradigma, en el sentido de Agamben, dentro del cual la tradición clásica, el humanismo, la cultura cortesana y la teología se imbrican de una manera específica al interior de los discursos que dan forma a la cultura virreinal durante el siglo XVII, sea vista desde sus connotaciones renacentistas, manieristas o barrocas. Esta configuración nos permite observar el modo en que la poesía —o mejor dicho el tipo de saber teórico y práctico que esta representa— se constituye como una instancia de enunciación legítima (un dispositivo en el sentido de Foucault y Agamben), desde la cual los letrados virreinales (bajo la figura del poeta teólogo, espiritual o discreto y de una poesía teológica) se arrojan la capacidad para regular los órdenes que fundan y organizan el poder monárquico en el virreinato del Perú. En otras palabras, el objetivo de este estudio es la presentación de un paradigma que permite observar las complejas relaciones entre la poesía culta virreinal y las instituciones del poder monárquico católico, bajo las influencias del modelo social y político de la corte y la constitución de un orden cristiano sui generis impuesto por el Patronato Real de las Indias, es decir, el Rey como Patrono y Vicario de Cristo en el Nuevo Mundo.

10 Sobre el concepto de “poética teológica” ver los estudios de Curtius citados en la bibliografía, así como los de Titus Heydenreich. Sobre sus dimensiones transhistóricas ver también Bachem. En el capítulo 5 de esta investigación profundizaré algo más en estos problemas.

Entre el “Discurso en loor de la poesía” y las obras de Juan de Espinosa Medrano, que son los extremos en los que se traza el arco de la legitimación teológica de la poesía culta, se observa de este modo un primer movimiento en el que la poesía se teologiza y reclama para sí un puesto privilegiado en la comprensión y transmisión del orden universal, y luego, un segundo movimiento, caracterizado por una argumentación que para defender a la poesía requiere negarle todo estatuto teológico, incluso filosófico. Dentro de esta argumentación, sin embargo, se produce también una suscripción de las técnicas poéticas a la teología. Si el “Discurso en loor de la poesía” reclama para las formas de la poesía el saber propio de la teología, el Lunarejo niega los alcances teológicos de la poesía, aunque reclama para la teología los recursos retóricos y poéticos del arte, sobre todo en relación con la oratoria sagrada.

En este sentido, esta investigación se propone estudiar el momento de origen de esta poética teológica y luego el momento de su derogación o su reapropiación por parte del discurso teológico, en específico, por la oratoria sagrada. Para hacerlo más gráfico, podemos hablar de dos movimientos encontrados que conforman un quiasmo entre una teologización de la poesía y una poetización de la teología, en cuyo centro velado se encuentra en disputa el saber teórico y práctico de la poesía. Lo que está en disputa en este sentido no es la poesía, entendida como una cumbre de las bellas letras, sino la posesión legítima de un modo de lectura analógico y tipológico del orden del universo, fundado en las Sagradas Escrituras y en la historia de la salvación, y un modo poético para doctrinar a todos los miembros de la sociedad virreinal en concordancia con aquel modo de lectura.

Para aproximarme a esta particular legitimación teológica de la poesía y los modos en que se perfilan las disputas por el poder que representa, el primer capítulo de esta investigación aborda los vínculos entre la poesía cortesana y el poder monárquico y los modos en que esta relación ha sido descrita y analizada por los estudios literarios sobre la poesía virreinal. Para concebir los alcances poéticos y políticos que tiene la particular legitimación teológica de la poesía en el virreinato del Perú, arguyo en este capítulo la necesidad de perfilar los vínculos entre poesía y poder no solo a partir de los aportes que brindan los estudios sobre el Barroco de Indias y la constitución de una conciencia colonial o criolla, sino sobre todo a partir de un enfoque sobre la constitución del campo cultural e intelectual en los virreinos entre los siglos XVI y XVII, dentro de una Monarquía compuesta o policéntrica y de alcances globales.

En directa relación con el marco histórico-crítico propuesto por el primer capítulo, el segundo ofrece primero un enfoque sociocultural para comprender al fenómeno poético virreinal dentro de un contexto monárquico y cortesano profundamente tensionado por fuerzas de carácter sagrado y otras de índole secular. Luego se detiene en tres consideraciones teórico-metodológicas para pensar el modo particular en que se concibe a la poesía y sus funciones dentro de la sociedad virreinal y en sus relaciones con el poder monárquico. Así, en primera instancia y a partir de la perspectiva global sobre el “imperio español” ofrecida en el primer capítulo, este capítulo enfatiza también la necesidad de recuperar para los estudios literarios el trasfondo jurídico-teológico que legitima las acciones de la Corona de Castilla en el Nuevo Mundo. Esta justificación de carácter teocrático y providencial da forma y sentido a la constitución de una ideología monárquica católica que influye determinadamente en el desarrollo de la cultura y la política. En segunda instancia y desde este trasfondo jurídico-teológico, este capítulo ofrece tres modelos operativos para comprender el fenómeno estudiado en toda su complejidad: el primer modelo destaca así la necesidad de concebir a la poesía culta entre fines del siglo XVI y fines del siglo XVII a partir de las nociones de dispositivo y paradigma que ofrece Giorgio Agamben a partir del pensamiento de Michel Foucault. En vez del modelo althusseriano de los aparatos ideológicos de Estado, que en los más de los casos peca de rigidez, los conceptos de dispositivo y paradigma permiten una concepción más fluida de las relaciones entre ciertas prácticas intelectuales y las dinámicas del poder. El segundo modelo, por su parte, enfatiza la presencia y funcionamiento de una episteme analógica en el virreinato del Perú para comprender cómo se configura, dentro de un universo cristiano, el poder interpretativo que los poetas cultos virreinales le arrogan a la poesía a través de la legitimación teológica. Por último, el tercer modelo en este capítulo sugiere la necesidad de estudiar la práctica poética virreinal a partir de una comprensión funcional de la *imitatio* y de una rearticulación socio-crítica de la tópica. Por una parte, la comprensión funcional de la *imitatio* promueve una concentración mayor en las transformaciones que producen las obras poéticas a partir de los modelos imitados, en vez de buscar en primer lugar fuentes y filia-ciones para sugerir si el tipo de imitación representa un seguimiento, una imitación o una emulación de aquellos modelos. Por la otra parte, la rearticulación socio-crítica de la tópica, al menos como la sugiere Lothar Bornscheuer, permite considerar la presencia de ciertos *topoi* hegemónicos en las prácticas poéticas

virreinales para interpretarlos a la luz del poder simbólico que portan, el *habitus* al que representan, así como la intencionalidad y potencialidad productiva que presuponen. En otras palabras, lo que se sugiere en este apartado es un estudio de la utilización tópica de la poesía, dentro de la que priman sus posibilidades combinatorias y transformativas. Desde su permanente reubicación textual y contextual a partir de la *imitatio*, los *topoi* instan siempre a una producción de sentido que no puede desvincularse de las circunstancias y determinantes sociales desde las que se reinterpreta el significado con el que estos tópicos han sido fijados por la tradición.

A partir del marco histórico-crítico y las consideraciones teórico-metodológicas ofrecidas en los primeros dos capítulos de esta investigación, el tercer capítulo se aboca al estudio de los modos en que desde la práctica poética se perfilan las relaciones entre la poesía y el poder monárquico, enfatizando la capacidad de este arte para advertir y reconvenir a los representantes de la Monarquía española en el virreinato del Perú sobre los estragos que provocan los descalces entre la teoría y la práctica del gobierno. Desde esta perspectiva, este capítulo estudia en un primer momento los sonetos mediante los que el minero, arbitrista y poeta Enrique Garcés dedica al Rey sus traducciones de *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca* —primera traducción íntegra del *Canzoniere* al castellano—, perfilando con ellos no solo una clara conciencia de la persona real y los alcances globales de su gobierno en el mundo, sino también de sus obligaciones cristianas para con sus leales súbditos. Desde esta dilucidación poética de las relaciones entre la poesía culta y el poder del Rey, este capítulo estudia también la imitación transformativa que realiza Enrique Garcés de la intención política de la canción “Italia mia” de Petrarca bajo un contexto católico y en contra de las políticas centralizadoras ejecutadas por el virrey Francisco de Toledo en el virreinato de Perú. De este modo, la versión de Garcés de la canción de Petrarca se dirige abiertamente a todas las instancias que configuran el orden y la jerarquía gubernamental del universo en el virreinato del Perú, a saber, Dios, el Rey, el virrey y todos los demás súbditos, con el fin de advertir sobre los daños que padece el reino bajo las políticas del virrey Toledo. Estos daños, según lo expone esta canción de Garcés, no solo van en desmedro de las actividades mineras y comerciales por las que muchos criollos y españoles radicados en las Indias han invertido tiempo, dinero y vida, sino más trágicamente en contra de la recta evangelización de los indígenas y la promesa de su conversión y salvación.

Estas primeras manifestaciones de las relaciones entre la poesía virreinal y el poder monárquico, determinadas por una visión política y teológica de la misión de la Monarquía española en el Nuevo Mundo, anticipan e introducen los modos en que los poetas vinculados directamente con la Academia Antártica van a cristianizar el sistema poético que caracteriza a la poesía culta de su época, introduciendo una visión escatológica y mesiánica de la historia mediante la que dan profundidad y trascendencia teológica a sus querellas políticas. El cuarto capítulo se preocupa así de discutir en un primer momento las interpretaciones que se han hecho del supuesto programa poético traslaticio de la Academia Antártica. Mediante un análisis del gesto fundacional ofrecido por el emblema del “Parnaso Antártico” dispuesto en la portada de la *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias* de Diego Mexía de Fernangil, el prólogo a la obra y sus interacciones paratextuales con el “Discurso en loor de la poesía”, este capítulo arguye que sí es posible concebir el traslado de las letras al Nuevo Mundo en términos de una *translatio imperii et studii*, aunque para comprender esto es necesario restituir la dimensión escatológica y mesiánica que tiene este *topos* desde sus orígenes bíblicos en el libro de *Daniel*. De este modo, se aprecia cómo el “Parnaso Antártico” se presenta como la traslación del eje antiguo al nuevo polo, ya que bajo la misión evangélica de la Monarquía en el Nuevo Mundo, el sistema poético de la Antigüedad clásica y del humanismo renacentista es convertido en un Parnaso que es simultáneamente el Parnaso de Apolo y las musas así como el Parnaso de Cristo y sus ángeles.

Dada esta cristianización del macrotopos del Parnaso, el quinto capítulo se concentra en la legitimación teológica particular que postula el “Discurso en loor de la poesía” y los modos en que esta alabanza vincula a este arte y ciencia con la gracia de Dios, dispone su nacimiento para la humanidad en el canto de los ángeles y concibe el desarrollo histórico de la poesía en dos tradiciones simultáneas que se imbrican constantemente con el desenvolvimiento salvífico de este saber celestial. Por otra parte, al analizar el “Discurso en loor de la poesía” a partir de sus argumentos teológicos en favor de la poesía y de su situación histórica dentro del desarrollo cultural y político de la sociedad virreinal, este capítulo revela además vínculos argumentales e intertextuales entre esta alabanza de la poesía y los instrumentos pastorales elaborados a instancias del Tercer Concilio Limense, en específico, el manual misionológico *Symbolo Catholico Indiano* de fray Luis Jerónimo de Oré. Estas interacciones textuales entre una obra poética

y un manual catequético ponen de manifiesto tanto los intercambios y conexiones entre dos ámbitos de acción letrados que, por lo general, han sido observados de forma separada por los estudios literarios y culturales, así como la función pastoral que asume la poesía culta en el virreinato del Perú hacia aquellos individuos a los que los indígenas han sido encomendados, es decir, las élites letradas y administrativas.

A partir de la legitimación teológica de la poesía desarrollada en extenso por el “Discurso en loor de la poesía” y la especial situación del nacimiento de la poesía en el Trisagio, el sexto capítulo de este estudio se concentra en las distintas utilizaciones de la figura de los ángeles en el primer soneto escrito en nombre de la Academia Antártica, en la *Segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas* de Diego Mexía de Fernangil, en *Sagradas poesías* de Luis de Ribera y en *La Christiada* de fray Diego de Hojeda. A través de estas menciones sobre los himnos angélicos, las que lentamente se convierten en tópico metapoético, este capítulo muestra, por un lado, las dimensiones intelectual, sensible y espiritual que se le atribuye a la poesía en cuanto saber teórico y práctico derivado de las operaciones de Dios y asociado con la gracia. Por otro lado, al observar también el modo en que la vida de Cristo se convierte en motivo y eje estructurante de estas mismas obras poéticas, este capítulo destaca el modo en que los poetas se arrojan el poder para interpretar y enjuiciar las acciones de la Monarquía española en el Nuevo Mundo a través de un modelo de lectura tipológico o figural, al mismo tiempo que la facultad para guiar a todos los súbditos de la Monarquía católica hacia la buena vida y el bien común. A partir de la mirada angélica y la lectura figural, estas obras poéticas establecen la vida de Cristo no solo como ejemplo moral y político a seguir, sino en primer lugar como aquella persona en la que concurren historia humana y providencia y por lo tanto, clave para la civilidad cristiana y la salvación de la humanidad.

Finalmente, el capítulo séptimo se concentra en el momento en que la legitimación teológica de la poesía es puesta a prueba en la obra de Juan de Espinosa Medrano, *El Lunarejo*, y si no derogada por completo, al menos reinsertada dentro del ámbito de acción de la teología y la oratoria sagrada. A través del análisis del “Sermón panegírico al Augustísimo Sacramento del Altar”, el primero de la compilación póstuma de sus sermones titulada *La novena maravilla* (Valladolid, 1695), y de los argumentos que competen a las tensiones entre las letras humanas y las letras divinas en la *Panegírica declamación por la*

*protección de las ciencias y estudios* (Lima ¿1650?) y en el *Apologetico en favor de Don Luis de Góngora* (Lima, 1662), este capítulo se propone dos objetivos: en primer lugar, demostrar el modo en que El Lunarejo parece reconocer en primera instancia el poder de la poesía, o mejor dicho, el saber teórico y práctico que le atribuyen los poetas cultos virreinales. En segundo lugar, exponer los argumentos y estrategias que desarrolla Espinosa Medrano para subsumir ese poder a la ciencia teológica y a los modos exegéticos y retóricos propios del sermón.

Más allá del desarrollo de una parábola histórica de auge y caída de la legitimación teológica de la poesía culta en el virreinato del Perú a lo largo del siglo XVII y más allá de una decisión sobre la validez de los argumentos a favor o en contra de la divinidad de la poesía, lo que resulta central en los objetivos que persigue esta investigación es la posibilidad de observar en este dispositivo paradigmático la constitución de la poesía como un enorme poder intelectual, político e ideológico al interior de la sociedad virreinal, pero que a su vez está caracterizado por una gran precariedad. Al observar los modos en que se desarrollan tanto los argumentos que pretenden legitimar teológicamente a la poesía culta, así como la función que esta adopta en la práctica poética, se comprobará que la poesía se constituye efectivamente como un discurso regulador de los órdenes del poder y de la sociedad. No obstante esta facultad para intervenir activamente en las dinámicas del gobierno y el adoctrinamiento cívico de los súbditos cristianos de la Monarquía, la efectividad de este poder dependerá también de la aceptación de y subordinación a los principios teóricos y prácticos que fundan y legitiman aquellas instituciones y jerarquías que pretende regular. En este sentido, si bien la poesía se manifiesta poseedora de un saber intelectual, sensible y espiritual y puede actuar como formación discursiva y disciplinante en la sociedad virreinal peruana del siglo XVII, esto solo puede suceder al alero de las instituciones que le otorgan autoridad a ese poder. Por lo mismo, los poetas pueden arrogarle a la poesía la capacidad para interpretar y enjuiciar las acciones de la Monarquía católica en el Nuevo Mundo, pero mediante esta estrategia de legitimación no pueden desvincularse del poder institucional que le da origen, lugar y sustento.



# Capítulo 1

## La poesía y el poder: para un estudio de la legitimación teológica de la poesía culta en el virreinato del Perú

### Poesía virreinal y poder monárquico

Postular como objeto de estudio a la legitimación teológica de la poesía culta, entendida esta como una estrategia poética y política de los letrados virreinales para instituir a la poesía como una formación discursiva, que los autorice a doctrinar sobre la correcta civilidad cristiana, obliga a enfocar dos problemas que conciernen a las relaciones entre la poesía culta virreinal y los discursos e instituciones del poder monárquico en el Nuevo Mundo. Primero, ¿qué tipo de relación existe entre la práctica poética y las políticas de organización y gobierno de la sociedad virreinal? ¿Es la poesía un instrumento de afirmación y reproducción estética de la ideología monárquica? ¿O constituye acaso una instancia de transformación, resistencia y crítica de dicha ideología? Y segundo, ¿de qué manera influye el discurso teológico en estas relaciones entre poesía y poder que están en la base del proceso de instalación y consolidación de un sistema literario culto o de élites en el virreinato del Perú? ¿Cómo podemos observar y aprehender en los textos literarios las interacciones entre discurso teológico y discurso poético frente a las dinámicas del poder monárquico?

Como se desprende de la aproximación histórico-literaria de Carlos García-Bedoya y los aportes de otros investigadores como Raquel Chang-Rodríguez, Roberto González Echevarría y Sonia Rose, para la crítica literaria y cultural que se ha preocupado por la práctica literaria del período de “estabilización colonial”, el vínculo entre la instalación y consolidación de una literatura de carácter culto

en el virreinato del Perú y la puesta en práctica del poder monárquico mediante sus instituciones virreinales es indiscutible. Si como lo propone Mario Góngora en sus *Estudios sobre la historia colonial de Hispanoamérica*, toda la primera mitad del siglo XVI está profundamente marcada por un solo tipo humano, el del conquistador o del caudillo, líder de la hueste armada que hizo posible la primera fase de expansión y colonización de las tierras descubiertas (48–49), para el paso del siglo XVI al XVII creo necesario reconocer la emergencia de un nuevo modelo, a saber, el del gobernante letrado, estratega militar y en primera instancia, legislador y administrador de justicia. En concordancia con este cambio, como lo declara Stephen Hart en un artículo panorámico sobre la literatura colonial y virreinal, la segunda generación de colonos en el Nuevo Mundo comenzó a utilizar la escritura y la imprenta, allí donde sus predecesores se habían dedicado a la explotación militar. La familiaridad con la escritura y el aprendizaje letrado se tornó paulatinamente en un factor de seguridad social mayor que las habilidades militares (Hart 35). En esta misma perspectiva, al referirse a la constitución de la cultura durante el período histórico del Barroco, sea en la Península o en las Indias, John Beverley sostiene también la centralidad que ocupa el letrado en la instauración de la hegemonía monárquica en las colonias:

El intelectual orgánico virreinal es el letrado. Ser letrado significaba entre otras cosas ser licenciado, tener una educación universitaria; pertenecer, por lo menos en principio, a la nobleza; por lo tanto saber manejar una de las diferenciadas pero entrelazadas prácticas intelectuales que formaban en conjunto la base de la hegemonía española y/o criolla. (“Poesía cortesana y festiva” 271)

Dentro de estas prácticas intelectuales y letradas, la literatura en sentido lato constituye para los españoles y/o criollos dirigentes de las colonias americanas no solo una marca de distinción social e incluso étnica, sino por sobre todo una técnica de poder. Por un lado, el ejercicio literario se dirige a “una clientela de patrones en los centros de acumulación, enseñanza y legislación de los virreinos” (Beverley, “Poesía cortesana y festiva” 271). De esta forma propone una ritualización y pseudouniversalización de tales centros y personas de poder, de modo que la metrópoli y la periferia se conectan entre sí y con una “historia universal que abarca tanto los grandes imperios antiguos como la teología histórica de la Contrarreforma” (271). Por otro lado, el ejercicio literario pone a prueba y habilita la inteligencia

del poder, de modo que dentro de esas legitimaciones rituales y pseudouniversales es capaz de crear “entre poeta y príncipe –y contra lo que Góngora solía llamar ‘los muchos’, es decir, en el caso de la colonia, contra la población indígena y las castas– una comunidad lingüístico-cultural diferenciadora” (271).

Tal vez quien con más resonancias se refirió a este vínculo entre la práctica letrada y la instalación de un aparato cultural de control monárquico en los territorios de ultramar, fue Ángel Rama en su seminal y póstumo ensayo *La ciudad letrada* (1984). Allí, al referirse al orden tanto material como ideológico que la Monarquía española intentaba consolidar en el Nuevo Mundo para su gobierno, Rama construye la figura de una ciudad letrada, entendida esta como el grupo social especializado para la organización y administración del poder a través de los signos y la palabra escrita:

En el centro de toda ciudad, según diversos grados que alcanzaban su plenitud en las capitales virreinales, hubo una *ciudad letrada* que componía el anillo protector del poder y ejecutor de sus órdenes: una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder y componían lo que Georg Friederici ha visto como un país modelo de funcionariado y de burocracia. (*La ciudad letrada* 57)

A este grupo, que según Rama se consolida ya hacia el último tercio del siglo XVI, sobre todo con la llegada de la Compañía de Jesús a la Nueva España en 1572, se lo imbuyó con la conciencia de ejercer un alto ministerio que lo equiparaba a una clase sacerdotal, cuyas tareas no se regían por las circunstancias que les tocaba enfrentar en las Indias (57), sino por el orden ideal y abstracto con el que la Monarquía quería encarnarse y perpetuarse en sus ciudadanos (54).

De este modo, según Rama, las principales causas que fortalecieron a esta clase letrada fueron dos. En primer lugar, “las exigencias de una administración colonial que con puntillismo llevó a cabo la Monarquía, duplicando controles y salvaguardias para restringir, en vano, el constante fraude con que se la burlaba” (59) y en segundo lugar, “las exigencias de la evangelización (transculturación) de una población indígena que contaba por millones, a la que se logró encuadrar en la aceptación de los valores europeos, aunque en ellos no creyeran o no los comprendieran” (59).

La modalidad literaria en la que con mayor claridad se ha visto el accionar de este poder monárquico es la poesía, tanto en relación con la constitución de subjetividades modélicas para la realización de la política, así como con la espectacularidad con la que se despliega en la sociedad. Según González Echevarría, existe una innegable relación entre los ideales encarnados por la poesía renacentista y la empresa colonizadora de los españoles, sobre todo en la constitución de un cortesano y conquistador ideal que pudiera, como lo dicen los versos de Garcilaso en su “Elegía III”, tomar “ora la espada, ora la pluma” (“Colonial lyric” 194). En efecto, en su libro *A Sonnet from Carthage*, Richard Helgerson observa las tensiones que manifiesta la poesía de Garcilaso de la Vega con las ambiciones imperiales de la Corona y señala desde un enfoque comparativo que en Italia, Portugal e Inglaterra se aprecia el surgimiento más o menos simultáneo de una renovación poética similar. De este modo, Helgerson sugiere que las pretensiones imperiales de las distintas monarquías europeas tienen directas repercusiones en la conformación de una nueva poesía europea en el siglo XVI, caracterizada principalmente por la conciencia que tiene de su novedad, su inserción en las pretensiones de traslación o traslado imperial (*translatio imperii*) y sus esfuerzos por transformar radicalmente no solo la cultura, sino la concepción misma de la poesía (Helgerson xvi–xvii). Leah Middlebrook, por su parte, en su reciente libro *Imperial Lyric*, demuestra con suma claridad cómo la construcción y puesta en práctica de una nueva poesía castellana de corte italianizante a lo largo del siglo XVI fue de la mano con la construcción de un nuevo sujeto “imperial” que no solo fuera capaz de enarbolar “ora la espada, ora la pluma”, sino que pudiera principalmente poner freno a la espada mediante la pluma (Middlebrook 22). La adopción y veloz arraigo en la lírica castellana de las nuevas formas breves en poesía, como el soneto o la canción, están en íntimo vínculo con la conformación de una nueva ideología monárquica que interpela a la subjetividad de sus súbditos a través de la poesía –considerada un ejemplar aparato ideológico del Estado–, con el objetivo de adecuarlos a e inculcarlos en los requerimientos sociales y políticos de la nueva sociedad cortesana (Middlebrook 25).<sup>1</sup>

1 Con respecto a las formas líricas breves y sus relaciones con el poder monárquico, es necesario indicar que John Beverley ya había advertido para el período del Barroco la predominancia de formas líricas breves, aunque no dentro de un contexto triunfalista y heroico, sino en un período más bien de crisis y decadencia, post-épico y post-humanista:

De este modo, afirma González Echevarría, pasado el tiempo de la conquista y llegada la hora de estabilizar y consolidar la administración virreinal, los poetas aspiraron a ser cortesanos, adoptando también estas nuevas formas poéticas. Sin embargo, advierte a su vez, esto lo hicieron bajo un modelo particular, influido por la atmósfera altamente formal de las cortes virreinales:

The practice of government, from the highest posts held by viceroys, to the most menial bureaucratic ones, replaced the *espada*, in Garcilaso's felicitous phrase. Poets now brandished only the pen, but for two different purposes: government, including that of the church, and poetry. ("Colonial lyric" 194)

Tomada así tal cual y a la vista de la centralidad del orden administrativo en la vida virreinal, esta afirmación sobre la utilización de la pluma con dos propósitos diferentes resulta sin embargo una separación artificial. Pareciera que el verso de Garcilaso se hubiera transformado en un "ora el gobierno, ora la poesía", no obstante, dadas las características estructurales e ideológicas que permean la labor letrada en el Nuevo Mundo, habría que insistir en que la poesía se considerará no solo parte del gobierno, sino tal vez su expresión más sublime.

Para ilustrar este fenómeno, resulta ejemplar el modo en que los versos iniciales del *Arauco domado* de Pedro de Oña transforman las famosas líneas que dan inicio a *La Araucana* de Alonso de Ercilla con el fin de enaltecer e idealizar al protagonista de su épica, a saber, el por entonces virrey del Perú García Hurtado de Mendoza. El famoso exordio de *La Araucana*, "No las damas, amor, no gentilezas / de caballeros canto enamorados / [...] / mas el valor, los hechos las proezas" (Ercilla 127) se transforman en el *Arauco domado* en la siguiente enumeración: "Canto el valor, las armas, el gobierno..." (Oña 39).

"The imperial *descenso* demanded more the strategy of the fox as of the lion, Gracián's *discreto* or *político* (formed by the study of literary conceits) more than his *héroe* (formed by epic and moral *exempla*). It was the minor forms of poetry developed by Gongorism – 'occasional' poems, *romances*, *villancicos*, *loas*, *letrillas satíricas*, and the like – that offered effective models of a new, post-epic and posthumanist literature in which everyday activities of Spanish or colonial civil society could be represented and idealized. It was precisely by being minor that these forms assumed their centrality and importance in Baroque literary practice" ("On the Spanish Literary Baroque" 56).

Por muy lacónica que parezca esta transformación imitativa, no es un detalle nimio que la negación de los temas amorosos en el primer verso de Ercilla en contraste con “el valor, los hechos, las proezas” se conviertan al inicio del *Arauco domado* en una cadena metonímica que parte del valor, pasa por las armas y culmina en el gobierno. Esta cadena establece desde el inicio el recorrido ejemplar que realizará la figura de García Hurtado de Mendoza en el poema, en el que sus ímpetus de juventud y la prueba de su valía en el ejercicio de las armas encuentran su realización más acabada en la práctica del gobierno, tanto en sus labores como Gobernador de Chile, entre 1557 y 1561, así como casi treinta años más tarde en su cargo de Virrey del Perú, entre 1589 y 1596. Desde esta perspectiva, es altamente significativo que los episodios bélicos en contra de los mapuches en el sur de Chile, que debieran ser el núcleo de la épica, estén enmarcados entre dos episodios cuyo tema central son los problemas del gobierno de los “españoles” en el Nuevo Mundo. El primero de estos, ubicado entre los cantos tercero y cuarto, dice relación con la aplicación de reformas al sistema tributario de la encomienda y al mejoramiento de las condiciones de vida a las que estaban sometidos los indígenas; y luego, con la pacificación de las luchas entre Francisco de Villagra y Francisco de Aguirre por la gobernación de Chile.<sup>2</sup> El segundo episodio, introducido por un sueño visionario de la mapuche Quidora en el canto decimocuarto, relata las duras medidas que tuvo que adoptar García Hurtado de Mendoza como virrey del Perú ante la rebelión de la ciudad de Quito en contra de la imposición de las alcabalas y el fracaso de las negociaciones diplomáticas que intentó llevar a cabo.

Más allá de la veracidad histórica de la representación de ambos hechos y los problemas legales que provocaron a Pedro de Oña, sobre todo a partir del modo en que fueron caracterizados en su poema los ciudadanos preeminentes de la ciudad de Quito, lo que interesa observar aquí es la exaltación poética del gobierno para conformar un modelo ideal del gobernante y desde él también el de sus súbditos.<sup>3</sup> Para realizar esta exaltación, el poeta tuvo que servirse inevitablemente de los discursos del poder y rearticular las concepciones modélicas que estaban

2 Sobre el problema de la encomienda y el modo en que es representado por Oña en el *Arauco domado* ver Mazzotti, “The Dragon and the Seashell” (202–204).

3 Sobre el proceso legal llevado en contra de Oña, ver Ferreccio Podestá (27) y el artículo de Guibovich, “El poder y la pluma”.

en boga al momento de escribir el poema, fueran estas heroicas o cortesanas, en función de la específica situación política y social del virreinato del Perú. El marco gubernamental en el que se inserta la guerra de Arauco expone un desdoblamiento de la épica en dos momentos que representan el heroísmo modélico de García Hurtado de Mendoza, construyendo una relación especular entre pasado y presente, en la que la barbarie de los mapuches, es decir, su violencia guerrera y su incomprensión de los principios cristianos, se traslapa con la ambición de los conquistadores, encomenderos o preeminentes “españoles”, quienes siguiendo sus propios intereses llegan a atentar en contra de las leyes divinas y humanas e incluso en contra de las mismas órdenes del Rey.

Ya a finales del siglo XVI, en los inicios del período de “estabilización colonial”, se percibe de este modo la instalación de una ideología administrativa específica, dentro de la que el modelo del poeta soldado es reemplazado por aquel de un poeta arbitrista, civil y cristiano. En concordancia con este nuevo modelo de comportamiento letrado, las composiciones de estos poetas se convierten en apologías –en los dos sentidos de la palabra: alabanza y vituperio– del orden y el gobierno, inscritas dentro de un opulento, ritualizado y espectacularizado ambiente virreinal.

A lo largo de los siglos XVI y XVII fue una práctica común utilizar la poesía culta como un elemento de consagración de todo tipo de obras históricas, políticas y literarias. La irónica representación que hizo de este hecho Miguel de Cervantes en el prólogo y preliminares de la primera parte de *Don Quijote* es conocida y permite constatar el papel fundamental que adquirió la alabanza poética en los Siglos de oro para legitimar y universalizar la práctica letrada ante el poder.<sup>4</sup> Estas prácticas se observan en abundancia también en las obras escritas en los virreinos americanos, provistas siempre de numerosos poemas preliminares que aseguran no solo la importancia de aquellos trabajos letrados para las instituciones del poder, sino además un signo de distinción que se traslada también al ámbito público de la vida social. Según lo expone Raquel Chang-Rodríguez, dentro de las capitales administrativas de los virreinos americanos, es decir, México y Lima, se produjo una considerable acumulación de riqueza que fue utilizada por las élites como medio de distinción social. Dentro de estos centros urbanos,

4 Ver al respecto los diversos artículos compilados en la obra colectiva *Paratextos en la literatura española: siglos XV–XVIII*.

la cultura literaria “constituyó un importante renglón de prestigio en la sociedad colonial”, ya que esta se comprendía como “la coronación de la vida social” (“Poesía lírica” 304). De esta forma, el ocio de las clases altas y el prestigio de la poesía como vehículo culto de expresión, llevó a una numerosa producción poética, comprobada en los frecuentes certámenes poéticos y celebraciones públicas (“Poesía lírica” 305). Por un lado, en las celebraciones públicas, marcadas generalmente por un carácter popular, la poesía fue incorporada en los tómulos, arcos y alegorías a modo de lemas o epigramas que elogiaban o lamentaban sucesos, los ubicaban dentro de un contexto clásico y los dotaban así de importancia ante el variado público de la fiesta (Chang-Rodríguez, “Introducción” 28). De este modo, los poetas y la poesía se revestían de una cierta distinción social en la medida que su técnica escritural consagraba ciertos objetos, personas o monumentos, confiriéndoles una dimensión política o cultural de trascendencia histórica. Por otro lado, los certámenes poéticos, además de las tertulias o academias en torno a virreyes y mecenas, fueron también de gran relevancia para el desarrollo de la vida literaria, puesto que era en estas ocasiones en las que se promovía el interés por la poesía latina y las innovaciones poéticas de la metrópoli, fueran en lengua castellana, italiana o portuguesa (Chang-Rodríguez, “Introducción” 27). En estas instancias, los poetas ponían a prueba además su ingenio y sus dotes retóricas ante los representantes del poder para legitimarse y ascender socialmente dentro de las jerarquías de la administración virreinal (Rose, “Hacia un estudio” 124).

La centralidad de los certámenes poéticos la destaca también Ángel Rama en *La ciudad letrada* al citar una declaración de Bernardo de Balbuena, quien habla de treientos poetas que se presentaron a fines del siglo XVI en un certamen celebrado en la Nueva España del cual él resultó el vencedor. Según Rama, la cantidad de poetas que participaron en este tipo de eventos, sumado a una irreflexiva adopción de las modas literarias metropolitanas o simplemente a la mala calidad de las composiciones resultantes de estos ejercicios de ingenio, dan cuenta de la existencia de “un espíritu colonizado” que caracterizó por lo general a las élites letradas y el sentido con el que comprendieron a la poesía: “productores y consumidores [de la poesía] debieron ser los mismos funcionando en un circuito doblemente cerrado, pues, además de girar internamente, nacía del poder virreinal y volvía laudatoriamente a él” (Rama, *La ciudad letrada* 58). En este sentido, el exceso de producción poética, sin importar la calidad, está directamente

vinculado con el “despilfarro suntuario que caracterizó a las cortes coloniales, las cuales tuvieron una visión absolutamente desmesurada y falsa de la opulencia de la metrópoli que se esforzaban por imitar, venciéndola sin cesar en ostentación y boato” (Rama, *La ciudad letrada* 58 y también Chang-Rodríguez, “Poesía lírica” 305).

Desde esta mirada, la producción poética culta en los virreinos pareciera responder a una clara alineación con el programa propagandístico de la monarquía española, tal como lo describió José Antonio Maravall cuando se refirió al Barroco no como un estilo o período artístico, sino un concepto histórico que se extiende a todas las manifestaciones que se integran en la cultura (Maravall 29) y cuyas características sociales, como las delinea en la segunda parte de su libro, están determinadas por su dirigismo, masividad, urbanidad y conservadurismo. El uso que hace la clase letrada de la poesía culta se convierte así en expresión ejemplar del orden monárquico, sobre todo en sus variantes cortesanas y festivas. Según John Beverley, este tipo de poesía no fue secundaria o incidental durante los siglos XVI y XVII, sino “el principal quehacer del arte literario de esa época” (“Poesía cortesana y festiva” 268). Este tipo de poemas de “ocasión” sugieren una familiaridad entre el poeta y el poder, ya que en su apelación a los elementos políticos y culturales hegemónicos a través del código culto de la época, representan la posibilidad efectiva de la inserción del poeta en la estructura del poder virreinal. Así, como lo dice Beverley: “bajo la rúbrica de una común sensibilidad aristocrática o aristocratizante, se equipara en estos poemas tácitamente el dominio del discurso escrito –función concedida a las técnicas más y más especializadas del poeta– con el dominio del gobierno y economía” (“Poesía cortesana y festiva” 269).

El vuelco absoluto de los poetas virreinales a formas poéticas cultas se entiende en este sentido como la asunción del discurso del poder, mediante el cual los poetas participan (o están forzados a participar) también de él. Como lo advierte Beverley, el caso de la producción cultural en los virreinos no puede concebirse en términos de una autonomía relativa, como sería el caso de la relación entre la literatura y el Estado a partir del siglo XIX. En el Barroco colonial, dice Beverley de manera análoga a lo que se refería Rama al hablar del circuito doblemente cerrado de la circulación poética virreinal, la producción de poemas no se dirige hacia el Estado desde una instancia más o menos autónoma; esta es en sí misma “una producción *del* Estado, que es su condición de posibilidad, a la vez

su patrón y su mejor consumidor” (“Poesía cortesana y festiva” 270). El poder político del absolutismo barroco se funda en su propia espectacularidad y en la indistinción de las esferas del arte, la religión y la política. Por lo mismo, “la poesía –por lo menos cierto tipo de poesía culta– es todavía considerada como un discurso legislativo, coextensivo con el discurso de medios y fines de la razón de Estado” (270).

## **Las ambivalencias de la poesía y las contradicciones del poder**

Estas dilucidaciones sobre el lugar de la poesía al interior de los discursos del poder dejan la impresión que las relaciones entre la poesía virreinal y el poder monárquico son aquellas que existen entre el Estado y sus aparatos ideológicos. Estos aparatos, identificados así por primera vez por Louis Althusser en su famoso ensayo “Ideología y los aparatos ideológicos del Estado” (1970), corresponden a todas aquellas instituciones como la Iglesia, la escuela, los sindicatos y otras asociaciones, los medios de comunicación, la literatura, entre otras, que en apariencia no tienen una relación directa con el Estado y sus aparatos represivos (los juzgados, la policía, las cárceles, etc.). Ahora bien, a pesar del carácter eminentemente “privado” y no represivo de los aparatos ideológicos, según Althusser, estos funcionan también en favor del poder del Estado, en cuanto Estado de la clase hegemónica. Con ellos, el Estado asegura la adecuación de todos los individuos a sus necesidades, imponiendo con violencia simbólica una subjetividad y una posición determinada dentro del orden social y político (ver Althusser 54–60).

Bajo esta perspectiva, que se sugiere en las notas de Beverley sobre la poesía cortesana y festiva, al igual que en los vínculos que establecen González Echevarría (“Colonial lyric” 194) y Middlebrook (45–46) entre cortesanía y empresa imperial, el funcionamiento social y político de la poesía culta habría que comprenderlo como el de un aparato ideológico ejemplar del absolutismo monárquico de los siglos XVI y XVII. Todo poeta culto, en cuanto receptor y productor de poesía cortesana, por muy radical que fuera en la exposición poética de las contradicciones que él mismo experimentó en relación con los órdenes del poder, sería igualmente un reproductor de la ideología absolutista, de su orden represivo y sus

relaciones de producción. No obstante, como lo sugiere Terry Eagleton al exponer la noción de los aparatos ideológicos del Estado de Althusser en relación con los problemas que despierta el manejo que este hace del concepto de ideología, la exposición de Althusser deja también una puerta abierta a otras interpretaciones. Sobre todo cuando declara que estos aparatos son los sitios en que se despliegan con mayor intensidad las luchas entre las clases sociales (Althusser 58–59 y Eagleton 147).

La importante propuesta sobre los aparatos ideológicos del Estado de Althusser, según Eagleton, pareciera disolverse luego de aquella afirmación en una dilucidación funcionalista de la ideología, en cuanto aquello que cohesiona toda la formación social hegemónica y adapta a los individuos a sus necesidades, sin dejar espacio para una posible y verdadera liberación. Para Althusser, declara Eagleton, la libertad y la autonomía son meras ilusiones: “they signify simply that the Law is so deeply inscribed in us, so intimately at one with our desire, that we mistake it for our own free initiative” (146). No obstante, más allá del funcionalismo y el pesimismo de Althusser, su argumento propone de todos modos una base para apreciar la complejidad material de aquellas instituciones que él denomina aparatos ideológicos:

For it is difficult to see that schools, churches, families and media are *sheerly* ideological structures, with no other purpose than to buttress the dominant power. Schools may teach civic responsibility and saluting the flag; but they also teach children to read and write [...]. The family is an arena of oppression, not least for women and children; but it occasionally offers kinds of value and relationship at odds with the brutally uncaring world of monopoly capitalism. All of these institutions, in short, are internally contradictory, serving different social ends [...] Not all aspects of such apparatuses are ideological all of the time: it is misleading to think of the ideological ‘superstructure’ as a fixed realm of institutions which operate in an invariable way. (Eagleton 147–148)

Esta complejización de las relaciones entre individuos y el Estado a través de los aparatos ideológicos es la que también se va presentando en las aproximaciones sociocríticas a la poesía virreinal. La determinación ideológica de la poesía dentro del ejercicio del poder monárquico implicó también un deseo por apreciar con

mayor detalle el desarrollo de la cultura virreinal en sus tensiones y contradicciones con el sistema cultural impuesto por la Corona en sus intentos por centralizar y controlar instituciones y sujetos en sus dominios americanos. Y es así como esta mirada, comenzando por la imposición y el control absolutista, logró suspender las críticas más negativas sobre el carácter dependiente de los fenómenos literarios y culturales del Nuevo Mundo y otorgar un sustento analítico al posible desarrollo de prácticas y discursos particulares a la sociedad virreinal.

Al interior de *La ciudad letrada* de Ángel Rama hay una fundamental advertencia sobre las posibles agencias de los letrados al interior de los discursos del poder y que se convirtió en un desiderátum teórico y crítico para los estudios sobre la cultura virreinal. Ante ciertos análisis marxistas sobre la ideología y la producción cultural que pecan por su rigidez, Rama insiste en la necesidad de considerar las fluctuaciones y tensiones intrínsecas dentro de los dispositivos culturales de los virreinos y las prácticas efectivas de los letrados:

Con demasiada frecuencia, en los análisis marxistas, se ha visto a los intelectuales como meros ejecutantes de los mandatos de las instituciones (cuando no de las clases) que los emplean, perdiendo de vista su peculiar función de productores, en tanto conciencias que elaboran mensajes, y sobre todo, su especificidad en tanto diseñadores de modelos culturales, destinados a la conformación de ideologías públicas. Creo indispensable manejar una relación más fluida y compleja entre las instituciones o clases y los grupos intelectuales. Incluso por su condición de servidores de poderes, están en inmediato contacto con el forzoso principio institucionalizador que caracteriza a cualquier poder, siendo por lo tanto quienes mejor conocen sus mecanismos, quienes están más entrenados en sus vicisitudes y, también, quienes mejor aprenden la conveniencia de otro tipo de institucionalización, el del restringido grupo que ejercita las funciones intelectuales. Pues también por su experiencia saben que puede modificarse el tipo de mensajes que emitan sin que se altere su condición de funcionarios, y esta deriva de una intransferible capacidad que procede de un campo que le es propio y que dominan, por el cual se les reclama servicios, que consiste en el ejercicio de los lenguajes simbólicos de la cultura. No solo sirven a un poder, sino que también son dueños de un poder. (62–63)

Si bien el estudio de Rama no ahondó mucho en esta dimensión del problema<sup>5</sup>, preocupado fundamentalmente en perfilar los modos en que la Monarquía instauró un sistema de control abstracto mediante la escritura en las sociedades americanas, su propuesta tomó impulso en los estudios literarios y culturales latinoamericanos, sobre todo al combinarse con una profunda reevaluación de la noción de barroco. A lo largo de la segunda mitad del siglo XX y a partir de la mirada americanista de ensayistas como Mariano Picón Salas o José Lezama Lima, la categoría estética o epocal del Barroco comenzó a ser reinterpretada desde una dimensión política y cultural, que la transformó en un modelo hermenéutico para comprender la particularidad de la sociedad latinoamericana y sus manifestaciones artísticas. Si en *La cultura del Barroco* (1975), José Antonio Maravall determinaba que el concepto de barroco no servía únicamente para describir los modos de expresión del arte de la Monarquía española durante los Siglos de oro, sino también para comprender su sistema cultural completo, desde la orilla americana, Picón Salas ya habría propuesto en su libro *De la Conquista a la Independencia* (1944), la presencia de este sistema cultural, su funcionamiento dentro del desarrollo histórico de la sociedad latinoamericana, y el modo en que esta cultura experimenta una variación particular –“el Barroco de Indias”– que persiste incluso hasta el presente. Por su parte, José Lezama Lima en los famosos ensayos que componen *La expresión americana* (1957) observará también con erudición desbordante la fundamental importancia que tendrá el barroco en el surgimiento de una expresión cultural propiamente americana que él describirá incluso como un arte de la contraconquista (82).

Bajo el régimen de estas ideas, los estudios literarios y culturales de los últimos treinta años, reeditando la pregunta ya elaborada a fines del siglo XIX y principios del siglo XX por intelectuales como José Martí, José Enrique Rodó, José Carlos Mariátegui, entre otros, por la identidad hispanoamericana y sus diferencias específicas frente a la cultura europea, buscaron destacar la primacía que tuvo el sistema cultural del barroco en, primero, el desarrollo de una cultura propia a las colonias y con ello una expresión literaria diferenciada, y segundo, el modo en que esta propiedad impulsó la paulatina separación de la Corona, el surgimiento

5 Algunos atisbos de este modo de lectura los desarrolló Rama de forma incipiente en un estudio paralelo a *La ciudad letrada* con el título “Fundación del manierismo hispanoamericano por Bernardo de Balbuena”.

de una “conciencia criolla” y con ella los primeros movimientos independentistas del continente. Desde esta perspectiva, el código literario derivado del barroco español, con sus estilos, formas y géneros, es indiscutiblemente parte del aparato ideológico del Estado monárquico, pero a su vez, dado su carácter polisémico, este mismo código provee a los letrados criollos y mestizos las herramientas para cuestionar el orden imperial e incluso llegar a desarrollar discursos o subjetividades intelectuales propias (ver Moraña, *Viaje al silencio* 35–38). Así, a contrapelo de lo que generalmente se afirmó sobre el período histórico del Barroco, en cuanto manifestación de una cultura estrictamente religiosa, abigarrada y decadente, como lo señalaron a principios del siglo XX historiadores de la literatura o del arte como Marcelino Menéndez y Pelayo, Werner Weisbach o Benedetto Croce, escritores, críticos y filósofos hispanoamericanos comenzaron a reevaluar el rol que cumplió este sistema cultural en la configuración de la modernidad hispanoamericana.<sup>6</sup>

John Beverley y Mabel Moraña, a quienes se podría describir como dos de las voces centrales en esta reevaluación dentro de los estudios literarios entre fines de 1980 y fines de 1990, enfatizaron que al estudiar las manifestaciones artísticas del Barroco en Hispanoamérica, a partir de su especificidad histórica y su situación política, era posible notar con mayor detalle tanto los problemas críticos que derivan del proceso de imposición cultural y reproducción ideológica que caracterizan el período de estabilización colonial, así como la aparición de las “primeras evidencias de una conciencia social diferenciada en el seno de la sociedad criolla” (Moraña, “Barroco y conciencia criolla” 231). La paradoja del período Barroco, según Beverley, es que su código culto y ornamental fue un “Barroco de Estado” al servicio de una determinada estructura de dominación, pero que a su vez, en su apropiación por parte de las élites americanas en un “Barroco de Indias”, funcionó también como un instrumento de autoafirmación, legitimación y diferenciación (Beverley, “Nuevas vacilaciones sobre el Barroco” 216).

Estas paradojas o ambivalencias que presenta el período histórico del Barroco en los productos culturales o literarios en Hispanoamérica han permitido observar así también la presencia de discursos y prácticas que relativizan en cierta medida

6 Por nombrar algunos de los ensayos y estudios más conocidos: Lezama Lima, *La expresión americana*, Carpentier, *Tientos y diferencias*, Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco* y Echeverría, *La modernidad de lo barroco*.

la teoría y la práctica del poder absolutista de la Monarquía española en América. En efecto, el desiderátum teórico y crítico señalado por Rama es el que impulsó a Mabel Moraña, siguiendo la teoría de la producción literaria de Pierre Macherey, a decodificar los significados que yacen en los silencios de distintos textos coloniales, o también en los excesos que escapan a la codificación normativa de su época (*Viaje al silencio* 21–22). A través de estos excesos o silencios es que el mismo proyecto de consolidar el discurso imperial va generando una heterogeneidad cultural que se resiste a la realización plena de dicho proyecto. Por su parte, John Beverley, en otro artículo dedicado a la noción de barroco en la literatura castellana de los Siglos de oro, también apeló a una flexibilidad mayor dentro de la constitución institucional del aparato administrativo monárquico. En contra de la visión monolítica de la cultura barroca que ofrece Maravall en *La cultura del Barroco*, Beverley advierte que ese enfoque asume una identidad de intereses extremadamente homogénea entre la Corona, la nobleza, la Iglesia y las demás instituciones constituidas por el Estado para asegurar la administración de los virreinos. Además, en esta representación histórica y política, el mismo Estado aparece centralizado y racionalizado en extremo. Por otra parte, en lo que refiere a la indoctrinación de las masas, Beverley advierte a su vez que el Estado absolutista no fue nunca tan omnipresente como para poder controlar y manipular en su favor todas las instancias de producción cultural y que el público tampoco fue un ente pasivo que asumió irreflexivamente los mensajes del poder (“On the Spanish Literary Baroque” 60).

García-Bedoya, en su estudio sobre *La literatura peruana en el período de estabilización colonial*, se refiere al mismo problema en los siguientes términos:

[...] sin negar las aspiraciones del Estado a aprovechar el arte barroco como instrumento de su legitimación, hay que afirmar que su capacidad de dirigismo cultural no era en modo alguno absoluta, y que la cultura barroca no es un ámbito que lleve el sello exclusivo del absolutismo, sino que es un espacio de conflicto. (73)

Para decirlo de otro modo, el momento histórico-cultural del Barroco no puede resolverse en fórmulas fijas como un “Barroco de Estado” o un “Barroco de Indias”, en el que el primero lleva el signo de la sumisión, mientras que el segundo el germen de la conciencia criolla. Por un lado, el barroco interpretado

solo como un sistema cultural absolutista impone un modelo excesivamente rígido y niega toda o casi toda posible agencia de los diversos sujetos y discursos que constituyen la sociedad virreinal y sus problemas particulares. Por otro lado, signar al Barroco americano solo desde la constitución de una conciencia social criolla presenta el problema histórico de un enfoque teleológico que invisibiliza aquellos procesos que no calzan con el progreso que llevará al período de la Independencia. El Barroco, entonces, señala un momento histórico determinado en el que se instala en el Nuevo Mundo un sistema cultural, con sus formas, normas y códigos propios, a partir de una empresa de colonización y administración monárquica y la imposición de ciertas condiciones para la producción cultural. No obstante, el modo específico en que estas condiciones afectan la producción poética en particular, es necesario observarlo caso a caso frente a la contingencia y frente a los procesos de transformación de los códigos del poder que se producen en la práctica misma.

## **El poder policéntrico de la Monarquía española**

Si bien la reevaluación histórica y política de la categoría del barroco produjo importantes aportes teóricos para comprender la complejidad de la cultura virreinal, no deja también de presentar algunas limitaciones importantes. Por un lado, el enfoque propuesto por Mabel Moraña dispone el desarrollo de los discursos coloniales dentro de una historia progresiva, en la cual la diferenciación de las élites criollas frente a las españolas desemboca finalmente en la Independencia:

Para llegar a esa síntesis histórica que fue la Independencia –apertura a otras contradicciones ideológicas– fue necesario que Barroco y conciencia criolla operaran, un siglo antes, como tesis y antítesis de una ecuación histórica que tuvo como resultado la producción de un sujeto social hispanoamericano. (Moraña, “Barroco y conciencia criolla” 248)

Un desarrollo progresivo tal, presupone la comprensión de la época colonial principalmente como una prehistoria de las luchas nacionales por su emancipación social, política y cultural, y relega a un segundo plano la especificidad de ciertos hechos o ideas que no se adaptan a las conclusiones de este desarrollo. Al hablar

de la construcción de una conciencia criolla, producto de las prácticas materiales e intelectuales de una determinada clase social dentro del universo monárquico, se tiende a imponer sobre la compleja sociedad virreinal un modelo ideológico bipolar, que identifica a los distintos grupos sociales a partir de la afirmación o resistencia que manifiestan ante el discurso del poder. Se pierde de vista, entonces, que al menos en los primeros años del período de estabilización colonial, la construcción de las lealtades hacia la Corona dentro de la sociedad virreinal podía establecerse en términos contradictorios, según los intereses inmediatos perseguidos por los distintos grupos. Los españoles avecinados en los virreinos, como los hijos de conquistadores o encomenderos, podían incluso ser elementos de resistencia mayores a la centralización del poder de la Corona que los primeros criollos o mestizos, quienes se preocupaban más por testificar su mayor adecuación a la empresa monárquica en las Indias.

Por otro lado, si bien Beverley ha insistido más en las contradicciones internas que presenta el momento histórico del Barroco, su propuesta no deja de situarse en una historia cultural que parece resolverse en un modelo histórico y político del Estado monárquico configurado por una relación biunívoca entre los discursos metropolitanos del poder y sus realizaciones específicas en la periferia. Las transformaciones culturales que produce el barroco americano son posibles por las contradicciones internas que presenta ya el barroco español en su propio proceso de emergencia, lo que en el fondo estaría sugiriendo la conformación de un *ethos* barroco determinado, una ética capitalista distinta a la sugerida por Weber para el protestantismo como lo propone Bolívar Echeverría (“El *ethos* barroco” 20–21), pero que es subsidiaria de procesos históricos y sociales de más largo alcance. En este sentido, es imprescindible estudiar el fenómeno del barroco a partir de las tensiones y contradicciones propias al surgimiento de un “sistema mundo” capitalista, como lo diría Immanuel Wallerstein en *The modern world-system*, aunque ello no significa que la conformación de este nuevo sistema y la modernidad que anuncia pueda ser estudiado solo a partir del Barroco o solo a partir de las relaciones económicas o mercantiles que se despliegan en la época, como lo han sostenido Serge Gruzinski en *Les quatre parties du monde* y más recientemente y en vínculo directo con la literatura Ottmar Ette en *TransArea: Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. La complejidad del momento histórico identificado con el Barroco, desde esta perspectiva, se basa también en un proceso de conformación del Estado que se remonta ya a los comienzos del

siglo XVI y que revela no solo tensiones históricas internas, sino también problemas y contradicciones que surgen de una empresa política y cultural de características globales.

Así, por ejemplo, Karl Kohut y Sonia Rose, al introducir sus tres volúmenes sobre *La formación de la cultura virreinal* (2000), reclaman que ante las mencionadas limitaciones, es necesaria una nueva posición. Ante aquellos, como Jacques Lafaye o Roberto González Echevarría, que indican que las letras virreinales deben considerarse, antes que el nacimiento de una literatura propiamente americana, una aportación a la literatura en lengua castellana, y aquellos, como Antonio Cornejo Polar, Mabel Moraña o John Beverley, quienes marcan la paulatina apropiación de la literatura colonial por una nacional republicana, Kohut y Rose insisten que la cultura virreinal funciona dentro de la española y occidental, aunque no por ello bajo una relación unidireccional (la Península impone formas de cultura a las Indias) ni exclusivamente bipolar (entre la Península y las Indias). Hay que enfatizar que en el “Imperio”, los centros del poder eran varios y la circulación de las ideas y modelos entre ellos muy activa (Kohut y Rose 8). No solo por los diversos *passseurs*, mediadores y agentes culturales de la primera etapa de la globalización en el mundo ibérico, que se desplazaban por los diversos lugares del globo trasportando diversos saberes y bienes simbólicos (ver O’Phellan), sino también, como lo han ido proponiendo distintos historiadores desde la década de 1990, porque la configuración de la Monarquía española luego del descubrimiento de América fue de carácter complejo, compuesto e incluso policéntrico.<sup>7</sup>

Desde 1516, las Indias fueron incorporadas definitivamente al Reino de Castilla bajo el título de heredad patrimonial. Ahora bien, como lo destaca Mario Góngora al hablar de “Las instituciones e ideas fundadoras del Estado español en las Indias”, en el siglo XVI el reino de Castilla era ya en sí una Monarquía compleja, compuesta por muchos diferentes “Reinos”, los que se enumeraban en el título completo del Rey: Castilla, León, Toledo, Córdoba, Sevilla, Granada, Navarra, etc., siendo el último título anexionado el de la “Señoría o Reino de las Islas y del Continente del Mar Océano” (*Estudios* 92). A esta composición interna de los “Reinos” y “Señoríos” que estaban bajo el poder de

7 Ver, entre otros, los estudios de Pagden, *Spanish Imperialism*, Elliott, “A Europe of Composite Monarchies”, Bernal, *Monarquía e imperio* y más recientemente Cardim et al., *Polycentric Monarchies*.

la Corona de Castilla, se agrega además el hecho que en términos jurídicos la Monarquía española era a su vez una aglomeración de “Reinos”, dentro de la cual cada uno gozaba de cierta autonomía, siendo el relativamente más autónomo Aragón (92).

Como lo señala Anthony Pagden, a pesar de que muchos investigadores hoy se refieren a los territorios gobernados por los Habsburgo en términos de un imperio y a pesar de que en muchos aspectos la administración de esos territorios fuera imperial, en verdad nunca existió un “Imperio Español” (*Spanish Imperialism* 3). En efecto, según Antonio-Miguel Bernal, esta idea imperial para comprender el sistema de poder y dominio territorial en tiempos de Felipe II no fue usual entre los coetáneos y resulta más bien una denominación importada y tardía (154). Luego de que Carlos V dimitiera de su cargo y con ello dividiera los territorios de los Habsburgo en dos –entregando el Sacro Imperio Romano Germánico a su hermano Fernando I y dejando la “herencia española” a su hijo Felipe II–, la Monarquía española se convirtió en un conglomerado de seis reinos, principados o virreinos, dentro de los cuales se encontraban Castilla, Aragón, Italia (Nápoles, Sicilia, Cerdeña y Milán), los Países Bajos, Portugal (entre 1580 y 1640) y los virreinos americanos (Pagden, *Spanish Imperialism* 3). Y si bien este conglomerado de principados fundaba su cohesión bajo la persona de un único Rey, cada uno de ellos estaba a su vez sujeto a un Consejo de Estado diferente:

Naples remained a kingdom ruled by a viceroy, the king's *alter ego*, and Milan never ceased to be a duchy with the current Spanish sovereign as its duke. The Americas, as the *criollos* [...] were later forcibly to remind their king, were never colonies, but kingdoms, and – in this they were unique – an integral part of the crown of Castile. (*Spanish Imperialism* 3)

Más allá de si el concepto de monarquía compuesta es adecuado para describir la particular e informe aglomeración de principados que componen la Monarquía española, ya que según Bernal esta denominación no resuelve los distintos modos en que cada uno de estos territorios participaba en esa formación de Estado (Bernal 158), la noción ayuda a percibir uno de los problemas que afectará la imaginación política de esa época y las distintas teorías que se ensayarán para debatir la cuestión de la soberanía del Rey y los alcances efectivos de la autoridad

estatal (Bernal 150). Dentro de este conglomerado de territorios, resulta evidente que las lealtades fueron diversas, algunos se vincularon a los discursos del imperio y otros no. Por ejemplo, los juristas italianos como Mercurino de Gattinara, Giovanni Botero y Tommaso de Campanella adoptarán el discurso del imperio y de la monarquía universal, afirmados en una visión teocrática de la “razón de Estado” (Pagden, *Spanish Imperialism* 40). Al contrario, como lo dice Bernal, hasta fines del siglo XVI los escritos de autores hispanos donde se aboga por un imperio como plasmación natural de la monarquía española son más bien escasos (Bernal 156). En términos de “nacionalismo” y “patriotismo”, resume Bernal, es posible vislumbrar la existencia de un cierto patriotismo “español”, aunque muy fragmentado que se identifica con la lealtad a la monarquía. Sin embargo, el caso de un nacionalismo uniforme e identificado con una España unitaria y sin más, es muy difícil de constatar: “el sentimiento nacional que aflora en el conjunto de la monarquía lo hace de manera diferenciada, según reinos –castellano, aragonés, navarro, napolitano, catalán, etc.– y señoríos –flamencos, valones, lombardos, etc.–” (Bernal 157).

En el caso de los territorios del Nuevo Mundo, el despliegue de las lealtades a la Monarquía se dispone en términos de la unidad de lengua, cultura y religión ante la misión que habría de justificar el posible dominio de la Corona española en las Indias (Bernal 324). Como lo plantea Bernal, las colonias americanas cumplieron un papel integrador de los distintos reinos y principados que se organizaban bajo la Monarquía española. “El imperio unifica y funde a las diversas naciones integrantes de la metrópoli no solo por la vía de las identidades simbólicas sino por algo más efectivo y determinante: por la convergencia de intereses materiales en una empresa común, la ‘empresa imperial’” (Bernal 295). La empresa económica de la Monarquía en los territorios descubiertos influyó determinantemente en la unidad de lengua, cultura y religión que era fundamental para consolidar esa empresa común. Gracias a las colonias es que el castellano se despegó de todo el resto de los idiomas hispanos y se consolidó como lengua de intercambio y lengua de cultura. Además, un posible sentimiento unitario de lo español empieza a cristalizar primero desde América antes que en la propia España (Bernal 324).

De interés es que este sentimiento unitario hacia lo español y hacia la empresa imperial de la Monarquía no se condijo siempre con los intereses y políticas que la Corona deseaba implementar en las Indias, sobre todo entre fines del

siglo XVI y mediados del siglo XVII, es decir, los inicios del período de “estabilización colonial”. Lentamente, como lo arguyen Mario Góngora y Fernando Cervantes, el tema de la pertenencia de las Indias a la Corona de Castilla dejó de ser una mera cuestión jurídica y pasó a ser un tema político, sobre todo durante el período de gobierno marcado por el Conde-Duque de Olivares (1621–1643), valido de Felipe IV (1621–1665) y la crisis económica que afectó a España en 1640 (Góngora, *Estudios* 93 y Cervantes, *Hispanic World* 25). Precisamente en este período es que surgen en relación con el Nuevo Mundo las propuestas políticas de Juan de Palafox y Mendoza, quien fuera visitador general del virreinato de Nueva España en 1639, y las obras jurídicas *De Indiarum Jure* (1629 y 1639) y *Política Indiana* (1647) de Juan de Solórzano y Pereira, Oidor de la Audiencia de Lima entre 1610 y 1627. Las propuestas políticas y jurídicas de ambos letrados surgen de una profunda lealtad hacia la Corona y desean destacar la pertenencia de los virreinos a la Monarquía, aunque como parte integral de una alianza funcional entre diversos tipos de reinos. Como lo plantea Fernando Cervantes, la visita de Palafox en Nueva España tenía la intención de reforzar la autoridad Real en América, aunque esto no sucedió en términos de una intervención monárquica en la administración interna del virreinato. El pensamiento político de Palafox estaba permeado fuertemente por un constitucionalismo aragonés y por la convicción de que todos los nativos tenían derecho a beneficiarse de las tierras en las que nacieron. Lo que no significaba una postura desleal hacia la Corona, sino un fortalecimiento de su administración. Para Palafox, las élites –los líderes naturales– eran indispensables para el efectivo gobierno de la Corona en sus diversos reinos, fueran estos castellanos, portugueses, aragoneses, napolitanos o criollos (Cervantes, *Hispanic World* 25).

Esta opinión, continúa Cervantes, no era para nada extraña dentro del contexto imperial de esos años. El Consejo de Indias, por ejemplo, reclamaba continuamente el mismo estatus que el Consejo de Castilla, y los juristas de América y España tenían plena conciencia de que la incorporación de América al sistema de gobierno de los Habsburgo se debía a los contratos individuales que los monarcas habían negociado con los conquistadores y habitantes del Nuevo Mundo, lo que los obligaba a salvaguardar sus derechos:

This effectively meant that the government of the American territories was analogous to the government of Spain's European dominions:

it entailed the careful balancing of the principles of kingship with those of consent, of authority with those of justice, of absolutism with those of limited sovereignty. Palafox was always on the side of consent and justice, firm in his conviction that the cooperation of the Creole elites was the surest foundation for the effective exercise of royal authority. [...] Central to all this was Palafox's view of the American viceroalties as integral parts of a working alliance of communities and kingdoms, each with equal rights to justice and good government. (Cervantes, *Hispanic World* 25–26)

Por su parte, como lo señalan Mario Góngora y John H. Elliott, es precisamente durante este mismo período en el que Solórzano estaba formulando la diferencia jurídica entre los Reinos unidos a Castilla “con igual soberanía”, como lo eran Flandes, Portugal, Navarra, Aragón y los italianos, y aquellos unidos a Castilla en cuanto pertenencias, como las Indias. Todos estos Reinos “con igual soberanía” eran gobernados como si el Rey que los gobierna a todos juntos fuera el Rey de cada uno por separado. Las Indias, en cambio, que no gozaban de este estatus, eran gobernadas por las leyes de Castilla, salvo cuando estas entraban en conflicto con las leyes especiales promulgadas para el Nuevo Mundo (Góngora, *Estudios* 93 y Elliott, “A Europe of Composite Monarchies” 8–9). La pertenencia a Castilla generó entre fines del siglo XVI y a lo largo de todo el siglo XVII tensiones entre los nativos peninsulares y aquellos que habían nacido en América. Por un lado, había numerosas ordenanzas que establecían que los descendientes de los conquistadores y primeros colonos debían ser recompensados con encomiendas y cargos públicos. Por otro, dada la igualdad jurídica que existía en las Indias para todos los súbditos de la Corona de Castilla, los nacidos en la península gozaban de los mismos derechos que los que habían nacido en América. En lo que respecta a los nombramientos de cargos públicos y la donación de otros beneficios, esta teórica igualdad entre ambos grupos llevó a grandes resentimientos, lo que requirió de diversas medidas para evitar que el conflicto escalara. Góngora, a partir de estos eventos y con relación al estatuto legal de las Indias, describe la tensión jurídica y política de este período en los siguientes términos: “Las Indias eran, por tanto, pertenencias como Reinos, pero ellas aspiraban al estatus de ‘reinos en sí mismos’, particularmente con respecto a los nombramientos en los cargos públicos, en los beneficios eclesiásticos y en los privilegios de los ‘hijos del patrimonio’ y de los beneméritos” (*Estudios* 93).

## La poesía virreinal ante la globalidad de la Monarquía

En los estudios literarios y culturales sobre las letras del virreinato del Perú, esta condición compuesta de la Monarquía, con su “ambigua” igualdad teórica de sus súbditos ante la ley y con sus diversos centros de poder político y cultural, ha sentado las bases para una comprensión más diferenciada sobre las prácticas o discursos virreinales, especialmente en relación con la Academia Antártica y los distintos letrados y obras vinculadas a ella.<sup>8</sup> Si bien ya a mediados del siglo XX, Alberto Tauro y Antonio Cornejo Polar observaban en una de las obras centrales de esta Academia, el “Discurso en loor de la poesía”, un programa de traslado de la poesía renacentista castellana al Nuevo Mundo absolutamente inserto dentro del mundo ideológico y estético de su época, con el paso al siglo XXI, investigadoras como Alicia de Colombí-Monguió o Sonia Rose observarán este traslado en relación con otras tradiciones e inserto dentro de la conformación de un humanismo “internacionalizado” e “intercontinental” (Colombí-Monguió, “El Discurso en loor de la poesía” 230) o una “República de las Letras” global (Rose, “Hacia un estudio” 122). Los modos de afirmación o legitimación que manifiestan los letrados virreinales mediante el uso de este discurso humanista evidencian un funcionamiento de la poesía o de las letras vinculado al poder monárquico, aunque no absolutamente dependiente de él.

Según Sonia Rose y Oscar Mazín, para comprender la constitución de las élites letradas en los virreinos americanos es indispensable destacar la diferencia fundamental que existe entre el período de dominación hispánica de las Indias, marcado por un proceso general de traslación o trasvase de la cultura letrada a los territorios administrados por la Corona, y el auge de otros poderes coloniales como Inglaterra, Francia y los Países Bajos. Según Rose, al contrario de lo que se observa en “las colonias de América del Norte y del Brasil portugués u holandés, las Indias españolas solicitan y reciben desde mediados del siglo XVI universidades, colegios e imprenta” (“Hacia un estudio” 121). Por supuesto que el ingreso a estas instituciones será de carácter exclusivo para ciertos grupos, sin embargo, eso no elide el hecho de que en las Indias se fundan y fomentan algunas instituciones para la formación de una élite letrada en territorio americano,

8 Sobre el carácter “ambiguo” de las políticas de la Monarquía y de las agencias criollas, ver Mazzotti, “Las agencias criollas y la ambigüedad ‘colonial’”.

posibilitando su educación en las formas de gobierno de la Monarquía y, en consecuencia, su acceso a cargos eclesiásticos o administrativos. Esta élite letrada será “clave en la implementación del sistema político hispánico a nivel local”, aunque funcionará también “a nivel imperial, dado que sus miembros ocuparán cargos en distintos reinos americanos, asiáticos o españoles” (Rose, “Hacia un estudio” 121). Según Mazín, estos hechos culturales destacan una continuidad entre la Península y las Indias de Castilla, fundada en una tradición de cuño mediterráneo dentro de la que el cultivo del saber y la práctica de la enseñanza eran medulares para el justo ejercicio del gobierno. Esta tradición es la que permite comprender la sistemática fundación y protección de diversas instituciones dedicadas al saber y su difusión por parte de la Corona, tanto en la Península como en el Nuevo Mundo. Por otra parte, esta continuidad global entre la Península y las Indias se aprecia en el hecho de que la vida de muchos de los letrados y funcionarios de la Corona transcurrió en ambas orillas del Atlántico y a veces también en ambos hemisferios americanos. De tal modo:

sus orígenes, sus travesías de ida y vuelta, sus impresores, sus lenguas, los géneros literarios de que echaron mano, sus redes, en fin, sus conocimientos, son representativos de una civilización inserta en el marco de una entidad geopolítica a escala planetaria, la entonces llamada “monarquía española”.  
(Mazín 55)

Dado este contexto global de relaciones políticas y letradas, Rose va a insistir en que la actividad intelectual virreinal no puede ser juzgada “como mero espejo o copia de la metrópoli” o “producción periférica, de segunda clase, artísticamente mediocre” (“Hacia un estudio” 120). Estos juicios y la valoración que implican hay que relativizarlos en relación con el marco obligatorio en el que hay que estudiar a las élites letradas de la América virreinal, que es la relación que tenían con los discursos legitimadores de la cultura letrada dentro del poder. Por un lado, el principio de la *imitatio*, es decir, exhumación, restauración y conservación de los clásicos, y por otro, todo el engranaje de mecenazgo secular o eclesiástico, mediante el cual el letrado o artista intenta ascender socialmente (Rose, “Hacia un estudio” 120). Oscar Mazín, por su parte, señala que debido a la falta de un verdadero poder central, los aventureros, comerciantes y letrados en las Indias se hallaron por lo general abandonados a ellos mismos. Las relaciones con individuos de

prestigio y poder fueron así “casi la única vía de acceso a funciones, cargos y distinciones, y de ahí la importancia de las clientelas y el patrocinio que en su seno hallaron autores, docentes y artistas” (Mazín 55). Debido a estas razones, indica Rose, la producción intelectual se realiza dentro de un campo de tensiones, en el que “la relación del poeta con el poder y con la política (tanto en lo que implica su existencia dentro de la polis como en su participación en políticas determinadas) y su participación en las redes sociales” son elementos de primer orden para aproximarse al estudio de las élites letradas (“Hacia un estudio” 120).

En *La ciudad letrada*, Ángel Rama destacaba que la práctica de la poesía se desarrolló en los primeros siglos coloniales dentro de un circuito de producción y recepción doblemente cerrado: productores y receptores pertenecían al mismo ámbito social y la poesía nacía del poder virreinal y regresaba laudatoriamente a él (58). John Beverley, por su parte, indicaba que la poesía era “una producción del Estado, que es su condición de posibilidad, a la vez su patrón y su mejor consumidor” (“Poesía cortesana y festiva” 270). Desde esta perspectiva global, en la medida que permite observar tanto una composición más compleja y menos monolítica del Estado español en Indias, así como una diversificación y mayor movilidad de los agentes culturales en esta traslación o trasvase de la cultura al Nuevo Mundo, se hacen evidentes al menos dos cosas. En primer lugar, que la poesía no podía funcionar como un unívoco aparato ideológico del Estado, controlado y dirigido exclusivamente por la ideología hegemónica de la clase gobernante, y que en el fondo se revela más bien como un saber teórico y práctico en disputa entre diversos actores y diversos centros. En segundo lugar, que las élites letradas que comienzan a agruparse en torno al cultivo de la poesía eran mucho más heterogéneas que una simple élite cortesana, distinguida por su nobleza y formación universitaria. Si observamos a los poetas más prominentes de las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del XVII en el virreinato del Perú, podemos reconocer de inmediato una serie de individuos que no se corresponden con la descripción del letrado en el sentido más puro del término. Estos poetas virreinales nos ofrecen un grupo heterogéneo, tampoco reductible a una incipiente clase social criolla frente a los dominadores peninsulares, que se sirve de la poesía como práctica discursiva y política de movilidad social a partir de distintas condiciones materiales y posicionamientos intelectuales dentro del mundo virreinal.

Pedro de Oña, autor de las épicas *Arauco domado*, *Ignacio de Cantabria* y *El Vasauro*, además de otras canciones panegíricas y poemas de ocasión, puede

considerarse tal vez como el mejor ejemplo del poeta profesional de la corte, con un ascenso social vinculado casi exclusivamente a las letras.<sup>9</sup> Oña nació en Angol, en el sur de Chile, hacia 1570, hijo legítimo de un capitán español. Habiendo muerto su padre en las luchas contra los mapuches y quedando su familia en una apremiante situación económica, Oña partió a la ciudad de Lima en 1590, donde estudió en el Real Colegio de San Felipe y San Marcos gracias a una beca para los hijos de conquistadores que se encontraban en apremiante situación económica (Rose, *El Parnaso Antártico* 123). Luego obtuvo el grado de Licenciado en Artes por la Real y Pontificia Universidad de la Ciudad de los Reyes (hoy Universidad Nacional Mayor de San Marcos) y desde entonces, hizo uso de las letras y la poesía para acceder a distintos puestos dentro de la administración virreinal, como lo demuestran casi todas sus composiciones mayores. Salvo por el *Ignacio de Cantabria* (Madrid, 1636 y Sevilla, 1639) que está dedicado a la Compañía de Jesús y que es “un saludo a la Compañía por su sostenido tutelaje” (Ferrecio Podestá 20), sus demás poemas épicos y canciones panegíricas están escritos en alabanza de algún virrey. Correspondientemente, estos virreyes le otorgaron a su vez distintos cargos de corregidor, que era un cargo que quedaba siempre al arbitrio y discreción del virrey de turno. Así, Pedro de Oña fue corregidor en Jaén de Bracamoros bajo el gobierno del virrey García Hurtado de Mendoza (1589–1596), quien es a su vez el héroe central del *Arauco domado*; hacia 1608 ocupa el corregimiento de Yauyos bajo el gobierno de Juan de Luna y Mendoza, Marqués de Montesclaros (1607–1615), a quien va dedicada la “Canción Real Panegírica” al interior de *Temblor de Lima. Año de 1609* (Lima, 1609) —obra dedicada al hijo primogénito de este virrey— y también la “Canción Real por la muerte de la Reina Margarita” (Lima, 1613); por último, hacia 1630, Oña ocupará el cargo de corregidor en Calcas y Lares bajo el gobierno de Luis Jerónimo Fernández de Cabrera (1629–1639), cuyo abolengo familiar es tema

9 La biografía de Pedro de Oña ha sido expuesta en numerosos estudios a lo largo del siglo XX, sobre todo por historiadores chilenos como José Toribio Medina, Enrique Matta Vial y Salvador Dinamarca. Yo sigo aquí principalmente los pequeños esbozos sobre las relaciones entre su obra y el mecenazgo de virreyes que ofrecen Ferrecio Podestá en la introducción a *Ignacio de Cantabria* y Sonia Rose en su “Dossier d’habilitation à diriger des recherches” presentado en la Sorbona en 2006 bajo el título de *El Parnaso Antártico* (121–131), del cual se preserva una copia en la biblioteca del Instituto Iberoamericano de la Biblioteca Estatal de Berlín.

rector de la historia poetizada en *El Vasauo*, obra culminada hacia fines de esa década y que permaneció inédita hasta 1941 (Ferrecio Podestá 21).<sup>10</sup>

No obstante el carácter ejemplar de Oña en cuanto escritor profesional vinculado a la corte, en el virreinato del Perú encontramos también otros letrados, con biografías y ocupaciones diversas, que también hacen uso de la poesía para conseguir algún ascenso social e influencias políticas en el virreinato. Así, Enrique Garcés, traductor de *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca*, de *Los Lusíadas* de Luis de Camões y *De Reyno y de la institución del que ha de reinar* de Francisco Patricio de Siena, utilizó las letras y la poesía con el fin de influir en las políticas económicas de la Corona, sobre todo aquellas que tenían relación con la extracción del azogue y la circulación de la plata ensayada en el virreinato.<sup>11</sup> Habiendo nacido en Oporto, Portugal, hacia 1525 y pasado al Nuevo Mundo aproximadamente entre 1545 y 1547, Enrique Garcés comenzó su vida como mercader de bienes suntuarios entre Panamá y el virreinato del Perú (Lohmann Villena, “Enrique Garcés...” 9 y 12). Un evento fortuito lo llevó a descubrir yacimientos de mercurio y a comenzar una empresa de extracción minera que, por un lado, debía introducir en el virreinato del Perú el proceso de amalgamación de las gangas argentíferas mediante mercurio y por otro, convertirlo a él en uno de los principales proveedores de este metal para las minas de plata (Lohmann Villena,

10 Oña, como lo presenta Rose, supo congeniarse también con los demás virreyes del Perú a pesar de no haber compuesto ninguna obra específica para ellos. Luis de Velasco (1596–1603), quien sucedió a García Hurtado de Mendoza, otorgó a Oña en 1604 el título de Gentilhombre de la Compañía de Lanzas del Virrey (cargo cortesano aunque militar). Gaspar de Zúñiga y Acevedo, Conde de Monterrey (1604–1606), reemplazante del virrey Velasco, por su parte, nombró a Oña Auditor General en el Reino de Chile (Rose, *El Parnaso Antártico* 124). Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache (1615–1621) congració a Oña con el cargo de corregidor de Vilcabamba, Apurímac entre 1615 y 1617 (Rose, *El Parnaso Antártico* 130). Del período que va desde este último corregimiento hasta 1630 no quedan muchas informaciones, lo que hace sospechar algún tipo de protección por parte de los jesuitas, a quienes va dedicado *Ignacio de Cantabria*. No obstante, dicha relación con la Compañía de Jesús debió iniciarse mucho antes, tal vez ya en su tiempo de colegiado en el Colegio de San Felipe y San Marcos (ver Rose, *El Parnaso Antártico* 129 y Ferrecio Podestá 21).

11 Los datos de la vida y obra de Enrique Garcés los obtengo principalmente de las obras de Guillermo Lohman Villena, “Enrique Garcés, descubridor del mercurio en el Perú, poeta y arbitrista” y de Luis Monguió, *Sobre un escritor elogiado por Cervantes*. De todos modos, el caso de las traducciones de Garcés y su “Canción al Perú” lo presentaré con más detalles en el capítulo 3.

“Enrique Garcés...” 15–20). Se sospecha que su actividad letrada, las sendas traducciones que publicará posteriormente en Madrid en 1591, se retrotraen a la década de 1570, fechas en las que escribe también una “Canción al Perú”, a imitación de la “Italia mía” de Petrarca (Monguió, *Sobre un escritor* 6–7). Con esta canción, Garcés construye una figura de poeta civil y políticamente involucrado con el “buen gobierno”, denunciando los abusos económicos sobre indígenas y mineros que provocaron las políticas centralizadoras del virrey Francisco de Toledo. Hacia el final de su vida, por otro lado, dedicará y presentará sus tres traducciones a Felipe II, utilizándolas a modo de memoriales para reclamar remuneraciones y mercedes debidas a él, precisamente por sus aportes a la minería y sus intervenciones arbitrales en torno a los problemas argentíferos en el virreinato del Perú.

Otro caso es el de Diego Dávalos y Figueroa, ecijano avecindado en La Paz y autor de la *Miscelánea austral* (1602) y la *Defensa de damas* (1603). Como lo indica Alicia de Colombí-Monguió, Dávalos y Figueroa nació en Écija hacia 1552 como segundo hijo de una familia con linaje ilustre. Esta condición de “segundón” lo llevó a participar como soldado en la guerra de las Alpujarras y luego pasar al virreinato del Perú hacia 1574, donde poseyó primeramente minas, ingenio y casas en el centro minero de Salinas de Garcimendoza (Colombí-Monguió, “Diego Dávalos y Figueroa” 656). Del estudio principal de Colombí-Monguió sobre la vida y obra de Dávalos y Figueroa, titulado *Petrarquismo peruano*, se desprende que la intención de este poeta para publicar su obra en Lima y no como lo hicieron otros en España, dice relación con presentarse ante el virrey Luis de Velasco, a quien va dedicado el libro, y ante las élites virreinales de la Ciudad de los Reyes ya no como un “segundón de antepasados ilustres” (*Petrarquismo peruano* 16), que debió ganarse el sustento mediante la minería, la metalurgia e incluso tal vez el comercio, sino como encomendero y “vecino feudatario”, cuya profesión en servicio del Rey era el ejercicio noble de las armas y los caballos (*Petrarquismo peruano* 72). Como lo expone Colombí-Monguió, esta presentación como “vecino feudatario” surge de su ascenso social a encomendero luego de su matrimonio con doña Francisca de Briviesca y Arellano, viuda del rico capitán y encomendero Juan Remón: “Dávalos debe a su mujer su posición social, fortuna y su nueva calidad de vecino feudatario cuanto de amante y amado esposo. Así nació la *Miscelánea austral* y esa *Defensa de damas* que proclama su acendrado feminismo, y acaso diga tácitamente su gratitud” (*Petrarquismo peruano* 71). En este sentido,

la poesía italianizante y los diálogos de carácter neoplatónico que caracterizan a sus obras van insertos dentro de una ideología monárquica imperial y son utilizados efectivamente como un discurso o una técnica de poder aristocratizante y como afirmación de un espíritu noble, distante de actividades bajas como el comercio o la minería.<sup>12</sup>

Por último, el caso de Diego Mexía de Fernangil es también de fundamental interés por al menos tres motivos. Primero, por el rol protagónico que ocupa en el legado de informaciones sobre la “Academia Antártica” y las ambiciones de sus letrados por consolidar un “Parnaso Antártico” propiamente virreinal, como lo testifican sus dos obras conocidas, *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias* (Sevilla, 1608) y la *Segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas* (inédita, fechada en Potosí en 1617). Segundo, por la construcción de su figura autorial en cuanto *porteur* o mediador cultural entre España y las Indias, así como entre la Nueva España y el Perú y cuyos servicios y lealtad a la Corona se expresan en la defensa y especial traslado de la cultura clásica y humanista al virreinato del Perú. Tercero, por el modo en que a través del cultivo de las letras termina encontrando protección en la Inquisición, ejerciendo primero el cargo de censor de libros y llegando a ser posteriormente incluso “familiar” del Santo Oficio. Según Diego Mexía de Fernangil, su nacimiento fue en la ciudad de Sevilla, aunque no se conservan otros documentos al respecto, así tampoco una fecha exacta. Pasó al Nuevo Mundo hacia 1582 y sus primeras actividades fueron de carácter comercial, aunque luego de un viaje al virreinato de la Nueva España empezó a presentarse como un heroico letrado, cuya tarea principal era difundir la excelencia y honestidad moral de la poesía para combatir la barbarie reinante en las Indias. Una barbarie, hay que advertir, que no es exclusivamente la barbarie de los indígenas, sino en primer lugar la de los conquistadores y comerciantes españoles, quienes obnubilados por el propio interés habían olvidado el cultivo intelectual y moral que proveen “la verdadera poesía, i artificioso metrificar” (Mexía de Fernangil, *Primera parte del Parnaso Antártico...* 10). Esta

12 Sobre los vínculos entre ideología imperial y un petrarquismo de talante neoplatónico en la *Miscelánea austral*, ver el capítulo que dedica Rose al respecto en *El Parnaso antártico*. Sobre los vínculos entre la nueva poesía castellana y las ambiciones imperiales de la Corona durante el siglo XVI, ver los trabajos de Helgerson y Middlebrook comentados al inicio de este capítulo.

verdadera poesía, como veremos más adelante, tendrá claros lazos con la cultura clásica y el humanismo, pero más aún con una reconfiguración de dichas tradiciones bajo una concepción evangélica y misional de la Monarquía española en las Indias y en el mundo entero. Tal vez, por lo mismo, sus filiaciones intelectuales y sus ambiciones de ascenso social culminan en la censura de libros y en el Santo Oficio.<sup>13</sup>

Sin ahondar más en estos u otros perfiles letrados como el de Diego de Aguilar y de Córdoba o el de fray Diego de Hojeda, que manifiestan también otros posicionamientos y otros usos de las letras para legitimarse al interior de la sociedad virreinal, lo que interesa destacar aquí es que en sus relaciones con el poder monárquico, la poesía se revela como una práctica discursiva con un perfil específico a varios problemas que se producen en el virreinato del Perú dentro de una Monarquía de alcances globales, como por ejemplo el “buen gobierno”, la civilización, la justicia o la nobleza. Si bien es cierto que esta práctica poética está claramente influida por el discurso cortesano peninsular, primero mediante el código poético italianizante y clasicista y luego por las formas y estilos más típicos del barroco, enfrentada a la realidad social del virreinato y las tensiones que surgen a partir de los distintos centros de poder político o cultural que se aglomeran bajo la Corona española, la poesía (en un sentido lato) constituye en el virreinato del Perú una instancia de enunciación desde la cual se pueden negociar no solo mercedes individuales, sino también algunos intereses políticos de mayor alcance, sin que estos deban identificarse inmediatamente con la emergencia de una clase criolla con una conciencia social específica.

Desde esta perspectiva –como lo discutiré en el siguiente capítulo–, cabe preguntarse ahora por la función que desempeña la tendencia sagrada que manifiesta el fenómeno poético y cómo esta influye en la constitución de la poesía como una

13 La mayoría de los datos que se tienen hasta hoy de la vida y obra de Mexía de Fernangil hasta la escritura de su *Segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas* están condensados en un largo artículo de Juan Gil, titulado “Diego Mexía de Fernangil, un perulero humanista en los confines del mundo”. Para los hallazgos documentales que revelan los últimos años de Mexía de Fernangil en Potosí, además de su condición de familiar de la Inquisición, ver también el artículo de Pablo Luis Quisbert Condori, “Delio en el argénteo monte: nuevos datos en torno a la vida de Diego Mexía de Fernangil en la Villa imperial de Potosí”. El caso de la poesía de Mexía de Fernangil y el especial traslado y fundación del “Parnaso Antártico” lo abordaré con más detalles en el capítulo 4.

instancia de enunciación política y social. Para ello, será necesario enfocar con mayor fineza las influencias que ejercía en esa época el discurso católico, tanto en la constitución del Estado español en Indias, así como en el desarrollo de la cultura en general y la poesía en particular. Solo así será posible también reconocer el modo específico en que la poesía funcionó durante en el virreinato del Perú entre fines del siglo XVI y fines del siglo XVII como un aparato de afirmación y crítica del poder Monárquico, legitimado teológicamente.



## Capítulo 2

# El saber teórico y práctico de la poesía virreinal: consideraciones históricas, teóricas y metodológicas

### La oscilación de la poesía entre lo sagrado y lo secular

Si el intelectual orgánico durante los siglos XVI y XVII es indiscutiblemente el letrado, según lo expone Beverley (“Poesía cortesana y festiva” 271), cabe preguntarse qué tipo de organicidad es la que sus prácticas discursivas exponen y transmiten a partir de una configuración compleja, plural y contradictoria del Estado en Indias. Una pregunta similar podemos plantearnos ante el desiderátum teórico y crítico de Ángel Rama: si los letrados virreinales no son solo servidores de un poder, sino también dueños de este o al menos de una técnica mediante la que este se articula y reproduce, ¿de qué modo podemos analizar y comprender la institución de la poesía culta en el virreinato del Perú a la par de una legitimación teológica que, por un lado, afirma absolutamente la ideología monárquica católica, mientras que, por el otro, se arroga la capacidad de regular los modos en que esa ideología ha de tomar cuerpo en el Nuevo Mundo?

Para intentar responder a esta interrogante, quiero plantear, primero, un enfoque histórico que recupere la centralidad del discurso católico en la instalación y desarrollo de las instituciones administrativas y culturales del virreinato del Perú. A partir de este enfoque, creo necesario proponer, a continuación, tres modelos operacionales que permitan aproximarme a la poesía culta escrita en el virreinato del Perú entre fines del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII desde la tendencia sagrada que la caracteriza. En cuanto modelos operacionales, estos no pretenden establecer categorías de aplicación, sino modos para pensar la forma en que

los poetas virreinales hacen uso de una legitimación teológica de la poesía para disputar un lugar de autoridad teórica y práctica al interior de los órdenes del poder. En este sentido, estos modelos servirán de guía para perfilar la configuración compleja que adquiere el cultivo de la poesía al interior de la sociedad virreinal peruana en relación con el poder monárquico, con el saber que se le arroga a este arte y con los modos de relacionarse con la tradición poética clásica y coetánea a partir del universo católico con el que los poetas se identifican.

Desde la primera década del siglo XXI, Manfred Tietz viene insistiendo de forma explícita sobre la inexistencia de un modelo teórico que permita describir el funcionamiento de la literatura de los siglos XVI y XVII hispanos en cuanto sistema social, así como lo hizo Siegfried J. Schmidt para la literatura europea del siglo XVIII. Ahora bien, advierte Tietz, si se quiere algún día subsanar esta carencia, será imprescindible comprender que la composición de un sistema social “cultura” en los Siglos de oro, dentro del cual se articula y organiza el sistema social “literatura”, está profundamente marcado por una lucha entre dos “culturas”, “subsistemas sociales” (Luhmann), “discursos” (Foucault) o “campos culturales” (Bourdieu), a saber, una cultura clerical y teológica y una cultura secular y laica (Tietz, “Profane Literatur und religiöse Kultur” 23).<sup>1</sup> En contra de las interpretaciones históricas del fenómeno cultural, con su tendencia a dividir el desarrollo de la cultura en grandes etapas como el Renacimiento y el Barroco, la hipótesis de Tietz es que el núcleo de este sistema social de la cultura y que atraviesa los siglos XVI y XVII está constituido por una paulatina separación de las “bellas letras” del contexto general que conformaban en ese entonces las prácticas letradas y que estaba todavía influido por el mundo de la Iglesia. Se trata de un proceso dentro del cual se empieza a perfilar una cultura secular y laica que surge en declarado conflicto con una cultura clerical y teológica de carácter medieval (Tietz,

1 La homologación del término “cultura” con los conceptos “subsistemas sociales”, “discurso” o “campo cultural” la realiza Tietz en un artículo titulado “El nacimiento del ‘autor’ moderno y la conflictividad cultural del Siglo de oro” (440). Esta homologación no deja de ser problemática, ya que cada uno de estos conceptos está inserto dentro de diferentes modelos para apreciar la complejidad social, política y cultural en distintos momentos históricos y su utilización conduce inevitablemente a concebir actores intelectuales, discursos del poder y prácticas comunicativas bajo articulaciones diferentes. De todos modos, la propuesta de Tietz es importante y tal vez la indecisión teórica sea producto del carácter desiderativo que tienen aún sus aproximaciones.

“Profane Literatur und religiöse Kultur” 23). La vitalidad de estos conflictos se aprecia, por un lado, en la centralidad con la que aparece la cultura secular y laica al principio de este período y en la recuperación hegemónica que tendrá hacia finales del siglo XVII la cultura clerical y teológica, y por otro, en las tendencias de “laicización” que experimentan las formas de devoción monacales, así como en el movimiento inverso, es decir, una monacalización de los modelos de comportamiento laicos.<sup>2</sup> En este sentido, dice Tietz, se entiende que ambas “culturas” estaban fundadas en mundos reales, cada cual con sus formas devocionales y normas sociales y que se pueden contrastar idealmente en la existencia de un “mundo laico” y un “mundo monacal” (Tietz, “Profane Literatur und religiöse Kultur” 23).

Si bien, indica Tietz, a mediados del siglo XVI pareció existir una confluencia o una especie de armonización de ambas culturas en la idea de un “humanismo cristiano” (Tietz, “Profane Literatur und religiöse Kultur” 28), este hecho fue rápidamente desarticulado por las luchas entre ambas posiciones por la hegemonía del campo cultural; sobre todo por parte de la cultura clerical, que para defender su posición hegemónica inicial tuvo de su lado a la Inquisición, la autoridad para aplicar censuras eclesíásticas o papales sobre las obras literarias, además de reforzar otras formas de control devocional como la confesión obligatoria:

Das Verhältnis der zwei Kulturen war [...] außerordentlich konfliktreich, insbesondere weil der Vertreter der klerikal-theologischen Kultur keineswegs bereit waren, auf ihren theologisch begründeten Allzuständigkeitsanspruch zu verzichten und ihre gleichsam eigene Hervorbringung, die laikal-säkulare Kultur, in eine von ihr nicht mehr kontrollierbare Freiheit und Autonomie zu entlassen. (Tietz, “Profane Literatur und religiöse Kultur” 24)

En el ámbito de la intelectualidad y en las prácticas letradas, estos conflictos se aprecian con claridad. Siguiendo a Marc Fumaroli, Tietz indica que hasta el siglo XV el campo intelectual estuvo dominado casi exclusivamente por el clero, pero que durante los siglos XVI y XVII surgieron por lo menos dos grupos que

2 Al respecto, ver también el artículo de Tietz, “Spanische Religiöse Literatur im 16. Jahrhundert”.

comenzaron a disputar la hegemonía del campo: los letrados o funcionarios educados y los escritores profesionales.<sup>3</sup> Bajo esta situación, el clero se vio en la obligación de retrotraerse a un espacio cada vez más reducido, el de la religión y la teología, perdiendo su monopolio en el espacio público. Es de este modo que el campo de la literatura estará en constante disputa, sin resolverse del todo, tal como lo demuestran la coexistencia en los Siglos de oro de las “letras humanas” y las “letras divinas”, así como los distintos posicionamientos y procedimientos literarios que surgen de ambas culturas y configuran el sistema literario de la época (Tietz, “Profane Literatur und religiöse Kultur” 25).

Los posicionamientos se observan en la insistencia de los clérigos o teólogos en su prerrogativa total y absoluta sobre el saber, como se aprecia en el “dictum” de Francisco de Vitoria sobre el oficio de teólogo: “El oficio de teólogo es tan vasto, que ningún argumento, ninguna disputa, ninguna materia, parecen ajenos a su profesión” (citado por Tietz, “Profane Literatur und religiöse Kultur” 29). Las consecuencias de este posicionamiento central del teólogo en los dominios del saber se aprecian en la jerarquización de las ciencias y disciplinas que dominarán el campo intelectual en España entre los siglos XV y XVII, dentro de las cuales muy lentamente y con mucha dificultad la poesía alcanzará a defender alguna independencia y puesto de primacía (Tietz, “Profane Literatur und religiöse Kultur” 29). Bajo esta situación, los poetas invocarán también las fuentes retóricas clásicas que animan ese “dictum” de Vitoria –por ejemplo, la definición del oficio del orador en Cicerón– y buscarán constituir, como sucedió también en Italia durante el siglo XIV, la figura de un “poeta docto” o “poeta teólogo” caracterizado también por esa prerrogativa de un saber total.<sup>4</sup>

Además de estos posicionamientos dentro de las jerarquías de las ciencias y disciplinas, Tietz observa en el campo literario las luchas entre estas dos culturas en el surgimiento de géneros o formas literarias heterogéneas, que manifiestan

3 Sobre el surgimiento de los funcionarios letrados, Tietz sugiere el estudio *Les Letrados* de Jean-Marc Pelorson y que resulta un excelente complemento histórico-jurídico de los argumentos de Ángel Rama en *La ciudad letrada*. Para los escritores profesionales, Tietz menciona el libro de Christoph Strosetzki, *Literatur als Beruf*, al que también podemos agregar el reciente libro de Pedro Ruíz Pérez, *El siglo del “Arte Nuevo”*.

4 Las ambiciones poéticas vinculadas con estas prerrogativas y jerarquizaciones las profundizaré en el capítulo 5, al observar la instalación de una “poética teológica” en el virreinato del Perú.

el deseo de ambas “culturas” por dominar la esfera pública y los circuitos de recepción literarios. De este modo, durante el siglo XVII se produce un aumento cuantitativo y cualitativo de la escritura de prédicas sagradas que comienzan a utilizar con decisión el código y los recursos retóricos propios de la literatura profana. Esta profanación literaria de la prédica sagrada llegó incluso a propagar ciertas modas literarias, como lo demuestra la oratoria conceptista y culterana del monje trinitario Hortensio Félix Paravicino (1580–1633), lo que a su vez generó disputas internas en la cultura clerical y teológica en torno a las preceptivas sobre dicho género. Estas disputas en torno a la preceptiva de la oratoria sagrada muestran, según Tietz, cómo algunos predicadores se apropiaron de los elementos verbales y no-verbales de la literatura profana con el fin de afectar con mayor eficacia al público, mientras que otros solo deseaban erradicar de los textos sagrados todo aspecto que tuviera que ver con la cultura literaria laica, para que el único tema y objeto de las prédicas fuera Cristo crucificado (Tietz, “Profane Literatur und religiöse Kultur” 32). Otro fenómeno de esta índole que afecta a la literatura española entre los siglos XVI y XVII es, según Tietz, el auge de composiciones “contrafactuales” o “a lo divino”, sean de carácter narrativo o lírico. Este tipo de composiciones, descritas por primera vez en el seminal estudio de Bruce Wardropper, consisten principalmente en la apropiación de obras literarias profanas ya existentes y su transformación o conversión a un discurso religioso o sagrado a través de la modificación de algunos elementos temáticos. El caso más conocido se produjo en la lírica a fines del siglo XVI con el libro de Sebastián de Córdoba *Las obras de Boscán y Garcilaso a lo divino* (1575), aunque también afectó al ámbito de la narrativa y distintas novelas pastoriles terminaron siendo reescritas en un código cristiano. Según Tietz, este es un fenómeno que evidencia el uso de las formas laicas por parte de la cultura clerical para recuperar su centralidad en la esfera pública. Con estas formas, dice Tietz, se aprecian estrategias literarias que perfectamente pueden describirse como estrategias de “reteologización” de la literatura y que marcan también un periodo en el que los procesos de secularización que estaban siendo impulsados por la cultura laica son puestos en suspenso, sino incluso invalidados (Tietz, “Profane Literatur und religiöse Kultur” 37).<sup>5</sup>

5 A partir de este fenómeno y las influencias que tuvo en el campo literario durante el siglo XVII, Tietz avanza la hipótesis que esta “reteologización” de la literatura fue uno de

Es llamativo que recientemente y sin conocimientos de los ensayos de Tietz, Valentín Núñez Rivera haya señalado con respecto a la construcción del canon poético español en los Siglos de oro precisamente la falta de atención que se ha brindado a la tradición poética religiosa y su propio ritmo de renovación. En el capítulo “Poesía religiosa y canon (siglos XVI y XVII)” de su libro *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro*, Núñez Rivera observa que los estudios literarios han tendido por lo general a separar temáticamente la poesía religiosa del canon profano, incorporándola solo en aquellas contadas ocasiones en las que algunos poetas como fray Luis de León, Teresa de Ávila, Juan de la Cruz, Lope de Vega, Francisco de Quevedo o sor Juana Inés de la Cruz, entre otros, combinaron en sus composiciones elementos sagrados con estilos o formas poéticas seculares. Este descarte o desestimación de todas las demás composiciones poéticas religiosas escritas en lengua castellana entre los siglos XVI y XVII y en claro vínculo con el sistema literario profano, ha provocado un desajuste entre la atención que ha prestado la crítica literaria al construir un modelo del sistema poético de esa época y la “entidad cuantitativa y cualitativa que este tipo de lírica entraña en la *realidad histórica* de la poesía del Siglo de Oro” (*Poesía y Biblia* 51). Esta falta de atención ha devenido, por un lado, en un absoluto desconocimiento de la poesía religiosa o sagrada de carácter lírico, es decir, de su efectivo lugar dentro del desarrollo cultural y literario de los siglos XVI y XVII, y por otro, un empobrecimiento de la percepción que tenemos hoy del fenómeno estético-literario de esa época. Para aproximarnos a la poesía religiosa de la Península, advierte Núñez Rivera, solo contamos con el panorama que realizara en 1965 Michel Darbord y que llega hasta mediados del siglo XVI, lo que no es suficiente para observar las diferencias entre un sistema poético religioso y uno profano, ni para establecer contrapuntos o interacciones en relación con los fenómenos estéticos que se producen al interior de estos dos sistemas (*Poesía y Biblia* 20).

Las propuestas de Tietz y Núñez Rivera señalan problemas y modelos de aproximación a la literatura en lengua castellana de los siglos XVI y XVII que son imprescindibles para apreciar la complejidad del funcionamiento social y político de esta y en especial de la poesía. Ya no se trata de pensar al sistema literario al

los factores centrales para que la novela moderna, iniciada con grandeza en el *Don Quijote*, no encontrara un desarrollo más potente en lo que siguió del siglo (Tietz, “Profane Literatur und religiöse Kultur” 39).

ritmo de una evolución estética general, caracterizada por ciertas épocas o estilos, sino de observar las tensiones culturales internas de una sociedad y un momento determinado, que en el caso de la Monarquía española se evidencia profundamente marcado por una visión cristiana de la sociedad y una concepción teocrática del poder. Para el caso específico de la poesía culta, como lo sugiere Núñez Rivera, es fundamental considerar que para los siglos XVI y XVII se habían cristalizado dos sistemas paralelos, que influidos por el contexto político y social, evidencian preferencias formales convergentes y a su vez preferencias estéticas e ideológicas divergentes. Para observar en detalle estas convergencias y divergencias, el modelo que provee Núñez Rivera es muy atractivo, ya que invita a estudiar la poesía religiosa a partir de sus especificidades poéticas, es decir, en las relaciones que se desarrollan en la práctica entre ciertos temas, motivos y formas, sin descuidar tampoco las interferencias que provoca la existencia de un sistema literario profano, la sociedad en la que ambos se inscriben y las determinaciones políticas que los afectan.

Ahora bien, tanto la propuesta de Tietz como el modelo de Núñez Rivera no pueden ser trasladados a los problemas de la poesía culta en el virreinato del Perú sin importantes modificaciones. Por un lado, el modelo basado en el paralelismo de dos sistemas literarios cultos, con distintos cánones y públicos lectores, presupone la existencia de un campo literario que permita la coexistencia y la competencia de ambos sistemas poéticos. Si bien varios investigadores de la poesía virreinal afirman la continuidad del sistema literario peninsular en la realización del fenómeno poético colonial, sobre todo en relación con las características formales y temáticas que caracterizan a este sistema, no es posible afirmar que en los virreinos existiera un campo literario homologable al de la Península. La diversificación de las prácticas literarias que se aprecian en este último ya a fines del siglo XVI e inicios del siglo XVII no se produjeron en el campo literario virreinal hasta los siglos XVIII y XIX. Frente a la masificación de la imprenta, el despuntar del público y la incipiente profesionalización del escritor que se aprecian en la Península (Ruiz Pérez, *El siglo del "Arte Nuevo"* 109–120)<sup>6</sup>, en el virreinato del Perú la imprenta fue un órgano dominado por la administración virreinal o colonial, sirviendo principalmente para la difusión de textos catequéticos, legislativos

6 Ver también el estudio de Strosetzki, *Literatur als Beruf*.

o históricos; y a pesar de la existencia de amplios sectores de la población que estaban interesados en adquirir obras de carácter literario, esto no significó la ruptura del sistema de mecenazgo o patronazgo mediante el que los letrados podían dedicarse en algunos momentos al cultivo de las “bellas letras”.

Por otro lado, la fundación del Estado español en las Indias y el surgimiento de la sociedad virreinal en torno a este Estado y sus instituciones se sustentó en un especial traslado del sistema jurídico y el modelo teocrático de gobierno al Nuevo Mundo bajo la figura del Patronato Real de las Indias. Desde la donación papal a los Reyes Católicos mediante las bulas de Alejandro VI (1493), el Tratado de Tordesillas (1494) y con aún más energía a partir del Concilio de Trento (1545 y 1563), la principal preocupación ideológica de la Corona de Castilla a lo largo de los siglos XVI y XVII fue su autoproclamación como guardián de la Cristiandad. Debido a esto, fue crucial que sus acciones se consideraran en todo momento en correspondencia con los principios ético-políticos del cristianismo (Pagden, *Spanish Imperialism* 5–6). Para la justificación de la empresa de conquista y luego de la empresa monárquica, sobre todo bajo la realidad jurídica y administrativa de su carácter compuesto, el discurso religioso ocupó un lugar de primer orden, ya que este proveyó no solo la justificación misional de la presencia española en las Indias, sino también la justificación jurídica sobre el derecho al imperio y sobre todo al dominio (Pagden, *Spanish Imperialism* 14).<sup>7</sup>

Los conflictos que suscitó la incorporación patrimonial de las Indias a la Corona de Castilla en 1516, primero entre Castilla, Aragón y otros reinos peninsulares, y luego también en términos internacionales, generaron una necesidad de justificar inapelablemente la exclusiva dominación de Castilla en los territorios descubiertos y conquistados. Para legitimar el derecho exclusivo de Castilla (y por extensión el Rey de España) para imperar y dominar en el Nuevo Mundo, como lo plantea Bernal, fueron tres los argumentos que se esgrimieron. En primer lugar, una justificación providencialista que sostenía que las Indias fueron un don de Dios hecho a los Reyes Católicos como continuación de la gesta de la conquista granadina (Bernal 303). En segundo lugar, una justificación papalista que

7 Sobre algunas tensiones que provocó en Europa el elemento religioso dentro de la legitimación ideológica de la Monarquía española y que hizo surgir rivalidades de carácter “nacionalista” o “patriótico”, ver Elliott, “A Europe of Composite Monarchies” (13–14).

sostenía la validez de las bulas de Alejandro VI y la repartición del mundo en dos zonas de influencia entre castellanos y portugueses. Y en tercer lugar, una justificación de carácter económico y que dice relación con que los esfuerzos personales y materiales del descubrimiento y colonización de las Indias se produjeron a costa de Castilla y León. Aunque esta legitimación se convocó principalmente en las disputas internas entre los distintos “Reinos” de la Monarquía y no tanto en las disputas jurídicas de carácter internacional (Bernal 304).

Estas tres legitimaciones iban también de la mano con una justificación teocrática del poder del Rey y sus derechos sobre las Indias, que, según Mario Góngora, se diferencia con claridad del regalismo inglés o francés y también del regalismo filosófico de Dante o Marsilo de Padua. La tradición jurídica española, desde las *Partidas* de Alfonso X hasta fines del siglo XVII, se caracteriza por la combinación de un monarquismo basado en el derecho romano con el derecho canónico papalista. Para las Indias, esto significó que entre 1492 y comienzos del siglo XVIII, los virreinos y gobernaciones allí establecidos fueron incorporados paulatinamente al cosmos jurídico de Occidente, sobre todo de acuerdo a nociones basadas en el concepto de “Cristiandad”. Esta “Cristiandad”, como lo explica Mario Góngora, era esencialmente un sistema que unía lo espiritual con lo temporal y en términos jurídicos se basaba en la consideración del Papa como el Vicario de Cristo, y del Rey católico como el Vicario del Papa, en la medida en que aquel, detentor de la espada espiritual (*auctoritas*) concedía a este la espada temporal (*potestas*) (Góngora, *Estudios* 79). La constitución del Estado español, fuera en la Península o en las Indias, estaba profundamente marcado por esta visión cristiana del mundo y una concepción teocrática del poder. Correspondientemente, las tensiones sociales y culturales que pueden observarse en relación con este discurso religioso y otros discursos de la época resultaron más que fundamentales para el desarrollo de las letras y la literatura, tanto en la Península como en las Indias.

Siguiendo al clásico estudio de Ernst Kantorowicz *The King's Two Bodies*, Ramón Mujica Pinilla destaca que “toda la teología política medieval, desde la Ciudad de Dios de San Agustín hasta *De Monarquía* de Dante [...] puede atribuirse a un solo principio doctrinal cristiano: las dos naturalezas de Cristo, su naturaleza de *Rex et Sacerdos*” (*Ángeles apócrifos* 108). Y desde este principio dual es que el poder terrenal se distribuye en Occidente entre la Iglesia y el Emperador cristiano. Así, a diferencia de la sacerdotización de la realeza imperial que se observa

en los emperadores bizantinos, para quienes la encarnación de Cristo había sacralizado el gobierno sobrenatural de la monarquía al punto de subordinar la Iglesia al Emperador, en Europa y a través de la angeleología neoplatónica del Pseudo-Dionisio y su apropiación por Agustín de Hipona y Tomás de Aquino, se producirá una imperialización del sacerdocio, que conllevará la observación de un mismo modelo de organización y gobierno tanto para los imperios como para la Iglesia.<sup>8</sup> Mujica Pinilla lo explica de siguiente modo:

Así como el Ser Supremo transmitía gradualmente su poder hacia abajo por medio de jerarquías angélicas de diversos rangos, de modo análogo el poder papal 'se reparte a manera de pirámide' hacia abajo y es canalizado por una jerarquía eclesiástica que es una 'copia' en la tierra de la jerarquía celeste. [...] En la teología política occidental, por ello, el emperador cristiano se encontraba dentro y no encima de la Iglesia, y su 'poder' (*potestas*) temporal sobre el orden creado estaba sujeto a la 'autoridad' (*auctoritas*) moral y espiritual del Papa. (*Ángeles apócrifos* 108)

Ahora bien, el caso de las Indias manifiesta una versión particular de este modelo, ya que la donación eclesiástica al Rey de España del poder temporal y la autoridad espiritual sobre las tierras descubiertas convertía al Rey en "cabeza de Iglesia", en patrón y reformador de la Iglesia universal, asumiendo que en una auténtica Monarquía católica el Emperador estaba facultado para ejercer el dominio de las dos espadas – la espiritual y la temporal (*Ángeles apócrifos* 108). El Patronato, como lo explica Mario Góngora, fue todo un sistema de legislación política y eclesiástica, en virtud del cual la Corona española mitigó la influencia de Roma en sus dominios (Góngora, *Estudios* 126). Una de las medidas que implementó la Corona en las Indias para consolidar su poder por sobre el de la Iglesia fue, por ejemplo, la necesaria aprobación del Consejo de Indias para todos los documentos eclesiásticos emanados del Papa o de los generales de las órdenes religiosas (126). Esto no supuso, sin embargo, una aceptación incuestionada de estas medidas jurídicas. Como se aprecia en las constantes apelaciones judiciales a

8 Ver también los sugerentes argumentos de Agamben en *Herrschaft und Herrlichkeit*, quien realiza a través de este modelo un estudio de la genealogía teológica del gobierno y de la economía.

las Audiencias en contra de las sentencias o medidas de las cortes eclesiásticas, Góngora sostiene que existió:

[...] una continua fricción entre los juristas, quienes defendían celosamente los derechos del Estado, y los eclesiásticos, quienes de igual manera apoyaban las prerrogativas de su ley respectiva. El clero, como un estamento del Reino, y los abogados, como profesión cohesionada, estuvieron constantemente en conflicto en los campos jurisdiccional e intelectual, debido a los problemas que surgieron en esta materia, y cuyo oculto trasfondo era todo el tema de la soberanía del Estado. (*Estudios* 127)

Y esta soberanía se construyó de manera tensa y compleja en relación con el derecho canónico, el derecho romano, el derecho de gentes y la justificación teológica que habían aportado las concesiones papales, las que sirvieron siempre como legitimación última del gobierno español en Indias. Y como se aprecia en las teorías jurídicas y políticas regalistas de mediados del siglo XVII, desde Solórzano hasta Ribadeneyra, esta compleja construcción del Estado tuvo que encontrar claros métodos para incorporar en él y sin depender de principios sagrados la concesión papal original (Góngora, *Estudios* 127). De este modo, los “conceptos gemelos de Patronato y Vicariato le dieron a la Corona española en las Indias un carácter militante y misionero, pero no específicamente ‘católico romano’ en el sentido canónico” (Góngora, *Estudios* 130).

Esto no significó, sin embargo, una absolutización incontrolable del poder monárquico en el Nuevo Mundo, sino la realización de su modelo teocrático y de sus principios jurídicos bajo una ideología cristiana y misional que si bien mitigó las influencias directas de la Iglesia en decisiones del Estado, fomentó el desarrollo de una cultura que, por lo general, enfrentó los problemas de índole secular basándose en principios sagrados y teológicos. La constitución de un campo cultural en disputa entre dos grandes “culturas”, como lo sugiere Tietz para el “sistema cultura” de los Siglos de oro español, se traduce así al Nuevo Mundo en una estructuración específica del poder del Rey y las instituciones que lo representan: la “lucha” por la hegemonía entre las posiciones clericales y las posiciones seculares no se manifiesta en tensiones o disputas entre instituciones con algún poder relativo, sino se demuestra un elemento constituyente del poder del Rey y de los modos en que las instituciones administrativas y culturales, así como todos

los súbditos construirán sus lealtades a la Corona y a la empresa monárquica en Indias. Incluso aquellos que a comienzos del período de estabilización colonial se manifiestan como operadores o funcionarios absolutamente alineados con las ambiciones centralizadoras de la Monarquía, como Juan de Ovando mientras ejercía el cargo de visitador y presidente del Consejo de Indias o el virrey Francisco de Toledo durante su gobierno en el Perú, no pudieron evitar concebir y argumentar sus reformas políticas y administrativas mediante una justificación providencialista de la empresa monárquica. Como lo propone Góngora, en las obras y prácticas jurídicas de ambos se celebra la extensión de la Monarquía española hacia el Nuevo Mundo como un designio deliberado de la Providencia y una afirmación de que los objetivos del “Estado de Indias” eran inseparables de “la evangelización misionera y la administración de las nuevas tierras para el bien común de los indígenas y de los españoles” (*Estudios* 85). Fuera desde el discurso secular o el sagrado, la autoridad del Rey como un señor natural en posesión de su patrimonio y como centro del orden legítimo no podía ser cuestionada; sin embargo, la caracterización del Rey en cuanto representante en la tierra del gobierno de Cristo, *Rex et Sacerdos*, obligaba a que la realización de su poder en las Indias se correspondiera con la misión evangélica asumida como justificación del gobierno y los principios éticos del catolicismo. Solo así el Rey era capaz de asegurar la consecución del “bien común” para sus reinos y para sus súbditos.

## **Legitimación teológica de la poesía: dispositivo y paradigma**

Ahora bien, ¿cómo podemos aprehender el funcionamiento social de la poesía culta dentro de este contexto virreinal particular? ¿Cómo explicar el hecho de que los letrados virreinales se arroguen el derecho a criticar mediante la poesía la administración monárquica en el virreinato del Perú, legitimando su capacidad en el mismo discurso teológico que funda y legitima a la Corona en el Nuevo Mundo?

El primer modelo operacional que aquí propongo para responder estas preguntas es concebir la legitimación teológica de la poesía culta no como un aparato ideológico del Estado en el sentido althusseriano, sino más bien en términos de un “dispositivo”, como lo propone Giorgio Agamben a partir de la obra de

Michel Foucault. Como lo señala Agamben, a pesar de que Foucault nunca ofreció una definición completa del término –lo más cerca que estuvo de ello fue en una entrevista de 1977–, este resulta fundamental dentro de las estrategias de su pensamiento. Según Agamben, dentro de las investigaciones de Foucault sobre las relaciones, mecanismos y acciones del poder, “dispositivo” llegará a ser un concepto operativo con carácter general, a pesar de que Foucault mismo criticara severamente ese tipo de términos que él define como “los universales” (*What is an Apparatus?* 6–7). A partir de las declaraciones de Foucault en esa entrevista de 1977, Agamben resume el término dispositivo en tres puntos:

- a. It is a heterogeneous set that includes virtually anything, linguistic and non-linguistic, under the same heading: discourses, institutions, buildings, laws, police measures, philosophical propositions, and so on. The apparatus [*dispositif*] itself is the network that is established between this elements.
- b. The apparatus always has a concrete strategic function and is always inscribed into a power relation.
- c. As such, it appears at the intersection of power relations and relations of knowledge. (*What is an Apparatus?* 2–3)

Si bien Foucault comienza a usar el término con mayor frecuencia recién a partir de mediados de la década de 1970, sobre todo al enfrentar el problema de la “governabilidad” o “el gobierno de los seres humanos”, el objeto de sus investigaciones que él denomina “dispositivos” no carece de una genealogía en su pensamiento. Como lo expone Agamben, en *Les mots et les choses* Foucault todavía no se refiere al “dispositivo”, sino más bien utiliza el término *positivité*, que no deja de ser un vecino etimológico del primero. Según Agamben, este último, sin que Foucault lo reconozca explícitamente, proviene del libro *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel* de Jean Hyppolite, quien fuera considerado por Foucault uno de sus maestros. La tercera parte de este libro lleva el título “Raison et histoire: Les idées de positivité et de destin” y se aboca a analizar dos libros que Hegel escribiera a fines del siglo XVIII: *Der Geist des Christentums und sein Schicksal* (1798–1800) y *Die Positivität der christlichen Religion* (1795–1796). Según Hyppolite, “destino” y “positividad” son dos conceptos centrales para el pensamiento de Hegel y continuarán presentes en su filosofía posterior. Ahora bien, concentrándonos en el concepto que tendrá mayor importancia en

Foucault, Agamben aclara que “positividad” en Hegel surge de la oposición entre “religión natural” y “religión positiva”:

While natural religion is concerned with the immediate and general relation of human reason with the divine, positive or historical religion encompasses the set of beliefs, rules and rites that in a certain society and at a certain historical moment are externally imposed on individuals. (*What is an Apparatus?* 4)

Hyppolite sostiene así que para el joven Hegel, el concepto de “positividad” refiere al elemento histórico que de un modo u otro limita a la razón pura y le impone la tarea de reconciliarse con él. Es, en otras palabras, un elemento que está cargado de reglas, ritos y estructuras institucionales impuestas al individuo desde un poder externo, pero que a su vez resulta internalizado en los sistemas de creencias y sentimientos (*What is an Apparatus?* 5). Foucault, al tomar prestado este término y transformarlo posteriormente en “dispositivo”, perfila este problema del joven Hegel a partir de sus propias preocupaciones, a saber, la relación entre los individuos en cuanto seres vivos y el elemento histórico, es decir, el conjunto de instituciones, procesos de subjetivación y reglas en los que las relaciones de poder se realizan. A diferencia de Hegel, a Foucault no le interesa la reconciliación entre la razón pura y la positividad y tampoco enfatizar su conflicto, sino principalmente investigar “concrete modes in which the positivities (or the apparatuses) act within the relations, mechanisms and ‘plays’ of power” (*What is an Apparatus?* 6).

Para Agamben, el concepto de “dispositivo” no es solo atractivo por el modo en que Foucault lo perfila, sino también a partir de sus relaciones etimológicas con el término *dispositio* y el contexto histórico en el que este último término adquiere el sentido de ordenar o administrar el poder. A partir de sus investigaciones sobre una genealogía teológica de la economía —expuesta en *Herrschaft und Herrlichkeit*— Agamben señala que detrás de los conceptos de “dispositivo” y “dispositio” se encuentra el término griego *oikonomia*, aunque no solo entendido como la administración del *oikos* (la casa, el hogar), sino en la función teológica que adoptó en los primeros siglos de la historia de la Iglesia (*What is an Apparatus?* 8). Según el argumento de Agamben, hacia el segundo siglo después de Cristo los padres de la Iglesia se enfrentaron con el fundamental problema de

cómo explicar teológicamente la trinidad, sin que esto significara reintroducir el politeísmo o el paganismo en la fe cristiana. En contra de aquellos que difundían con decisión la idea de que el universo era gobernado por un Dios único, sin lugar para las hipóstasis trinitarias, Tertuliano, Ireneo e Hipólito, entre otros, comenzaron a utilizar el término de *oikonomia* al referirse a la Trinidad. Agamben resume el argumento del siguiente modo:

God, insofar as his being and substance concerned, is certainly one; but as to his *oikonomia* –that is to say the way in which he administers his home, his life, and the world that he created– he is rather triple. As a good father can entrust to his son the execution of certain functions and duties without in so doing losing his power and his unity, God entrust to Christ the ‘economy’, the administration and government of human history. (*What is an Apparatus* 9–10)

Con el tiempo, estos argumentos se instalaron en el discurso teológico y transformaron la *Oikonomia* en el dispositivo mediante el cual el dogma trinitario y la idea del gobierno providencial del universo tomaron lugar en la fe cristiana. Este dispositivo, a su vez, provocó una cesura al interior de Dios mismo, imponiendo una separación entre ontología y praxis (*What is an Apparatus?* 10). Según Agamben, esta separación teológica que caracteriza al dispositivo en términos genealógicos está también presente en los dispositivos de Foucault:

They can be in some way brought back to the fracture that divides and, at the same time, articulates in God being and praxis, the nature or essence, on the one hand, and the operation through which He administers and governs the created world, on the other. The term “apparatus” designates that in which, and through which, one realizes a pure activity of governance devoid of any foundation in being. This is the reason why apparatuses must always imply a process of subjectification, that is to say, they must produce their subject. (*What is an Apparatus* 11)

El “dispositivo” de Foucault puesto en relación con la disposición del orden y del gobierno, dice Agamben, nos regresa inevitablemente a esta *oikonomia* teológica, es decir, a un conjunto de prácticas, *corpora* de conocimiento, medidas e

instituciones que administran, gobiernan, controlan y orientan en una forma que aparenta ser útil para los comportamientos, gestos y pensamientos de los seres humanos (*What is an Apparatus?* 12). En este sentido, dice Agamben, generalizando aún más la propuesta de Foucault, es posible dividir la existencia en dos grandes clases: de un lado, los seres vivos o sustancias y del otro, los “dispositivos”, dentro de los cuales los seres vivos están siendo continuamente capturados. Para decirlo en el código de los teólogos, en un extremo nos encontraríamos con una ontología de las criaturas y del otro, la *oikonomia* de los dispositivos que buscan gobernarlos y conducirlos hacia el bien. Entre estas dos clases se encontrarían entonces los sujetos, entendidos como aquello que resulta de la relación o del combate directo entre seres vivos y los dispositivos (*What is an Apparatus?* 13–14).

A partir de esta dilucidación del término “dispositivo”, podemos apreciar que la legitimación teológica de la poesía culta en el virreinato del Perú se presenta precisamente en estos términos: la poesía culta se constituye al interior de la sociedad virreinal como formación discursiva que legitima ciertos enunciados referentes al poder y el orden monárquico desde sus fundamentos jurídico-teológicos; en su realización práctica, es decir, en la composición misma de los textos poéticos que se desarrollan dentro de las reglas de esta formación discursiva, la inclinación sagrada de esta poesía, junto con su legitimación teológica, ofrece una condensación de saberes, prácticas y normas de comportamiento que han de producir subjetividades que se correspondan con el modelo social y político deseado por la Monarquía católica o por las élites virreinales para la construcción de una sociedad ideal y con ello, hacer indisputable la justificación providencial y evangélica de su imperio y dominio en el Nuevo Mundo.

Además, esa división inherente a la *oikonomia* trinitaria, esa separación entre ser y praxis, ontología y administración, se percibe con claridad en la concepción sagrada o teológica con que los letrados virreinales legitiman su quehacer poético. La poesía culta, desde esta argumentación teológica sobre su ser y su misión, se revela como un tipo de saber que es tanto teórico como práctico. Desde la perspectiva práctica, la poesía es una técnica de poder y un dispositivo de disciplinamiento que ofrece, a partir de los códigos y normas estéticas de su época, subjetividades modélicas en función de los principios de la justicia, del “bien común”, de la “buena vida”, de la moral, en breve, de la “policía” civil y cristiana. A su vez, desde la perspectiva teórica, la poesía es también un dispositivo

hermenéutico, es decir, un modelo que enseña a leer en el orden del universo las claves para la realización práctica del orden deseado para la sociedad y civilidad humana en la tierra. Mediante esta concepción de la poesía culta, los letrados virreinales se articulan en y desde el poder, arrogándose un indiscutible modo de leer e interpretar el universo desde sus fundamentos teológicos. Dentro de sus limitadas posibilidades, este modo de lectura y de doctrina les conferiría la capacidad de regular los comportamientos civiles y cristianos de todos los súbditos del Rey, apelando desde una instancia de enunciación legítima a la conciencia del Rey y a los ideales de un “buen gobierno”.

La legitimación teológica de la poesía no es, sin embargo, un fenómeno singular de la poesía culta en el virreinato del Perú, sino efectivamente un fenómeno general de la consolidación de la poesía en la modernidad temprana. Como lo ha estudiado Ernst Robert Curtius bajo la idea de una “poética teológica” o una “teoría teológica de las artes”, ya en el siglo XIV en Italia se aprecian los primeros intentos por legitimar el estatuto filosófico de la poesía en contra de la escolástica mediante una teologización. Ante las dilucidaciones tomísticas sobre el lugar que le compete a la poesía dentro de la jerarquía de las ciencias y la valoración que harán de ella los escolásticos “modernos” en tanto *infima scientia*, provocó en poetas como Albertino Mussato, Petrarca y Boccaccio una defensa de este arte que lo signaba incluso como una segunda teología. Para ello, dice Curtius, estos poetas recurrieron a una serie de tópicos medievales, provenientes de la patristica y una visión más sincrética del pensamiento cristiano, que les permitió proponer a la poesía como un modo de conocimiento o descubrimiento del universo divino a partir de una filosofía natural arcaica, rastreadable tanto en los mitos así como en las composiciones poéticas de la Antigüedad.<sup>9</sup> Con la especial apropiación del humanismo que se produce en España bajo una hegemonía mucho más fuerte de la cultura clerical y el modelo de las “artes liberales” (Jacobs 16), este proceso se aprecia recién entre los siglos XVI y XVII y también mediante estrategias diferentes. En un principio, la legitimación teológica de la poesía se verá potenciada por un incipiente “humanismo cristiano” y la reforma posttridentina de la teología, como se observa en el pensamiento, obras y traducciones de los salmantinos, Cipriano de Huerga, Melchor Cano, Luis de León o Benito Arias Montano

9 Todas estas discusiones están tratadas en detalle en el capítulo 5.

(Curtius, *Europäische Literatur* 534–535 y Núñez Rivera 31–32). Con el paso al siglo XVII, bajo la severa observación inquisitorial, las políticas centralizadoras de la Monarquía y los debates entre una estética conceptista y culterana, esta legitimación teológica de la poesía va a adquirir un carácter más ecléctico, barroco y también institucional. Como lo evidencia el *Panegírico por la poesía* de Vera y Mendoza, la “Collusión de letras humanas y divinas” o el “Panegírico por la poesía” de Tomás Andrés Cebrián, la poética teológica ensalzará el cultivo de un cierto tipo de poesía culta con el fin de elogiar a determinados mecenas o protectores encumbrados en el poder, como el Conde-duque de Olivares, o a ciertas tertulias o academias locales.<sup>10</sup>

El carácter histórico y general de esta legitimación teológica de la poesía lo arguye también Rolf Bachem, quien tras los pasos de Curtius, llegó incluso a hablar de un *topos* poético-teórico que cruza toda la historia de la poesía occidental. Observando sus raíces en la antigüedad clásica y en la Edad Media, Bachem sostiene que esta legitimación teológica que despunta en los inicios de la modernidad temprana, se extiende desde Dante, Petrarca y Boccaccio, pasa por el Barroco y llega hasta el Romanticismo y la “Goethezeit”. En la actualidad existen también algunos estudios que observan y estudian esta legitimación teológica de la poesía incluso en algunos autores del siglo XX.<sup>11</sup> El caso es que frente a la subvalorización de la poesía como *infima scientia*, o su calificación como discurso falso, engañoso o mentiroso, se producen en la historia de la poesía una y otra vez respuestas que legitiman sus relaciones con la verdad, indicando a la poesía como una especie de teología oculta, como expresión doctrinaria o mitológica de lo divino (Bachem 98).

Teniendo presente esta perspectiva histórica que sostiene la continuidad de una argumentación tópica en la que se recurre a la teología en distintas épocas y en distintos lugares con el fin de legitimar la verdad filosófica de la poesía, cabe

10 Además del “Exkurs XXII” de *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* de Curtius, en el que se estudia el *Panegírico* de Vera y Mendoza, sobre la relación entre poética teológica y gongorismo, ver también los estudios de Heydenreich citados en la bibliografía.

11 Algunas investigaciones recientes que conozco son: *Dichtung als verborgene Theologie: Versuch eine Exegese von Paul Celans „Einem, der vor der Tür stand“* (2000) de Albrecht Schöne; *Theologische Poetik und literarische Theologie?: systematisch-theologische Streifzüge* (2004) de Jan Buake-Ruegg; y *Dichtung als verborgene Theologie im 18. Jahrhundert* (2012) de Karl Pestalozzi.

preguntarse entonces de qué modo se configura la particularidad de este *topos* en el virreinato del Perú. En otras palabras, más allá de establecer posibles filiaciones o una coparticipación de fuentes y temas expositivos a la hora de explicar esta legitimación teológica de la poesía al interior de la práctica poética virreinal, la pregunta que aquí quiero indagar es qué nos dice la utilización de esta “poética teológica” sobre la concepción que tienen los letrados virreinales sobre la poesía y la función que debe jugar al interior de la sociedad virreinal y el contexto global de la Monarquía católica.

Para responder esta pregunta, junto con la reinterpretación del término “dispositivo” desplegada por Agamben a partir de las investigaciones de Foucault, también resulta útil considerar el modo en que Agamben expone los análisis del poder realizados por Foucault mediante este concepto en relación con su particular metodología. En otro ensayo, titulado “Was ist ein Paradigma?”, Agamben se refiere a ciertas figuras utilizadas por él mismo, como el *homo sacer*, el estado de excepción o incluso la *oikonomia* trinitaria, y que resultan ser fenómenos históricos positivos, pero que en sus análisis estos son tratados como “paradigmas”. En cuanto paradigmas, estos fenómenos adquieren entonces la función „einen historischen Problemkontext zu konstituieren und in seiner Gesamtheit verstehbar zu machen“ (*Signatura rerum* 11).

Para explicar el sentido y función de los paradigmas y su uso en la filosofía y las ciencias humanas, Agamben regresa sobre el pensamiento de Foucault para observar el modo específico en que se constituye este concepto en su obra. Según Agamben, Foucault utiliza en diversas ocasiones el término “paradigma” y si bien nunca lo define con claridad, por lo menos insiste en no equiparlo con aquel desarrollado por Thomas S. Kuhn en su ya clásico *The Structure of Scientific Revolutions* (1962) (*Signatura rerum* 16). Según Agamben, a pesar de que en algunos pasajes Foucault se refiere a ciertas construcciones o figuras epistemológicas que parecieran corresponderse con el paradigma de Kuhn, estas figuras son observadas y trabajadas en función de problemas que se alejan de aquella función normativa que Kuhn atribuye al paradigma. Por ejemplo, cuando Foucault define su concepto de “episteme”, queda en evidencia que lo que a él le interesa no es una determinada “visión de mundo” o una “estructura de pensamiento” que impondrían a los sujetos alguna norma o postulados generales, sino principalmente „die Gesamtheit der Beziehungen, die in einer gegebenen Zeit die diskursiven Praktiken vereinigen können, durch die epistemologischen Figuren,

Wissenschaften und vielleicht formalisierten Systeme ermöglicht werden“ (citado por Agamben, *Signatura rerum* 19). En este sentido, se observa en Foucault el interés de observar aquellos elementos que permiten, en primera instancia, constituir aquellos contextos y conjuntos, que a su vez hacen posible la existencia positiva de “figuras” y series (*Signatura rerum* 19).

El modelo epistemológico que está detrás de las investigaciones de Foucault, sostiene Agamben, no dice relación con modelos metafóricos desarrollados por algunos historiadores a mediados del siglo XX o con el paradigma de Kuhn, sino con la idea de paradigma en un sentido ejemplar y por lo mismo, determinado por un sistema analógico. Foucault, dice Agamben, investiga en su obra una serie de figuras epistemológicas, como el panóptico, la confesión, o la cura de sí, que no son estudiadas como fenómenos históricos individuales, sino como paradigmas que desde su misma realización histórica constituyen y hacen inteligible un contexto de problemas mayor (*Signatura rerum* 21). El paradigma no es entonces, como lo postula Kuhn, una matriz disciplinaria dentro de y desde la que se organizan las técnicas, modelos y valores que comparten los miembros de una comunidad científica en un momento determinado, ni tampoco un elemento aislado de esta matriz que puede aparecer en lugar de sus reglas explícitas y como modelo a seguir (*Signatura rerum* 13). El paradigma es, más bien, una forma de conocimiento particular, cuyo proceder no se funda en la articulación de lo particular con lo universal, es decir, entre una serie de objetos perceptibles y sus relaciones con una determinada regla también perceptible, sino en permanecer en el nivel de los particulares para observar desde allí la singularidad del objeto y la inteligibilidad que ofrece su exposición (*Signatura rerum* 28). Elegir un ejemplo o paradigma en este sentido, dice Agamben, es un acto complejo ya que requiere que aquel elemento que funciona como paradigma deba ser primero desactivado, retirándolo de su uso normal con el fin de hacer evidente la ordenación de reglas que caracterizan aquel uso normal y que no podría mostrarse de otro modo (*Signatura rerum* 22).

El modelo epistemológico basado en esta noción de paradigma, Agamben lo resume en las seis tesis siguientes:

- a. Das Paradigma ist eine Erkenntnisform, die weder induktiv, noch deduktiv, sondern analogisch ist, somit von einem Besonderen zu einem anderen Besonderen fortschreitet.
- b. Das Paradigma neutralisiert die Dichotomie zwischen dem Generellen und dem Partikularen und ersetzt seine dichotomische Logik durch ein Modell, das zugleich analogisch und bipolar ist.
- c. Ein Paradigma entsteht, wenn ein Element seine Zugehörigkeit zu seinem Ensemble aussetzt und zugleich exhibiert, mit der Folge, daß es unmöglich ist, den Charakter des Beispiels und den der Besonderheit in ihm zu unterscheiden.
- d. Das paradigmatische Ensemble geht den Paradigmata nie voraus, sondern bleibt ihnen immanent.
- e. Im Bereich des Paradigmas gibt es keinen Ursprung und keine *arché*. Jedes Phänomen ist Ursprung, jedes Bild archaisch.
- f. Die Historizität des Paradigmas liegt weder in der Diachronie noch in der Synchronie, sondern dort, wo sie sich überschneiden. (*Signatura rerum* 37)

Observar la legitimación teológica de la poesía culta en el virreinato del Perú en términos de un dispositivo y también en su carácter paradigmático me permite hacer inteligible un problema mayor y que excede al mero desarrollo histórico del fenómeno. En este caso, la constitución de la poesía como una formación discursiva e instancia de enunciación que genera o impone un cierto tipo de subjetividad virreinal al servicio del poder monárquico, pero a su vez una subjetividad modélica que se apropia de los ideales del poder monárquico católico a tal punto que llega incluso a señalar los descortes y excesos del poder en su realización práctica.

Al mismo tiempo, la noción de dispositivo y la cesura que revela entre el ser y la acción, entre la esencia del poder y la administración de este, permite identificar a la poesía como un saber teórico y práctico que no logra ser localizado de manera fija dentro de las jerarquías disciplinarias de su tiempo. De tal modo, se revela también en constante disputa entre diversos grupos letrados dentro del universo virreinal, ya que mediante este doble saber se pueden arrogar tanto el poder para leer el orden universal, así como regular el gobierno según este orden. Con ello, los poetas se atribuyen la capacidad para reinterpretar las órdenes del poder e

incluso modelar o doctrinar en representación de sus principios cristianos a todos los súbditos de la Monarquía.

En otras palabras, la legitimación teológica de la poesía culta en el virreinato del Perú vista y analizada desde esta perspectiva permite observar un contexto de problemas que dice relación no solo con las dinámicas del poder al interior de la constitución de la clase letrada durante el período de estabilización colonial, sino también con el poder mismo que encarna la poesía. Entre fines del siglo XVI y fines del siglo XVII, este poder se funda en un modelo de lectura analógico-figural e imbrica al menos tres formaciones discursivas: la mitología o filosofía natural clásica, la civilidad cortesana y la teología, en cuanto base del pensamiento jurídico y político de la Monarquía española.

## El pensamiento analógico y el poder sobre las signaturas

El segundo modelo operativo consiste en observar algunas imprecisiones epistemológicas que subyacen al argumento de Ángel Rama en *La ciudad letrada* en cuanto al período del Barroco en el que surge y se consolida la dominación del orden monárquico a partir de la abstracción de los signos. Una de las limitaciones que hace difícil concebir esa flexibilidad deseada por Rama al observar las relaciones entre los letrados virreinales y el poder monárquico, radica en la adopción apresurada de los modelos epistémicos que propone Foucault en *Les mots et les choses* para describir el orden del poder en la época barroca.

Al comenzar a hablar de la constitución del orden monárquico en el Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII a través de la fundación intelectual y ordenada de las ciudades, incluyendo en su planificación también una organización del orden social, Rama refiere directamente a la obra de Foucault. Según Rama, la imposición de un modelo ideal y disciplinario de la ciudad, con sus diversos círculos sociales organizados en torno al centro cortesano y administrativo, trajo consigo también una imposición abstracta y perdurable del poder, impulsada principalmente mediante la escritura y el inmutable sistema de los signos que ocupan el lugar de la realidad efectiva. Esto sucedió, dice Rama, “en lo que llamamos la edad barroca (que los franceses designan como la época clásica)” y que según Foucault corresponde al momento crucial en que “las palabras comenzaron a separarse de las cosas y la triádica conjunción de unas y otras a través de la

*coyuntura* cedió al binarismo de la *Logique* de Port Royal que teorizaría la independencia del *orden de los signos*” (*La ciudad letrada* 38).

El problema epistemológico se hace evidente en esta declaración de Rama, que tal vez pueda tener validez para la “ciudad letrada” en el siglo XVIII, aunque no para el momento fundacional de dicho círculo letrado en los inicios del período de estabilización colonial. En primer lugar, la homologación del Barroco, sea español o americano, con el Barroco o Clasicismo francés es de suyo una generalización que se asegura en un modelo histórico basado en la sustitución universal y más o menos simultánea de ciertas épocas, sin advertir las particularidades de cada una de ellas según su contexto político y cultural. En segundo lugar, lo que Foucault denomina la episteme clásica, cuya característica central son sus relaciones con el *orden*, es decir, la organización de los saberes a partir del análisis, la mathesis y la taxonomía, con el fin de identificar y diferenciar los diversos fenómenos naturales y sociales, es una episteme que revelará toda su validez y legitimidad disciplinaria recién a fines del siglo XVII y principalmente a lo largo del XVIII (*Die Ordnung der Dinge* 90–91). Si bien es cierto que la necesidad de organizar, controlar y administrar los diversos territorios descubiertos al otro lado del Atlántico significó un impulso importante para la política y las ciencias hacia una dirección más empírica y racionalista (ver Brendecke, *Imperium und Empirie*), de todos modos, eso no puede igualarse a una instalación absoluta de la episteme clásica en cuanto principio rector del saber. En lo que refiere a las manifestaciones culturales y sobre todo a la práctica de las letras en el Nuevo Mundo durante los siglos XVI y XVII, la episteme que las caracteriza es, sin lugar a dudas, la episteme que Foucault denomina “renacentista”.<sup>12</sup>

Según Foucault, la episteme renacentista se funda en un pensamiento analógico, cuyo principio de organización está dado por la similitud, conveniencia, correspondencia o simpatías de las cosas dentro del universo. La similitud, dice Foucault, fue el principio en torno al cual se producía la exégesis e interpretación de textos, la organización de los símbolos, el conocimiento de lo visible y de lo invisible: „Die Welt drehte sich in sich selbst: die Erde war die Wiederholung des Himmels, die Gesichter spiegelten sich in den Sternen, und das Gras hüllte

12 Con respecto a esta episteme renacentista y su importancia en la poesía virreinal de los siglos XVI y XVII, ver también Alicia de Colombí-Monguió, “Erudición humanista en saber omnicomprendivo” (78).

in seinen Halmen die Geheimnisse ein, die dem Menschen dienen“ (*Die Ordnung der Dinge* 46). El mundo era concebido como la conveniencia universal de las cosas, una cadena del ser que ponía en relación, a través de diversas jerarquías, la materia inanimada con Dios (*Die Ordnung der Dinge* 48). El universo, en este sentido, se encontraba cerrado sobre sí mismo, teniendo como principio y fin la potencia o la voluntad de Dios, y ofreciéndose al conocimiento de los seres humanos en la forma de un microcosmos que reproduce de forma reducida el infinito e inabarcable orden de los cielos. Esta configuración general de la naturaleza hace posible reducir la distancia infinita que existiría entre lo creado y el creador mediante una concepción clausurada del cosmos, dentro de la cual se constituye la naturaleza como un juego de los signos y las similitudes (*Die Ordnung der Dinge* 62). En la episteme renacentista, el mundo aparece a los ojos de los seres humanos como un libro abierto, una superficie recubierta de signos que ocultan similitudes y afinidades y que deben ser descifrados para comprender el orden universal que los organiza y hace posibles (*Die Ordnung der Dinge* 63).

A diferencia de los signos de la episteme clásica que fundan su significación en la representatividad que les otorga un sistema binario de referencias entre la cosa que el signo representa y la cosa representada por el signo –, „Vom klassischen Zeitalter an ist das Zeichen die *Repräsentativität* der Representation, insoweit sie *repräsentierbar* ist“ (*Die Ordnung der Dinge* 99)–, los signos de la episteme renacentista funcionan dentro de un sistema ternario que funda sus relaciones en la analogía:

Die Zeichentheorie implizierte damals drei völlig voneinander getrennte Elemente: das, was markiert wurde, das, was markierend war, und das, was gestattete, im Einen die Markierung des Anderen zu sehen. Dieses letzte Element war die Ähnlichkeit: das Zeichen markierte insoweit, als es ‚fast die gleiche Sache‘ war wie das, was es bezeichnete. (*Die Ordnung der Dinge* 98)

Para el problema de las relaciones de poder entre letrados y la monarquía que se aprecian en la poesía culta en el virreinato del Perú, esta concepción del universo basada en las similitudes y conveniencias de las cosas dentro del mundo tiene dos consecuencias importantes. En primer lugar, el hecho que para esta episteme conocer no es un procedimiento analítico, sino principalmente interpretativo, como lo demuestra la primacía de la exégesis y el comentario en cuanto formas

discursivas del saber (*Die Ordnung der Dinge* 72). En segundo lugar, y a partir de este principio interpretativo del saber, cobra relevancia que aquello que está en disputa al interior del universo letrado es precisamente la prerrogativa por el control de dichas interpretaciones en relación con la verdad que prometen. En la medida en que la naturaleza es en sí un ininterrumpido tejido de palabras, signos, noticias, características y formas que se asemejan y van revelando el orden secreto del universo, el saber se constituye en la capacidad de referir y hacer confluir el lenguaje de las palabras con el lenguaje de las cosas mediante la interpretación y el comentario. La dinámica que surge entre este principio interpretativo y su realización en el comentario es infinitamente productiva y a la vez, paradójicamente restrictiva. Como lo sugiere Foucault, por un lado, el comentario es por definición una tarea interminable, está fundada en la potencia que tiene el lenguaje del siglo XVI para desarrollarse a sí mismo sin fin. La verdad del universo, evidentemente manifiesta y a la vez oculta, demanda siempre una interpretación y el comentario es el discurso mediante el cual se hace posible aproximarse a ella. Ahora bien, este discurso no tiene la capacidad en sí para determinar definitivamente la verdad que persigue y por lo mismo, la dispone siempre en un discurso futuro que será capaz de decir lo que el comentario quiso develar. Este desplazamiento de la verdad hacia el futuro es el que a su vez pone un cerco a la actividad interpretativa, a partir de la concepción del orden universal a la que el comentario apela. En este sentido, el comentario “läßt unterhalb des existierenden Diskurses einen anderen, fundamentaleren und gewissermaßen ‘ersteren’ Diskurs entstehen, den wiederherzustellen er sich zur Aufgabe macht” (*Die Ordnung der Dinge* 73).

En el orden de los signos, a partir de aquel principio analógico en el que se funda y al que devela, sucede algo similar. Los principios de la similitud que sustentan la episteme renacentista, sostiene Foucault, nos dicen cómo el universo debe corresponderse o encadenarse consigo mismo para que las cosas que lo constituyen se asimilen. No obstante, estos principios no declaran abiertamente dónde se encuentra esa similitud ni tampoco cómo es posible apreciarla o en qué características es reconocible (56). Las similitudes o analogías entre las cosas requieren entonces de una marca, de una signatura visible que anuncie las analogías invisibles: „Die Ähnlichkeiten in ihrer Verborgtheit müssen an der Oberfläche der Dinge signalisiert werden. Ein sichtbares Zeichen muß die unsichtbaren Analogien verkünden“ (*Die Ordnung der Dinge* 56). Para lograr esto, indica

Foucault siguiendo a Paracelso, el sistema de las signaturas invierte la relación entre lo visible y lo invisible:

Die Ähnlichkeit war die unsichtbare Form dessen, was aus der Tiefe der Welt die Dinge sichtbar machte. Damit aber jene Form ihrerseits bis zum Licht kommt, muß eine sichtbare Gestalt sie aus ihrer tiefen Unsichtbarkeit zerren. Deshalb ist das Gesicht der Welt mit Wapen, Charakteren, Chiffren, dunklen Worten oder, wie Turner sagte, mit ‚Hieroglyphen‘ überdeckt. Der Raum der unmittelbaren Ähnlichkeiten wird zu einem großen, offenen Buch. Es startt von Schriftzeichen. Man sieht entlang der Seite eigenartige Gestalten, die sich überkreuzen und teilweise wiederholen. Man muß sie nur noch entziffern. (*Die Ordnung der Dinge* 57)

Lo que se aprecia a partir de este sistema de las signaturas es que el saber que está puesto en disputa dentro de la episteme renacentista es claramente un saber que se funda en la inscripción de estas signaturas sobre las cosas y su desciframiento (*Die Ordnung der Dinge* 57). En el caso específico de la poesía culta en el virreinato del Perú, la presencia de esta episteme renacentista se aprecia sin problemas y con mínimas variaciones desde el “Discurso en loor de la poesía”, escrito hacia 1602, hasta el gran poema histórico *Lima fundada o conquistada del Perú* (Lima, 1732) de Pedro Peralta y Barnuevo. En el “Discurso en loor de la poesía”, enfrentada la voz del poema a la pregunta sobre la presencia de imágenes paganas en la poesía, incluso en aquellas de talante religioso, declara sin dudar que “Las causas son mui varias, i secretas, / i todas aprovadas por Catolicas, / [...] // Las unas son palabras Metaforicas, / i aunque muger indota me contemplo, se que tambien ai otras Alegoricas” (Mexía de Fernangil, *Primera parte del Parnaso Antártico* 30). En *Lima fundada*, este modo de lectura se presenta ya desde los paratextos en la aprobación escrita por el “doctor Don Joseph Bermudez de la Torre y Solièr, Alguacil mayor de la Real Audiencia de Lima”, donde la excelencia del poema se destaca no solo por su conformidad con las reglas del poema épico o la autoridad científica de su autor, sino principalmente por una “análoga distribucion de los diez Cantos deste Poema con la correspondencia y proporcion à los diez radiantes Olympicos espacios, y à otros tantos influxos inspirados de la sonora cumbre del florido Helicon” (fol. 38r., s.n.).

La rigidez de ciertos modelos para aproximarse a las relaciones entre la cultura letrada y el poder en la sociedad virreinal que acusa el desiderátum de Rama tiene que ver, entonces, con una interpretación del devenir histórico fundada en un proceso de secularización progresiva. Esta progresión secuencial concibe al poder en términos bastante monolíticos sin considerar, por un lado, que durante los siglos XVI y XVII el poder monárquico es más bien plural y policéntrico y por otro, que su realización en el ámbito de la cultura, y en específico, en el de la poesía, se produce mediante la compenetración analógica de al menos tres formaciones discursivas: la tradición clásica o mitológica, la cultura de corte (sea en su variante renacentista o barroca) y la tradición teocrática de la jurisprudencia y la política. En efecto, cada uno de estos discursos provee una justificación particular para el poder, las que son apropiadas y condensadas por la poesía culta en el virreinato del Perú a través de una apropiación *sui generis* del macrotopos del Parnaso (ver capítulo 4).

El discurso clasicista, provee una justificación genealógica para el poder bajo la idea del imperio y su traslación universal de Oriente a Occidente; el discurso cortesano, por su parte, provee una justificación política, basada en los principios del bien común, la civilidad y la “policía”; mientras que el discurso jurídico-teológico aporta una justificación trascendental del orden y las jerarquías del gobierno a partir del modelo cosmológico cristiano. En la legitimación teológica de la poesía virreinal que aquí estudiamos, estos tres discursos se codifican poéticamente mediante una visión analógica y tridimensional del Parnaso. A partir de este macrotopos, que funciona como alegoría del sistema literario, los poetas se arrogan una posición mediadora entre el poder y las demás esferas sociales. Para la cultura cortesana y sus principios de civilidad letrada, resulta evidente, como lo indicaba Rama, que los poetas han de constituir el círculo protector y transmisor del orden en torno al Rey (o el centro del poder). Ahora bien, a esta estructura se suma además la mirada genealógica y la mirada teológica, que garantizan esta posición mediadora del poeta mediante la superposición de figuras análogas, a saber, las musas en torno a Apolo y los ángeles en torno a Dios. Para los poetas cultos en el virreinato del Perú, se podría resumir que los poetas son al Rey, lo que las musas a Apolo, lo que los ángeles a Dios; y de este modo, la poesía se propone como transmisora y se arroga la capacidad descifradora de los órdenes históricos, políticos y teológicos. La legitimación teológica de la poesía culta mediante la que se busca consolidar las prácticas poéticas en el virreinato del Perú entre fines del

siglo XVI hasta la segunda mitad del XVII apunta directamente a la prerrogativa para signar e interpretar el orden analógico, armonioso y concatenado del universo. El poeta docto o teólogo se presenta precisamente como aquel sujeto capacitado tanto para disponer las signaturas sobre las cosas, enseñar a leerlas y con ello doctrinar a los súbditos en los principios fundamentales del universo cristiano.

## Leer y convertir la tradición: la temporalidad de la imitatio y la productividad de la tópica

El tercer modelo operativo para observar cómo se despliega esta prerrogativa del poeta teólogo en las composiciones poéticas cultas se basa, por una parte, en una conceptualización funcional de la *imitatio*, en cuanto *conditio sine qua non* de la práctica poética en los siglos XVI y XVII, y por la otra, en el estudio de los poemas a partir de una perspectiva socio-crítica de la tópica. La instrumentalización de la tópica que se aprecia en los poemas que aquí estudiaremos, de acuerdo a su situación socio-cultural y a sus fines, revela un modo en que la doctrina de la *imitatio* puede ser aprehendida en su productividad poética, más allá de estancarse en un constante recurso hacia las fuentes o en un esfuerzo por identificar las posibles clasificaciones intencionales que se puedan hacer desde una perspectiva teórica.<sup>13</sup> A lo que me refiero en este último caso es a una situación e interpretación de los poemas que busca, en primera instancia, establecer a partir de sus figuras y tropos si la especie de imitación que está en juego es de pleno seguimiento o ya de índole transformativa, disimulativa o erística (ver Pigman 3). El problema de este tipo de lecturas es, por una parte, como lo han señalado Kablitz y De Rentiis, la constitución de un canon interpretativo de los poemas basado en el modelo que los motiva, y por la otra, la justificación extraliteraria según las

13 Sobre las discusiones en torno a la *imitatio* en la poesía castellana, ver Anne Cruz e Ignacio Navarrete. Sobre las modalidades intencionales de la *imitatio* a partir de las tres especies del *sequi*, *imitare* y *aemulare*, ver los clásicos estudios de Thomas Green y Pigman. Para una propuesta de aplicación en el caso de la poesía castellana, ver Alicia de Colombí-Minguió, “Teoría y práctica de la poética renacentista”. Para las salvedades en la posible aplicación de estos modelos teóricos de manera funcional, ver Kablitz y De Rentiis, *Die Zeit der Nachfolge*.

intenciones del autor, que se confesaría seguidor (a la siga del modelo), imitador (al mismo nivel del modelo) o emulador (desde el modelo ya una superación). De Rentii, al referirse por ejemplo al modo en que la utilización de la metáfora de las abejas, en cuanto figura de la imitación poética, ha sido interpretada para marcar una evolución en la doctrina de la *imitatio* desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, insiste en que no es posible determinar una comprensión teórica de esta, ya que la figura alude siempre desde su contingencia a una de las posibilidades de la imitación, sin que eso signifique la supresión de las demás.

La práctica poética implica siempre una transformación de la tradición en la que se sostiene, ya sea por la incorporación de elementos nuevos, por la combinación de diversas fuentes o por la mera inscripción del pasado en un contexto diferente. Por lo mismo, si es que hay que disponer de un aspecto principal y teórico para guiar la lectura, lo que en el fondo interesa más de la *imitatio* en la temprana modernidad es el surgimiento de una conciencia histórica y cultural de la brecha existente entre la práctica poética en su contexto determinado y las tradiciones del pasado (sea este lejano o inmediato). Anne Cruz, por ejemplo, da inicio a su libro sobre *Imitación y transformación* en la obra de Boscán y Garcilaso declarando sin ambages: “Todo renacimiento comienza con la paradoja de un sentimiento de separación del pasado y la conciencia de estar viviendo una historia propia; la *imitatio*, como una articulación entre el pasado y el momento actual, procura remediar la brecha entre los dos” (1).

Un ejemplo fundamental para las letras castellanas es la famosa frase utilizada por Antonio de Nebrija en el prólogo a su *Gramática castellana* en la que sostenía que la lengua fue siempre “compañera del imperio”. Como lo explica Eugenio Asensio, esta idea fue una inteligente y productiva imitación de una propuesta desarrollada para Italia por Lorenzo Valla. Con esta idea, que alude al *topos* de la *translatio imperii et studii*, Nebrija fue capaz de desvincular al imperio romano de su posición geográfica y trasladar simbólicamente su herencia a la Corona española, es decir, a la Monarquía católica (Asensio 406–407). Este proceso de la *translatio imperii et studii* debía contribuir a la legitimación de la sociedad de la corte mediante una genealogía imperial, a pesar de que su tradición había surgido en una nueva lengua (castellano) y en una nueva religión (catolicismo). Mediante esta propuesta de Nebrija, según lo arguye Sabine MacCormack al inicio de su libro *On the Wings of Time*, la herencia de la antigüedad fue convertida en una tradición que podía ser negociada y reinterpretada mediante la traducción o la imitación. Debido al

redescubrimiento de nuevos textos griegos y latinos y a partir del deseo de algunos humanistas por recuperar la lengua latina clásica frente a sus desviados o “aberrantes” usos actuales, se produjo un cambio de percepción frente a la vieja y familiar tradición latina existente en la península:

A great deal now emerged about Greeks and Romans that seemed strange and required explanation. [...] Studied closely, the pagan Romans emerged as utter strangers in the Christian present, and as much more pagan than they had been perceived formerly. [...] As a result, the classical past turned out to be infinitely more distant and harder to understand than it had been previously. (MacCormack 12)

Fundamental en este proceso fue que esta dificultad para comprender e integrar el pasado no significó una separación total de la tradición clásica, sino que la apertura de una brecha histórica –la conciencia de vivir en una época distinta– que posibilitó la pervivencia del universo clásico (y con ello el imperio) a través de su refundación.

En el caso específico de los debates de la época sobre la *imitatio*, cabe destacar la toma de posición que realiza Erasmo de Rotterdam en su *Ciceronianus* ante esta brecha histórica. Como lo plantea Pigman con respecto a este tratado, Erasmo confronta a los letrados que defendían el modelo de Cicerón como el único válido, proponiendo una comprensión histórica del “decorum” que resalta la importancia que tienen los cambios históricos para la imitación (29). Por supuesto que Erasmo no podía ir en contra de Cicerón como modelo, sin embargo, agrega al debate la idea de que es necesario también hablar y escribir con decoro; y este último solo se alcanza observando y adecuándose a la gente y a las condiciones del presente. Lo que no se refiere únicamente al contexto de enunciación específico, sino a las circunstancias o condiciones históricas generales (Pigman 29–30). En palabras de Pigman:

For Erasmus the primary duty of the imitator is to be aware of the differences between his own day and antiquity, in particular to recognize the moral and stylistic revolution of Christianity, and to adapt de writings of the past to the conditions of the present. Historical decorum requires that the imitator found his style on the insight, ‘I see everything changed’ (30)

Mediante la demarcación de una diferencia temporal –qué hicieron los antiguos y con qué medios; qué somos nosotros capaces de hacer con nuestros propios medios– se construye así una tradición en la que las prácticas literarias pueden inscribirse y legitimarse, manifestando a su vez su diferencia epocal. Anne Cruz, destaca al respecto, que el poeta, “al reconocer que tanto él como su obra forman parte de una época específicamente cristiana y distinta de su modelo, todo poeta tiene en cuenta que su labor emuladora debe funcionar como una corrección de la historia” (Cruz, *Imitación* 6).

Dentro del contexto virreinal, caracterizado por su participación compleja dentro de la composición global de la Monarquía española y dentro de su misión evangélica en el Nuevo Mundo, esta “corrección de la historia” se postula inevitablemente bajo los principios de la historia sagrada, aunque enunciada desde un espacio que hasta entonces no había existido ni para la Antigüedad ni para las fuentes bíblicas. Esta novedad radical obliga a replantear el modo en que las composiciones poéticas cultas escritas en el virreinato del Perú reconstruyen y recodifican la tradición poética que imitan a partir del particular universo católico en que están situadas. Esta tarea, como ya lo señalaba Cornejo Polar hace 25 años al hablar de *La formación de la tradición literaria en el Perú*, no es sencilla y requiere enfrentar a la historia literaria tradicional y su “tendencia a comprender el proceso literario como secuencia unilineal, cancelatoria y perfectiva” (14). Este modo tradicional de concebir la historia de la literatura es el que nos impide “captar la coexistencia de sistemas literarios diferenciados, cada cual con su propia historia” y “dificulta comprender que incluso del sistema hegemónico se producen simultaneidades contradictorias” (14). El pasado, sostiene Cornejo Polar, está sujeto a cambios, como cualquier otra instancia histórica, lo que instaaura “una relación dialéctica, excepcionalmente fluida, que transforma sus dos polos”, es decir, la relación pasado-futuro, establecida en el presente (15). La historia literaria, por lo tanto, no puede conformarse con establecer la secuencia de una tradición, sino que debe partir del presupuesto que todo momento histórico-literario se constituye a partir de tradiciones alternativas en constante conflicto y que pugnan por determinar su tradición y su pasado en función del presente y, por supuesto, el futuro de dicho presente.

La conciencia histórica que despierta la práctica poética en la modernidad temprana a partir de la doctrina de la *imitatio* exhibe, quizás con más fuerza que el cultivo literario en épocas posteriores, esta dialéctica entre el pasado y el

presente en la construcción de su propia tradición. En este sentido, es posible comprender las dinámicas que existen entre producción poética, recepción de la tradición y lectura interpretativa a partir de las consideraciones teóricas que realiza Cornejo Polar sobre la necesidad de reformular los principios de la historia literaria, subrayando tanto la naturaleza agudamente ideológica de estas operaciones, así como el hecho que toda tradición es fruto de la *lectura* que distintos individuos o grupos sociales realizan del acontecer histórico desde sus circunstancias:

De alguna manera esta es la *tradición*: corresponde a la historia, pero a una historia pasible de ser asumida como propia. Naturalmente en este proceso se produce un complejo diálogo entre la 'objetividad' del acontecer histórico y el modo como lo *leen*, en cada circunstancia, los distintos grupos sociales. A la postre, la tradición es el producto de esta *lectura* que no solamente establece el sentido del pasado, sino también –y a veces más– el del presente. (15)

A partir de esta reconceptualización del proceso histórico literario, es necesario perfilar ahora cómo se realiza efectivamente la práctica de la *imitatio* en los poemas cultos de carácter sagrado que fueron escritos en el virreinato del Perú entre fines del siglo XVI y la primera mitad del XVII. Observando el modo en que estos poemas se inscriben en la tradición o tradiciones que los motivan, se hace posible precisar la manera en que se produce ese complejo proceso de lectura, cuyo resultado es la constitución de una tradición; apropiada desde el presente y convertida desde la poesía en una nueva historia, que pretende asegurar también su porvenir.

En primer lugar, hay que reconocer que la imitación llevada a cabo por los poemas cultos escritos en los comienzos del período de estabilización colonial se funda en la combinación de tópicos heredados de la tradición clásica e italianizante a partir de un modelo de formación humanista cristiano, si es que no decididamente humanista católico, bajo los principios jurídico-teológicos que sustentan el armazón político de la Monarquía española. De tal modo, estos poemas cultos virreinales se estructuran a partir de un conglomerado de tradiciones y principios estético-ideológicos que se superponen y entrelazan en diversos niveles, ofreciéndonos un objeto cultural que, como lo plantea Martín Lienhard al hablar de la visión quimérica que se tiene de la cultura hispanoamericana,

demanda una aproximación arqueológica, pero cuyas interpretaciones deben encontrar su límite en las prácticas humanas que construyen y se sirven de ese objeto. Según Lienhard: “Cabe enfatizar que la combinatoria de prácticas culturales que realiza un individuo o sector socio-cultural se da en un *marco político, social, económico y cultural que valoriza y favorece o, al contrario, descalifica y discrimina determinadas prácticas*” (71). Por lo mismo, sostiene Lienhard desde las propuestas que hace Paul Zumthor al estudiar la poesía medieval, las siguientes preguntas deben dirigir, aunque sea de manera implícita, toda indagación de las prácticas culturales: ¿Quiénes son los sujetos que realizan una práctica determinada? ¿Cómo mezclan o combinan los elementos que la constituyen? ¿A quiénes está destinada esta práctica y en qué contexto se lleva a cabo? (69).

En el caso de esta poesía culta legitimada teológicamente que se escribe entre fines del siglo XVI y mediados del siglo XVII en el virreinato del Perú, hay que tener en mente que se trata de la práctica letrada de una élite que busca su legitimación social y política mediante la poesía. La poesía virreinal se puede considerar una institución cultural heterónoma, es decir, con normas y códigos propios, aunque jamás desvinculados del todo de los discursos políticos, filosóficos, teológicos y morales que dan cuerpo y justificación a la sociedad desde la que emerge y a la que también se dirige. En este sentido, el marco político, social, económico y cultural al que hacía referencia Lienhard, se incorpora en la poesía mediante una dinámica doble que revela, en palabras de Cornejo Polar, por un lado, “una reflexión sobre una realidad que unánimemente se considera deficitaria” y por otro, “una modulación propiciatoria que parece ensayar un mundo todavía no realizado” (*Sobre literatura* 11).

Esta doble dimensión –que para Cornejo Polar está sustantivamente ligada a los orígenes de la literatura latinoamericana– demanda a los estudios de la literatura, no solo la conciencia del carácter construido de la tradición, sino también una visión semiótica y socio-crítica de la literatura, en la que se considere a sus obras como sistemas de pluralidades que “remiten sin excepción posible a categorías supraestéticas: el hombre, la sociedad, la historia” (*Sobre literatura* 34). El *quid* del asunto es no caer en una simplificada y abstrusa “teoría del reflejo”, en la que las obras literarias se comprenden como mero epifenómeno de la infraestructura, o en un purismo estético en el que las obras literarias (su historia y posibilidades de expresión) se deben solo a sí mismas. De lo que se trata es, más bien, de entender que las obras literarias (o si se quiere, aquellas obras que signamos como

literarias) son un componente fundamental en la construcción, instalación o desmontaje de una ideología determinada. Por lo mismo, sugiere Cornejo Polar, la tarea principal de la crítica literaria es:

[D]escifrar el sentido de esa predicación cuyo sujeto primario es el mundo; en otros términos, revelar qué imagen del universo propone la obra a sus lectores, qué conciencia social e individual la estructura y anima. No se trata de averiguar el grado de fidelidad de la representación verbal con respecto a sus referentes de realidad [...], sino –fundamentalmente– de iluminar la índole, filiación y significado de esa imagen hermenéutica del mundo que todo texto formula, incluso al margen de la intencionalidad de su autor. Esa imagen no es nunca individualmente gratuita ni socialmente arbitraria. (*Sobre literatura* 34).

En el caso de esta investigación, la observación de los modos en que estos poemas cultos virreinales de índole sagrada se inscriben en las tradiciones poéticas preexistentes tiene un carácter importante, aunque no para pensar filiaciones o fuentes hacia el pasado, sino concentrándose en aquellos elementos que desde la situación contextual en la que se enuncia dicha inscripción, se sugiere o declara una conversión de la tradición y una comprensión de la poesía según la específica imagen del mundo que ofrece. Para observar estas transformaciones que surgen en los vaivenes entre tradición poética y situación contextual, entre apropiación del código poético italianizante y su conversión católica en el virreinato del Perú, es necesario entonces enfocarse, como ya lo anuncié al principio de esta sección, en las formas en que ciertos *topoi* son instrumentalizados en los poemas.

Quien ha ofrecido una discusión sobre las maneras en que podemos comprender la noción de *topoi* desde una teoría socio-crítica de la literatura –y sorprendentemente muy de acuerdo con las premisas ofrecidas por Cornejo Polar– fue Lothar Bornscheuer en un libro programático y polémico, publicado en 1976 con el título de *Topik*. En este libro, Bornscheuer propone una reinterpretación de la tópica con el fin de construir un modelo histórico y dialéctico que le permita identificar ciertos momentos estructurales y funcionales de la potencia imaginativa (*Einbildungskraft*). En otras palabras, lo que Bornscheuer pretende es establecer un modelo de la formación social e intelectual (*Bildung*) en un momento histórico determinado, en relación con los complejos procesos históricos

de la sociedad y no a partir únicamente del idealismo de una formación humanista. Para conseguir este objetivo, Bornscheuer sugiere observar y estudiar la utilización concreta y ejemplar de ciertos *topoi* que han dominado en determinadas épocas socioculturales, puesto que a través de ellos es posible adentrarse en procesos de producción intelectual e imaginativa en términos colectivos (17–18). Los *topoi* dominantes en una época sociocultural determinada, esa es su tesis, no son jamás mero capricho individual ni tampoco expresión irreflexiva de un modelo de formación específico. Lo que ha limitado hasta hoy un modelo de comprensión sociocultural de esta índole, sostiene Bornscheuer, es la justificación burguesa de la productividad creativa a partir de la subjetividad individual, es decir, el idealismo subjetivo y la aspiración por la autonomía que han caracterizado a los discursos filológicos y estético-filosóficos desde el siglo XVIII. Al respecto, dice Bornscheuer:

Es gehört zu den Vorurteilen der subjektivistischen Originalitätsästhetik, daß das alteuropäische rhetorisch-dialektische Bildungswesen keine eigentlich produktiven Prinzipien gekannt habe, obwohl es in der „Topik“ als eine „ars inveniendi“ geradezu eine Methodenlehre des Forschens und Findens entwickelt hatte. (19)

En el caso de la formación letrada en el virreinato del Perú, desde fines del siglo XX y principios del XXI han surgido posicionamientos críticos similares, que insisten en las dificultades que nos presenta hoy la mentalidad moderna, heredera del romanticismo, para comprender el modelo de formación y la práctica de la poesía que imperaban en los siglos XVI y XVII. Alicia de Colombí-Monguió, por ejemplo, al enfatizar el principio de la *imitatio* dirá que la sensibilidad moderna no logra comprender del todo que la imitación era condición *sine qua non* de la práctica poética y por lo mismo, un aspecto que no puede dirimirse en términos de originalidad o copia: “La gloria del poeta *es* la imitación. Sin ella no debía haber poema culto que mereciera tal nombre. La cuestión no era si se imitaba o no, sino cómo y a quién se imitaba” (Colombí-Monguió, “El Discurso en loor” 228, n. 18). Sonia Rose, por su parte, al estudiar las élites letradas en el Perú virreinal, sigue esta postura en contra del vínculo romántico entre creación y originalidad, favoreciendo el principio de la *imitatio*. Por lo mismo, enfatiza Rose, no es posible juzgar la actividad intelectual virreinal “como mero espejo o copia

de la metrópoli” o “producción periférica, de segunda clase, artísticamente mediocre” (“Hacia un estudio” 120).

En este sentido, siguiendo a Bornscheuer, el primer paso que es necesario dar para rehabilitar la facultad o potencia imaginativa y creativa (*schöpferische Einbildungskraft*) como una facultad social y no meramente individual, es la recuperación de aquellos momentos productivos de la invención tópica que permiten ver en ella una especie de hermenéutica de la imaginación en el horizonte de las prácticas sociales (19). La idea de fondo que rige esta reconceptualización de la tópica se basa en que toda productividad, incluso la de carácter intelectual o espiritual, es fruto de una colectividad:

Alle theoretischen und praktischen Produktivitäten unterliegen jeweils einer bestimmten historisch-gesellschaftlichen Charakteristik, der Bewegungsspielraum schöpferischer Ideen und ihrer Realisierungsmöglichkeiten in allen Bereichen einer bestimmten Kulturepoche (in ihrem Bildungssystem, ihren Wissenschaften, ihrer Technologie, sowie in ihren ökonomischen, politischen und gesellschaftlichen Organisationsformen) ist durch eine jeweils epochencharakteristische Tiefenstruktur bestimmt. Diese Tiefenstruktur eines je bestimmten gesellschafts-geschichtlichen Bildungshabitus könnte als eine der Bedeutungsschichten des Begriffs „Topik“ bezeichnet werden. (19–20)

Más allá de los reparos teóricos que pueda despertar la forma en que Bornscheuer se sirve de la noción de “tópica”, ya que su determinación es bastante laxa y se refiere casi siempre a la utilización efectiva de tópicos por parte de una obra literaria, la perspectiva que él adopta para analizar la instrumentalización de ciertos *topoi* dominantes es productiva para el análisis literario.<sup>14</sup> Frente a

14 Sobre los reparos a la noción de “tópica” en Bornscheuer, ver Hess, quien reserva el uso del término para un discurso metodológico que se interesa por sistematizar los procesos cognitivos que hacen posible la construcción de patrones argumentales, independientemente de sus contenidos individuales o eficiencia singular. La tópica, resume Hess: „[I]st erkenntnistheoretisch ausgerichtet, ideologisch ungebunden und methodologisch anpassungsfähig. Sie gibt dem Redner ein Instrumentarium für die inventarische Forschung in die Hand und erlaubt es ihm, für oder gegen jede Sache Stellung zu nehmen. Topik ist nicht an einzelnen interessanten und vielleicht auch besonders effizienten Argumentationsmustern, sondern an die Systematik selbst interessiert. Nicht die Inhalte, sondern die Methodik, die zur Auffindung von Inhalten

las relaciones entre tópica y literatura, la tesis de Bornscheuer es que en el aspecto compilatorio-combinatorio de los contenidos y formas literarias se aprecia la substancia tópica de la conciencia sociocultural. En este sentido, hay que considerar tres precisiones:

1. La tópica es el lugar en el que se realizan y compenentran los procesos de significación social, la autenticidad histórica y la evidencia estética. Las referencias tópicas de una obra de arte no representan, en este sentido, una carencia, sino que son la *conditio sine qua non* de cualquier productividad que tenga relevancia sociocultural. Solo mediante la tópica es que una obra puede situarse en su contexto de significación y recepción social y estético (Bornscheuer 20).
2. Mientras más “tópica” es una obra, más “combinatoria” se revela su estructura. La combinatoria es el método en que se realiza una transmisión innovadora de los materiales tópicos. De manera inversa, mientras más combinatoria se revela la estructura de una obra, más fácil resulta a su vez identificar su material tópico. La combinatoria es así también un procedimiento para visibilizar el material tópico como tal (Bornscheuer 21).
3. La tópica y la combinatoria son dos caras de la misma moneda, a saber, la relación productiva con un saber formativo y experiencial que es social e históricamente identificable. De ahí que la tópica pueda considerarse también como la competencia (consciente o inconsciente) que tiene un individuo dentro de un grupo para servirse de los saberes hegemónicos relevantes al interior de una sociedad determinada. Siguiendo a Aristóteles se puede decir que la “tópica” es la sustancia de la *doxa*, es decir, de la opinión común hegemónica (Bornscheuer 21).

Dadas estas precisiones sobre la relación entre la tópica, entendida como “ars combinatoria” y “ars inveniendi”, y la práctica de la literatura, surge una noción de *topos* que no es por ningún motivo un mero lugar común o cliché. Un *topos* es fundamentalmente el lugar, afincado en la tradición, donde el orador o el poeta

führt, ist für die Topik von Belang, weshalb eine erfolgreiche inventorisches Forschung Sachwissen über das Thema der Rede voraussetzt, und weshalb die Topik den Anspruch der universellen Kompetenz an Redner und Dichter stellt“. (Hess 74)

va a buscar pensamientos e ideas para desarrollar su argumento. Thomas Schirren dice, por ejemplo, que el decurso histórico del mismo término desde Aristóteles, pasando por Cicerón y Quintiliano, hasta llegar al Renacimiento y el Barroco, revelan el sentido originario del concepto: „Der Topos als Fundplatz eines Gedankens, der dem Argumentierenden prinzipiell zugänglich ist“ (xiv). Por su parte, Hess declara a partir de la tónica aristotélica que „Topoi, Loci bezeichnen die Quellen der Argumente, und nicht die konkreten Argumente selbst. Topoi sind nicht materieller Natur, sondern formelle Kategorien. Eine Untersuchung eines Gegenstandes auf diese Kategorien hin führt im Idealfall zur kognitiven Erfassung eines Gegenstandes“ (73). Y esta dimensión cognitiva se conserva luego en Cicerón y en Quintiliano, para quienes los *topoi* o *loci* serán siempre *sedes argumentorum*, es decir, aquellos lugares en los que los argumentos tienen su asiento y a los cuales hay que recurrir para hallarlos (Hess 73).

Desde la reinterpretación de Bornscheuer, un *topos* es en este sentido una idea o pensamiento concentrado en forma verbal, mediante el cual un texto literario pone en escena el modo en que se inscribe dentro de una tradición determinada y a la vez la instrumentaliza en función de sus objetivos. Un *topos* dominante presenta así siempre cuatro elementos estructurales que le otorgan su capacidad expresiva y que hacen posible aproximarse a los elementos socioculturales que lo animan y le dan sentido. Estos cuatro elementos son su habitualidad, su potencialidad, su intencionalidad y su poder simbólico.

El poder simbólico de un *topos* es tal vez su característica más reconocida. Los *topoi* más comunes se dejan resumir en fórmulas, frases hechas, una imagen o una serie de expresiones breves: dentro de la tradición lírica en lengua castellana, por ejemplo, es ya clásico el tópico de “las armas y las letras”, para resumir la tensa situación en la que se sitúa el cultivo de las letras dentro de un contexto social en plena transición de una sociedad guerrera a una sociedad cortesana (ver Middlebrook 22 y Cruz, “Arms versus Letters”). Visto así, queda en evidencia que los *topoi* expresan un carácter elemental que los presenta como unidades cerradas en sí mismas y que simbolizan situaciones sociales o culturales, que si bien no están resueltas, aparecen ya como un hecho dado. Esto les otorga una potencia de fascinación casi mágica y pueden llegar a transformarse en fórmulas para conjurar un “sentido común” ya establecido y muy resistente a las transformaciones sociales en el tiempo. Ahora bien, como lo advierte Bornscheuer, estas fórmulas se transmiten entre individuos que pertenecen a su vez a determinados

grupos sociales, identificables por su idioma, formación y conciencia social. En este sentido, se entiende que el simbolismo de un *topos* revela a su vez su capacidad para transmitir ciertos significados elementales o categoriales, cuya expresión específica depende sobre todo de factores correspondientes a la formación social e intelectual de aquellos individuos que los utilizan (104). Lo que en otras palabras quiere decir que esta potencia simbólica está vinculada de manera íntima con su habitualidad, la que para Bornscheuer es en el fondo el elemento estructural más sobresaliente de un *topos*. Al respecto, declara:

Ein Topos ist ein Standard des von einer Gesellschaft jeweils internalisierten Bewußtseins-, Sprach- und/oder Verhaltenshabitus, ein Strukturelement des sprachlich-sozialen Kommunikationsgefüges, eine Determinante des in einer Gesellschaft jeweils herrschenden Selbstverständnisses und des seine Traditionen und Konventionen regierenden Bildungssystems. (96)

El concepto de “habitus”, Bornscheuer lo toma de Panofsky y Bourdieu. Mediante este concepto, ambos investigadores, destacan que la formación (*Bildung*) no es simplemente un código común, ni tampoco un repertorio general de respuestas elaboradas para problemas comunes, y menos una cifra de patrones de pensamiento, sino ya una interacción de patrones fundamentales asimilados previamente. „Diese bringen, ähnlich wie die Regeln einer ‚ars inveniendi‘, die sich mit der musikalischen Kompositionsweise vergleichen ließe, eine Unzahl einzelner Schemata hervor, die sich ohne weiteres auf den Einzelfall anwenden lassen“ (Bornscheuer 97).

Como ya lo mencionamos, un elemento funcional que caracteriza la utilización de determinados *topoi* es la relación de estos con el procedimiento retórico de la *inventio*. La imaginación tópica es así mucho más que mero instrumento retórico, sino la condición de posibilidad de la imaginación argumentativa. Según la situación en la que el orador o el poeta se encuentre, y según los fines de su acto de composición, un *topos* puede ser utilizado de maneras diversas, puede servir de punto de partida, de argumento, prueba o incluso estrategia de amplificación. En este sentido, los *topos* son relacionables entre sí, sin que exista una estricta jerarquía entre ellos. Por lo mismo, tal como en el caso de la *imitatio*, en que es necesario preguntarse qué es imitado, cómo y dentro de qué contexto, en el caso de la utilización de *topoi* siempre es fundamental observar en qué forma y en qué

sentido un topos es utilizado e interpretado. Un *topos*, si bien parece sugerir una situación o un argumento típico que ya ha sido codificado de algún modo por la tradición, su utilización puntual dentro de un texto específico requiere siempre de una interpretación doble: una interpretación del modo en que el *topos* tradicional fue comprendido para ocupar un lugar específico dentro del texto, y a la vez, el modo en que es utilizado en su presentación textual para tal vez decir otra cosa que en su fuente. Y este contante reclamo por interpretación es lo que para Bornscheuer caracteriza la potencialidad del *topos*: „Die Interpretationsbedürftigkeit eines Topos fordert heraus, er inspiriert, er setzt Denken in Bewegung, er öffnet im konkreten Problemzusammenhang neue argumentative bzw. amplifikatorische Möglichkeiten“ (99).

A partir de estas tres características estructurales, el simbolismo, la habitualidad y la potencialidad del *topos*, surge también una cuarta y última, con la que se termina de perfilar el funcionamiento social de la tópica, la intencionalidad. Al respecto, Bornscheuer declara:

Ein Topos ist weder bloß ein durch Tradition und Konvention vorgegebener und angeeigneter Standard, noch ein dem assoziativen Einfall überlassener, beliebig verwendbarer Gesichtspunkt, sondern er ist ein solches zentrales Strukturelement des gesellschaftlichen Kommunikationsgefüges, von dem aus im Blick auf einzelne Problemsituationen jederzeit ein weiterführender Verständnishorizont intendiert werden kann. Ein Topos ist ein aus einer bestimmten gesellschaftlichen Meinungs- und Verhaltensstruktur erwachsener und zugleich deren antagonistische Problemstellungen auf eine jeweils höhere, ‚sinvolle‘ Bewußtseins-ebene hebender Gesichtspunkt. Aus dem ambivalenten Charakter des Topos als einer sowohl sinnkonstitutiven wie polyvalenten Orientierungshilfe ergibt sich jederzeit aktualisierbare Argumentationsfunktion. Erst die konkrete Problemsituation und Wirkungintention überwindet die innere Ambivalenz der Topik und erschließt perspektivische Zusammenhänge. (102)

Es de esta forma que la apreciación de determinados *topoi* hegemónicos de una época puede desprenderse de la constante búsqueda de una fuente y de un supuesto sentido ya fijado por la tradición y convertirse en una investigación de los

modos en que estas situaciones o argumentos típicos entran en dinámicas comunicativas que no pueden reducirse a una mera transmisión de significados. Los *topoi* revelan en su utilización no solo la pertenencia a una determinada clase social, con sus propios códigos formativos y expresivos, sino también las formas en que dichos códigos están sujetos a cambios y transformaciones a partir de la situación específica en la que son puestos en funcionamiento. En otras palabras, la tópica reconceptualizada a partir de las reflexiones de Bornscheuer nos permite regresar sobre la conceptualización teórica de Cornejo Polar sobre la formación de una tradición a partir de la *lectura* que hacen de ella los distintos actores sociales en un preciso momento, al igual que sobre esa brecha histórica que despierta la *imitatio* en cuanto motor de una recreación poética del pasado en función del presente y el futuro.

Para el caso de esta investigación, esta perspectiva se demuestra fundamental para comprender la manera en que los poemas cultos escritos en el virreinato del Perú participan con toda propiedad de las tradiciones clásica, italiana y castellana de su época, aunque no de manera servil o dependiente, sino de manera absolutamente productiva y transformadora. Como lo veremos a continuación, las formas, temas y tópicos extraídos de todas estas vertientes de la cultura metropolitana serán combinados y recodificados en función de una legitimación teológica de la poesía con la que los letrados virreinales pretendieron consolidar sus labores en el contexto cortesano, católico y global de la Monarquía española. Así, figuras altamente codificadas, como el macrotopos del Parnaso, podrán ser reinterpretadas desde una perspectiva teológica para ofrecer una justificación católica para el saber de la poesía. Además, algunos elementos jurídicos o teológicos, como el indio en cuanto “persona miserable” o los coros angélicos, serán poetizados para constituir un código poético propio a las necesidades políticas y sociales de los poetas virreinales.



## Capítulo 3

# La poesía virreinal peruana y el orden de la Monarquía española

### La poesía y el Rey: tres sonetos para la Monarquía española

En 1591, en las imprentas madrileñas de Guillermo Drouy y de Luis Sánchez, se publican tres sendas traducciones realizadas en el virreinato del Perú y dedicadas por entero al rey Felipe II: *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca*, *Los Lusíadas de Luys de Camoes* y *Francisco Patricio De reyno, y de la institución del que ha de reynar, y de como deve auerse con los subditos, y ellos con el*. Estas traducciones, que significativamente trasladan al castellano tres lenguas y tres géneros literarios de gran relevancia en la época —la poesía lírica italiana, la poesía épica de los descubrimientos portugueses y el espejo de príncipes o doctrinal del gobernante del humanismo latino—, fueron realizadas entre los años de 1570 y 1589 en el Perú por el letrado y minero portugués Enrique Garcés y son de una importancia fundamental para las letras virreinales, ya que atestan públicamente en España la temprana circulación, apropiación y consolidación particular de la cultura letrada humanista en los dominios más australes de la Corona.

Dentro de este fenómeno de traspaso, consolidación y también transformación de la cultura clásica y de la poesía culta en el virreinato del Perú, la primera de estas traducciones resulta ejemplar. En primer lugar, este libro es la primera traducción completa que se realiza del *Canzoniere* de Petrarca en lengua castellana y como tal, ocupó un lugar central en la difusión de los poemas en lengua vulgar de este poeta, ya que hasta el siglo XX no existió otra traducción completa de

circulación pública del libro que satisficiera los requerimientos de la élite lectora peninsular y virreinal (Mancosu, “El *Cancionero*” 2 y 6). Como lo destaca Paola Mancosu, existió una traducción previa del *Canzoniere* al castellano realizada por el judío portugués Samul Usque [Salusque o Salomón Usque], publicada en Venecia en 1567, aunque solo de la primera parte (Mancosu, “El *Cancionero*” 1; también Bertomeu 460). En 1598, es decir, siete años después de la publicación de las versiones de Garcés, Francisco Toledo y Ayllón tenía lista para la impresión su propia traducción de las *Rime sparse* de Petrarca, aunque finalmente quedó inédita. Por su parte, la versión de Garcés volvió a ser editada en 1957 con prólogo y adiciones de Justo García Morales (Madrid, Aguilar) y, en 1968, por Antonio Prieto (Madrid, Emesa) (Mancosu, “El *Cancionero*” 2). La traducción de Garcés contiene todos los poemas del cancionero, salvo cinco. Como lo aclara Luis Monguió, uno de ellos es la canción 29 “Verdi panni”, que Garcés reconoce no haber podido traducir. Los otros cuatro son los número 114, 136, 137 y 138 del canon (‘De l’empia Babilonia’, ‘Fiamma dal ciel’, ‘L’avara Babilonia’ y ‘Fontana di dolore’), que Monguió supone fueron suprimidos por los ataques que contienen contra la corte papal aviñonense (“Una nota” 182). Con respecto a la posible difusión de las traducciones de Garcés en el Nuevo Mundo, Luis Monguió, al final de su presentación y estudio de los poemas originales presentes en estas, declara que en las investigaciones de Irving A. Leonard y José Torres Revello sobre el libro en América hay una serie de registros de libros embarcados e inventarios de librerías pertenecientes al período de 1594 a 1600 en los que aparecen alusiones a estas obras y que muy probablemente son las traducciones de Garcés (Monguió, *Sobre un escritor* 46–47).<sup>1</sup>

En segundo lugar, estas traducciones, y en especial *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca*, expresan con claridad la temprana predilección que la

1 Como me lo comunicó Mancosu personalmente en el Simposio internacional Estudios Transandinos, celebrado en la Universidad de Bochum en 2013, según las investigaciones que ella realizó sobre este libro para su estudio *Petrarca en la América virreinal (siglos XVI y XVII)*, la traducción de Garcés influyó también en la recepción de Petrarca en España, ya que luego de su publicación se aprecia un creciente interés por las *Rime sparse* del poeta toscano, en desmedro de los *Trionfi*, que habían dominado las lecturas petrarquescas en la Península. Ver también la conclusión de su breve artículo citado en la bibliografía (Mancosu, “El Cancionero” 6–7). Sobre la importancia de los *Trionfi* en la recepción de Petrarca en España, ver el artículo de Anne Cruz, “Los *Trionfi* en España”.

comunidad intelectual reunida en torno a la corte virreinal en Lima tuvo por la tradición clásica, en especial el petrarquismo y sus avatares renacentistas.<sup>2</sup> Ya en el primer soneto dedicado a Felipe II, Enrique Garcés confiesa que su traducción ha estado detenida “algunos años mas que Horacio manda” (Petrarca, *Los sonetos* fol. 3v.), es decir, al menos los nueve años que Horacio aconseja esperar en su *Ars Poetica* antes de publicar cualquier trabajo (Monguió, *Sobre un escritor* 6) y que el impulso final provino de ver “quan metido / El mundo quasi todo por ser anda / Parnasino” (Petrarca, *Los sonetos* fol. 3v.). Idea que se ve confirmada en la colección de 25 poemas laudatorios que introducen la traducción y en un soneto que el traductor mismo dedica “A ciertos amigos que querian ver esta traduccion”. En este soneto, Garcés se refiere directamente a un grupo de letrados y poetas del virreinato del Perú que esperaban ver publicado su trabajo y les pide, sea con falsa modestia o no, que lo censuren y mejoren (Petrarca, *Los sonetos* fol. 8r. y 8v.). Según Luis Monguió, ya el título del soneto ...

[...] nos confirma la opinión de la existencia en el Perú de la segunda mitad del siglo XVI de círculos de personas interesadas en la poesía que no sabemos si estarían organizados en tertulias o academias. Estos círculos, a los que obviamente pertenecía Garcés, los formaban personas a cuyo saber y a cuya habilidad poética este —tan vanidoso en otras materias— defería en el campo de la poesía. (Monguió, *Sobre un escritor* 21)

Más allá del impacto que la versión de los sonetos y canciones de Petrarca ofrecidos por Garcés pudo tener en el campo literario castellano de los Siglos de oro, este conjunto de tres traducciones es fundamental para las letras del virreinato del Perú, puesto que tanto en las venturas y desventuras de su impresión, así como en sus páginas preliminares, estos libros portan consigo la impronta de su campo literario e intelectual. Es decir, el modo particular en que los letrados virreinales se apropiaron de la tradición poética del Viejo Mundo en función del surgimiento

2 Sobre el papel desempeñado por Enrique Garcés en la introducción de la tradición clásica en el virreinato del Perú, ver los artículos de Estuardo Núñez “El primer traductor de Petrarca y Camoens en América” y “Henrique Garcés, múltiple hombre del Renacimiento”. Sobre el petrarquismo en el Perú, ver sobre todo los estudios de Alicia de Colombí-Monguió citados en la bibliografía.

de una nueva poesía, más acorde a las condiciones sociales, políticas y culturales de la corte virreinal. El conjunto de poemas preliminares que antecede a estos libros presenta un testimonio poético de los intereses que compartían los letrados que utilizan la publicación de estas obras para esbozar su comprensión de la poesía según sus propios intereses.

Como lo han afirmado ya Francisco M. de Sousa Viterbo, Guillermo Lohmann Villena y Luis Monguió, entre otros, los libros y versos de Enrique Garcés funcionan también como memoriales al Rey, con los que el portugués recuerda sus servicios vinculados con la extracción y circulación de la plata en el virreinato del Perú, suplicando así las mercedes correspondientes para él y su descendencia. El tercer soneto en dedicatoria al Rey de *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarcha*, el segundo soneto en dedicatoria al Rey de la traducción de *Los Lusíadas de Luys de Camoens*, así como la dedicatoria en prosa de la traducción de *De Reyno, y de la institución del que ha de reynar* de Francisco Patricio de Siena se refieren sin lugar a dudas a los memoriales que Garcés enviara a Felipe II a través del Consejo de Indias sobre los problemas auríferos del Perú desde 1574 hasta 1591, según lo logró establecer Lohmann Villena al recuperar cartas, relaciones y memoriales de archivos de España y el Perú. En un documento autógrafa, escrito en pleno proceso de publicación de sus traducciones y enviado al Consejo de Indias y firmado el 27 de agosto de 1591, Garcés declara lo siguiente:

Mostré en mis memoriales y papeles haber V.a Mag.d por auiso mio desterrado del Piru el comercio de la plata corriente de q. tanto daño redundaua: y que mucho antes hauia en aquel Reyno a gran costa mia descubierto y entablado el azogue y su beneficio de q. V.a Real corona goza oy mas de 450 U ducados de Renta y q. introduce en Tunsulla terminos de Guamanga el beneficio de plata con el mismo azogue, lo qual muchos años despues metyo el Virrey don franco de to en Potosí, de q. tambien ha resultado a Vra. Real corona al pie de un millon de Renta. (citado en Lohmann Villena, "Enrique Garcés..." 48)

Según lo declara Garcés, tanto su aplicación del azogue para ensayar la plata, así como sus arbitrios en contra de la circulación de plata no ensayada fueron aprobados por el Rey e implementados en el virreinato del Perú. Sin embargo, él,

como autor intelectual de estas reformas técnicas y comerciales, no recibió ninguna remuneración al respecto, siendo que los efectos de dichas ideas fueron un claro beneficio para las rentas de la Corona. Por lo mismo es que se vio en la obligación de dirigirse personalmente al Rey para reclamar este reconocimiento mediante documentos legales y mediante sus traducciones literarias (Lohmann Villena, “Enrique Garcés...” 41).

De interés resulta en este sentido el segundo soneto dedicado al Rey de la traducción de *Los Lusíadas*, ya que es uno de los sonetos más directos y desenfadados de los que escribió. Allí, sin ambages, afirma que tanto la experiencia como la fama reconocen que “el aumento que a tu Real corona / es por mi industria acumulado” (Camoens fol. 5v., s.n.), y no obstante, “los días pasan ya de nona / en ambos, sin me ver remunerado” (fol. 6r., s.n.). Como lo expone Luis Monguió, Garcés en este soneto continúa pasándole la cuenta al Rey por sus servicios, apremiado por la avanzada edad de ambos: en 1591, Felipe II tenía sesenta y cuatro años y Garcés entre sesenta y seis y setenta y uno (*Sobre un escritor* 43). Además, con cierto tono de chantaje, el soneto insinúa en el primer terceto que, dado este retraso en el pago de sus servicios, “No scè como poder auenturarme / en otras muchas cosas que he traydo / Sin que se aya acudido lo primero” (Camoens fol. 6r., s.n.).

Esas otras cosas a las que alude Garcés y que son las que han de afirmar los servicios ya prestados en el pasado en beneficio de la Corona, también las menciona en el tercer soneto en dedicatoria al Rey de sus traducciones de Petrarca. En ese soneto, como lo destaca Luis Monguió (*Sobre un escritor* 10), Garcés se refiere otra vez al aumento de las rentas de la Corona gracias a sus arbitrios y ofrece además al Rey aumentar aún más sus ingresos “con vn secreto facil y admirable” (Petrarca, *Los sonetos* fol. 4r.). Este secreto es sin duda la “inuención de la arenilla negra” para beneficio de la plata, que Garcés anuncia en el mismo documento enviado al Consejo de Indias el 27 de agosto de 1591 en relación explícita con las tres traducciones que él publicó y ofreció al Monarca, aparte de otras “seis o siete cosas muy importantes al servicio de V.a Magd y al bien de peones y mineros” (citado por Lohmann Villena, “Enrique Garcés...” 49). El memorial declara:

Coligese de los dichos papeles q. estando determinado presentar desde alla a V.a Magd estas traduciones del Petrarcha, Patriçio, y Camoens, y a bueltas

dello servirle con la inuencion de la arenilla negra para benefo de los metales de plata en lugar del hierro molido que agora usan, me persuadieron personas de letras, conuenia uenir yo a ello personalmente pa q. Va Magd conosçiese a quien tanto le hauia seruido y pretendia servir, y pudiese descargar su Real conciencia, Remunerandome y a mis hijos y muger conforme a mis meritos, y a la mucha hazda. que en ello gaste q. ellos conforme a derecho hauian de heredar. (citado en Lohmann Villena, “Enrique Garcés...” 48)

El poeta, como se aprecia, se decide a publicar sus traducciones para que estas pusieran en circulación pública sus servicios letrados y mineros. Con ello, Garcés esperaba que el Rey reconociera los beneficios que gozaba gracias a sus trabajos y que los remunerara adecuadamente.

Ahora bien, junto con estas motivaciones personales de Enrique Garcés que lo llevan a utilizar sus labores letradas para introducir con mayor pompa sus reclamaciones simbólicas y materiales al Rey, hay que destacar a su vez el modo específico en que los poemas que anteceden a estas traducciones intentan posicionar el cultivo de las letras y otro tipo de actividades intelectuales en un lugar de privilegio entre las demás actividades administrativas en el virreinato del Perú: como se aprecia a partir de los memoriales, a Garcés no le interesa defender sus trabajos en minería o la mera aplicación de ciertas técnicas para la purificación de metales, sino la invención de procedimientos para regular la circulación de moneda y con ello servir a la Corona en la consecución del bien común. Dentro de estos servicios por el bien común, las actividades letradas de Garcés se presentan como una riqueza cultural, ya que conectan al virreinato con los centros metropolitanos y proveen a su vez un aparato o dispositivo para regular los comportamientos sociales de las élites en el virreinato del Perú. En este sentido, es importante observar el modo en que los sonetos dedicatorios perfilan un tipo determinado de persona real en posesión de un imperio de extensiones globales y dentro del cual las letras deben cumplir una tarea específica en la estabilización y proyección de su gobierno.

Como ya lo señalé, la traducción de los sonetos y canciones de Petrarca se inicia con tres sonetos dedicados al Rey. El primero, que presenta las motivaciones de Garcés para dar su traducción a la imprenta y dedicarla al Rey, presenta el marco global dentro del que se sitúa el virreinato del Perú y en consecuencia, la especial situación de las letras virreinales. El segundo, por su parte, afina este marco

global, destacando que el poder del Rey para conservar la unidad de su monarquía se debe a la misión católica que él encarna. Por último, el tercer soneto, que es el que revela explícitamente la petición de amparo y la remuneración de servicios por parte de Garcés, precisa cuál es la idea de justicia que anima la lealtad de sus súbditos y con ello, las obligaciones propias del monarca ante estos dentro de una monarquía católica. El tercer soneto es el siguiente:

Monarcha cuyo tono ha penetrado  
mas quel del hijo del que de tu nombre  
insignieron, quiça por el renombre  
que de ty deuiò estar ya prophetado:

Pues sueles luego en viendote obligado  
a qualquier seruicio que alguno hombre  
te aya hecho, dar orden que su nombre  
con honra y premio sea eternizado,

No es possible se oluide essa potencia  
del de Garces, por quien tan gruessa renta  
gozas y gozaràs, que es perdurable.

El qual de nueuo agora te la aumenta  
con vn secreto facil y admirable.

Del, pues, te acuerda y de su descendencia. (Petrarca, *Los sonetos* fol. 4r.)

Si bien el primer cuarteto es enigmático y enrevesado, y por lo mismo defectuoso para la claridad clasicista, resulta inequívoco que la figura histórica de referencia con la que se compara al monarca es Alejandro Magno. Es muy probable, sugiere Garcés, que a Felipe II se lo haya bautizado con ese nombre en recuerdo de quien fuera el padre del monarca de la antigüedad con el mayor imperio conocido, es decir, Filipo de Macedonia y su hijo Alejandro Magno.

Esta grandeza modélica, sin embargo, como lo propone el segundo cuarteto, implica también la obligación de honrar y eternizar “qualquier servicio que algun hombre / te haya hecho” (Petrarca, *Los sonetos* fol. 4r.). La fuente de esta idea, como lo sugiere Luis Monguió, pudo provenir de la obra *De la vida y acciones de*

*Alexandro el Grande* de Quinto Curio Rufo, que fuera traducida al menos en tres ocasiones en España entre fines del siglo XV e inicios del siglo XVI y en la que se alude a las generosas retribuciones que hacía el Macedonio cuando recibía distintas obras de toda suerte de escritores, artistas y artífices (*Sobre un escritor* 14). Sin embargo, no es necesario ir tan lejos para buscar estas referencias, cuando se aprecia que el doctrinal del gobernante *De Reyno, y de la institución del que ha de reynar* de Francisco Patricio de Siena, traducido por el mismo Garcés, hace continuo uso de la figura de Alejandro Magno como ejemplo virtuoso del monarca. En lo que respecta a este preciso tema, en el segundo capítulo del segundo libro de esta obra, Patricio destaca la liberalidad de Alejandro Magno para con sus súbditos en cuanto muestra de una elevada noción de justicia:

Alexandro Magno assi como excedio a todos los Reyes en hechos de guerra, de la misma suerte los vencio en magnanimidad y franqueza, el qual se entristescia y enojaua contra los que no recebian sus dones [...]. La magnificencia en el Rey tambien es gran muestra de justicia, porque verisimile parece que retraera sus manos de los bienes agenos, el que por aprouechar à otros se premia de repartir los suyos. (fol. 63v.)

En la medida en que la justicia es uno de los principales cargos y oficios del Rey, sobre todo con respecto a la meta de alcanzar el buen gobierno, como lo discute Patricio en el capítulo que antecede a este ejemplo, la magnanimidad del monarca es una muestra palpable de justicia. Mediante la magnanimidad el monarca es capaz de conservar los lazos de sujeción que lo vinculan con sus súbditos, estableciendo ejemplarmente el funcionamiento de una sociedad virtuosa y ordenada. Así, en términos ideales, Patricio destaca que Sócrates en Platón dice que “el fin y blanco del Rey, ha de ser encaminar los subditos a beatitud, y esto no puede ser sino mediante virtud” (fol. 50r.). Por lo mismo, con razón de su dignidad, de su virtud y su merecimiento con todos, el Rey debe ser “como el sol que a todos alumbra” (fol. 50r.). La magnanimidad del Rey se transmite así en cadena hacia todos los demás súbditos, quienes a su vez siguen el ejemplo del monarca, conservando con liberalidad el bienestar público y el orden de la sociedad. Este comportamiento lo insinúa tal cual Garcés en la dedicatoria al Rey antepuesta a su traducción de la obra de Francisco Patricio:

Pretendido he siempre, inuictissimo Monarca, ocuparme en vuestro seruicio, y con mas eficacia quando entendia podia dello redundar algun buen fruto al estado publico. Ansi gaste, no poca parte de vida y hazienda en descubrir y entablar en el Piru el azogue, y beneficio de plata con el. Di despues algunos auisos en materias diferentes, como fue lo de la plata corriente que alli passaua por moneda de ley conocida: a lo qual por vuestra Christiana clemencia fuistes señor seruido proueer de remedio: mandando no se tratasse sino con plata ensayada, o con moneda acuñada: y aunque por ello fui notablemente molestado, nada sera parte para que dexé de proseguir en lo que todo el mundo os deve, para cuya muestra me dispuse a boluer en vuestra lengua Castellana al Patricio de Regno, & institutione Regis, por parecerme prouechoso entretenimiento para herederos de grandes Reynos y Señoríos, para que los que nuestro Señor os huuiere dado, comiencen desde los primeros rudimentos a habituarse en lo que a tan grande estado como les espera conuene. Mandadle señor ver y examinar, y sino fuere tal, recibid el desseo del, que desde que tiene vso de razon se os ha ofrecido. (hoja cuarta, recto y vuelto, sin foliar)

Como se deslinda de esta dedicatoria, en la que la obra se ofrenda a Felipe II, pero en la que se designan sus herederos como verdaderos receptores del tratado, las reclamaciones poéticas de Garcés no apelan al monarca en términos individuales, sino que se refieren a la persona del Rey, a su potestad y sus obligaciones para con sus súbditos en la misión de conducirlos a una vida ordenada y virtuosa. Dentro de estas relaciones de carácter abstracto, el súbdito ejemplar procura siempre servir a su Rey y lo hace con mayor denuedo en las tareas que pueden beneficiar el estado público de su gobierno, aun cuando estas puedan ir en desmedro de la misma persona que las realiza. El Rey católico, por su parte, guiado por la cristiana clemencia, ha de buscar remedio a aquellos problemas en la sociedad que van en contra del bienestar de sus súbditos. Es por esto que en el caso específico de Garcés, no es posible que una vez comprobada la virtud de las soluciones que él ha propuesto, invirtiendo “no poca parte de vida y hazienda”, el Rey olvide recompensar los sacrificios que ese súbdito en particular ha realizado por el bien común.

Esta dedicatoria, así como el soneto antepuesto a las traducciones de Petrarca al que venimos refiriendo, quieren reforzar estas obligaciones del Rey en virtud de

la justicia que ha de mantener el orden y la cohesión de su reino. Y por lo mismo es que los tercetos con los que concluye el soneto en dedicatoria al Rey declaran abiertamente que no es posible que el monarca se olvide de los servicios de Garcés y su descendencia: “viendote obligado / a qualquier seruicio que algun hombre / te aya hecho” dice el soneto, “no es possible se oluide essa potencia del de Garcés” (Petrarca, *Los sonetos* fol 4r.) En estos términos, el soneto insinúa que olvidar la retribución de servicios del minero y traductor significaría a su vez el olvido de aquella potencia real que tiene como meta el buen gobierno. Meta, hay que agregar, que para el caso de España a fines del siglo XVI es aún más fundamental que en cualquier otro momento de la historia, ya que las extensiones globales de sus dominios obligan a observar con mucho cuidado los modos en que se ha de conservar el orden y el gobierno. Felipe II y sus propios descendientes, como lo declara la dedicatoria en Francisco Patricio, son herederos de “grandes Reynos y Señoríos”, lo que depara un gran estado real.

Este estado real, tal como lo proyecta el soneto en dedicatoria presentado en las traducciones de Petrarca, sugiere que este es mucho más grande que cualquiera que haya podido existir en la Antigüedad y por lo tanto, superior a cualquier ejemplo de la historia, incluso aquel entregado por Alejandro Magno. En efecto, junto con la enrevesada alusión nominal al Macedonio, este soneto en dedicatoria agrega en el primer cuarteto dos elementos que enaltecen aún más el estado del Rey español. En primer lugar, el hecho que su “tono” o fama es ya mayor que la de Alejandro Magno, en la medida en que sus dominios trascienden todos los lindes de los imperios de la antigüedad. En segundo lugar, la idea que estos alcances de la monarquía de Felipe II debían de estar profetizados, dado su carácter cristiano. Ya desde la portada que adorna el Atlas que Battista Agnese (c. 1542) preparó para Carlos V y que al parecer debía servir de regalo para Felipe II en el momento de su ascenso al trono en 1556, este monarca es considerado como la superación cristiana de Alejandro Magno. El frontispicio de este Atlas presenta precisamente una imagen de Alejandro recibiendo el mundo de las manos de Dios, y alrededor de la imagen una serie de emblemas de la casa de los Habsburgo, indicando así la genealogía del actual monarca y el tópico político de la *translatio imperii*.<sup>3</sup>

3 Sobre el grabado que adorna la portada del Atlas de Battista Agnese y las relaciones que evidencia entre el conocimiento científico del mundo y el imperio, ver el libro

La primera idea ya había aparecido en el título del primer soneto en dedicatoria, en el que Garcés comentaba las razones que lo impulsaron a publicar estas viejas traducciones. Allí, mediante una ingeniosa alusión a sus títulos, Garcés alaba la grandeza de Felipe II en relación con sus dominios: “A Philippo Segundo deste nombre, Monarcha primero de las Españas e Indias Oriental y Occidental” (Petrarca, *Los sonetos* fol. 3v.). Así, lo que en la dedicatoria a la traducción del tratado de Francisco Patricio era una referencia general a los “grandes Reynos y Señoríos” que conforman el gran estado del Rey, aquí aparece desglosada con mayor detalle. Si bien, dice el título, Felipe es el segundo Rey con este nombre en Castilla, es el primero en llevarlo entre los monarcas de las Españas. El plural hace alusión en este sentido a todos los territorios europeos que caían bajo su administración, Duque de Milán (desde 1540), Felipe I de Nápoles, Sicilia y Cerdeña (desde 1554), Soberano de los Países Bajos y duque de Borgoña (desde 1555), Felipe II de España y de sus Indias (desde 1556) y por último, Felipe I de Portugal y de sus Indias, reino que había sido incorporado a la Corona española desde 1580 (Bernal 159). De este modo, Felipe II de España era también el primer monarca de todas las grandes tierras e islas descubiertas por españoles y portugueses, es decir, las Indias Orientales y Occidentales.

La segunda idea, es decir, la superación cristiana de Alejandro Magno, se expresa a su vez en el segundo soneto en dedicatoria al Rey, en donde las inmensas extensiones de su gobierno se justifican a partir de la providencia divina que ha elegido a Felipe II para unificar al planeta bajo el mandato de Cristo:

Mirando el Ente eterno con cuidado  
Lo quen su mente estaua concebido,  
Vio que seria no poco perseguido  
Lo que el verbo dexasse acà plantado.

*The Spacious Word* de Ricardo Padrón (2–3). Respecto de este tema en general, también se puede consultar el estudio de Arndt Brendecke, *Imperium und Empirie*. La utilización de la figura de Alejandro Magno para enaltecer a Felipe II en función de las empresas expansionistas en las Indias Occidentales y Orientales se aprecia también en los textos preliminares que abren la famosa *Historia del Gran Reino de la China* (1586) de Juan González de Mendoza. Al respecto, ver Bernaschina, “De Catay a China”.

Ansi se puede creer que fue acordado  
Quedasse desde luego vno elegido  
A quien fuesse el negocio remitido,  
Y que deuistes ser el señalado.

Muestre esse pecho pues su ser Christiano,  
Que no os eligio Dios para oluidaros  
Por mas que agora, o Anglia, te desmandes.

Ny ay que dubdar de Francia ny de Flande,  
Ny el de Bizancio piense algo en estoruaros,  
Que al cabo por vos todo ha de ser llano. (Petrarca, *Los sonetos* fol. 3v.–4r.)

Como se aprecia, los dos primeros cuartetos son bastante explícitos. Dios, al concebir la creación, dispuso que en la tierra debía existir un monarca elegido para cuidar la realización de su plan. Y si bien, como se colige de los últimos dos tercetos del poema, pareciera que Inglaterra se “desmanda” y Francia, Flandes o Bizancio desean estorbar la grandeza de España, eso no es motivo de preocupaciones, puesto que todas las persecuciones que sufriría el cristianismo en la tierra ya estaban contempladas en la “mente” de Dios, desde la cual quedó “acordado” y “señalado”, que al final de cuentas será bajo el gobierno de Felipe II que todo ha de ser unificado bajo su ser cristiano. Es por estas razones, como lo propone Garcés al final del primer soneto, el Rey no debe desconfiar que el traductor sea portugués de nacimiento, “pues me asegura el hierro de tu marca” (fol. 3v.). Es decir, tanto la pertenencia de Portugal a los dominios de su gobierno, así como el reconocimiento de su potestad en cuanto monarca cristiano y defensor del catolicismo.

Lo que estos sonetos ponen en escena aquí no es otra cosa que el carácter compuesto de la Monarquía española y las propuestas jurídico-políticas que intentaron darle unidad mediante los recursos a la “monarquía universal” y la providencia divina a lo largo del siglo XVI y que se continuarán a lo largo del siglo XVII. Como quedó expuesto en el primer capítulo, la noción de “Imperio español” para dar cuenta del sistema de poder y dominio territorial en tiempos de Felipe II fue una denominación tardía e importada, a pesar de que desde una mirada actual la administración de estos territorios fuera en muchos aspectos efectivamente

imperial (ver Pagden, *Spanish Imperialism* 3 y Bernal 154). A partir de estos sonetos dedicatorios interesa, entonces, notar la conciencia que presenta Enrique Garcés del carácter compuesto de la Monarquía y las difíciles y problemáticas lealtades que este sistema despertaba entre los diversos reinos que la componían, sobre todo en los dominios de ultramar. En este sentido, Garcés destaca su propia pertenencia a ese conglomerado de reinos, destacando que más allá de cualquier “nacionalismo” o “patriotismo”, lo que anima su lealtad y servicio a la Corona está vinculado íntimamente con la idea de la “Cristiandad” que esta representa y el “bien común” que se ha de garantizar para todos sus “ciudadanos”.

Como lo explica Mario Góngora, esta “Cristiandad” era esencialmente un sistema que unía lo espiritual con lo temporal y en términos jurídicos se basaba en la consideración del Papa como el Vicario de Cristo, y del Rey católico en el Vicario del Papa, en la medida en que este, detentor de la espada espiritual (*auctoritas*) concedía a aquel la espada temporal (*potestas*) (Góngora, *Estudios* 79). Y en el caso de la tradición jurídica española, que está en la base de la incorporación formal de las Indias a la Corona de Castilla, este sistema en la perenne vinculación de la figura del Rey y su Estado con la justicia humana y divina. Desde las *Partidas* de Alfonso X, aclara Góngora, es que la autoridad del Rey se confirma en la fundación de un sistema legal que conjunta tanto la vida buena de acuerdo con los preceptos de Dios y la vida buena de acuerdo con los criterios naturales de este mundo. Bajo esta idea, que vincula al pensamiento político de Aristóteles con los dogmas, sacramentos y el derecho canónico, se observa que la sabiduría, la voluntad y el poder divinos representan un modelo para las autoridades terrenales. Dentro de este esquema jerárquico, en el que el orden divino se impone y transmite al mundo a través del Rey y sus instituciones, la justicia juega un papel intermediario entre las esferas humana y divina, asumiendo la función del principio inspirador del Estado. “Sobre estas premisas se basa la idea de que el Rey es Vicario de Dios, colocado en su cargo para aparar a los pueblos ‘en justicia y verdad en asuntos temporales’” (Góngora, *Estudios* 83).

A partir de esta concepción de la justicia se entiende también que la idea vicarial y su concepción de la dignidad real no implicaban un absolutismo ilimitado. La justicia se comprende como un elemento mediador de las esferas del derecho natural y la ley divina impone a su vez claros límites a la figura del Rey y los riesgos de la tiranía. Según Góngora, todo su poder quedaba condicionado y puesto a prueba por un objetivo omnipresente, a saber, el bien común tanto en asuntos

espirituales como materiales. Este bien común, sea en el sentido aristotélico o escolástico, incluye tanto el honor y la conciencia del Rey y sus súbditos, así como a toda la esfera de la verdad y la justicia en sus dimensiones metafísicas y éticas. Por lo tanto, concluye Góngora, “aun cuando el poder real era una expresión concentrada de la fuerza completa del recién establecido Estado nacional, todo su cuerpo de ideas basadas en la Cristiandad, en el Derecho Romano, en la Escolástica y en el Derecho Común castellano, contenía principios éticos que colocaban limitaciones al poder y le asignaban obligaciones al Estado” (Góngora, *Estudios* 83).

Para el siglo XVI, esta justificación del Estado de raigambre teológica medieval –la compilación de las *Partidas* es de mediados del siglo XIII– fue sometida a una interpretación teórica más explícita del Estado (“la República”) de la mano de Francisco de Vitoria y sus discípulos, quienes basaron sus reflexiones en principios aristotélicos y tomistas ya establecidos, vinculados con la concepción neoestoica del *Jus Gentium* o Derecho Internacional de esa época, y que gozaban de una validez independiente de la verdad revelada. Los puntos esenciales de esta escuela en relación con la idea de la Monarquía compuesta y el principio del bien común, Góngora los toma del estudio *El concepto del Estado en el Renacimiento español del siglo XVI* de Luis Sánchez Agesta y se resumen del siguiente modo:

1) la humanidad es una pluralidad de Estados, cada uno de los cuales es una entidad en sí misma; 2) este todo es concebido como una unidad orgánica, jerárquicamente estructurada, un ‘cuerpo místico’ basado en una unidad moral, y no simplemente en la sumisión al poder; 3) el poder real es un ‘cargo’ que da expresión al poder general de la *res publica* con el fin de lograr el bien común; 4) la común sumisión a un sistema político es una necesidad natural: el poder del Estado viene, en este sentido, desde la Creación, y es ‘divino’ pero natural [...]; y 5) el Estado es una unidad ética teleológica, basada en el bien común; su poder es supremo en su propia esfera, pero está indisolublemente relacionado con su propio fin, el cual es precisamente el bien común (Góngora, *Estudios* 84).

Al respecto, Góngora advierte la necesidad de notar que la concepción del “bien común” abarcó asuntos diferentes. Por una parte, el “bien común” en las leyes de Indias era en general lo que los humanistas llamaron “policía”, es decir, organización política y civil (*Estudios* 85). Como explica Richard Kagan, para el siglo XVI, el término “policía” aunaba en sí dos conceptos, uno proveniente de la recuperación renacentista de Aristóteles y Platón y el otro, de la tradición latina, principalmente derivado de Cicerón. Para los españoles, de este modo, “policía” significaba, por la herencia griega, la vida de una comunidad organizada en una república. Más específicamente, una vida en común basada en la subordinación de los deseos individuales a los de la comunidad; subordinación garantizada por ordenanzas y leyes. Por la herencia latina, “policía” significaba además refinamiento, habilidades, costumbres, una idea vinculada con la *urbanitas* ciceroniana y contrapuesta a la *rusticitas*, es decir, al nomadismo, al barbarismo, a “vivir alárabe”. Así, el término combinaba dos principios; “uno público, vinculado a la civilidad y a la política organizada, y otro conectado al comportamiento individual y la vida privada” (Kagan 27).

Por otra parte, el bien común dice relación con el mantenimiento de la justicia. Como lo declara Góngora, no hay que olvidar que la función primaria del Estado medieval, que está en las bases del “Estado de Indias” era distribuir y preservar la justicia con respecto a la ley y prerrogativas tradicionales. Una tarea que en la estructura administrativa de los virreinos concernió a veces directamente al Rey, pero que, por lo general, fue llevada a cabo por las Audiencias, las que adoptaron el rol de “justos jueces” imparciales y de ejercer un papel protector, sobre todo frente a los indígenas y los más débiles (Góngora, *Estudios* 85). En último término y con grandes consecuencias para el desenvolvimiento de la administración y la política en el Nuevo Mundo, hay una tercera dimensión que subyace a la idea del “bien común” que dice relación con el bien común espiritual y religioso. Como lo explica Pablo Fernández Albaladejo, dentro de las reflexiones jurídicas del siglo XVI sobre la “política española” hay que destacar el papel que juegan las ideas de Francisco de Vitoria, tanto por su defensa del modelo eclesiológico-monárquico, que había sido puesto en duda por Lutero, así como por su justificación racional y natural a partir de la armonía y jerarquía del cosmos que había sido formulada por el primer tomismo (118). Para resolver este problema, el iusnaturalismo de Vitoria reconocía el papel que desempeñaban las comunidades políticas con sus ciudadanos, tal como lo exigía el

derecho romano, aunque subsumiendo esta independencia al derecho natural y con ello a la existencia de “una república mayor, una cosmópolis que englobaba a todo el orbe y en la que todas las comunidades estaban llamadas por igual a participar” (Fernández Albaladejo 118). Bajo esta perspectiva, todos los seres humanos por su simple condición de tales eran ciudadanos y el derecho natural devenía una especie de constitución universal. Ahora bien, en contraste con la república defendida por los estoicos, la cosmópolis de Vitoria era evidentemente una cosmópolis cristiana. Esto quería decir, según Fernández Albaladejo, que “sus principios no se fundaban autónomamente sobre ese solo orden natural, que no se agotaban en él. Había en este sentido un supuesto efectivamente último que los inspiraba, un reino de Cristo distinto y de ‘otra especie que los reinos temporales’, y cuyo fin ‘primario y principal’ era ‘la salvación de las almas’” (119).

La política se corresponde entonces con un plan divino, en el que para su realización se homologaban el principado real con la organización democrática, a la vez que hacía necesaria la aceptación de que la libertad no era menor en el primero que en el segundo. Así...

[...] los ciudadanos podían aparecer como miembros ‘ordenados a la integridad del todo y a la conservación del bien común’ pero era al príncipe a quien correspondía ‘hacer que sus ciudadanos sean buenos’, ‘hacer felices a sus súbditos’. La felicidad dependía de que hubiese hombres buenos, *boni cives*, pero los hombres solo podían alcanzar esa condición si observaban ‘todos los mandados divinos’. La *república* dependía así estrechamente de la gracia, y el dominio civil se entendía tutelado por la potestad espiritual”. (119)

Como se aprecia, en esta readecuación de los principios civiles heredados de la tradición greco-latina al sistema monárquico teocrático de la Cristiandad, la religión asume una importancia estratégica. La religión aparece como un hecho constitutivo del proceso civilizatorio y para Vitoria tenía el rango de la virtud moral más alta. Según Fernández Albaladejo, “antes que como *civis*, el habitante de la *república* de Vitoria se reconocía e identificaba como *homo religiosus*” (120). De este modo, desde el descubrimiento de las Indias en 1492 y la donación papal

de Alejandro VI, en la medida en que la misión de la Monarquía se considera y celebra como un designio deliberado de la Providencia, es que la evangelización y administración cristiana de las nuevas tierras para el bien común de los indígenas y españoles se constituirá en la obligación más importante de la Corona, afectando directamente la conciencia del Rey (Góngora, *Estudios* 85).

A partir de estos problemas políticos y jurídicos, el perfil que los tres sonetos en dedicatoria a Felipe II dan a la persona real cobra sentido en función de las reclamaciones que hace el poeta para que sus servicios intelectuales sean remunerados. Garcés, a pesar de ser portugués de nacimiento, asegura ser súbdito de la Monarquía española tanto desde las uniones políticas que han sumado finalmente a la Corona portuguesa a los dominios de España, aunque principalmente desde los principios católicos que le otorgan identidad y sentido trascendente. Es desde esta mirada que Garcés confía en la consecución de una Monarquía universal que será capaz de unificar al planeta entero bajo la guía y la doctrina de un monarca católico. Sin embargo, para ello, el monarca tiene que mostrar sin temor su “ser Christiano”, pues “no os eligio Dios para olvidaros” (Petrarca, *Los sonetos* fol. 4r.) y en consecuencia, no olvidar por su parte la magnanimidad y la clemencia cristiana para con sus súbditos, puesto que de ella es que emana en términos prácticos la justicia y el orden que aseguran el buen gobierno y a su vez la salvación de sus súbditos.

La poesía, celebrando las inmensas extensiones en las que el Rey es soberano y asegurando su absoluta lealtad a la Corona, a su vez advierte y conmina al Rey a cuidar que sus acciones en el gobierno no se aparten de los principios cristianos que sustentan y legitiman tal soberanía. La poesía, de este modo, se revela una actividad reguladora de los modos en que la práctica de gobierno y los comportamientos de los súbditos se adecúan a los principios que garantizan el orden de la sociedad. Con ello, la poesía se posiciona en un campo de tensiones que conjunta, por lo menos, tres elementos: a los súbditos, en cuanto individuos sujetos al orden de la Monarquía católica y a la promesa de la vida beata y la salvación; al monarca y sus instituciones administrativas, en cuanto estructura gubernamental que ha de asegurar la implementación del buen gobierno; y a Dios, en cuanto origen y destino de toda la aventura humana en la tierra y a su vez, en cuanto donante de todo poder, soberanía e imperio en el mundo.

## La poesía y el virrey: la “Canción al Perú” de Enrique Garcés

El modo en que la poesía se arroga este papel regulador del gobierno entre los súbditos, la administración monárquica y Dios se aprecia en todo su esplendor y complejidad en la canción que Enrique Garcés escribiera entre 1572 y 1575 en el virreinato del Perú y que finalmente publicara al final de su traducción del *Canzoniere* de Petrarca bajo el título “Del traductor a imitacion de Italia mia, ben che'l parlar sia indarno” (fol. 164v.–fol. 167r.).<sup>4</sup>

Esta canción, que muy probablemente circulara en forma manuscrita en el virreinato del Perú a pesar de que no contamos con documentos que lo avalen (Luis Monguió, *Sobre un escritor* 38), es sin lugar a dudas la composición más famosa de Enrique Garcés, debido a su interés político y económico. Como lo declara Luis Monguió, hacia mediados del siglo XX este poema había sido ya aludido por investigadores como Menéndez Pelayo, Arturo Farinelli, Guillermo Lohmann Villena y Luis Alberto Sánchez, (*Sobre un escritor* 37). Durante la segunda mitad del siglo hasta nuestros días podemos afirmar que el interés no ha decaído y la canción ha sido constantemente aludida por todos aquellos que hablan de las traducciones de Garcés y estudiada en más detalle por investigadoras como Marta Bermúdez Gallegos, Sonia Rose o Mercedes Serna Arnaiz.

La canción, como bien lo dice su título, fue escrita a imitación de la “Italia mia” de Petrarca, y en términos formales y retóricos, sigue apegadamente a su modelo. Como lo dicta el género italiano, los versos utilizados son una combinación de heptasílabos y endecasílabos, organizados en estancias de dieciséis versos de rima consonante AbCBaCcDEeDdfGfG y un envío final de diez versos, también de rima consonante aBCCbBdEdE. Y si bien el poema de Garcés tiene una estancia más que el modelo de Petrarca, Sonia Rose ha comprobado que en su discurso la canción del portugués retoma con variantes mínimas el primer verso de cada estancia del modelo toscano, algunas construcciones sintácticas, al igual que ciertas

4 Sobre la fecha de composición del poema existen diversas opiniones hasta hoy. Guillermo Lohmann Villena asegura que el poema debió escribirse hacia 1572 (“Enrique Garcés ...” 57), mientras que Marta Bermúdez sugiere una composición posterior a 1574 (338).

imágenes y motivos que dan estructura al poema. De este modo, las estancias de Garcés siguen temáticamente a las de Petrarca, proponiendo una invocación a la patria y a Dios (estancia I), una exhortación a los causantes del mal (estancia II), la identificación del mal y de sus víctimas (estancias III–V), una alabanza al pasado de la patria (estancia VI en Petrarca y estancia VII en Garcés), una alusión al motivo de la *vanitas* o la omnipresencia de la muerte (estancia VII en Petrarca y estancia VIII en Garcés) y finalmente, el envío (estrofa VIII en Petrarca y estrofa IX en Garcés), en el que se conmina a la canción a convencer y conmovir a los causantes del mal a que se enmienden (Rose, “Petrarca en los Andes” 91).<sup>5</sup>

Ahora bien, desde esta homología temática con la canción de Petrarca, la canción de Garcés destaca en su época porque se propone como imitación de la “Italia mia” con el fin de denunciar ciertos problemas políticos en el virreinato del Perú. En su canción, Petrarca se lamenta de los estragos que causan las incesantes guerras en Italia entre los distintos señores, duques y príncipes, quienes guiados más por la ambición han olvidado el honor personal, la gloria pasada del imperio romano y el bien del pueblo. Garcés, por su parte, utiliza esta forma y su exhortación política para denunciar los daños que provocan las medidas impuestas por el virrey Francisco de Toledo en su proyecto de pacificación y reorganización del virreinato del Perú, especialmente aquellas que tienen que ver con la explotación minera y la circulación de la plata. La canción de Garcés invoca así al Perú, a todas las gentes, a Dios y se remite a las instituciones del poder que se fundan en él para advertir sobre los males que han surgido en el virreinato a partir de los intentos del virrey Toledo por ordenar y concertar a la sociedad (Petrarca, *Los sonetos* fol. 164v.–fol. 165r.). Si bien las guerras civiles entre pizarristas y almagristas y luego aquellas despertadas por la implementación de las Leyes Nuevas de 1542 habían llegado a su fin –“No trato lo de atrás, que ya la tierra / está bien sossegada” (fol. 165v.), dice la canción–, las ambiciones de la Corona en la explotación argentífera en el virreinato habían promovido la circulación de plata de menor valor, aleada con metales inferiores:

5 Para facilitar la comparación, ambos poemas están reproducidos uno al lado del otro en el anexo.

...ello ha parado  
en desterrar de aquí la plata pura  
y agora una mixtura  
quieren que tome el pobre jornalero,  
qu'es plomo, estaño y cobre sin estima. (fol. 165v.)

Esto, denuncia la canción, no solo iba en desmedro de las rentas de la Corona, sino en primer lugar en daño de esos pobres jornaleros, que no son otros que “los hijos de este valle” (fol. 166v.), es decir, los indios tributarios de la mita, a quienes se les retribuían sus trabajos con esta moneda devaluada y que posteriormente no podían utilizar para sustentarse o pagar sus tributos:

al traer el tributo  
le dize el oficial muy rasamente  
y con mando absoluto:  
No es paga. (fol. 165v.)

Hecho que el poema más adelante vincula con la miseria absoluta y la muerte:

querer comer con paga desta suerte  
es vna pura muerte. (fol. 166r.)

La canción de Garcés imita a Petrarca en el sentido más estricto del término, evidenciando en su forma el seguimiento del modelo, aunque haciendo manifiesta su transformación en el plano del contenido. De este modo, lo que en la canción de Petrarca era la denuncia de una situación desgraciada, un castigo divino debido a una culpa colectiva que ha de remediarse mediante un sublime patriotismo fundado en el glorioso pasado de la Roma imperial, se transforma en Garcés en la exposición de abusos e injusticias que padecen tanto españoles avecindados en el Perú así como los indígenas a su cuidado, a partir de problemas crematísticos y la codicia que impera en torno a la extracción de la plata.

La pregunta frente a esta transformación en la imitación que más ha preocupado a quienes han estudiado este poema en las últimas décadas ha sido si la crítica que propone esta canción es de carácter reivindicativo, reformativo o subversivo. Para

Mercedes Serna, en su artículo sobre “La poesía de carácter ‘reivindicativo’ en el Perú colonial”, la “emoción sincera y tono desgarrado” (s.p.) de esta canción, sumado a “los vejámenes que padece el triste pueblo peruano y la injusticia de las leyes que regulaban la circulación de la plata en beneficio de los explotadores” (s.p.) que funcionan como motivos rectores, no dejan lugar a dudas que el tono del poema es lascasista y reivindicativo de los derechos humanos de los aborígenes (s.p.). Por su parte y específicamente en lo que refiere a este tono, Marta Bermúdez y Sonia Rose son de la opinión contraria. Sonia Rose afirma que considerar a Enrique Garcés o a la voz del poema como un defensor de los indios (en el sentido lascasiano) o como un decidido detractor del sistema colonial es desconocer la situación específica desde la que este poema se enuncia (“Petrarca en los Andes” 99). Marta Bermúdez, aludiendo precisamente a esta situación, sostiene que el poema evidencia una crítica de talante humano a partir de las injusticias que padecen los indios, pero que esta se dirige más bien hacia las contradicciones y ambigüedades propias del sistema colonial y no hacia una verdadera reivindicación (346).

La situación a la que ambas investigadoras aluden se expresa en el poema en sus diferencias enunciativas con respecto al subtexto petrarquista: el yo que enuncia y la actitud que toma frente a su materia, los destinatarios explícitos o implícitos del poema y la coyuntura histórico política a la que el poema hace referencia (Bermúdez 341–342 y Rose, “Petrarca en los Andes” 91). Así, para ambas, la primera diferencia esencial es el yo autobiográfico y arbitrista que presenta Garcés, frente al yo elegíaco y lírico de Petrarca. La voz que enuncia la canción de Garcés advierte las injusticias que han surgido luego de la pacificación del virreinato y busca conmover y proponer soluciones administrativas (Bermúdez 341 y Rose 92). Este yo arbitrista, además, en su afán por remediar jurídica y económicamente los problemas del virreinato, proyecta textualmente diversos destinatarios que no se pueden reducir a uno general y universal como sucede en la canción de Petrarca. La canción de Garcés, como lo expone la primera estancia, tiene como destinatario general a “todas gentes” a quienes quiere conmover (Petrarca, *Los sonetos* fol. 164v.). Para ello, se dirige primero al “rector del cielo” pidiéndole que no permita “que este rincón del suelo se consuma” (fol. 165r.) y luego, en la segunda estancia, se remite al Rey, para que dé “orden como cesen tantos tuertos” (fol. 165r.). En la medida que es el Rey a quien “el rabadan mayor con larga mano” “las hondas dió y cayados / destos nuevos rebaños” (fol. 165r.), la voz de la canción pregunta: “como no days remedio a tantos daños?” (fol. 165r.).

En cuarto lugar, desde estas alusiones a un público general, a Dios y al Rey, la canción proyecta además un destinatario implícito que es el virrey Toledo. La tercera estancia dice que el Rey “Bien proueydo hauia al pobre estado / aquel pastor que puso / el septo contra tanta desuentura” (fol. 165v.), lo que es una alusión al nombramiento de Francisco de Toledo como virrey con la misión principal de pacificar las guerras civiles del virreinato. Sin embargo, ya que “siempre el bien es intercluso” (fol. 165v.), esta pacificación ha redundado en otros males que van en desmedro de los más pobres y desprotegidos. La cuarta estancia lo confirma aludiendo a la visita general que realizó este virrey y las medidas que tomó para reorganizar las poblaciones de los indios: “pues las cabañas / les vazi por mil mañas [...] / y quitan la comida al pobre triste / y al otro lo que viste...” (fol. 165v.). Y a partir de la representación negativa de este cuarto destinatario de la canción, es que la voz del poema introduce los problemas coyunturales del virreinato en materia de explotación argentífera y el llanto de los indios “qu'en derredor de aqueste valle suena / con tanta confussion, horror y espanto” (fol. 166r.). Con esto ingresa además el tópicico lascasiano de la destrucción de las Indias, aunque precisado por problemas económicos que responden al bienestar público general y no exclusivamente a la condición de los indios al interior del aparato colonial.

Frente a esta situación de enunciación que el poema construye, Bermúdez insiste que la canción de Garcés ilumina ejemplarmente la paradoja colonial, ya que, por un lado, a partir de la imitación de Petrarca, se plantea como un texto perteneciente al discurso cultural eurocentrista, pero por el otro, permite que “la voz del mitayo de las minas de azogue termin[e] inmiscuyéndose entre las grietas del lenguaje y contradiciendo el discurso hegemónico” (340). La canción de Garcés pone en escena ciertas disyunciones entre el referente, la enunciación y el enunciado, lo que significa a final de cuentas una subversión del género de la canción (y metonímicamente la lírica renacentista) a nivel semántico (340). Rose, por su parte, difiere precisamente en este punto de Bermúdez y de otros críticos literarios como Raquel Chang-Rodríguez o Ángel Rama, quienes han visto en la escritura virreinal y su adopción de la doctrina de la *imitatio* un proceso violento, pero a la vez transgresor y subversivo.<sup>6</sup> Rose, ante esta idea de que la

6 Rose se refiere aquí al libro *Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana, siglos XVI y XVII* (1982) de Raquel Chang-Rodríguez y al ensayo “Fundación del manierismo hispanoamericano por Bernardo de Balbuena” (1983) de Ángel Rama.

resemantización del modelo en el contexto colonial pueda ser efectivamente subversiva, se pregunta si estos reclamos textuales y poéticos “no implican más bien negociación abierta y deseo de mejorar una posición dentro de un imperio y de un sistema al cual se pertenece plenamente” (“Petrarca en los Andes” 87). Desde esta mirada, Rose sostiene que la canción de Enrique Garcés es un texto que transforma el modelo petrarquista, pero no subvirtiendo el modelo colonial, sino buscando corregir algunos problemas (90).

Las diferentes conclusiones a las que llegan Rose y Bermúdez se deben a la centralidad que cada una de ellas le otorga al contexto y a los cotextos con los que este poema dialoga. Además de la canción “Italia mia” de Petrarca, que sirve de subtexto a la composición de Garcés, este poema está íntimamente vinculado con las actividades mineras que realizara Garcés en el virreinato del Perú entre fines de la década de 1550 y mediados de la década de 1570 y en específico con dos cartas que este remitiera en noviembre de 1574, primero al virrey y luego al Consejo de Indias, denunciando los mismos problemas que su canción (Lohmann Villena, “Enrique Garcés...” 27).<sup>7</sup> Sin detallar todas las actividades que Garcés realizara en minería, las que están pormenorizadas en el apunte biográfico que hizo de él Lohmann Villena (“Enrique Garcés...”), aquí interesa destacar que hacia inicios de la década de 1570 la posición social de Garcés en la localidad de Huamanga era preeminente. Si sus primeras actividades comerciales en el virreinato del Perú habían sido principalmente de orden mercantil, importando bienes suntuarios desde Panamá (Lohmann Villena, “Enrique Garcés...” 12) y a fines de la década de 1550 iniciaba una empresa mayor mediante la explotación de azogue en las jurisdicciones de Lima, Huánuco y Huamanga, en enero de 1571 figura entre los vecinos notables de este último lugar, los que fueron convocados a una reunión con el virrey Francisco de Toledo. Al año siguiente, debido a su capacidad en asuntos de minería, el Oidor Loarte lo nombró Factor interino de la Caja Real de Huamanga hasta junio de 1573. Posteriormente, tomó en dos años balance al tesorero Garci Núñez de Vela, sin percibir remuneración alguna (Lohmann Villena, “Enrique Garcés...” 26). Este ascenso social de comerciante a minero con cargos administrativos, según lo asegura Lohmann Villena, lo impulsó a preocuparse también por aspectos que

7 Ambas cartas están reproducidas íntegramente en Lohmann Villena, “Enrique Garcés...” (27–34).

competían al bienestar general, como consta en las dos cartas dirigidas al virrey Toledo a las que ya hemos referido y que denuncian las injusticias provocadas por la circulación de moneda no ensayada en el virreinato del Perú y proponen soluciones al respecto.

El incremento en la producción argentífera en Potosí a partir de 1572, como lo relata Lohmann Villena, inundó el mercado monetario con una gran cantidad de moneda sin ensayar, en aleación con metales de bajo valor (“Enrique Garcés...” 26). Esto provocó que el medio circulante no fuera plata, sino cobre y plomo, ya que tanto indios como españoles “preparaban una aleación de bronce, y a diez pesos de plata agregaban 80 de plomo y cobre, y fundiendo todo, tallaban un tejo, al que daban un baño con una sustancia que los hacía asemejar a los pesos de plata ensayada” (34–35, n. 47). De este modo, circulaban en el virreinato del Perú un no escaso número de pesos que llegaban a valer solo doce reales y medio, cuando el peso ensayado (o de minas) debía en verdad valer trece reales y un cuartillo. Situación que perjudicaba principalmente a los asalariados, que recibían su paga en moneda de menor valor, perdiendo la diferencia (26).

Es frente a esta situación que Garcés escribe sus dos cartas al virrey. La primera se encarga de discutir en específico las injusticias que se produjeron cuando el virrey decidió comprar casi el total de la producción de azogue para venderla después a los mineros de Potosí para que apuraran la plata, sin considerar que esto redundaría en la inundación del mercado con plata de baja calidad. La segunda carta, que agudiza la crítica, se concentra en los daños que provocan estas cuestiones crematísticas a todo el reino del Perú y en especial a los indios de la mita. Allí, Garcés plantea el problema en los siguientes términos:

El comprar en corriente y vender en ensayado, y dar lugar a quel corriente sea qual oy le vemos, es tener dos medidas o pesos, uno para dar y otro para resçiuir, cosa abominable y reprouada por ley diuina y humana —¿Quiere V. Exa verlo mas claro? Buelua esta plata a la Real caxa por tributos que deuan los indios de Xauxa; como estos han de ser ensayados, no se le Resçibiran (¿a q pongo el término en futuro, si vemos no se le Recibe?) sin que la fundan y ensayen, o truquen a ensayado a como lo hallaren / pueden dar a como les pidieren, pues aunque les salga de a mil y duz. os de ley, scaldra con la merma y costas, a mas de ciento por ciento. Diran

ql. tributo es una cosa, y el jornal otra. Veamos. ¿A este pobre indio cayóle del cielo la plata para pagar su tributo, o ha de trabajar para ello y para sustentarse? Paresçeme que mediante su trabajo lo ha de ganar, será pues menester le paguen en buena moneda, o tanta mala que equivalesca (sic) a lo que se tuuo por justo q ganase para sustentarse y pagar el tributo. La comida y Ropa también baxa y sube conforme a la qualidad de la paga. Resulta de aquí ser menester le suban el jornal, y al minero el azogue. (citado por Lohmann Villena, "Enrique Garcés..." 32-33)

Ahora bien, este reclamo que toma el caso del engañoso jornal que se les da a los indios tributarios como ejemplo más palpable de los daños que se hacen a los súbditos del Rey en el virreinato del Perú, no sirve únicamente para debatir las injusticias que padecen los indios de la mita, sino además aquellas que padece el mismo Garcés en cuanto introductor del "sistema de amalgamar las gangas argentíferas con el mercurio para apurar la plata" (Lohmann Villena, "Enrique Garcés..." 18), así como uno de los principales extractores de azogue en el virreinato. Como lo relata Lohmann Villena, siguiendo datos y testimonios aportados por distintos actores de la época, hacia 1558 Garcés descubrió incidentalmente bermellón en las manos de un vendedor indígena (15). Reconociendo que se trataba de cinabrio, consiguió que el indio le revelara la procedencia de dicho material y elaboró un plan para introducir el mercurio en el proceso de ensayado de la plata y de paso, convertirse en el principal proveedor de mercurio para las minas del Perú (18). Para ello, Garcés viajó primero a la Nueva España para aprender este sistema y luego, a mediados de 1559, consiguió de parte del virrey Andrés Hurtado de Mendoza, II Marqués de Cañete, las provisiones necesarias para ser el explotador exclusivo, por un plazo de doce años, de todas las vetas y yacimientos de mercurio que descubriese en la jurisdicción de Lima, Huánuco y Huamanga (20). Por supuesto que para 1572 ya se habían vencido aquellos doce años de exclusividad, sin embargo, las medidas adoptadas por Toledo para controlar la explotación de la plata, sobre todo en relación con las minas de Potosí, iban en desmedro de la empresa minera que Garcés había logrado montar a lo largo de ese tiempo. Ya en 1568, Garcés escribió un informe al virrey García de Castro, oponiéndose a la incautación de los yacimientos de azogue de Huancavelica que este virrey proyectaba en cumplimiento de órdenes reales. Y en 1574, no solo le parecía a Garcés injusto el hecho

que el virrey Toledo hubiese comprado una gran cantidad de azogue a bajo precio y en condiciones que provocaron “quiebras de haciendas y credits” (citado por Lohmann Villena, “Enrique Garcés...” 27), sino además que el virrey trató de sacar provecho económico vendiendo todo el azogue a las minas de Potosí y mandando a Potosí que pagara el azogue provisto por Huamanga y Huancavelica, quienes lo hicieron con plata defectuosa (28).

Considerando que Garcés es propietario de minas de extracción de azogue y afectado directo de la situación que describe, se comprende que dentro de las propuestas que ofrece al virrey para solucionar este problema se incluya a sí mismo y la aplicación correcta del mercurio para apurar la plata:

Reuoque V. Exa todas las liçencias q. huuiere dado y permitase q. quien quisiere pueda lleuar y vender azogue en Potosi y en otros asientos de minas deste Reyno, con tal que haga Reales ally o en esta cibdad, toda la plata q. por su azogue le dieren – Desta manera verna el Remedio de donde vino el daño: el azogue lo introduxo, el azogue lo desarraigue: si henrique Garcés peco en descubrir azogue, mediante el qual se va perdiendo el Reyno (aunq. otros con el se ganen y Remedian) henrique Garcés ya da el modo de Remedio. (Lohmann Villena “Enrique Garcés...” 33)

Se aprecia que la biografía de Garcés y las cartas que envió al virrey están en vínculo directo con la composición de su canción a imitación de la “Italia mia” de Petrarca y la coyuntura histórico-política a la que alude. Sonia Rose interpreta así este poema enfatizando la figura de Garcés como letrado, mediador cultural y arbitrista, y por lo mismo, a su juicio, no es posible ver en la denuncia poética que Garcés realiza mediante el recurso formal al petrarquismo como una subversión. Según ella, si bien Garcés transforma los contenidos expuestos por Petrarca mediante ciertos cambios situacionales y con ello conforma un poema distinto y hasta cierto punto original, lo principal en su canción es el uso de un código poético de autoridad y renombre para negociar sus intereses mercantiles y letrados con la autoridad virreinal. El motivo de la destrucción de las Indias y la ambición de los españoles, que se sobrepone al motivo petrarquista de la devastación de Italia por la guerra (Rose, “Petrarca en los Andes” 97), o la puntualización que realiza Garcés sobre el “pacto” entre Dios y los hombres mediante Cristo, que en el Nuevo Mundo ha de extenderse hasta la salvación de los indios (94),

no alcanzan a desarrollar una dimensión verdaderamente trágica. En el contraste con el poema de Petrarca, a Rose le llama la atención que las causas de la desgracia italiana se deban a un castigo divino, al hado, a una culpa colectiva, mientras que en Garcés el problema se reduzca a las políticas de Toledo: “Las estrellas o el castigo divino, es decir, la pregunta por la causa final de la desgracia no se halla en Garcés quien, aunque intenta englobar el problema específico en una reflexión más universal, no alcanza el nivel de reflexión, amplia y trágica, que posee el poema de Petrarca” (Rose, “Petrarca en los Andes” 98). En este sentido, el poema de Garcés carece también de profundidad histórica, lo que insinúa también el carácter pasajero del mal que su canción advierte. El pasado referido por Petrarca como trágica pérdida ante las guerras es la gloria antigua de Roma en cuanto poder político y civilizador. Por su parte, en la canción de Garcés no hay pasado a largo plazo y el pasado inmediato –las guerras civiles entre pizarristas y almagristas– queda elidido en función de las posibles glorias del presente. El Perú es una tierra de riquezas que alimenta a un imperio y la restitución del orden asegurará un presente glorioso, forjado por los verdaderos servidores del Rey. Es así como, en su lectura del poema, la crítica de Garcés “es puntual, tiene en gran medida la función de perfilar a su autor como el consejero ideal, y se abre a la posibilidad de una solución casi inmediata de aceptarse sus consejos” (Rose, “Petrarca en los Andes” 106). El poema, en conclusión, no es subversivo, sino adecuación de la cultura del humanismo a la coyuntura específica del virreinato del Perú y afirmación de la pertenencia completa del letrado arbitrista al sistema colonial para mejorar su posición dentro de él.

Bermúdez, por el contrario, si bien basa también su lectura del poema en los contenidos expresados por las cartas de Garcés, establece también diferencias entre ambos géneros. Mientras que en sus cartas, “Garcés explica en un tono notarial y oficial su plan para resolver, por lo menos, el problema de la moneda de escaso valor”, en su canción la crítica al virrey adquiere una dimensión humana más profunda, sobre todo en contraste con el subtexto petrarquista y el discurso administrativo oficial (Bermúdez 338). En esta canción, la reclamación de las injusticias y descalces entre la teoría y la práctica del gobierno que destruyen al virreinato ocupan un sitio central, llegando a convocar incluso los lamentos de los indios a quienes se los arrastra a la muerte y no a la salvación. El caso de este poema, según Bermúdez, “es el caso típico del texto que se le escapa al poeta para proveer al lector significados que solo pueden derivar de sus silencios y de la genealogía

que conforma su contexto” (339). En este sentido, y nuevamente marcando diferencias entre la canción y las cartas, Bermúdez sostiene que, en un nivel manifiesto, ambos géneros parecen perseguir una función utilitaria: sea por medio de argumentos o la conmoción de los ánimos, cartas y poema quieren motivar al virrey a solucionar la situación económica del virreinato del Perú. Sin embargo, la canción, mediante una serie de “fisuras indeterminadas”, permiten al lector identificar “la censura y crítica al colonialismo europeo” (341). Estas fisuras a las que alude Bermúdez se producen en el texto a partir de los diversos destinatarios que proyecta la voz del poema y que ocultan que el verdadero destinatario del poema es aquel “todas gentes” que ya estaba indicado en el sexto verso de la primera estancia. Si bien la canción de Garcés cumple con las reglas de la preceptiva renacentista y con ello parece introducir el discurso poético hegemónico de la metrópoli europea, la pluralidad de destinatarios en distintos niveles de la jerarquía social y universal –el virrey, el Rey, Dios– dotan al poema de una dimensión ambivalente que hace posible la crítica al orden colonial. Garcés en cuanto letrado, minero, arbitrista y autor de estas cartas y canción no tiene la intención manifiesta de subvertir el orden colonial, a pesar de que sus ambigüedades y contradicciones en este preciso momento lo afecten directamente. La canción, sin embargo, vista desde su dimensión retórica y estética, se escapa a las intenciones del autor: “el discurso del contexto social en el poema deconstruye tanto el lenguaje de la imitación renacentista como el del discurso monológico estatal. La realidad histórica, aunque ignorada y explotada por las autoridades, se interpone en la producción estética muy a pesar de las intenciones de Henrique Garcés y contradice el discurso hegemónico” (Bermúdez 346).

### **La poesía y los súbditos cristianos: una canción por la caridad**

Las lecturas del poema de Garcés que ofrecen Rose y Bermúdez parecen confrontarnos con una indeterminación irreconciliable. Sin embargo, este enfrentamiento entre subversión y reforma se resuelve rápidamente al observar el énfasis que pone cada una de ellas en la intención que pudiera tener o no Garcés al imitar la canción de Petrarca en su afán por reconvenir las políticas del virrey con respecto a la circulación de la plata. No obstante, aquí no interesa resolver este

conflicto, sino observar en este poema la función que se le arroga a la poesía desde la interpelación del poeta hacia el poder, entendida como un lugar de mediación y regulación entre los órdenes representados por los súbditos, el virrey, el Rey y Dios. Para esto, creo necesario incorporar a la lectura del poema el componente cristiano que lo cruza desde los primeros versos hasta los últimos, ya no como mera retórica del poema, sino como fundamento ideológico que hace posible su enunciación.

Si bien es cierto que la canción de Garcés expone con bastante crudeza los problemas provocados por la imposición colonial de ciertas medidas regias en relación con el control económico y la explotación minera, interrumpiendo con ello el discurso monológico del Estado, en ningún momento deconstruye el lenguaje de la imitación renacentista ni contradice el discurso hegemónico. Por un lado, el apegado seguimiento que realiza Garcés de la canción “Italia mia”, además de sus intentos por traducir de la manera más fiel posible el *Canzoniere* completo de Petrarca, sugieren más bien un respeto irrestricto al principio de la imitación, en cuanto factor *sine qua non* de la poesía. Por otro lado, la canción de Garcés no contradice el discurso hegemónico que da sustento a toda la empresa colonial en el virreinato del Perú, sino más bien se afirma en sus principios para denunciar desde allí los descalces que se aprecian entre la teoría y la práctica del gobierno. En este sentido, la actitud del hablante lírico de la canción no promueve una sumisión a los modos en que se imparten las órdenes virreinales, provengan o no del mismo Rey, sino una cuidadosa observación de estos a partir del orden que, emanado desde Dios, debe pasar del Rey al virrey y de este a sus súbditos en función de la vida beata y la salvación de todos (tal como lo planteaba Patricio en su doctrinal del gobernante). Si Garcés, mediante su canción o sus cartas, se quiere mostrar como el consejero ideal, esto no sucede solo en relación con el dominio de los discursos humanista, jurídico y económico, sino principalmente a partir de los principios cristianos que sustentan el derecho de la Corona a ejercer dominio en el Nuevo Mundo. Las primeras líneas de su segunda carta al virrey lo exponen con claridad:

Es tan grande la perdicion deste Reyno q. no se q. tigre haura q. no se mueua de compasion a procurarle Remedio, y apuntalarle antes que acabe de dar en tierra. Ansi yo mas por lo q. mi natural y el nombre de christiano me obliga q. por otra cosa (pues aun tengo por ver el primer benefo o merced q. en este Reyno se me aya hecho) hauiendo dado a lo que parece en el origen de su

daño [...], halle ser poco fructuoso descubrir la enfermedad sino le buscaba Remedio. (Lohmann Villena, “Enrique Garcés...” 30)

Según este pasaje, Garcés reconoce ante el virrey tanto su interés en resolver el problema, en cuanto a él le competen beneficios y mercedes por la extracción del azogue, así como cierta responsabilidad en las causas del problema, ya que la inflación provocada por la moneda defectuosa está íntimamente vinculada con sus descubrimientos de minas de mercurio y la introducción de ese mineral para apurar la plata. Sin embargo, Garcés dice que antes que dichos beneficios, lo que lo obliga en primer lugar a proponer remedios a las injusticias es su inclinación natural y su nombre de cristiano. En este sentido, como se percibe en sus dos cartas, lo que más indigna a Garcés es, por un lado, la intromisión del Estado en cuestiones que deben competir más a aquellos individuos que ejercen y más saben de su oficio y por otro, la tolerancia, si es que no la promoción, de prácticas económicas que van en contra de las leyes humanas y divinas. Así, en la primera carta, Garcés enrostrará al virrey el haber despojado a sus vasallos desde la “sombra del absoluto poder” de las haciendas que adquirieron con tanto trabajo, olvidando además aquel “tan celebrado: ‘Redde cuique quod suum est’ [devolver a cada quien aquello que le es suyo, VBS], cimiento firmísimo de todas las sacrosantas leyes del mundo, y pilar en q. estriban todos los Reynos polyticos” (Lohmann Villena, “Enrique Garcés...” 28). Mientras que, en la segunda, como ya lo citamos más arriba, dirá que “el comprar en corriente y vender en ensayado [...] es tener dos medidas o pesos, uno para dar y otro para resçiuir, cosa abominable y reprobada por ley diuina y humana” (Lohmann Villena, “Enrique Garcés...” 32).

En concordancia con esta contemplación de las leyes naturales y divinas, fundamento de los reinos políticos que buscan el buen gobierno y la salud de sus vasallos, Garcés compone su canción de denuncia, aunque aprovechando también la dimensión emocional y universal que le ofrece la poesía. En efecto, todo aquello que en sus cartas parece cálculo y acomodaticia retórica para defender sus intereses recurriendo al cristianismo, adquiere en su canción una dimensión trágica, puesto que los daños que sufre el virreinato del Perú a través de estas abominables y réprobos políticas no solo van en desmedro del cuerpo del reino y sus vasallos, sino destruyen la posibilidad de cumplir con la consecución de una verdadera Monarquía católica. Rose, como lo vimos más arriba, afirma que la canción de Garcés no alcanza el nivel de reflexión trágico y universal que logra la

“Italia mia” de Petrarca. Para este último, las guerras entre los señores destruyen el legado imperial romano, su poder político y su función civilizadora, impidiéndole a Italia cumplir con la restitución del imperio. Ante esta condensación histórica, la desgracia planteada por Garcés parece un mero problema crematístico, sin sustento histórico o mitológico y como lo quiere plantear en sus cartas, de fácil solución. Sin embargo, la canción de Garcés construye un trasfondo diferente, que no es posible de homologar con el patriotismo italiano y la restitución del imperio romano. Desde la coyuntura histórico-política de Garcés, Roma es el pasado gentil de la civilización, un modelo de política y de filosofía natural que es necesario considerar, pero que no tiene más que ofrecer al insólito presente de una Monarquía católica de alcances globales y su misión salvífica frente a los habitantes del Nuevo Mundo. Si bien, como lo demuestra Sabine MacCormack en el segundo capítulo de *On the Wings of Time*, la imagen de Roma fue utilizada en distintas ocasiones por los historiadores y juristas de la Península para dar trasfondo histórico a la idea imperial española, en el virreinato del Perú, desde Pedro Cieza de León, pasando por José de Acosta, hasta llegar al Inca Garcilaso de la Vega o a Guamán Poma de Ayala, la Antigüedad romana y su capital fueron dispuestos como una matriz hermenéutica para perfilar también la condición gentil y política de los Incas, en relación con el presente cristiano de la Monarquía católica en dichas regiones (MacCormack 55–65). Por lo mismo, la canción, que refiere a Roma solo por su ausencia respecto del modelo, se afirma en el presente y construye su trágica tesis a partir de un futuro marcadamente utópico, aunque por mesiánico también de posible realización inminente. Como lo plantea Garcés en sus sonetos dedicados al Rey, habiendo sido ya dispuesto en la mente de Dios que la monarquía católica de Felipe II sería la escogida y señalada para conjuntar al planeta bajo el cristianismo, resulta verdaderamente trágico no hacer efectiva esa promesa por las faltas administrativas que van en contra de las virtudes cristianas que han de asegurar la salvación completa de sus súbditos. La canción presenta una realidad virreinal en la que la virtud teologal de la caridad y las virtudes cardinales de la prudencia y la justicia, han perdido la batalla contra los pecados capitales de la avaricia y la soberbia, haciendo olvidar que en los fundamentos éticos y civiles del cristianismo están las obras de misericordia, entre las cuales se cuentan: dar de comer al que tiene hambre y beber al que tiene sed, vestir al desnudo, enseñar al simple que no sabe y consolar a los tristes y desconsolados (*Catecismo de la doctrina cristiana* 6).

La canción, como ya lo hemos mencionado a partir de las lecturas de Bermúdez y Rose, sigue en su estructura temática a la canción “Italia mia” de Petrarca, aunque modifica su situación comunicativa a partir de los distintos receptores que se perfilan en ella, además de lo que se espera consiga el poema. Así, si bien ambas canciones comienzan con una declaración de intenciones en las que se convoca al lugar desde el que se enuncia, Italia en Petrarca y el Perú en Garcés, la composición de este último explicita no solo el deseo de alcanzar gran sonoridad –Petrarca dice que quisiera sus suspiros fueran como el Tiber, el Arno y el Po (*Rerum vulgarium fragmenta* 215)–, sino también el objetivo que “los versos de mi mano” “fuesen tanto lamentables”, “que a compasión mouiessen todas gentes” (Petrarca, *Los sonetos* fol. 164v). Este “todas gentes”, que según Bermúdez es el verdadero y último receptor de la canción de Garcés, abre paso a la representación poética del orden político del universo, refiriéndose a las tres instancias de poder bajo las que se organiza el reino y que son las responsables de su ordenado gobierno. En la primera estancia, tal como Petrarca, el hablante se dirige a Dios, al “rector del cielo”, pidiendo que no consienta que se pierda “este rincón del mundo” (fol. 165r.). Ahora bien, esto no lo hace solo para que los hombres restituyan su santa patria (como lo hace Petrarca), sino para suplicarle que en ese trayecto no olvide a ninguna de sus ovejas y que recuerde el pacto de la salvación de todos los seres humanos sellado por la pasión de Cristo (fol. 165r.). Evidentemente, esta apelación a Dios para recordar el pacto de la salvación cristiana no está dirigida a Dios, sino a los hombres reunidos bajo el epíteto “todas gentes”, que han de contemplar y respetar siempre el poder y la gloria de Dios. Así, en la segunda estancia, que en Petrarca corresponde a una exhortación a los causantes del mal, en el poema de Garcés la voz convoca al Rey católico, en cuanto representante y agente de la *potestas* de Dios en la tierra, pidiéndole intervenga y remedie los daños que empiezan a asolar al reino:

O vos, a quien las hondas diò y cayados  
destos nuevos rebaños  
el rabadan mayor con larga mano,  
como no days remedio a tantos daños? (fol. 165r.)<sup>8</sup>

8 Bermúdez interpreta que el receptor de esta estrofa es el virrey Toledo, entendiendo que el “rabadan mayor” sería el rey que con “larga mano”, es decir con generosidad, le otorgó las hondas y el cayado, que es lo mismo que las armas y el gobierno del virreinato (343). Sin

En la tercera estancia comienza la alusión indirecta al virrey Toledo, quien es identificado como una buena provisión del Rey, quien entregó “al pobre estado / aquel pastor que puso / el septo contra tanta desventura” (fol. 165v.), que es una referencia al éxito inicial en la pacificación de las luchas internas del virreinato. Ahora bien, ya que “siempre el bien es intercluso”, la reorganización realizada por el virrey Toledo tuvo como consecuencia negativa el destierro de la plata pura y la circulación de una moneda devaluada que se le da en paga al “pobre jornalero” y con la que él no puede ni pagar sus tributos ni sustentarse debidamente (fol. 165v.).

Hay que destacar que en el transcurso de estas tres estancias, en la medida en que la voz va descendiendo en las jerarquías del poder, el mal que afecta al virreinato se va haciendo cada vez más concreto. En la primera estancia, ante Dios, la voz del poema habla solo de los daños notables que afectan al Perú y que lo llevan a la perdición. En la segunda estancia, el hablante pide al Rey tomar medidas para remediar un “mal tan ordinario” (fol. 165r.) como es el asunto de la moneda, porque a partir de este se corre el peligro de que la perdición del reino vaya en aumento. En la tercera estancia, al identificar el mal en las políticas de Toledo, el problema de la remuneración a los súbditos con moneda devaluada se hace explícito, lo que conduce a la cuarta estancia, en la que el problema crematístico se vincula con las reformas y medidas al sistema colonial que provocan la miseria de sus habitantes.

“No trato lo de atrás, que ya la tierra / está bien sossegada” (fol. 165v.), dicen los primeros versos de esta estancia. Bien se ha dicho que estos versos aluden a la pacificación de los conflictos civiles del período de conquista consolidada por el virrey Toledo, pero poco se ha dicho sobre el tono de advertencia que presentan ante la fragilidad de tal sosiego. Como lo señala Mario Góngora, el período que va desde el último tercio del siglo XVI hasta fines del siglo XVII evidencia claras tensiones entre la concepción estatal de la Edad Media e inicios del Renacimiento y el surgimiento de un nuevo modelo de una Monarquía unitaria,

embargo, en la medida en que el virrey es incluido en el poema de forma indirecta y como causante del mal a partir de la tercera estrofa, no parece coherente que la actitud del hablante frente a ese destinatario cambie tan abruptamente entre estancia y estancia. Por otra parte, si preguntamos por quién puede ser el “rabadan mayor”, es decir, el pastor que está arriba de todos los demás, la estructura jerárquica establecida entre Dios, rey y virrey, sumado a los fines de la canción, nos sugiere que, en este caso, el “rabadan mayor” es Cristo.

administrativa y burocrática, que es el modelo que Ángel Rama destacó principalmente en *La ciudad letrada*. En términos jurídicos, estas tensiones se aprecian en un momento bastante ecléctico, dentro del que la teoría escolástica del Estado, con su justificación de la autoridad del Rey basada en premisas racionales y teológicas, comienza a dar cabida a una noción voluntarista de soberanía, como un poder no sujeto a las leyes. Es así como a lo largo del siglo XVII se produce una disyunción entre una “autoridad ordinaria” regulada por las leyes y una autoridad extraordinaria o “absoluta”, que si bien no proporciona ninguna justificación para la tiranía —el principio del bien común sigue siendo el fundamento y finalidad del gobierno—, estaba sujeta a la libre voluntad del regente (Góngora, *Estudios* 89).

Esta transición, como lo expone Góngora, se aprecia de forma excelente en las limitaciones que era posible poner al poder real a partir del derecho de rebelión y en las estrategias que implementó la Monarquía española en las Indias para reducir o incluso negar burocráticamente la realización efectiva de este derecho:

En la Edad Media y en el siglo dieciséis no solo había un derecho a resistir a la ‘tiranía’ o a órdenes específicas injustas, sino también a los preceptos que fuesen contrarios al bien común o al bienestar de los súbditos. La ley, la justicia y el bien común están tan íntimamente interrelacionados, desde un punto de vista medieval, que el derecho a la resistencia reside omnipresentemente en todas las autoridades y comunidades. (Góngora, *Estudios* 87)

Por lo mismo, sigue Góngora, siempre existió en las Indias la posibilidad institucional de suspender o no ejecutar una disposición del Rey o de sus delegados que fuera considerada injusta o inadecuada, como se aprecia en la recurrente fórmula “se obedece pero no se cumple” o incluso en el declarado incumplimiento institucionalizado que dio sustento a los conflictos civiles de la conquista del Perú y que fue la resistencia armada o la desobediencia *de facto* a una autoridad o medida legal (Góngora, *Estudios* 88). Ante este derecho a la rebeldía, que desde el Nuevo Mundo se potenciaba por el poder militar y económico que habían adquirido encomenderos, mineros y otros hijos de conquistadores, la noción de soberanía absoluta del Rey fue utilizada para minar los fundamentos de la rebeldía, es decir, la posibilidad de que sea el pueblo quien pueda juzgar y castigar sus excesos. Bajo

los principios voluntaristas de la soberanía, explica Góngora, “el Rey está sometido a la Ley Natural, pero no a las leyes y costumbres específicas; aun cuando es razonable esperar que su gobierno sea legal y justo, la tiranía no puede ser castigada por el pueblo, debido a que el castigo es una prerrogativa de la soberanía” (*Estudios* 90).

Para el caso de las Indias, en las que el Monarca tenía el Patronato sobre la Iglesia y la misión de evangelizar a los indios, la soberanía absoluta se justificó precisamente con los recursos a esta autoridad natural y divina del Rey, tal como lo expresa la obra política de Juan de Solórzano y Pereira, quien sirviera a la Corona por más de 18 años en la Audiencia de Lima y luego en el Consejo de Indias. Mario Góngora señala que Solórzano en sus escritos *De Indiarum Jure* (1629 y 1639) y *Política indiana* (1647) exponía precisamente el eclecticismo entre derecho romano, derecho canónico y justificación voluntarista de la soberanía mediante “el engrandecimiento de la autoridad real, la reafirmación del símbolo del Rey como Vicario de Dios (una concepción expresada en las *Partidas* y derivada de una obra apócrifa de San Agustín) y el origen inmediato del poder real en el mismo Dios (*De Indiarum Jure* I, II, 3–4)” (*Estudios* 90).

Pensando precisamente en la misma línea histórico-jurídica, James Muldoon advierte además la necesidad de comprender estos escritos de Solórzano considerando dos niveles: por una parte, como estudios jurídicos de raigambre medieval y cristiana que arguyeron con claridad que el elemento central que conformó las relaciones entre los españoles y los indios en el Nuevo Mundo fue la religión cristiana. A lo largo de su historia, el cristianismo ya había desarrollado ideas e instituciones para lidiar con pueblos no cristianos que vivían fuera de la Cristiandad y estas mismas instituciones probaban su justo funcionamiento ante los problemas que surgían de la incorporación de los indígenas a la civilidad cristiana. Al mismo tiempo, el mandato de Cristo de evangelizar a todos los pueblos y que está en los fundamentos de la religión cristiana, se constituyó también en la justificación teórica y la obligación moral de los españoles para entrar e instalarse en el Nuevo Mundo (Muldoon 14). Por la otra parte, hay que notar que los escritos de Solórzano y Pereira, en la medida en que se concentraban en las responsabilidades de los monarcas españoles para tratar de manera justa y cristiana con los habitantes de las américas (sean estos españoles, criollos o indígenas), tenían también un carácter de “espejo de príncipes”. Desde esta perspectiva, sus reflexiones jurídico-políticas revelaban también que las responsabilidades del gobernante

en los territorios americanos eran a su vez fundamentalmente morales. El método político para preservar y desarrollar un Estado poderoso en las Indias no podía desvincularse de la misión evangélica asignada a los monarcas católicos. Esta misión demandaba los más altos estándares de virtud por parte de los gobernantes y sus representantes y su éxito dependía de las cualidades cristianas de aquellos que dirigían la empresa (Muldoon 165–166).

No es coincidencia, entonces, que sea precisamente en estos años de transición entre el siglo XVI y mediados del siglo XVII que se produzca en la literatura política un claro aumento en la escritura de espejos de príncipes o doctrinales del gobernante, proponiendo el modelo ideal del monarca cristiano.<sup>9</sup> En estos libros, no solo se condensó con claridad la teoría política de la época, explicada siempre en los principios teológicos que regían el universo y que, por lo tanto, debían también respetarse en la tierra, sino también se incluyeron los conflictos ético-jurídicos en relación con la misión evangélica de la monarquía frente a los judíos, árabes e indígenas conversos que habitaban sus dominios. José María Iñurrategui Rodríguez, en su estudio *La Gracia y la República*, lo resume del siguiente modo:

La clave de la educación de un monarca radicaba paradójicamente en familiarizarlo con el *nexus charitatis* que trascendiendo unas especificidades territoriales vinculaba a todos los miembros de la *respublica christiana*. Figurada una Iglesia como *Monarquía Eclesiástica*, y reconocida a la misma una postestad *mixta*, una capacidad de intervención *política* por motivo *espiritual*, el

9 El modelo de este tipo de manuales o instrucciones de príncipes cristianos está, por supuesto, en la obra de Erasmo de Rotterdam, en específico sus libros: *Enchiridion militis christiani* (1501) y la *Institutio Principis Christiani* (1515). Entre los textos más famosos de este género, escritos entre fines del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII, se pueden mencionar: *El tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados* (1595) de Pedro de Ribadeneyra, *Obras y Días. Manual de Señores y Príncipes; en que se Propone con su Pureza y Rigor la Especulación y Ejecución Política, Económica y Particular de Todas las Virtudes* (1628) de Juan Eusebio Nieremberg, *El Machiavelismo degollado por la cristiana sabiduría de España y Austria. Discurso christiano-político a la catholica Magestad de Philippo IV, Rey de las Españas* (1637) de Claudio Clemente, *la Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas* (1640) de Diego Saavedra Fajardo y los *Emblemata centum regio politica* (1653) de Juan de Solórzano y Pereira.

amor, como principio de ordenación ahora universal, también implicaba por tanto la inserción de una *Monarchia* en una *Ecclesia*, de un monarca en un cuadro jerárquico de autoridades coronado por el pontífice. (Iñurritegui 22)

Al considerar estas tensiones entre la legitimación cristiana del poder, las lealtades de los súbditos con respecto a esa legitimación y la empresa cristiana de la Monarquía, y las posibilidades de volver en cualquier momento a hacer uso del derecho de rebeldía si las medidas llevadas a cabo por la Corona contradecían el bien común de sus súbditos, es muy significativo que la cuarta estancia del poema de Garcés se inicie con esa advertencia sobre la fragilidad de la paz, para luego introducir una nueva guerra en contra de los indios que se sigue de la visita general que realizó el virrey Toledo en el virreinato del Perú y de sus *Informaciones y Ordenanzas*:

Vna visita nueuamente hallada  
es la que les da guerra  
agora mas cruel, pues las cabañas  
les vazi por mil mañas  
[...]  
y quitan la comida al pobre triste  
y al otro lo que viste [...] (Petrarca, *Los sonetos* fol. 165v.)

La visita general del virrey Toledo es descrita por la canción como el factor que, luego del sosiego de la tierra, les da guerra más cruel a los habitantes del reino, en la medida en que se producen intervenciones del Estado en contra de la empresa privada de algunos súbditos y el indio pierde aún más sus pocos derechos. En lo que respecta a este último, durante el período de Toledo, señala Bermúdez, se reorganiza la *mita* (sistema tributario de rotación de la mano de obra indígena basado en un sistema incaico) para implementarla también en las minas y se debilitan o destruyen los vínculos afectivos y productivos que caracterizaban a las comunidades indígenas hasta entonces. Las reformas de Toledo intensifican el proceso de repartimientos y prohíben al indígena vivir en sus *ayllus*, es decir, sus comunidades de organización principalmente familiar, mediante las que realizaban colectivamente la producción agrícola (Bermúdez 344). Ahora bien, esta reorganización del tributo indígena y de sus comunidades, si bien se

justificaba ideológica y jurídicamente en la civilización y evangelización del “bárbaro”, en el fondo respondía a una política racional para aumentar las ganancias de la Corona y debilitar el poder de los encomenderos y arrendadores de minas, que es precisamente el punto en que la visita de Toledo contraviene los intereses de Garcés.

Con la misión de optimizar la mano de obra indígena en el virreinato del Perú, conforme a los principios de protección de los indios y su evangelización, a partir de 1567–1568 Felipe II decidió reafirmar la centralidad de papel de la Corona en la gestión de las actividades productivas del virreinato controlando, por un lado, la mano de obra indígena y por otro, limitando el rol de los encomenderos. Según lo explica Manfredi Merluzzi, esto se llevó a cabo mediante la interrupción de la relación privilegiada que se había establecido entre estos últimos y los *curacas* (élites dirigentes de los nativos), ya que ambos eran considerados como los máximos responsables de la explotación de los indios (247).

La explotación de los recursos productivos en la organización inicial del virreinato se basó en la acción de los encomenderos, quienes por sus servicios a la Corona en el proceso de conquista e instalación del virreinato habían obtenido concesiones de tierras y de trabajadores indígenas. Estos encomenderos, como lo dice Merluzzi, fueron apoyados desde un principio por los intereses de las élites de los nativos (*curacas*), lo que les permitió conservar las estructuras de poder prehispánicas, en especial las referentes a las autoridades locales de cada *ayllu* o comunidad (240).

Con la intención de organizar de forma más racional el sistema minero, que era la mayor fuente de ganancias para la Corona, el virrey Toledo hubo de enfrentar dos problemas centrales: por un lado, la constancia y regularidad de la mano de obra en las minas y por otro, las disfunciones originadas por el elemento “español”, es decir, encomenderos y *arrendadores* de minas. El virrey Toledo, explica Merluzzi, logró sustituir la alianza encomenderos-*curacas* por una entre la Corona y estas élites. Además, reorganizó el sistema de tributos y reestructuró por completo las reducciones o asentamientos de los nativos en función de su lógica centralizadora del gobierno. Mediante el control de la economía, Toledo debilitó considerablemente a los encomenderos, mientras que a los arrendadores de las minas les impuso mayor control fiscal (249). El resultado inmediato de estas reformas fue, según Merluzzi:

[...] un enorme incremento de la producción minera, tanto a través de la masiva introducción de nuevas tecnologías, por ejemplo la amalgama del azogue, como garantizando un sistema racional de provisión de mano de obra indígena por rotación, según los criterios de la nueva *mita*, que él rediseñó personalmente a dicho efecto. (249)

Desde 1532 hasta 1570 el gobierno virreinal había hecho muy poco para reducir a los indios a pueblos, con el fin de tener mayor control de sus actividades y poder educarlos en la fe católica e integrarlos a la civilidad o “policía” europeas. En la década de 1550, tanto el virrey Marqués de Cañete, así como el Conde de Nieva intentaron dar pasos en esta dirección, pero no pudieron imponerse a los encomenderos, quienes en su alianza con los *curacas* sacaban provecho de las comunidades indígenas y las antiguas estructuras políticas prehispánicas. Recién en 1565 el presidente de la Audiencia de Lima Lope García de Castro fue el que intentó con más determinación implementar cambios a esta estructura, luego de recibir instrucciones precisas de la Corona. Sin embargo, por cuestiones de tiempo, ya que fue relevado pocos años después por el virrey Toledo, no pudo cumplir con sus medidas a cabalidad (Merluzzi 252).

Toledo llevó a cabo esta reducción de los indios a pueblos en contra de las resistencias de los indígenas andinos y en contra de los intereses económicos de los encomenderos. Los primeros veían estas imposiciones como un destierro injusto, un alejamiento de sus lugares sagrados y una desarticulación de sus comunidades o *ayllus*, que respondían a las necesidades del sistema productivo y del mundo cultural andino: “Se trató de una política de éxodo forzado de la población hacia núcleos urbanos, que tenía todos los papeles para convertirse en una deportación, pero que formaba parte de una lógica racional de gobierno” (Merluzzi 255). Los encomenderos, por su parte, interpretaron esta intromisión del Estado como una injusticia que atentaba en contra de sus beneficios o mercedes, además de un atentado en contra de los principios políticos que habían promovido la conquista y organización inicial del virreinato como empresa privada. La nueva alianza entre los *curacas* y la Corona, además del nombramiento de una nueva figura, el corregidor de indios, les arrebató los privilegios que tenían sobre la mano de obra indígena, aduciendo una mejor educación, evangelización y sobre todo mejor protección ante cualquier explotación posible tanto a manos de los españoles como de los *curacas*. Este corregidor de indios, como lo plantean las *Instrucciones*

que recibió en septiembre de 1575 Baltasar de la Cruz, tenía que evitar “los daños grandes’ que el conjunto ‘de tantos letrados, procuradores y solicitadores y personas que les ayudaban no con otro fin mas de robarles sus haciendas’ habían causado a los nativos” (Merluzzi 263).

La canción de Garcés, en este sentido, alude al éxodo forzado de los indígenas bajo las nuevas políticas del repartimiento, la insistencia sobre el tributo indígena y la inundación del mercado con moneda devaluada para señalar que las supuestas reformas en favor de los indígenas en verdad han sido injustas y dañinas para todo el reino no solo en términos corporales –el cuerpo de los vasallos y el cuerpo de la república–, sino también espirituales. Bajo el nuevo repartimiento de los indígenas, los nuevos españoles a su cargo, en vez de obrar misericordiosamente ante su desprotección, no les dan de comer, ni de beber, ni de vestir y con ello, niegan toda posibilidad real de conversión al cristianismo y salvación de sus almas.

Precisamente esta concretización del mal que afecta al virreinato y las consecuencias desastrosas que tiene para todas las gentes que habitan el reino en términos de la vida beata y la salvación, alcanza su expresión más clara y profunda en la sexta estancia de la canción. Esta estrofa, con la que Garcés realiza una adición a la estructura temática que le ofrece el modelo de Petrarca, está dedicada precisamente al clamor de las víctimas y a la abstracción del problema en términos cristianos:

No creo que ha dexado en vuestra oydo  
de penetrar el llanto  
qu'èn rededor de aqueste valle suena  
con tanta confussion, horror y espanto,  
que si no es sin sentido  
no ay tigre que no sienta en verlo pena;  
que en vna casa llena  
de niños, si el pan falta, es gran tormento,  
y mucho más si han sido regalados.  
Ay, pobres desdichados  
los hijos deste valle, pues descuento  
a vuestro descontento  
ninguno es lo passado.

Pan, pan, pan es la falta mas vrgente,  
que essotro es ya oluidado.

Aya en esto si quiera vn diligente. (Petarca, *Los sonetos* fol. 166r.–fol. 166v.)

Si el decurso planteado por la situación de enunciación en las cinco primeras estancias marca un descenso en las jerarquías y una especificación creciente del mal aludido, el primer verso de la sexta estancia marca un retorno de la voz hacia todas las esferas del poder. Ese “vuestra oydo” en el que penetra el llanto de las víctimas está absolutamente indeterminado y puede referirse tanto al virrey, al Rey o incluso a Dios, por lo que también podemos decir que es el oído de “todas gentes”. Como lo dice el sexto verso de esta estancia, en directa alusión al inicio de su segunda carta al virrey (ver arriba), los clamores de las víctimas son tan penetrantes, que “no ay tigre que no sienta en verlo pena” (fol. 166r.). La alusión al tigre es en este sentido tanto alegórica, como literal: el llanto de las víctimas es tan penetrante que ni los animales, que carecen de entendimiento y libre albedrío, pueden evitar conmocionarse; y por lo mismo, qué decir de aquellos seres humanos que, compartiendo el valor, la dignidad y la fortaleza del tigre, debieran en primera instancia hacerse cargo de la desgraciada situación de las víctimas. El descenso en la jerarquía hacia la identificación del mal culmina de este modo en una catástrofe que conmueve incluso al reino animal. El “horror, confussion y espanto” que suena alrededor de todo el valle, obliga así a la voz del poema a regresar ascendentemente al poder, cargando ahora consigo las reclamaciones justas y necesarias por las que lloran los desdichados.

Esta nueva apelación general a todas las gentes en todas las diversas jerarquías del orden viene acompañada además con una abstracción ético-política del mal que ha desatado la circulación de moneda devaluada. El famoso último verso de la “Italia mia” de Petarca, mediante el que la voz asegura su posición enunciativa frente a la crueldad de los señores y mercenarios de la guerra con el grito abierto y tres veces repetido “pace, pace, pace” (*Rerum vulgarium fragmenta* 219), es traspuesto en la canción de Garcés a esta sexta estancia y transformado en la acusación central de la canción: “Pan, pan, pan es la falta mas vrgente” (fol. 166v.). Tal cual como sucede con la alusión al tigre, el pan aquí es también referencia alegórica y literal: la codicia y avaricia que motivan la utilización de moneda devaluada para pagar al jornalero redundan inevitablemente en la imposibilidad de este último para darse sustento material. Al mismo tiempo, dado el contexto cristiano en

el que se sitúa el poema, es inevitable ver en la falta de pan, la falta de caridad y con ello, la falta de una de las virtudes teologales que han de permitir a los desamparados acceder también al sustento espiritual.

Solo unos pocos años después de las fechas en las que esta canción fue compuesta, se celebrará en Lima el Tercer Concilio Limense (1582–1583), en el que se formalizarán las medidas tridentinas que ya el Segundo Concilio Limen (1567–1568) había determinado para el virreinato del Perú y se fijarán por escrito los puntos principales que hay que observar para la correcta evangelización de los indios (ver Saranyana 165). Fruto de estas reuniones será una serie de instrumentos pastorales para la instrucción inmediata de los indios y que serán las primeras obras que saldrán a la luz pública desde la imprenta de Lima (1584–1585). Estas obras son una resumida *Doctrina cristiana*, con un *Catecismo breve para los rudos y ocupados* y un *Catecismo más largo para los que son más capaces y para que aprendan los muchachos en la escuela*, un *Confesionario para los curas de indios* y un extenso *Tercero Catecismo*, en el que se presenta y explica la doctrina cristiana en sus elementos fundamentales a través de sermones en castellano, quechua y aymara, con el fin de enseñar, como lo dice el título de la obra, “a los Yndios y a las demas personas”. En el sermón XIII de este *Tercero Catecismo*, dedicado al “santissimo Sacramento del altar” se expone claramente que este sacramento, “el mas alto y mayor de todos los sacramentos, y el mas admirable beneficio, que Jesu Christo hizo a los Christianos” (fol. 71r.), ofrece a los fieles el pan y el vino consagrados en los que está “Jesu Christo Dios y hombre [...] verdadera y realmente, y assi le adoramos todos los Christianos” (fol. 71v.). Este sermón relata cómo Cristo instituyó este sacramento y su misterio para sacrificio de los fieles, con el fin de que conservaran su pasión siempre viva en la memoria y en la promesa de la redención (fol. 73r.), aunque “tambien le ordeno para comida y manjar del alma. Porque assi como vuestro cuerpo viue con con el mantenimiento corporal: assi el alma del Christiano viue con aquel Sacramento del altar” (fol. 74). Es por estas razones, continúa el sermón, que Cristo ordenó este sacramento “en forma de pan, para que sepays, que quiere que le coman, los fieles Christianos, y con el sustenten la vida spiritual de su anima” (fol. 74v.). En correspondencia con estos principios, el catecismo mayor, “para los que son más capaces y para que aprendan los muchachos de la escuela”, en la quinta y última parte, dedicada a la oración del “Padre Nuestro”, explica el verso “danos hoy nuestro pan de cada día” precisamente señalando que este expresa la solicitud de los fieles a Dios para “conseguir el bien

necesario de esta vida” (*Catecismo de la doctrina cristiana* 16). Y la tercera parte de este mismo catecismo, dedicada a los sacramentos, al referirse a la comunión y al pan y al vino consagrados en el altar, se explica que en ellos “está el mismo cuerpo y sangre de Jesucristo Nuestro Señor” (13) y que Cristo lo ordenó por dos razones principales: la primera, para que fuera “sacrificio singular, que ofrezcamos al Padre eterno, por nuestros pecados y necesidades”, y la segunda, “para mantenimiento de nuestras ánimas, que nos dé vida de gracia lo cual lo hace cuando los fieles le reciben dignamente” (13).

Al comprender que el triple llamado al pan es la acusación de la falta de caridad y verdadera comunión cristiana en el virreinato del Perú, se perciben con mayor claridad los profundos alcances de la crítica enarbolada por la canción de Garcés, sobre todo al notar que para todos los habitantes del reino, como lo declara la quinta estancia, “querer comer con paga desta suerte / es vna pura muerte” (Petarca, *Los sonetos* fol. 166r.). El reclamo humanitario sobre la carencia de alimento fundamental, debido a los engaños monetarios, es a su vez, una denuncia política con alcances jurídico-teológicos, sustentada en los principios catequéticos y misionales con los que se legitima la soberanía (*imperium*) y derechos de propiedad (*dominium*) de la Corona de Castilla en el Nuevo Mundo. La segunda parte de la sexta estancia de la canción, justo antes de declarar que el pan es la falta más urgente, perfila el problema del siguiente modo:

que en vna casa llena  
de niños, si el pan falta, es gran tormento  
y mucho más si han sido regalados.  
Ay, pobres desdichados  
los hijos deste valle ... (Petarca, *Los sonetos* fol. 166v.)

Según estos versos, los hijos del Perú son pobres desdichados, puesto que no hay quien proteja sus derechos ni quien les dé el sustento material y espiritual; y el tormento es mayor, ya que este virreinato, que es homologado a una casa llena de niños, ha sido entregado en patrimonio a la corona de Castilla por Dios a través de la autoridad papal para asegurar precisamente su evangelización y salvación.

Una de las estrategias retóricas y políticas más logradas de este poema para criticar las catastróficas consecuencias de las medidas implementadas por el virrey

Toledo es su cuidada selección léxica. La palabra indio, que sí aparecía en la segunda carta de Garcés remitida al virrey (ver más arriba), brilla por su ausencia en el poema y es sistemáticamente sustituida por términos como “nueuos rebañños” (estancia II), “hijos deste valle” (estancia VI), “niños” (estancia VI) o “pobre” (estancia III y estancia VII); siendo esta última la más utilizada en distintas combinaciones: “pobre jornalero” (estancia III), “pobre triste” (estancia IV), “pobres desdichados” (estancia VI). El fin de esta estrategia retórica no es mover a caridad únicamente a partir de la destitución material que experimenta el indio en esta coyuntura específica, sino en función de los principios cristianos que legitimaban el marco jurídico con el que se reglamentaba la utilización de la mano de obra indígena.

Desde muy temprano en el siglo XVI comenzaron a surgir voces críticas, principalmente desde el clero, sobre los abusos que padecían los indios a manos de los conquistadores, quienes los utilizaban como esclavos sin consideración alguna de sus derechos; los escritos de fray Bartolomé de Las Casas son los más conocidos al respecto, aunque evidentemente no son los únicos. Esta situación de explotación de los indígenas y el usufructo de sus tierras por parte de la Corona despertaron una serie de polémicas y debates que intentaron resolver la condición jurídica del indio dentro de los cánones jurídicos europeos. Ya la bula *Sublimis Deus* de junio de 1537, como lo plantea González Mantilla, había fijado la consideración racional del indio, confirmando la existencia de la unidad de la categoría jurídica de hombre bajo la cual el indio también se contemplaba. Según la bula, los indios son hombres verdaderos, capaces de comprender y desear la fe católica y por lo mismo no pueden ser privados de libertad ni despojados de sus propiedades aun cuando estuvieran fuera de la fe (González Mantilla 264–265). En la medida en que, como lo señala Anthony Pagden, la principal preocupación ideológica de la Corona de Castilla a lo largo de los siglos XVI y XVII fue su autoproclamación como guardián de la cristiandad universal, fue crucial que sus acciones se consideraran en todo momento en correspondencia con los principios ético-políticos del cristianismo (*Spanish Imperialism* 5–6). Por lo mismo, fue imprescindible para la Corona castellana que las afirmaciones doctrinales de la bula *Sublimis Deus*, al igual que otras opiniones de teólogos y juristas de cuño escolástico, se resolvieran también dentro del ámbito de las leyes humanas, en especial dentro del derecho natural y el derecho de gentes. En este sentido, como lo sugiere Caroline Cunill, la determinación de la condición jurídica del indio fue decisiva para orientar la

legislación relativa a la población aborigen de las Indias y para determinar el lugar específico que los indígenas debían ocupar dentro de la sociedad y el sistema económico de los virreinos (Cunill 229–230). En base a los principios del derecho romano y la doctrina cristiana, como lo indica Paulino Castañeda Delgado, desde mediados del siglo XVI la categoría jurídica de *personae miserabiles* se empezó a aplicar a los indios con intensidad creciente, sobre todo en relación con las clases de los *rustici* o *menores* (Castañeda Delgado 257–262).<sup>10</sup> Con la categoría de “miserables”, se destacaba, por un lado, la incapacidad relativa que evidenciaban los indios en razón de su reducida civilidad según parámetros europeos y cristianos, y por el otro, se aseguraba la función protectora que asumía la Corona de Castilla en la educación y evangelización de los indios.

Las consecuencias jurídicas que tuvo la aplicación de esta categoría sobre el derecho indiano ya han sido estudiadas en detalle por investigadores e historiadores como Paulino Castañeda Delgado, Alfonso García Gallo, Thomas Duve y más recientemente por Caroline Cunill. También la paulatina institucionalización de ciertos privilegios para los indígenas y su clara formalización legal a mediados del siglo XVII en obras como la *Política Indiana* de Juan de Solórzano y Pereira o en *Gobierno eclesiástico pacífico y unión de los dos cuchillos, pontificio y regio* de fray Gaspar de Villarroel (ver Santos y Amezua; y Cebreiros Álvarez s.p.). En función del modo en cómo esta categoría es utilizada por la canción de Enrique Garcés, aquí es de interés destacar que durante la segunda mitad del siglo XVI, como lo señala Cunill, el término no había sido incorporado completamente por la justicia civil y todavía oscilaba entre esta esfera de la jurisdicción real y aquella de la jurisdicción eclesiástica (236–240). Si bien hacia las décadas de 1570 y 1580 la Corona implementó la figura de un protector civil o corregidor de indios, desplazando a la esfera civil los privilegios que hasta entonces habían tenido obispos y prelados en esta función, al final de cuentas la Corona tampoco podía prescindir del todo en este campo de la acción de la Iglesia. En 1582, Felipe II envió una real cédula dirigida a los prelados americanos enfatizando que la protección de los indios incumbía principalmente al Rey y a sus ministros, pero señalando también que seguía siendo obligación pastoral de los obispos ampararlos, por ser

10 Ver también Cebreiros Álvarez, “La condición jurídica de los indios y el derecho común” (470–471) y Santos y Amezua, “La moderación de la pena en el caso de las *personae miserabiles*” (s.p.).

“personas miserables y de tan débil natural que fácilmente se hallan molestados y oprimidos” (citado por Cunill 240).

Precisamente es esta imposibilidad de separar por completo jurisdicción civil y obligación pastoral sobre la que la canción de Garcés se basa para exponer su crítica, mediante la utilización de la categoría jurídica del indio miserable en relación con la falta de caridad y doctrina que se revelan en las reformas implementadas por el virrey Toledo. La condición miserable del indio y su necesaria protección es uno de los puntos neurálgicos en los que se fundamenta a su vez el dominio de la Corona en el Nuevo Mundo.

De la mano con las primeras denuncias en contra de los abusos de conquistadores y encomenderos sobre la mano de obra indígena, se desarrollan en la Península una serie de intensos debates —siendo el más famoso la Controversia de Valladolid, entre Bartolomé de Las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda— que se concentraron en dar solución jurídica tanto a la pregunta por la condición natural del indio y el lugar que le toca ocupar dentro de la Monarquía católica, así como el problema del dominio o los derechos de propiedad que podía o no tener Castilla sobre los territorios del Nuevo Mundo. En otras palabras, estos debates pretendieron arrojar luz sobre la pregunta de si la Corona podía beneficiarse legítimamente de los frutos del trabajo de los indios y de las ganancias que se tendrían de sus tierras y de las riquezas que yacían bajo ellas, así como sobre el estatuto de persona y vasallo con el que se incorporaría a los indios a la Corona de Castilla (*Spanish Imperialism* 15–16).

Sin entrar en todos los detalles jurídicos que conforman estos debates, aquí basta destacar la afirmación de Pagden que, a partir de los argumentos planteados por la hoy famosa elección *De Indis* (1539) del dominicano Francisco de Vitoria, la Corona de Castilla se había quedado —en teoría— solo con un muy estrecho *dominium iurisdictionis*, basado en el derecho a predicar el evangelio y a defender y civilizar a los indios (*Spanish Imperialism* 22). Estas limitaciones jurídicas del accionar de la Corona de Castilla en las Indias tienen que ver directamente con el proyecto de Vitoria y la segunda escolástica de elaborar una filosofía moral racionalista con bases en las interpretaciones aristotélicas y tomistas del derecho natural. Bajo este proyecto, la discusión se concentró, en un inicio, en la noción jurídica de *dominium rerum*. Para estos escolásticos españoles, los orígenes de la sociedad humana se remontan a la renuncia voluntaria del hombre primitivo “[to] his natural freedom in exchange for the security and the possibility

of moral understanding that only civil society could provide” (Pagden, *Spanish Imperialism* 16). No obstante esta renuncia originaria, el hombre “retained certain natural and hence inalienable rights, of which dominium was the most fundamental” (16).

Dominio, en el nivel más abstracto, describía la relación que mantenía unida a la triada en la que el derecho romano había separado al mundo: personas, cosas y acciones. “In terms of specific human rights it described the *ius* that every individual enjoys in anything that pertains directly to him or (although women enjoy only restricted dominia) her” (Pagden, *Spanish Imperialism* 16). En el fondo, dominio es el principio natural que otorga a un individuo la capacidad de hacerse cargo de sí, de sus posesiones, de sus acciones, de su propio cuerpo. En esta sumaria exposición del concepto y la discusión que iba a generarse en torno a si era posible hablar de dominio en el caso de los naturales descubiertos en el Nuevo Mundo, se aprecian ya las importantes consecuencias que tendrán estos debates en lo que hoy conocemos como derecho internacional y en la legitimación del derecho a intervenir en los asuntos de otros pueblos (ver Wallerstein, *European Universalism* 7–11). Muchos de los argumentos a favor de la conquista española señalaban que estas sociedades indígenas vivían en un estado natural vinculado a la barbarie, que no les había permitido y que probablemente no les permitiría nunca desarrollarse lo suficiente como para construir una comunidad civil que les garantizara el derecho a dominio.

No obstante, para la escuela de Salamanca estos argumentos eran insuficientes, ya que había que distinguir entre la barbarie y el estado natural: “For even those who lived in the state of nature –provided, of course, that they *were* men and not merely humanoid– enjoyed the same natural rights as those who lived in civil communities” (Pagden, *Spanish Imperialism* 17). En opinión de estos escolásticos, la ley natural que posibilitaba la existencia de los derechos naturales no se resolvía en elementos accesorios concernientes a la política de algunas sociedades pretendidamente más avanzadas, sino que correspondía, en su forma más sencilla, como lo explica Anthony Pagden a partir de Francisco de Vitoria y Melchor Cano, a unos principios implantados por Dios en el corazón de todos los seres humanos en cuanto tales:

In its simplest form it [the law of nature, VBS] consists of a number of ‘clear and simple ideas’, the *prima praecepta* implanted by God at the creation

*in cordibus hominum*, to enable man to encompass his end *qua* man. It is a form of illumination granted to *all* true men, whether they be pagans or Christians, an instrument of cognition which allows man to 'see' the world as it is, to distinguish between good and evil and to act accordingly. (Pagden, *The Fall of Natural Man* 61)

Desde esta perspectiva, para Vitoria y los otros representantes de la segunda escolástica, los argumentos que habían apoyado la conquista y toma de posesión de los indios y sus tierras a partir de las ideas aristotélicas sobre la esclavitud natural no eran válidos, ya que resultaban incoherentes tanto en sentido antropológico como jurídico. Según explica Pagden, la teoría de la esclavitud natural se basaba en la afirmación de que los esclavos naturales eran seres humanos sin dominio, con reducida capacidad intelectual y sin sabiduría práctica. En otras palabras, a diferencia de los esclavos civiles, quienes eran personas tomadas prisioneras en una guerra justa, estos esclavos naturales eran criaturas que carecían de libre albedrío. En contraste con esta determinación antropológica, todos los indios encontrados en el Nuevo Mundo habían demostrado si quiera un mínimo grado de racionalidad y organización política, lo que denotaba alguna capacidad para la vida civil y también, finalmente, libre albedrío. Si bien era cierto que muchos de estos indios parecían vivir casi como bestias y animales salvajes, esto no se debía a una disposición innata o a un estado de semi-racionalidad, sino porque su educación bárbara les impedía desarrollar un comportamiento plenamente racional (Pagden, *Spanish Imperialism* 20). Bajo estos argumentos, concluye Pagden, no era posible considerar a los indios como esclavos naturales, sino había que considerarlos más bien una especie de niños o infantes naturales, quienes, como todos los niños, adquirirían en su debido momento un estado de verdadera racionalidad: "The Castilian Crown might thus claim a right to hold the Indians, and their lands, in tutelage until they have reached the age of reason. The acceptance by any civil prince of such peoples 'into his care' might even, Vitoria concluded, be considered an act of charity" (20).

Este acto caritativo frente a la infantilización y pauperización de los indios como argumento en favor de la protección necesaria y cristiana por parte de la Corona de Castilla, si bien no otorgaba ningún argumento en favor del dominio por sobre las tierras de los indígenas y sus riquezas minerales, permitió de un modo u otro que el sistema tributario de la encomienda siguiera funcionando

con cierta legitimidad, en la medida que dentro de este sistema, los indios intercambiaban en teoría su trabajo por la protección militar y la evangelización católica. Según Pagden, lo único que los escolásticos salmantinos tenían que decir sobre la encomienda era que esta conservaba su legitimidad, siempre y cuando los indios hubiesen aceptado por voluntad propia establecer un contrato con el encomendero y recibieran efectivamente algo a cambio por su trabajo (*Spanish Imperialism* 24).

Ahora bien, bajo la nueva alianza que logró establecer el virrey Toledo entre la Corona y los *curacas* para controlar de manera más centralizada la mano de obra indígena y restar poder a los encomenderos y arrendadores de minas, la canción de Enrique Garcés se apropia de la calificación jurídica del indio en cuanto miserable para señalar que las reformas toledanas van en desmedro de la misión cristiana con la que los encomenderos habían sido encomendados. En este sentido, se entiende que el poema no pretende en ningún caso una reivindicación o restitución de tipo lascasiano. La intención política de la canción de Garcés se corresponde con el protectorado sobre los indígenas que legitima la presencia de la Corona de Castilla en el virreinato del Perú, así como el control y administración de su mano de obra a cambio de su educación y evangelización. Como lo relata Lohmann Villena, en 1560, Garcés y otros asociados se propusieron explorar y explotar el yacimiento de Parás, para lo cual recibieron una subvención de la Caja de Lima. Durante la implementación de las labores extractivas “perecieron algunos de los esclavos que Garcés había aportado a la sociedad, y se obtuvo, entonces, licencia del virrey Marqués de Cañete, para valerse de 150 peones indígenas” (“Enrique Garcés...” 24). En ninguno de los escritos que se conservan de Garcés hay alusiones a las peligrosas condiciones en la que estos u otros indígenas trabajaban y menos sobre alguna intención de salvaguardarlos de esas condiciones propias de la actividad minera. En el fondo, se puede suponer que, para Garcés, aquellos esclavos que perecieron en el yacimiento de Parás habían muerto bajo la protección de cristianos y cumpliendo sus servicios a la Corona. En contraposición a estos hechos, el caso que alude Garcés en sus cartas y en su canción le resulta intolerable, ya que bajo la nueva organización, la Corona utiliza el trabajo indígena para aumentar sus rentas, en contra de las mercedes y beneficios que habían obtenido previamente encomenderos y arrendadores de minas. Y para peor, la Corona remunera este trabajo con moneda devaluada —a partir de una “nueva inuencion y no natural cosa”, como declara la canción (Petarca,

*Los sonetos* fol. 166r.)– y acrecienta así la condición miserable del indio. Si el cuidado caritativo que mencionaba la doctrina de Vitoria en sus argumentos sobre los justos títulos de la Corona en el Nuevo Mundo era ya precario antes de la visita general de Toledo, lo que afirma Garcés es que, bajo las nuevas condiciones impuestas, esta caridad se había trastocado en codicia pura y en la perdición del reino.

Estas opiniones están muy de acuerdo con las medidas pastorales y la dura crítica a los “españoles” que realizó en la misma década de 1570 el jesuita José de Acosta en su *Procuranda indorum salute* (Sevilla, 1588), concluido en el virreinato del Perú hacia fines de 1576 luego de haber pasado ya 5 años en el virreinato del Perú encargado de consolidar la presencia de la Compañía de Jesús con la fundación y administración de colegios, además de haber recorrido diversas regiones de los Andes, recopilando informaciones para encontrar soluciones efectivas para la evangelización de los indígenas. Acosta, quien es más conocido hoy por su *Historia natural y moral de las Indias* (Sevilla, 1591), sostenía en 1576 que el único camino cierto para procurar la salvación de los indios era seguir auténticamente la doctrina de Cristo, con el ánimo de incorporar a los naturales al mundo cristiano. Para esto, Acosta se basa en la doctrina de Vitoria, sobre todo en lo que respecta a la condición humana y libre del indígena, puesto que él tampoco admite ninguna esclavitud connatural al hombre (Rivara de Tuesta 179). Por supuesto que existe depravación y malas costumbres en los indios, pero los mayores responsables de esto son los conquistadores, a quienes considera perezosos y negligentes. Según él, como lo plantea Rivara de Tuesta, son más bien estos y no los indígenas a quienes hay que apartar del ocio y la licencia de costumbres mediante la carga saludable de un trabajo que se les encomiende de forma asidua (180). Es de este modo, que toda reforma de la organización civil y eclesiástica del virreinato debe procurar una prudente caridad y que si bien ambas esferas son distintas y tienen obligaciones diferentes, las dos deben perseguir el mismo fin, que es la salvación de los que les han sido confiados (Rivara de Tuesta 183). En lo que respecta a la crítica al gobierno, Acosta no olvida aludir al tributo que se les exige a los indios. Acosta no considera injusto que los indios paguen un tributo moderado y razonable para contribuir a su gobierno espiritual y político, pero eso no significa cerrar los ojos ante la avaricia y el despojo que muchos cometen. Desde esta perspectiva insistirá que no es lícito imponer a los indios nuevos tributos con nombre y color de

multas, tampoco es lícito exigirles pagar por la enseñanza del evangelio y tampoco por el usufructo del suelo o tierras cultivadas, ya que ellos no han ocupado la tierra de los españoles, sino que ha sido al revés (Rivara de Tuesta 184). Siendo que el indio no está sujeto a la servidumbre, ni del párroco ni del encomendero, su trabajo debe ser remunerado mediante un salario justo: “Dejemos, pues, tanto acusar la infidelidad de los bárbaros y su perversidad de costumbres, y reconozcamos alguna vez nuestra negligencia y que no conversamos dignamente en el evangelio, y más nos afanamos en buscar dinero, que en ganar el pueblo de Dios” (citado por Rivara de Tuesta 185).

La canción de Garcés se sitúa perfectamente en esta crítica oficial al modo en que los españoles han llevado a cabo la conquista y organización del reino en el Nuevo Mundo. Falta caridad, falta comunión, falta eucaristía, recrimina la canción de Garcés; es decir, falta el recuerdo vivo de la “buena vida” que se les donó a los seres humanos mediante el sacrificio de Cristo en la cruz. No es coincidencia, entonces, que sea precisamente ese mismo pacto al que alude la voz del poema en sus suplicas a Dios en los últimos versos de la primera estancia, rogando no olvidar la pasión de Cristo para la salvación del reino. Y tampoco es coincidencia que se repita en el último verso del envío final, cuando la voz del poema se pregunta por quién asegura a la canción y su crítica: “Y a ti quien te asegura?”, inquiera la voz y la canción responde, nuevamente con un guiño crítico en contra del virrey Toledo y su pacificación del Perú: “El que la paz dexò tan encargada” (Petrarca, *Los sonetos* fol. 167r.). Es decir, Cristo en el cielo luego de su pasión, y en traslación terrena y política, el Rey, quien actuando bajo el orden cristiano, le encargó la paz al virrey en tanto su representante en el virreinato de Perú.

Recapitulemos. En términos retóricos, la canción de Garcés se sirve de la autoridad de la poesía de Petrarca para posicionarse dentro de la cultura letrada de la época. Además, se sostiene sobre los principios de la política y la civilidad humanistas para exponer los principios ideales que han de regir a las naciones políticas del mundo: un Rey volcado a la justicia y preocupado de la “buena vida” de sus súbditos. En tercer lugar, la canción se apropia del discurso jurídico-teológico en el que se enmarca y legitima la idea de la Monarquía católica y sus derechos sobre los territorios indios, sobre todo en lo que respecta al usufructo de la mano de obra indígena en términos de su protección. En términos argumentales, Garcés defiende así su posición tutelar en cuanto encomendero y protector de los indios verdaderamente católico y utiliza una forma poética

culta, con ribetes humanistas, para interceder ante el poder y reclamar una solución para los padecimientos de los indios, quienes en su condición de miserables no pueden acceder debidamente a la justicia y solicitar el remedio a su situación. Queda en evidencia, que desde su situación específica, no es posible arrogarle a la canción de Garcés una intención reivindicativa frente a la condición colonial de los indígenas, a pesar que desde su dimensión poética nos llegue hasta hoy una imagen que en su literalidad es imposible de ignorar: “que en una casa llena / de niños, si el pan falta, es gran tormento” (Petrarca, *Los sonetos* fol. 166v.). La simplicidad de esta imagen en función de la miseria más palpable es, sin embargo, perfilada dentro de una concepción de la política en la que la desdichada condición de los indios es síntoma de causas que conciernen a los estratos superiores del poder. Dar de beber al que tiene sed y de comer al que tiene hambre, vestir al desvalido, son obras de misericordia en las que se ponen a prueba las virtudes con las que el cristiano debe actuar en el mundo para conseguir tanto su salvación como la del prójimo. En este sentido, y este será el modo principal en que la figura del indio hará ingreso en la poesía culta escrita en el virreinato del Perú entre fines del siglo XVI y al menos la primera mitad del siglo XVII, la miseria de los indígenas encomendados a la Corona será el producto desde el cual los administradores del virreinato han de contemplar el fruto de sus acciones. Siendo, por un lado, el eslabón más bajo de la jerarquía social cristiana y por otro, razón principal para legitimar el dominio de la Corona de Castilla en las Indias, el fracaso en la protección y salvación de aquellos “niños regalados” signa, en última instancia, el fracaso de toda la misión pastoral de la Monarquía católica en el mundo.

Desde esta base, la canción de Garcés, en cuanto forma poética y no meramente retórica o argumental, como sería el caso de sus cartas o memoriales enviados al virrey y al Consejo de Indias, se constituye como un dispositivo de disciplinamiento y corrección que determinan tanto a los sujetos como a la misma institución del poder desde la que emerge. El poema de Garcés es, de este modo, una forma desde la cual es posible contemplar, por un lado, al orden ideal cristiano que justifica toda acción humana en la tierra según la historia de la salvación, y por el otro, los descálces que se producen entre la teoría y la práctica del gobierno cristiano en el virreinato del Perú. La poesía construye así su lugar de acción junto a los discursos del poder –jurisdicción real y terrenal y jurisdicción eclesiástica y salvífica– aunque no para servirlos irreflexivamente, sino

para regular desde su finalidad última, los modos en que estos se concretizan dentro de la sociedad. La poesía culta escrita en el virreinato del Perú, a fines del siglo XVI, se insinúa ya como una práctica de “policía” cristiana, cuya misión es impulsar tanto a los vasallos o “ciudadanos” individuales así como al aparato político-administrativo de la Monarquía, a hacer corresponder sus acciones con el orden natural y celestial que se les ofrece desde el plan trazado por Dios para la humanidad en su totalidad.



## Capítulo 4

# La transfiguración del Parnaso en el Polo Antártico

### La Academia Antártica y la cultura humanista

Luego de las sendas traducciones de Enrique Garcés y los círculos de letrados y poetas que se insinúan en sus páginas preliminares, la consolidación de la poesía culta en el virreinato del Perú entre fines del siglo XVI e inicios del siglo XVII ha sido argumentada a partir de la existencia, efectiva, ideal o discursiva, de una Academia Antártica. En concordancia con este hecho, el sentido y función que adquiere la poesía en ese momento de consolidación está en relación directa con el programa poético que es posible deslindar de las obras y composiciones vinculadas con los letrados pertenecientes a esta academia. La pregunta fundamental entonces es ¿qué programa poético se desprende de las obras poéticas vinculadas con la Academia Antártica, qué comprensión de la poesía ofrecen y qué función le arrogan desde su propio contexto social, político y cultural?

Una de las obras centrales que ha servido de fuente tanto para dar perfil a la Academia Antártica, así como para deslindar los rasgos centrales de un supuesto programa poético ha sido el “Discurso en loor de la poesía”. El “Discurso en loor de la poesía” es una singular alabanza de la poesía que fue compuesta en verso hacia 1602 en el virreinato del Perú para servir de preludeo a las traducciones de las *Heroidas* y la *Invectiva contra Ibis* de Ovidio, realizadas por el sevillano vecindado en el Perú Diego Mexía de Fernangil y publicadas en Sevilla

en 1608 con el título de *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias*.<sup>1</sup> Dentro de las peculiaridades más llamativas de esta alabanza destacan su atribución por parte de este sevillano a “una señora principal d’este Reino, mui versada en lengua Toscana, i Portuguesa” (Mexía de Fernangil, *Primera parte del Parnaso Antártico* 15), lo que resalta desde un comienzo una enunciación poética femenina. En concordancia con esta enunciación, no deja de ser llamativa su constante inclusión de mujeres poetas en la historia de la poesía, desde Eva, Débora, Judit y la Virgen María (18–19; vv. 138–216), pasando por Safo, la Proba Valeria, las poetisas italianas del Renacimiento (24–25 vv. 421–453), hasta llegar a tres damas en el Perú “qu’an dado en la Poesia eroicas muestras” (25; vv. 458–459). De este poema son además ya famosas su invocación a las “Ninfas del Sur” (16; v. 22), su potente afirmación al declarar el traslado de Apolo y de las letras “d’el exe anti-guo a nuestro nuevo Polo” (25; v. 474) y el extenso catálogo de poetas nacidos, avecindados o de paso en comarcas peruanas —una elogiosa lista con al menos dieciocho varones nombrados (26–28; vv. 517–630) y las tres damas anónimas ya aludidas (25; vv. 457–459)—, organizados en torno a la Academia Antártica. Finalmente, destaca su asombrosa erudición, repartida entre los 808 endecasílabos mediante referencias bíblicas, patristicas, greco-latinas y también modernas: en

1 Sobre la fecha de composición del “Discurso en loor de la poesía” no existen datos ciertos. La fecha y lugar de publicación son claros, ya que la *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias* apareció impreso por primera vez en Sevilla en 1608. No obstante, el libro estaba en España listo para su publicación ya en 1604, como lo testifica su aprobación, firmada por el secretario Tomás Gracián Dantisco y fechada en Valladolid, el día 28 de diciembre de ese año. De todos modos, el manuscrito completo debió estar listo mucho antes, puesto que había de viajar desde el Perú a la Península. La fecha de 1602 la obtenemos de los datos que entrega sobre el manuscrito Aurelio Miró Quesada, siguiendo investigaciones biográficas de Guillermo Lohmann Villena, ya que los pliegos en su conjunto fueron entregados por Diego Mexía a Pedro de Avendaño el 30 de abril de 1602 para que lo llevara a España (Miró Quesada 84). Esta referencia la da también Mazzotti en la nota al pie número seis de su ensayo “El ‘Discurso en loor de la poesía’ y el aporte de Antonio Cornejo Polar” (xiv). Juan Gil, en su extenso ensayo sobre la vida y labor traductora de “Diego Mexía de Fernangil, un perulero humanista en los confines del mundo”, confirma la fecha, reproduciendo a su vez el poder entregado por el sevillano a Pedro de Avendaño “para que por mí y en mi nombre y como yo mismo, representando a mi propia persona, puedan presentar y presenten en el real Consejo un libro que yo e compuesto intitulado *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias con las veynte y una epístolas de Obidio y la invectiva contra Ybis*, y pidan licencia para lo poder imprimir” (76).

sus versos proliferan las alusiones a Horacio, Cicerón, Virgilio, Gerónimo Vida, Torcuato Tasso, Benito Arias Montano, entre muchos otros.

Considerando todas estas peculiaridades que presenta el “Discurso en loor de la poesía”, a nadie debe extrañar la posición clave que esta obra ha adquirido para los estudios sobre las letras virreinales e hispánicas en general, desde fines del siglo XIX hasta comienzos del XXI. Sea de uno o del otro lado del Atlántico, desde Manuel de Mendiburu, Ricardo Palma o Marcelino Menéndez y Pelayo, pasando por Alberto Tauro, Luis Jaime Cisneros, Antonio Cornejo Polar o Luis Monguió, hasta llegar a Georgina Sabat de Rivers, Trinidad Barrera, Lucrecio Pérez-Blanco, Raquel Chang-Rodríguez, Alicia de Colombí-Monguió, Elías Rivers, Juan Antonio Mazzotti, Carmen Perilli, Rosario López Gregoris, Julio Vélez-Sainz o Jorge Téllez, la sorprendente energía de su enunciación femenina, la erudición de estos tercetos encadenados en loor de la poesía, y la extensa nómina de poetas virreinales peruanos que ofrece no han dejado de ser tema de asombro, celebración y debate.<sup>2</sup>

2 Desde fines del siglo XIX hasta hoy, el “Discurso en loor de la poesía” ha sido reeditado íntegro numerosas veces. Primero en el tercer tomo de la *Antología de poetas hispano-americanos* (1893–1895) encargada por la Real Academia Española de la Lengua y preparada por Marcelino Menéndez y Pelayo a instancias de la celebración del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América. Luego, a mediados del siglo XX, en el libro dedicado a la *Esquividad y gloria de la Academia Antártica* (1948) de Alberto Tauro y en el famoso estudio y edición que hiciera de él Antonio Cornejo Polar en 1964 –reeditado en 2000 bajo la supervisión de José Antonio Mazzotti dentro del proyecto de publicación de las obras completas del crítico peruano. Hacia fines del siglo XX y principios del XXI, el “Discurso en loor” fue reeditado al menos otras cinco veces: en 1984, en el tomo segundo de la *Poesía peruana: antología general*, preparado por Ricardo Silva Santisteban y dedicado al período que va de la conquista hasta el modernismo; en 1990, en su formato original, dentro de la edición facsimilar de la *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amoratorias* de Diego Mexía de Fernangil a cargo de Trinidad Barrera; en 2004 en la antología *Poesía colonial hispanoamericana (siglos XVI y XVII)* compilada por Mercedes Serna; en 2008 en la antología *“Aquí, ninflas del sur, venid ligeras”: voces poéticas virreinales* de Raquel Chang-Rodríguez; esta misma investigadora publicó en Lima al año siguiente una edición anotada del “Discurso en loor” acompañado de la “Epístola a Belardo” de Amarilis –libro que no logré de consultar– y luego, en 2011, otra edición del “Discurso” y un estudio introductorio en la revista barcelonesa *Guaragua: revista de cultura latinoamericana* bajo el título de “La lírica en la Lima virreinal: Clarinda y el ‘Discurso en loor de la poesía’ (1608)”. Según José A. Rodríguez Garrido (“La égloga *El Dios Pan* de Diego Mexía de Fernangil...” 317, n. 3), Fred Rohner realizó en 2003 un estudio y edición anotada de la *Primera parte del Parnaso Antártico* de Diego Mexía de Fernangil para optar al grado de Magister en Literatura

Sin considerar las infructuosas pesquisas en torno al misterio de la identidad de la “señora principal” a quien Mexía de Fernangil atribuye la composición de esta alabanza y que marcaron gran parte de los estudios sobre el poema entre fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX<sup>3</sup>, y dejando en suspenso las aproximaciones poscoloniales y de género que desde la década de 1980 han tratado de iluminar esta enunciación femenina en relación con las actividades letradas de otras mujeres en los virreinos<sup>4</sup>, es posible afirmar que los estudios en torno al “Discurso en loor de la poesía” se han concentrado principalmente en deslindar qué comprensión de la poesía ofrece esta alabanza en relación

Hispanica en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid). Esta edición debiera incluir una reedición más del “Discurso en loor de la poesía”, pero lamentablemente no me fue posible acceder a esta tesis. Dado que cada una de las ediciones presenta sus propios criterios de transcripción, modernización e incluso corrección del texto, yo citaré siempre de la edición facsimilar de la *Primera parte del Parnaso Antártico* y como lo he venido haciendo en este capítulo, indicaré entre paréntesis, además de la compaginación moderna, el número del o de los versos citados del “Discurso” para que los lectores puedan encontrarlos en cualquiera de las antologías o libros mencionados. De todos modos, para cada citación también he cotejado el texto con las ediciones modernas, especialmente con los trabajos de Cornejo Polar y de Chang-Rodríguez.

3 Sobre estas investigaciones biográficas, ver los resúmenes y comentarios al respecto en Tauro, *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*, Cornejo Polar, *Discurso en loor...*, Mazzotti, “El ‘Discurso en loor de la poesía’ y el aporte de Antonio Cornejo Polar” y Perilli, “Los enigmas de una dama y la fundación de la crítica latinoamericana...”.

4 Dentro de esta tradición de lectura del poema, destacan los siguientes estudios, ofrecidos en orden cronológico: Luis Monguió, “Compañía para Sor Juana: mujeres cultas en el virreinato del Perú” (1983), Georgina Sabat de Rivers, “Antes de Juana Inés: Clarinda y Amarilis, dos poetas del Perú colonial” (1987) y “Clarinda, María de Estrada y Sor Juana” (1988), Raquel Chang-Rodríguez, “Clarinda, Amarilis y la ‘fruta nueva’ del Parnaso peruano” (1995), Trinidad Barrera, “Una voz femenina anónima en el Perú colonial, la autora del *Discurso en loor de la poesía*” (1996), Raquel Chang-Rodríguez, “Clarinda’s Catalogue of Worthy Women in Her ‘Discurso en Loor de la Poesía’” (1998), Raquel Chang-Rodríguez, “Ecos Andinos: Clarinda y Diego Mexía en la *Primera Parte del Parnaso Antártico* (1608)” (2003), Rosario López Gregoris, “Las fuentes clásicas y el imaginario poético femenino en la *Epístola a Belardo* de Amarilis y en el *Discurso en loor de la poesía* de Clarinda” (2009) y Raquel Chang-Rodríguez, “La lírica en la lima virreinal: Clarinda y el *Discurso en loor de la poesía* (1608)” (2011). También hay que considerar la introducción de Raquel Chang-Rodríguez a su edición del “Discurso en loor de la poesía” y la “Epístola a Belardo” que mencioné en la nota 2 de este capítulo y que no pude consultar.

con otras alabanzas, poéticas o preceptivas de su época y en determinar el perfil de la Academia Antártica y de aquellos miembros nombrados por el poema. En este sentido, el “Discurso en loor de la poesía” es documento indispensable para comprobar la rápida difusión de ideas literarias, la innegable actividad de varios letrados y la función que adopta la poesía en los espacios de la corte virreinal peruana entre fines del siglo XVI e inicios del siglo XVII. Para aquellos que no han oído aún hablar de ella, recordemos que Academia Antártica es el nombre que se atribuyó a sí mismo una agrupación de letrados (al menos veinticinco poetas varones y cuatro poetas anónimas) que realizaba actividades poéticas (en un sentido lato) en torno a la corte virreinal en Lima entre fines del siglo XVI y principios del siglo XVII. La existencia de esta academia la conocemos gracias a tres menciones particulares: un soneto que escribió Gaspar de Villaruel y Coruña en su nombre en los preliminares del *Arauco domado* (Lima, 1596), un soneto firmado por Pedro de Oña en su representación en los preliminares de la *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias* de Diego Mexía de Fernangil (Sevilla, 1608) y el “Discurso en loor de la poesía”, también incluido dentro de esta última obra, que no solo menciona el nombre de la academia, sino además ofrece una nómina de dieciocho participantes (vv. 517–630) y tres poetas anónimas (vv. 457–459). Alberto Tauro, quien con su estudio *Esquividad y gloria de la Academia Antártica* fue el primero en observar la existencia de esta academia desde una perspectiva histórico-literaria, intentó reconstruir su perfil a partir de los posibles miembros que la conformaron. Centrado principalmente en la *Primera parte del Parnaso Antártico* de Mexía de Fernangil y en el “Discurso en loor de la poesía”, Tauro determinó que esta academia contaba al menos con diecinueve miembros reconocibles—los dieciocho mentados en el “Discurso en loor de la poesía” más el capitán Cristóbal Pérez Rincón, que agrega un soneto laudatorio al final del libro de Mexía de Fernangil— y aportó varios detalles bio-bibliográficos para fijar una idea un poco más sólida de ella. Ahora bien, en la segunda mitad del siglo XX, esta reconstrucción histórica de la Academia Antártica demostró rápidamente sus limitaciones. Tauro, luego de sus indagaciones, le atribuyó a esta academia el epíteto de “esquiva” y posteriormente Guillermo Lohmann Villena la tildó incluso de “fantasmal” (“Estudio preliminar” xii), ya que hasta hoy y en contraste con otras academias de la época, no se han encontrado más documentos que confirmen su existencia y que expongan, al menos en parte, su funcionamiento

efectivo.<sup>5</sup> Por consiguiente, los que han tratado de estudiar el fenómeno de esta academia, se han visto en la obligación de reconstruir su perfil a partir de las obras literarias que la mencionan, los letrados con los que se la vincula y los posibles contactos que se pueden establecer entre estos y otros autores que no se mencionan en el catálogo del “Discurso”, pero de los que sabemos de su actividad por obras publicadas, como son los casos del traductor Enrique Garcés o el soldado y poeta épico Juan de Miramontes y Zuázola.<sup>6</sup>

Es de esta forma que Sonia Rose, en un estudio relativamente reciente sobre las élites letradas en el Perú virreinal, se atrevió a ampliar la lista de los miembros de la Academia Antártica a veintidos letrados, rastreando obras publicadas y paratextos relacionados, con el fin de afinar un poco más el perfil de esta academia frente al conjunto de letrados activos por esos años en el virreinato del Perú. A partir de esta ampliación, Rose completa los tres grupos que Tauro propuso para dar cuerpo a la Academia Antártica: a) autores de quienes existe al menos una obra conocida: la Anónima, Diego de Aguilar y de Córdoba, Miguel Cabello de Balboa, Diego Dávalos y Figueroa, Diego de Hojeda, Diego Mexía de Fernangil, Pedro de Oña, Enrique Garcés y Juan de Miramontes y Zuázola; b) autores de quienes se conoce al menos una composición poética: Cristóbal de Arriaga, Francisco de Figueroa, Pedro de Montes de Oca, Luis Pérez Ángel, Cristóbal Pérez Rincón, Juan de Portilla y Agüero,

5 Sobre el funcionamiento de las academias europeas y en específico las españolas, contamos con varios estudios escritos a lo largo de las últimas seis décadas: clásicos entre ellos son los de José Sánchez, *Academias y sociedades literarias de México* y *Academias literarias del Siglo de Oro español* y el de Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*. A éstos se unen el trabajo de Soledad Carrasco Urgoiti, “Notas sobre el vejamen de Academia en la segunda mitad del siglo XVII”, concentrado en las partes de la ceremonia, el de João Palma Ferreira, *Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*, sobre las academias en Portugal, el de Aurora Égido sobre “Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII” y el de Pasqual Mas I Usó sobre las *Academias valencianas del barroco*. También sobre las academias aragonesas, aunque centrado más en la defensa de Góngora mediante una poética teológica, hay que resaltar el artículo y el libro de Titus Heydenreich, “Theologische Poetik in Aragón” y *Culteranismo und Theologische Poetik*.

6 Las actividades poéticas, mineras y arbitristas de Enrique Garcés en el virreinato del Perú fueron discutidas en el capítulo anterior. Sobre la épica *Armas Antárticas* de Juan de Miramontes y Zuázola y la configuración de un espacio antártico, ver los estudios al respecto de Paul Firbas, “Escribir en los confines” y “La geografía antártica”, además del estudio introductorio que realizó para la nueva edición del poema.

Juan de Salcedo Villandrando, Gaspar de Villarroel y Coruña; c) autores que solo conocemos por referencia, Pedro de Carvajal, Antonio Falcón (señalado por el poema como director espiritual de la Academia), Duarte Fernández, Luis Sedeño, Juan de Gálvez. (Rose, “Hacia un estudio” 128).<sup>7</sup>

Además, al observar los nombres y composiciones vinculados con la Academia Antártica es posible establecer un período de instalación y consolidación de la poesía culta en el virreinato del Perú que se extiende por lo menos desde fines de la década de 1570 hasta 1617, año en el que Diego Mexía de Fernangil firma el manuscrito de su *Segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas*. Si bien Pedro de Oña, uno de los poetas que se identificó nominalmente con la Academia Antártica, siguió activo hasta fines de la década de 1630, años en los que concluye sus dos últimos poemas épicos, a saber, *Ignacio de Cantabria* (Madrid, 1636) y *El Vasauro* (concluido entre 1635 y 1639 e inédito hasta 1941), el adjetivo “antártico” o “austral” utilizado para calificar a esta academia o al parnaso que compone deja de ser mencionado por las obras poéticas compuestas después 1617 (ver Rose, “Hacia un estudio” 122–123 y Firbas, “Escribir en los confines” 196–197).

Sobre los comienzos de este período se ha indicado frecuentemente el año de 1578 como fecha de inicio, ya que según Diego de Aguilar y de Córdoba ese fue el año en que comenzó la composición de *El Marañón*, crónica de la expedición que en 1560 inició Pedro de Urzúa en búsqueda de El Dorado y que culminó sangrientamente con el alzamiento del tirano Lope de Aguirre. El manuscrito de

7 No deja de llamar la atención que ni Tauro ni Rose incluyan en sus listas a las tres poetisas anónimas que se mencionan en el poema, sobre todo cuando una de ellas pudo ser Francisca de Briviesca y Arellano, la Cilene de la *Miscelánea austral* de Diego Dávalos y Figueroa y de quien conocemos al menos un soneto. Otra de ellas pudo ser perfectamente la famosa Amarilis Indiana, a quien en un principio se la confundió con la autora del “Discurso”. Por supuesto que estas atribuciones son especulativas. En una tabla anexada a su “Dossier d’habilitation à diriger des recherches” presentado en septiembre de 2006 en la Sorbona (copia archivada en el Instituto Iberoamericano de Berlín), Sonia Rose establece una lista de 32 letrados activos en el virreinato del Perú entre 1578 y 1615, aunque en realidad debieran ser 33, ya que en ella falta Duarte Fernández. Los doce letrados que no han podido ser relacionados directamente con la Academia Antártica son: Francisca de Briviesca y Arellano, Diego de Carvajal [Sarmiento?], Juan Dávalos de Ribera, Alonso de Estrada, Rodrigo Fernández de Pineda, Fernández de Sotomayor, Carlos de Maluenda, Diego Martínez de Ribera, Alonso Picado, Luis de Ribera, Sancho Ribera y Bravo de Lagunas, y Cristóbal de Villarroel (*El Parnaso antártico* 245–247).

este libro, al menos la versión que Aguilar y de Córdoba quiso enviar en 1596 a imprimir a España o a Roma, cuenta también con una serie de poemas preliminares que sirven de muestrario de los diversos ingenios poéticos virreinales. A esta fecha de composición hay que agregar también las actividades poéticas que realizó Enrique Garcés entre las décadas de 1570 y 1589 en el Perú, al traducir al castellano el poema épico *Los Lusíadas de Luys de Camoes*, el doctrinal del gobernante *Francisco Patricio De reyno, y de la institución del que ha de reynar, y de como deve auerse con los subditos, y ellos con el* y *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca*. Con este último libro, como quedó expuesto ya en el capítulo anterior, Garcés no solo realizó la primera traducción completa del *Canzoniere* al castellano, influyendo así en la recepción de la poesía vulgar del poeta toscano, sino además expuso con claridad las tempranas predilecciones petrarquistas y renacentistas de una incipiente colectividad letrada en el Perú.

Desde esta perspectiva, es posible observar un proceso de instalación de un cierto tipo de poesía culta en el virreinato del Perú y la consolidación cada vez más patente de un grupo de letrados que comienzan a identificarse también como colectividad poética. Por lo mismo, como lo declara Sonia Rose al estudiar las élites letradas del virreinato del Perú, la ausencia de fuentes documentales sobre el funcionamiento específico de la Academia Antártica deja de ser esencial. El reconocimiento de un número considerable de letrados con cierta conciencia grupal, un período de actividad más o menos determinado, sumado a la red de relaciones que surge de sus obras, paratextos y alusiones inter y extratextuales, son suficientes para aproximarse a los aspectos ideológicos y sociopolíticos del espacio letrado que se construye a comienzos del siglo XVII en el Virreinato del Perú:

Lo que cuenta es la existencia de un grupo de personas dedicadas al ejercicio de las letras (aunque parcialmente) en el virreinato, con intereses comunes y [...] con un proyecto común, relacionadas con otros grupos de letrados, con virreyes y altos funcionarios de quienes esperan el mecenazgo; un grupo muy móvil, que circula por el virreinato del Perú, guarda contacto con la Nueva España y sigue funcionando en el ámbito cultural de la Península. (Rose, "Hacia un estudio" 127)

Lo que interesa entonces es la idea de academia bajo la que estos poetas se reúnen y las posibilidades que esta les entrega a la hora de negociar con las instancias administrativas del poder. Como lo han estudiado en las últimas décadas Anne Cruz, Sonia Rose y Julio Vélez-Sainz, desde mediados del siglo XVI y durante todo el siglo XVII, las academias literarias en la Península y en el Nuevo Mundo destacan por consolidarse como instituciones, mediante las cuales el poder controla de un modo u otro la actividad poética y la función que adquieren los poetas en la política del Estado.<sup>8</sup> No es en lo absoluto gratuito, como lo destaca Rose, que el aumento en el número de academias que surgen en los territorios administrados por la Corona española vaya en directa relación con el aumento de la burocracia; los puestos de burócratas exigen dentro del aparato administrativo de la Monarquía y sus Virreinos “un grado de erudición y de cortesanía cuya posesión parece garantizar la pertenencia a una academia” (Rose, “Hacia un estudio” 124). Y como ya lo vimos en las observaciones de Beverley sobre “Poesía cortesana y festiva” en el primer capítulo de este estudio, no es solo que la poesía, o un cierto tipo de poesía culta, se manifieste como un discurso coextensivo al discurso legislativo, sino además que la práctica de la poesía culta apela a una especie de sensibilidad común aristocrática, mediante la que el dominio de la escritura y su técnica se equipara con el dominio del gobierno y economía (269). En este sentido, la academia o incluso la sola idea de academia, en cuanto grupo de particulares que forman corporación, revela la presencia de una formación discursiva mediante la que distintos letrados podían legitimarse, adquirir prestigio y construir redes de influencia tanto a nivel personal como colectivo (Rose, “Hacia un estudio” 124).

Bajo esta mirada, como lo sostiene Eduardo Hopkins, el “Discurso en loor de la poesía” y su nómina de poetas asociados a la Academia Antártica “alberga a un gran simposio de poetas, a manera de invitados a una fiesta de homenaje a la poesía” (“Simposio” 114). En este simposio arcádico y antártico, los poetas diseminados en los confines del mundo tienen un espacio de encuentro, a partir

8 Sobre las relaciones entre las academias y el poder, atendiendo a su función socio-política, además del estudio de Rose que ya hemos citado, ver los artículos de Anne Cruz, “Art of the State: The *Academias Literarias* as Sites of Symbolic Economies in Golden Age Spain” y “Las Academias: literatura y poder en un espacio cortesano”, así como los trabajos de Julio Vélez-Sainz, *El Parnaso Español* y “De traductores y *translations*...”.

del cual es posible y plausible deslindar una intención programática, ya que además de la producción propia, varios de los actores se van presentando y relacionando a través de colaboraciones paratextuales; y esta operación es la que “manifiesta una relación de continuidad en la significación de ideales compartidos que confirma, refuerza y da solidez a las relaciones de valor asumidas por el grupo” (Hopkins, “Simposio” 113). Así, por un lado, investigaciones de interés histórico-biográfico, como fueron los tempranos estudios de José Toribio Medina sobre los poetas hispanoamericanos celebrados en el “Canto de Calíope” de *La Galatea* de Miguel de Cervantes o en el *Laurel de Apolo* de Lope de Vega, o el estudio de Aurelio Miró Quesada sobre *El primer virrey poeta en América: Don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros*, que rastrea los contactos que tuvo este virrey con otros letrados y poetas durante su estancia en México y luego en el Perú, adquieren otra perspectiva. Este tipo de estudios, vistos desde las redes intertextuales que ofrecen las obras vinculadas a la Academia Antártica, sirven para dar sustento documental a las relaciones literarias que se perfilan en las obras y demostrar el dinámico intercambio de ideas entre los letrados de la época al interior del Virreinato del Perú, aunque también con otras regiones del planeta. El dinamismo e intensidad de estas relaciones se percibe así no solo a través de publicaciones, sino también a través de manuscritos o incluso plausibles comunicaciones orales.<sup>9</sup> Por otro lado, los estudios monográficos actuales sobre

9 Pensemos en el conocido ejemplo del conocimiento que tuvo Miguel de Cervantes de las traducciones de Petrarca realizadas por Enrique Garcés, al menos ocho años antes de que éstas fueran publicadas, como lo demuestran unos versos del “Canto de Calíope” de *La Galatea*. Como lo relata Luis Monguió a partir de los dichos del mismo Cervantes en su prólogo a la obra, el libro debió componerse entre 1581 y 1583 y por lo mismo, algún manuscrito o alguna noticia de la traducción de Petrarca de Enrique Garcés debió alcanzarlo entre esos años. Se sospecha que el agente de dichas informaciones fue Juan Dávalos de Ribera (hijo del conquistador y primer alcalde de Lima, Nicolás de Ribera, el Viejo), que también es elogiado por Cervantes en su texto. Juan Dávalos de Ribera pasó a la Península hacia fines de 1579, por lo que se supone también que Garcés tenía para entonces sus traducciones listas o muy avanzadas (ver Monguió, *Sobre un escritor* 1 y 6–7). También Lope de Vega, en el *Laurel de Apolo* (1630), se muestra conocedor del *Ignacio de Cantabria* de Pedro de Oña, obra que recién vería la imprenta en 1636 (ver Medina, *Escritores hispanoamericanos celebrados por Lope de Vega* 100) Por otro lado, José Toribio Medina destaca una alusión en el *Poema heroico del asalto y conquista de Antequera* de Rodrigo de Carvajal y Robles, publicado en Lima en 1627, a una de las obras poéticas del Príncipe de Esquilache, virrey del Perú entre 1615–1621, las que no saldrían de imprenta en España hasta fines de la década de 1630 (*Escritores hispanoamericanos celebrados por Lope*

algunos poetas virreinales, como los estudios de Alicia de Colombí-Monguió sobre Diego Dávalos y Figueroa, Luis de Ribera o los poetas virreinales avecindados en Charcas (Bolivia), o los estudios de Juan Gil y Pablo Quisbert sobre la persona y obra de Diego Mexía de Fernangil, o los de Paul Firbas sobre Juan de Miramontes y Zuázola, entre otros, pueden insertarse dentro de un conglomerado de poetas y nociones sobre la poesía, que dibujan de manera más precisa los aspectos ideológicos, sociopolíticos y estéticos que caracterizan a la poesía del virreinato del Perú, dentro de la poesía hispanoamericana en general.

Al interior de estas redes de relaciones e ideas, el “Discurso en loor de la poesía” se revela un nodo fundamental, puesto que vincula el perfil de la Academia Antártica y los intercambios de ideas literarias con determinadas nociones poéticas que podrían acercarnos al programa o a los intereses poéticos que al parecer compartían todos estos letrados activos en el virreinato del Perú. ¿Cuál es, entonces, el programa que ofrecen los miembros de la Academia Antártica mediante su inscripción en (y con ello su suscripción a) el “Discurso en loor de la poesía” y la idea de un “Parnaso Antártico”, según lo declara el título de la obra de Mexía de Fernangil en la que se incluye este discurso? ¿Cuáles son sus características particulares?

Los estudios que se abocan a deslindar un posible programa poético a partir del “Discurso en loor de la poesía” en relación con otras obras escritas en torno a la Academia Antártica coinciden en afirmar que, en términos generales, el objetivo que comparten todos estos letrados es la traslación de la cultura del humanismo al virreinato del Perú. Esta determinación ya aparece en el estudio *Esquividad y gloria de la Academia Antártica* (1948) de Alberto Tauro y a lo largo de la segunda mitad del siglo XX tomó mayor ímpetu gracias a una tradición de lectura del “Discurso en loor de la poesía” que, a través del estudio de su forma y estructura argumental, es decir, la suscripción del “Discurso” a los principios de la *laudatio artium* (ver Curtius, “Theologische Kunsttheorie...” 149 y *Europäische Literatur...* 530), ha destacado la actualidad de las ideas poéticas del poema en su tiempo y su papel central en la difusión e instalación de la poesía del humanismo en el virreinato del Perú. Desde el prolijo estudio y edición que realizara

*de Vega* 100). Sobre el papel fundamental que jugó la circulación de manuscritos en los Siglos de oro es fundamental el estudio de Fernando Bouza, *Corre manuscrito*.

del poema Antonio Cornejo Polar en 1964 hasta las colaboraciones más recientes, la crítica literaria no se ha cansado de repetir que el “Discurso en loor de la poesía” se sirve de uno de los *topos* más importantes para la poesía del humanismo, es decir, el de la alabanza de la poesía y como tal, no es en sentido estricto ni un tratado de poética ni una preceptiva.<sup>10</sup> Si bien en sus argumentos se expresan y defienden determinadas ideas poéticas y en varios momentos el poema habla de preceptos y establece claras líneas sobre lo que es la buena poesía, su finalidad no es una indagación filosófica o retórica coherente, sino una toma de posición ético-estética que intenta legitimar el cultivo de la poesía en el Nuevo Mundo a partir de la tradición clásica y humanista.

Alicia de Colombí-Monguió, quien ha argumentado con mayor insistencia en favor de esta tradición de lectura, signa al “Discurso en loor de la poesía” como manifiesto o carta de ciudadanía del humanismo sudamericano, presentando el modo en que los *studia humanitatis* se instalan en el virreinato del Perú. La cultura del humanismo presente tanto en las fuentes como en las estrategias textuales del “Discurso en loor de la poesía” resulta así insoslayable para apreciar lo que este poema hace en términos poéticos y políticos dentro de su contexto. Para Colombí-Monguió, “todos los miembros de la Academia Antártica, escriban en verso o en prosa, pertenecen a una sola corriente cultural, la más prestigiosa de su época, el humanismo, por lo cual en tanto intelectuales son humanistas, y en tanto poetas petrarquistas” (“El Discurso en loor...” 230, n. 22). Y el “Discurso en loor” se sitúa con plena conciencia en ese aquí y ahora, ya que se sirve del género retórico más venerable de la poética humanista, “no tanto por defender la poesía como por manifestar los derechos de las letras australes a formar parte de la élite de un humanismo que, internacionalizado en Europa, aspira y logra en el ‘Discurso’ hacerse intercontinental” (230).

Si bien tanto la homogeneización de la cultura del humanismo, así como su igualación al petrarquismo en poesía son discutibles y requieren precisiones que no podemos abordar directamente a lo largo de esta investigación<sup>11</sup>, lo

10 Ver, entre otros, Cornejo Polar, *Discurso en loor...* 47, Colombí-Monguió, “El ‘Discurso en loor’...” 219–220, Tellez, *Poéticas del Nuevo Mundo* 12–13 y también indirectamente Rivers, “Apuntes sobre la alabanza de la poesía” 276.

11 El “petrarquismo” en cuanto fenómeno literario históricamente situable entre los siglos XV y XVI, presenta variaciones y transformaciones que obligan siempre a puntualizar de qué tipo de discurso petrarquista se está hablando. Este tipo de precisiones,

que importa aquí, por ahora, es que mediante el estudio del “Discurso en loor de la poesía” a partir del *topos* de la alabanza se ha ampliado el ámbito de influencia de sus ideas poéticas, agregando a la centralidad de las fuentes provenientes de España que Cornejo Polar estudió en detalle, la posibilidad de que exista también un recurso directo a las fuentes italianas para legitimar y enaltecer la práctica poética virreinal. Cornejo Polar, en su estudio y edición del “Discurso en loor de la poesía” había aislado ocho tópicos literarios de uso común para defender al poeta y a la poesía utilizados tanto en la tradición clásica como en distintas alabanzas, poéticas y preceptivas contemporáneas al poema. Los tópicos aislados por Cornejo Polar son: el origen divino de la poesía, su amplitud enciclopédica, su tradición bíblica, su lugar destacado en la gentilidad, la condición erudita de los poetas, el poeta como *dispensator gloriae*, la utilidad y el deleite de la poesía, el conflicto de la vena y el arte y finalmente, los provechos de la poesía para la humanidad. Todos ellos fueron cotejados con el “Prólogo” al *Cancionero* (1445) de Juan Alfonso de Baena, el “Prohemio e carta” (1449) de Íñigo López de Mendoza, el Marqués de Santillana, el “Prohemio en una arte de poesía castellana” (1496) de Juan del Encina, *El arte poética en*

sin embargo, implican también problemas epistemológicos y hermenéuticos que aún son tema de debate en los especialistas del tema. Por lo mismo, en cada caso de “petrarquismo” resulta indispensable discutir desde qué perspectiva se está pensando el fenómeno: se concibe al “petrarquismo” como un sistema literario, con rasgos formales y semánticos distintivos que se desprenden de un ideal “sistema Petrarca” y en relación con el cual se organizan las distintas vertientes; o se lo concibe más bien como una formación discursiva fundamentalmente dialógica, que en su desarrollo histórico presenta un potencial asimilatorio y que incluso, en algunos casos, llega a incluir otras tradiciones y discursos literarios que en términos estrictos o sistémicos son incompatibles con el núcleo semántico de dicho sistema. El asunto es complejo y por lo mismo, resulta problemático e improductivo para una comprensión histórica de este fenómeno en el virreinato del Perú igualar tan generalizadamente petrarquismo y humanismo. Un resumen de estos problemas sobre el “petrarquismo”, sobre todo en relación con la existencia de un “petrarquismo femenino” en la Italia del siglo XVI, se puede consultar en la introducción del estudio de Ulrike Schneider, *Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento* (19–47). Tal vez lo único que se podría establecer como principio común de este “petrarquismo peruano” en relación con el fenómeno “petrarquismo”, además de la apropiación castellana de las formas italianizantes que son comunes a la renovación poética castellana y de la lectura específica que hace Pietro Bembo del modelo de Petrarca en relación con los debates sobre la *imitatio*, es el impulso transformativo de la cultura humanista del que Petrarca sigue siendo el ejemplo más claro. Ver Karlheinz Stierle, *Francesco Petrarca*, Anne Cruz, *Imitación y transformación* e Ignacio Navarrete, *Orphans of Petrarch*.

*romance castellano* (1580) de Miguel Sánchez de Lima, los *Comentarios* (1580) a la poesía de Garcilaso de la Vega de Fernando de Herrera, el tratado *De los nombres de Cristo* (1583) de fray Luis de León, el *Arte poética española* (1592) de Diego García Rengifo; la *Philosophía antigua poética* (1596) de Alfonso López el Pinciano; el *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo y el *Ejemplar poético* (1606) de Juan de la Cueva. Esta acuciosa mirada comparativa le permitió a Cornejo Polar identificar la presencia clara de una tradición humanista, así como una “coparticipación de fuentes y temas expositivos” (*Discurso en loor* 121) con las ideas poéticas de su época. Desde una visión diacrónica, Cornejo Polar determina así que la gran mayoría de las fuentes greco-latinas a las que alude el “Discurso en loor de la poesía” le llegaron decantadas a partir de diversos tratados humanistas o petrarquistas y no directamente de las obras (117 f.), mientras que desde una visión sincrónica concluye que en el tratamiento de sus temas y en la postura que adopta ante la poesía el “Discurso en loor” no manifiesta “ni retraso en las ideas, ni premoniciones de estéticas futuras, sino encuadre perfecto, notable, significativo, en el mundo ideológico de entonces, por lo menos –y ya es mucho– con relación a España” (125).<sup>12</sup>

12 El prolijo estudio de Conejo Polar surge de un movimiento crítico latinoamericanista que, como se aprecia en sus conclusiones, desea estudiar críticamente la literatura y la cultura colonial, para terminar con las imprecisiones filológicas con las que se han comentado las obras de ese período y, sobre todo, terminar con los prejuicios que abundan sobre ella, que según él, pueden organizarse en una “antología del escarnio” (*Discurso en loor* 13). Esta nueva mirada crítica, que no es mero capricho de Cornejo Polar y marca un cambio de época, propulsó al menos dos ejercicios de profundización en el “Discurso en loor”: un rastreo más intenso de sus influencias, sobre todo las sincrónicas, y una discusión más minuciosa sobre sus ideas poéticas. Así, de forma paralela al estudio de Cornejo Polar, Luis Jaime Cisneros escribe en 1962 un ensayo propedéutico sobre el “Discurso en loor de la poesía” que permaneció inédito hasta el año 2000, en el que también coteja al poema con otros tratados e ideas poéticas de su época, a saber, el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva, “Cuestión de honor debido a la poesía” (1602) de Lope de Vega y las ideas que Miguel de Cervantes presenta en el “Canto de Calíope” de *La Galatea* (1584) y en algunos pasajes de *Don Quijote* (1605 y 1615). Luego, en 1990, en el prólogo a la edición facsimilar de la *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias* de Diego Mexía de Fernangil, Trinidad Barrera se tomará el tiempo de comparar los temas centrales del “Discurso en loor” con el *Panegírico por la poesía* (1627) de Fernando de Vera y Mendoza, canonizado a mediados del siglo XX por el estudio que Ernst Robert Curtius dedicara a las alabanzas de las artes y la poética teológica en los siglos XVI y XVII en España (ver “Theologische Kunsttheorie...” y el curso XXII de *Europäische Literatur...*). En el año 2000, con motivo de la reedición del estudio de Cornejo Polar, José Antonio Mazzotti dedicará también

Por su parte, Colombí-Monguió recurre a las ideas poéticas de Petrarca, Coluccio Salutati, Torquato Tasso y sobre todo a las de Boccaccio en su libro XIV de las *Genealogiae deorum gentilium* para revelar cómo esta concepción humanista de la poesía, así como el lugar que ocupa dentro del nuevo programa de educación letrada, los *studia humanitatis*, informan los argumentos del “Discurso en loor de la poesía”.<sup>13</sup> De este modo, en su estudio, Colombí-Monguió demuestra una marcada inclinación de esta alabanza de la poesía virreinal peruana hacia las letras italianas (por algo también Diego Mexía de Fernangil destaca al comienzo del poema el conocimiento del toscano que posee esta “heroica dama”), lo que permite explicar mejor aquella “coparticipación de fuentes y temas expositivos” de la

algunas páginas a establecer puntos de contacto del “Discurso en loor” con algunas de las alabanzas de la poesía que Cornejo Polar no pudo consultar: el “Prólogo en alabanza de la poesía” de Alonso de Valdés que encabeza las *Diversas rimas* (1591) de Vicente Espinel y el “Compendio apologético en alabanza de la poesía” de Bernardo de Balbuena y que hace de colofón a la primera edición de su *Grandeza Mexicana* (1604). Las claras coincidencias temáticas y tópicas del “Discurso en loor” que Mazzotti establece con ambas alabanzas, más allá de la factibilidad de si la autora del poema tuvo acceso a las obras, le permiten reafirmar la tesis de Cornejo Polar sobre “la enorme actualidad de las ideas expuestas por la Anónima en su ‘Discurso’, muy a tono con la tendencia epocal a repetir tópicos a través de variaciones generalmente mínimas” (Mazzotti, “El ‘Discurso en loor’” xvii). Para el caso del “Prólogo en alabanza de la poesía” de Alonso de Valdés, dice Mazzotti, es muy posible que sea fuente directa, dada la fecha de su publicación y el éxito que tuvieron las *Diversas rimas* de Vicente Espinel en la época. En lo que respecta al “Compendio apologético” de Balbuena, si bien sabemos que Diego Mexía de Fernangil, luego de un naufragio en 1596, pasó más o menos un año en la Ciudad de México en contacto con algunos “hombres doctos” y que no es descartable que tuviera acceso a un manuscrito de esta alabanza, lo más probable es que las coincidencias respondan a la “coparticipación de fuentes y temas expositivos” que mencionaba Cornejo Polar. Como destaca Mazzotti en nota al pie, por aquellos años Balbuena apenas trabajaba en su *Grandeza Mexicana*, cuya fecha de término según el autor es el 15 de septiembre de 1603, y hacia 1597 vivía en la zona de Compostela, en la entonces Nueva Galicia y actual estado de Nayarit (Mazzotti, “El ‘Discurso en loor’” xvi, n. 12).

13 De manera indirecta, Elías Rivers ha influido también en esta tradición de lectura mediante sus “Apuntes sobre la alabanza de la poesía en España y América”. Rivers, que también recurre a las *Genealogiae deorum gentilium* de Boccaccio para delinear el modelo de la alabanza de la poesía humanista, confiesa querer contribuir con algunas notas a la construcción de una historia formal del género retórico de la alabanza de la poesía en España y América, con el objetivo de resaltar la extensión de la cultura clásica, latina y humanista en todos los territorios administrados por la Monarquía española (Rivers, “Apuntes sobre la alabanza” 286). Al “Discurso en loor de la poesía” adjunta el “Compendio apologético” de Balbuena y la *Panegírica declamación por la protección de las ciencias y estudios* (¿1650?) de Juan de Espinosa Medrano.

que hablaba Cornejo Polar y posibilita, también, una interpretación política de la apropiación de la cultura del humanismo.

Además de las obligadas referencias generales a Dante, Petrarca y Boccaccio, Colombi-Monguió sugiere, a su vez, un contacto directo con los *Discorsi del Poema eroico* de Torquato Tasso, los que influyeron determinadamente en la composición del *Arauco domado* (Lima, 1596) de Pedro de Oña (“El Discurso en loor...” 228, n. 18). María Elena Calderón de Cuervo, por su parte, reconoce también la presencia de los *Discorsi* de Tasso en el “Discurso en loor de la poesía” y en *La Christiada* (Sevilla, 1611) de fray Diego de Hojeda (161 ff.). La fuerte inclinación de los letrados virreinales peruanos por las letras italianas y la lengua toscana entre fines del siglo XVI e inicios del siglo XVII se puede apreciar en diversos poetas de la época. Diego de Aguilar y de Córdoba, por ejemplo, reconoce en *El Marañón*, en la dedicatoria a su primo Andrés Fernández de Córdoba, fechada en 1596, su intención de publicar su obra en España y tal vez también en Roma, señalando incluso haber pensado traducirla él mismo al toscano para ampliar su recepción (154). En los preliminares de esta misma obra, además, aparece un soneto completamente en toscano, escrito por Carlos de Maluenda (156). Enrique Garcés traduce y publica *Los sonetos y canciones de Francesco Petrarca*, a instancias de un grupo de amigos que se lo solicitaron (Petrarca fol. 8r. y 8v.) e incluye dentro de los preliminares algunos poemas que incorporan versos en toscano.<sup>14</sup> En su *Miscelánea austral* (Lima, 1602), Diego Dávalos y Figueroa no solo imita y traduce poemas de Petrarca, Luigi Tansilo o Vittoria Colonna, sino realiza incluso una defensa del toscano y de su pronunciación correcta en los círculos cortesanos virreinales:

...algunos que la professan quieren que se hable como la española, en lo que no creo aciertan, aunque alegan ser así más fácil de hablar y que se dexa mejor de entender. Otros dizen que a de ser como los mesmos toscanos la hablan, pues siendo así (hablada a la española) no es lengua toscana

14 Sobre estos poemas plurilingües, ver Bernaschina, “Estelas virreinales para una configuración transandina”.

ni española, sino confusión, y estos me parece que dicen mejor. (citado por Colombí-Monguió, *Entre voces y ecos* 191)<sup>15</sup>

La apelación a la cultura humanista en general se demuestra así no mera ampliación de las fuentes, sino en primera instancia, un desanclaje de la dependencia hispana con la que hasta mediados del siglo XX fueron consideradas las producciones poéticas virreinales. La legitimación de la práctica poética en el Nuevo Mundo que emprende el “Discurso en loor de la poesía” se sustenta, precisamente, en demostrar un dominio de la cultura humanista, que si bien vino en primera instancia al Nuevo Mundo de mano de los españoles, ha florecido a su modo y en grandeza semejante (si es que no superior) a la de España. Según Colombí-Monguió:

Para legitimar lo que se poseía, antes que nada, estos peruleros y criollos tenían que proclamar su pertenencia al Imperio, en segundo término participar de su misión en la comunidad espiritual de los civilizadores, y finalmente formar parte de una élite cultural que les garantizara nobleza en el único mundo que ellos consideraban civilizado, es decir, en la república humanista. (“El ‘Discurso en loor’” 234)

A partir de esta estrategia de legitimación de los letrados virreinales organizados en torno a la Academia Antártica, Colombí-Monguió arguye que tanto el uso del género de la alabanza por el “Discurso en loor de la poesía”, así como su poderosa invocación explícita a las “Ninfas del Sur” y el particular catálogo de los poetas modernos –que calla a los poetas españoles, nombra solo unos pocos italianos y enumera detalladamente a los que habitan en el Perú– expresan la voluntad manifiesta de hacer visible la existencia de una república humanista en el virreinato del Perú. Una república que es igual de legítima que aquella que puede existir en España, puesto que demuestra claros conocimientos de las fuentes que animan a toda la cultura del humanismo en general.

15 Lecturas comparadas más generales se pueden consultar también en Núñez, *Las letras de Italia en el Perú*, Bellini, “Presencia italiana” y en especial Mancosu, *Petrarca en la América virreinal*.

De manera análoga, aunque ahora pensando en las lecturas cruzadas que permite la red de autores, obras y paratextos vinculados con la Academia Antártica, Sonia Rose afirma que sin duda alguna el programa que anima la práctica letrada de las élites virreinales peruanas es la traslación de la cultura del humanismo al Nuevo Mundo:

En cuanto al programa de la Academia –que podemos reconstruir en sus grandes líneas a través de las obras de los autores– fue el de llevar los *studia humanitatis* al Nuevo Mundo. Si los humanistas intentaron reconstruir el edificio de la sabiduría antigua, que consideraban en escombros luego del Medioevo, la Academia Antártica se propone trasladar el edificio de la cultura grecolatina ya actualizada por el Humanismo renacentista e implantarla en una región lejana y percibida como bárbara. (“Hacia un estudio” 128)

Si bien es indiscutible que las obras y composiciones poéticas e históricas vinculadas de algún modo con los letrados de la Academia Antártica que conocemos hoy se apropian con decisión de la cultura humanista, señalar este traslado en términos de un implante es una caracterización poco feliz. Se entiende que la fuente de la que estas obras y composiciones se nutren de la tradición clásica actualizada y reinterpretada por el humanismo renacentista, sin embargo las metáforas del implante, trasplante o injerto cultural sugieren un desarrollo más o menos orgánico a partir de la semilla europea y reducen a un carácter accesorio el principio transformativo que anima la noción misma de la *translatio* humanista y la conciencia que esta provoca sobre la brecha histórica que la separa y distancia de la cultura de la Antigüedad (ver capítulo 2). Si es que la práctica poética en el virreinato del Perú promueve y realiza efectivamente un traslado de los *studia humanitatis* al Nuevo Mundo, no basta con signar este desplazamiento poético bajo la idea de un mero traslado e implante de un edificio cultural. Bien mirado, el procedimiento de traslado que efectúan los letrados virreinales mediante sus prácticas poéticas se revela sumamente complejo, puesto que supone una apropiación de los principios de la *imitatio*, de la *auctoritas* clásica y de la *translatio* humanista, lo que conlleva a una *translatio* en segundo grado, o para decirlo de una forma un poco más plástica, a una *translatio* de la *translatio* bajo condiciones históricas que se conciben como únicas en la historia de la humanidad. No se trata aquí de una distancia “colonial”, que según Roberto González Echevarría

se expresa en el sentido vago o agudo de la distancia histórica y geográfica de la “fuente” con el que se desarrollaron las actividades poéticas; una fuente que no era necesariamente España, sino Europa y con mayor especificidad la Roma clásica (“Colonial lyric” 196). Estas especiales circunstancias no dicen relación con la lejanía o una posición marginal, sino mucho más con el descubrimiento del Nuevo Mundo y la misión evangélica que legitimará la presencia española, su derecho a imperio y dominio, en sus territorios de ultramar.

Por una parte, no podemos olvidar que, dentro de los debates jurídicos en torno a los justos títulos de la Corona de Castilla sobre las Indias, la justificación providencial y misional que fue otorgada por la donación papal de Alejandro VI en 1493 no fue meramente nominal e influyó decididamente al pensamiento político, jurídico y religioso de su época. Como ya lo comenté al final del capítulo anterior, la obra jurídica de Francisco de Vitoria y de la Escuela de Salamanca (o segunda escolástica), que intentaron dar una legitimación al Estado y el dominio español en las Indias lejos de las justificaciones medievales basadas en la verdad revelada, al final solo pudieron afirmar con certeza que la Corona de Castilla tenía el derecho exclusivo a evangelizar y proteger a los Indios (Pagden, *Spanish Imperialism* 22). A partir de reflexiones que conjuntaron aristotelismo, tomismo y las concepciones neostoicas del *Jus Gentium*, Vitoria desarrolló una casuística que rechazaba punto por punto cada uno de los argumentos que hasta entonces se consideraban válidos para legitimar los títulos de la Corona en Indias, entre ellos, la idea de que las Indias habían sido un don divino, que el emperador era el señor del mundo, que el Papa tenía la autoridad de entregar la soberanía de las tierras descubiertas a los Reyes Católicos, que a los Indios se les podía someter o hacer “guerra justa” por no aceptar la fe cristiana (ver Bernal 350). Esto no significó, como lo expuse ya al comienzo del capítulo 2, una pérdida de poder de la Corona frente a la Iglesia o las demás potencias europeas, sino más bien un fortalecimiento ideológico del rol que había asumido la Monarquía española como la defensora principal del cristianismo en el mundo (Pagden, *Spanish Imperialism* 5–6). El Patronato Real, además de concederle al Rey el estatuto de Vicario de Cristo y Patrono de las Indias, revisitó toda la empresa de conquista y colonización con un carácter militante y misionero particular.

Por otro lado, y a partir de este carácter militante y misionero, esa sensación de distancia ante la Antigüedad clásica que caracterizó al Renacimiento y al humanismo, adquirió tintes providenciales y mesiánicos al hacerse cada vez más

tangible la radical novedad que significó el descubrimiento del Nuevo Mundo ante los saberes de la Antigüedad. Como lo señala Mario Góngora, las teorías escatológicas del “joaquinismo” y de los frailes mendicantes pasaron rápidamente a las Indias e influyeron profundamente en el pensamiento histórico y político relacionado con el nuevo continente y la misión de la monarquía frente a los indígenas, así como en la imaginación utópica europea (*Estudios* 228). La novedad absoluta con la que el “descubrimiento” de América fue descrito una y otra vez, desde Cristóbal Colón en adelante, se transformó en un desafío epistemológico que remeció los cimientos del saber y llegó a ser prueba de la singular tarea que se le había encomendado a la Monarquía católica. Potenciadas por un milenarismo escatológico que iba tomando fuerza en Europa desde al menos el siglo XIII y por las teorías sobre la posibilidad de consolidar la “monarquía universal” bajo el imperio de Carlos V, muchos pensadores entre los siglos XVI y XVII enfatizaron el descubrimiento del Nuevo Mundo como un acontecimiento sin paralelos en la historia de la humanidad y lo incorporaron en sus teorías escatológicas sobre el decurso de la historia terrena (Góngora, *Estudios* 209).<sup>16</sup> La proeza española de atravesar el océano Atlántico y descubrir tierras hasta entonces desconocidas significó una superación de los límites del Viejo Mundo y se convirtió en una certeza de que el Nuevo Mundo, perteneciendo a una nueva era cristiana, no podía ser más comprendido solo a partir de los saberes de la Antigüedad.<sup>17</sup> Por lo

16 La discusión sobre los modos en que el Nuevo Mundo fue paulatinamente incorporado al Viejo y las consecuencias que tuvo este hecho en los discursos historiográficos y científicos es extensa. Los estudios más famosos al respecto son Edmundo O’Gorman, *La invención de América*; Antonello Gerbi, *The Dispute of the New World*; John H. Elliott, *The Old world and the New*; Jorge Cañizares-Esguerra, *How to write the History of the New World*; Serge Gruzinski, *Les quatre parties du monde: Histoire d’une mondialisation*; y Ottmar Ette, *TransArea: Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Perspectivas actuales sobre la herencia de este problema para las ciencias en la modernidad temprana y la ilustración se encuentran en Bernaschina, Kraft, Kraume, *Globalisierung in Zeiten der Aufklärung*. Dentro de este volumen en referencias al caso virreinal peruano, véase en específico los artículos de Valdivia, “Hypoteken des Wissen: José de Acosta und die Naturgeschichte” y Bernaschina, “‘Toda comparación es odiosa’ oder die Weltengeschichten der Menschheit”.

17 Ver al respecto la exposición de Valdivia sobre las dilucidaciones de José de Acosta sobre el desarrollo técnico del compás como evidencia de que el paso del océano era una tarea reservada para los tiempos de la Monarquía católica (“Hypoteken des Wissen” 86–88).

mismo, el florecimiento de la poesía en las tierras más australes de la Monarquía se vincula con esta comprensión y la fundación del saber en un marco de mayor universalidad, es decir, un marco cristiano, que estaba fundamentado en una historia sagrada y en un universo cristocéntrico al que la Monarquía católica representaba en el mundo. *Armas Antárticas* de Juan de Miramontes y Zuázola, un poema épico escrito en el virreinato del Perú a comienzos del siglo XVII y dedicado principalmente a relatar las hazañas marítimas de los españoles en las Indias en contra de la amenaza de los corsarios ingleses en los mares del sur, no pareciera estar vinculado sustancialmente con este posicionamiento sagrado de la poesía dentro del universo de la Monarquía católica. Sin embargo, su exordio expresa igualmente esta incorporación del mundo antártico en la historia sagrada con extraordinaria claridad:

Las armas y proezas militares  
de españoles católicos valientes,  
que por ignotos y soberbios mares  
fueron a dominar remotas gentes,  
poniendo al Verbo Eterno en los altares,  
que otro tiempo, con voces insolentes  
de oráculos gentílicos, espanto  
eran del indio, agora mudas, canto.

Por haber concedido las edades  
presentes el autor de nuestras vidas,  
poder facilitar dificultades,  
jamás de los antiguos conocidas,  
donde las fabulosas vanidades  
se ven por la experiencia ya vencidas  
de aquel filosofar sabias personas  
sobre el conocimiento de las zonas.

Pues ya la equinoccial taladra y pasa  
el argonauta de uno al otro polo,  
que es de temple agradable, y no le abrasa  
el rayo ardiente del intenso Apolo;

y a los lejos confines de la casa,  
donde habita el antípoda mar solo,  
permite Dios que España comunique,  
do su ley evangélica predique.

Tú, de do emana el bien, causa primera,  
sumo, infinito, sabio, omnipotente,  
a quien la corte de la empírea esfera  
himnos de gloria canta eternamente,  
pues de clemencia ya llegó la era,  
determinada en ti, divina mente,  
en que estos ciegos bárbaros errados  
fuesen de fe católica alumbrados; (Miramontes 165–166)

Como se aprecia a partir de estas cuatro octavas iniciales, este poema épico de los navegantes de los mares del sur se monta claramente sobre el tópico imperial que difundiera el famoso soneto de Hernando de Acuña “Al Rey nuestro Señor”, dedicado a Carlos V, aunque desde un presente “Antártico”, en el que se condensan la misión armada y evangélica de la Monarquía católica. El soneto de Acuña, escrito al parecer a instancias de la toma de Túnez en 1535 o de la posterior derrota de los luteranos en el río Albis en 1547 (ver Polt 222), celebra la llegada de la “edad gloriosa, en que promete el cielo / una grey y un pastor, solo en el suelo”, reservada a los tiempos de Carlos V. Este anhelo imperial y la unión del poder político y religioso que suponen a la figura del Rey como pastor de la grey terrenal, “anuncia al mundo [...] un Monarca, un Imperio y una Espada” y con ello, la realización de una monarquía, que levantando el estandarte de Cristo, será capaz de asegurar su segunda venida en ese día “en que venciendo el mar, venza la tierra”.<sup>18</sup> *Armas Antárticas*, de este modo, se presenta como un poema que narra las proezas españolas en la conquista de esos mares nuevos que han hecho efectiva esa posibilidad que era anunciada por Acuña de vencer la tierra a través del mar y anudarla al destino católico de la monarquía; el primer verso de “Al Rey

18 En este caso cito el poema a partir de su reproducción íntegra en el artículo de Polt (224), el que plantea una interesante lectura sobre las posibles fuentes del motivo principal de este soneto, al igual que su difusión posterior.

nuestro señor” dice: “Ya se acerca señor, o ya es llegada”, mientras que la cuarta octava de Miramontes y Zuázola abandona la duda y declara con seguridad que “ya llegó la era”. De este modo, el presente “Antártico” amplía los alcances de esta monarquía y corrige en cierto modo su historia, puesto que esta no podía alcanzar toda su gloria sin confirmarse en el Nuevo Mundo.<sup>19</sup>

El poema lo declara literalmente: la hazaña de “taladrar” la equinoccial y pasar a esas zonas, consideradas inalcanzables e inhabitables por los imperios del pasado, constituye una superación de cualquier conocimiento antiguo y una afirmación de la misión española en el Nuevo Mundo bajo el ideal de la Monarquía católica. “Las armas y proezas militares / de españoles católicos valientes” que conllevaron a la evangelización de los indios –“remotas gentes” con “oráculos gentílicos”– son las acciones que inauguran una nueva era de clemencia, de conversión y de consecución del plan divino, en la que “estos ciegos bárbaros errados” serán “de fe católica alumbrados”.<sup>20</sup> En otras palabras, la gloria que se anuncia para la Corona

19 Para ver algunos ejemplos más extremos de este tema, ver los casos del jesuita Luis López y del franciscano Gonzalo Tenorio presentados por Góngora (*Estudios* 207–209).

20 De interés en estas octavas es también la tensión irresuelta que surge de la alusión al principio de los indios, con sus oráculos gentílicos y la acción católica para esta nueva era en la que los ciegos bárbaros serán convertidos. Si bien el “estos” que determina a los “ciegos bárbaros” da a entender que se refiere a los indios y sus oráculos gentílicos mentados en la primera octava, la ceguera herética y la barbarie no es exclusiva ni tampoco una condición natural de estos. En la medida en que gran parte de las aventuras navales tienen relación con los ataques y saqueos perpetrados por corsarios y piratas ingleses en los mares del sur, la alusión a los “ciegos bárbaros” puede referirse también a las luchas interconfesionales entre católicos, luteranos, anglicanos y calvinistas. El tema aparece en distintos poemas escritos en el virreinato del Perú, como por ejemplo en “El Discurso en loor de la poesía”. Allí, la poeta anónima, al defender la bondad de la poesía, realiza un paralelo con la teología y pregunta si esta es acaso mala porque Lutero o Calvino hacen mal uso de ella (30; vv. 700–705). Por otra parte, el hecho que al principio se utilice el adjetivo “gentílico” y en la cuarta octava se hable de los “ciegos bárbaros” sugiere un desarrollo histórico, en el que luego de la revelación católica, existen algunos sujetos (indígenas o europeos) que persisten en creencias heréticas y por lo mismo, la ceguera. Estas sutiles diferencias entre este tipo de conceptos – herejes, idólatras, gentiles, bárbaros – tienen una larga presencia en los discursos jurídicos, históricos y poéticos de la época. El Inca Garcilaso de la Vega insistirá una y otra vez en la condición gentil de los Incas antes de la llegada de los españoles y evitará referirse a ellos en términos de idolatría o herejía (ver Bernaschina, “Toda comparación es odiosa”). El concepto de barbarie, por su parte, es más amplio que la mera alusión a los indígenas, como será muy frecuente a partir del siglo XIX. Como se aprecia, por ejemplo, en el prólogo a la *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias*, donde Diego Mexía de Fernangil, imitando a Ovidio, se asombra de que no se le haya olvidado la lengua materna, siendo que lleva ya

española bajo la casa de los Habsburgo, solo puede alcanzarse desde el Nuevo Mundo, puesto que con su irrupción en la historia humana es que se revela la verdadera misión de la Monarquía católica. A saber, la reunión de la humanidad completa bajo los principios del catolicismo para asegurar con ello, no el desarrollo de un imperio terrenal bajo el cual acaso las naciones y pueblos encuentren paz y bienestar, sino la preparación de las almas para el inevitable Juicio Final, que significará el retorno último a Dios. Desde la mirada de los letrados del Nuevo Mundo, como ya lo vimos en los sonetos dedicatorios a Felipe II en las traducciones de Enrique Garcés, esto había quedado reservado para la Monarquía católica, que en Europa defiende a la Iglesia ante los idólatras y los herejes, y que en las nuevas tierras descubiertas se preocupa por primera vez en la historia de la salvación de las almas de enormes grupos humanos que hasta ese entonces habían permanecido en la oscuridad. Desde esta perspectiva salvífica y teleológica, la historia de la humanidad forma parte de una historia de la salvación revelada en la Biblia y continuada por los padres de la Iglesia y por la Iglesia misma. Si la Monarquía católica justifica su expansión y dominio ultramarino en esa misión apostólica, todos sus miembros no solo deben seguir el modelo cristiano de vida, sino además aprender con él a leer, como lo relata el Evangelio de Mateo (16: 1–3), los signos de los tiempos que anuncian la segunda venida de Cristo. Este hecho implica una reformulación de la historia humana bajo un principio mesiánico que, desde el Nuevo Mundo, será utilizado como legitimación de las acciones letradas y misioneras en él. El mesianismo, como lo sugiere Walter Benjamin en la tesis VI y en el apéndice B de su “Über den Begriff der Geschichte”, suspende cualquier justificación de la historia basada en una secuencia de eventos dirigida por la voluntad humana y acentúa la idea fundamental que la redención puede hacerse presente en cualquier lugar y en cualquier momento (695 y 704).<sup>21</sup>

veinte años navegando mares, caminando por diferentes climas, alturas y temperamentos, “barbarizando entre bárbaros” (10). La barbarie aludida en este episodio, como lo advierten Sonia Rose (“Hacia un estudio” 128), José A. Rodríguez Garrido (“La Égloga *El Dios Pan*” 307) y Julio Vélez-Sainz (“De traducciones y *translationes*” 60), no es una referencia a los indios ni tampoco una apreciación despectiva de sus pares poetas en el Perú, sino una alusión general a un entrono marcado por la rusticidad y distanciado de las prácticas humanistas. Por lo mismo, no es una condición natural de los indígenas y puede referirse perfectamente también a conquistadores y funcionarios españoles.

21 El recurso al ideal de la Monarquía católica en relación con su misión evangélica y redentora en el Virreinato del Perú se convertirá en *topos* recurrente en la poesía, así

## El Parnaso Antártico y la translatio imperii et studii

El modo en que los poetas vinculados con la Academia Antártica comprenden e intentan hacer efectivo el traslado e instalación de la poesía culta al virreinato del Perú se percibe en la utilización particular de ciertos tópicos hegemónicos de la época. Uno de ellos, que de staca por su amplitud y alcances dentro de la nueva poesía castellana de los siglos XVI y XVII es el macrotópico del “Parnaso”. A partir de las pretensiones de ascenso social o influencia política, los letrados adaptan este tópico a la empresa misional que justifica los títulos de la Corona en el Nuevo Mundo. De esta forma, en la práctica poética virreinal, el “Parnaso” aparece siempre en una dinámica traslaticia mediante la que se buscará afirmar el uso de las letras bajo una determinada jerarquización universal, a saber, la del universo cristiano representado por la Monarquía católica.

Como lo ha establecido Julio Vélez-Sainz en su estudio *El parnaso español*, la poesía del humanismo en general y consecutivamente la de los Siglos de oro españoles se elabora, instituye y discute en torno al “Parnaso” (20–21).<sup>22</sup> Ya en la poesía de Juan de Mena, del Marqués de Santillana, de Garcilaso de la Vega, de Fernando de Herrera y con mucha más claridad después en obras como el “Canto de Calíope” de *La Galatea* y *Viaje del Parnaso* de Miguel de Cervantes o el *Laurel de Apolo* de Lope de Vega, se aprecian esfuerzos por configurar una poesía del imperio a través de este *topos*; y estos esfuerzos son tan claros y reiterados, que incluso es posible considerar esta figura como “una alegoría del proceso escritural, del canon occidental y del sistema literario vernáculo y clásico” (Vélez-Sainz, *El parnaso español* 29).

como en discursos históricos, teológicos o jurídicos durante el siglo XVII. El ejemplo más importante es el tratado jurídico-político de Juan de Solórzano y Pereira *De Indiarum Jure* y luego su versión castellana *Política indiana*. En torno a la poesía virreinal, destaca el poema *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú* de Fernando de Valverde y también algunas oraciones panegíricas de Juan de Espinosa Medrano. De todos modos, estas posiciones mesiánicas y en algunos casos alumbradas no estaban exentas de riesgos, como lo demuestra el caso del fraile dominico Francisco de la Cruz, quien fuera quemado en la hoguera por la Inquisición en 1578 (ver Góngora, *Estudios* 207 y Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos* 323–329).

22 Al respecto, ver también el número del *Bulletin Hispanique* 109.2 (2007) dedicado a la formación del Parnaso Español entre los siglos XV y XVIII, así como el volumen colectivo *El Parnaso versificado* (2010), ambos coordinados por Pedro Ruiz Pérez.

El caso de la poesía virreinal peruana no es una excepción ante estos desarrollos y desde las composiciones poéticas que acompañan a *El Marañón* de Diego de Aguilar y de Córdoba o aquellas que acompañan las traducciones de Enrique Garcés, pasando por las obras de Pedro de Oña, Diego Mexía de Fernangil, fray Diego de Hojeda o Luis de Ribera, hasta los textos en defensa de la poesía o de la teología escritos por Juan de Espinosa Medrano en la segunda mitad del siglo XVII se puede observar el constante uso de la tópica parnasina para poetizar desde el mundo virreinal o para referirse a la poesía virreinal dentro de la poesía en general. El código literario de la época impone esta tópica y los poetas virreinales han de adoptarla si desean medirse con sus pares peninsulares, justificar sus labores letradas en ultramar y adquirir fama. En otras palabras, conseguir un sitio en el canon poético, sea este de la Monarquía española en específico o de las letras humanistas en general, y, en consecuencia, aumentar las posibilidades de recibir mecenazgo, acceder a determinados cargos administrativos del virreinato y mejorar su estatus dentro de la sociedad virreinal. De este modo, para comprender el posible programa de la Academia Antártica y la función que este arroga a la poesía en la sociedad virreinal, es indispensable auscultar con cuidado el modo específico en que este macrotopos del “Parnaso” es recodificado a partir de la situación particular de los letrados virreinales dentro de lo que ellos comprenden como la Monarquía católica y su misión en el Nuevo Mundo, sobre todo al legitimar la fundación de un “Parnaso Antártico” a través de una particular interpretación del topos en relación con la idea de la *translatio imperii*.

Una obra que ha sido central para los estudios sobre la poesía virreinal al referirse a la translación y fundación de un “Parnaso Antártico” es evidentemente la *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias* de Diego Mexía de Fernangil. Esto no solo debido a la mención explícita de este parnaso en su título, sino sobre todo por la interacción paratextual que existe entre el “Discurso en loor de la poesía” y este libro que le sirve de soporte, marco y motivación.

A pesar de que en su época este libro de Mexía de Fernangil no provocó mayores repercusiones —hasta ahora no se tienen grandes noticias de su difusión ni recepción—, para los lectores familiarizados con la historia de la poesía virreinal hispanoamericana, la importancia de este impreso es conocida: aparte de venir preludiado por el “Discurso en loor de la poesía”, la obra contiene además la primera traducción al castellano, íntegra y en tercetos endecasílabos, de las *Heroidas*

de Ovidio y su *Invectiva contra Ibis* –traducción enjuiciada favorablemente por la crítica desde Menéndez y Pelayo hasta nuestros días (Castany Prado 5)– y viene acompañada por una serie de sonetos laudatorios y un prólogo que ilumina las circunstancias de su escritura.

Si bien la obra recién se publicó en Sevilla en 1608, la historia de su composición e impresión se remonta a varios años en el pasado. El libro se encontraba preparado para salir de imprenta ya a fines de 1604, como lo testifica su aprobación, firmada por el secretario Tomás Gracián Dantisco y fechada en Valladolid, el día 28 de diciembre de ese año. Sin embargo, el manuscrito completo estaba listo ya el 30 de abril de 1602, fecha en que Mexía de Fernangil entregó los pliegos en su conjunto a Pedro de Avendaño para que los llevara a España, además de un poder para que pidiera licencia de impresión en su nombre (ver nota 1 en este capítulo).

Sobre la historia de su composición, el mismo Diego Mexía de Fernangil relata en el prólogo “Del Autor a sus amigos” que esta se remonta al año de 1596 y a un viaje que él realizó al virreinato de la Nueva España. Luego de que una tormenta hiciera naufragar su embarcación en las costas del golfo del Papagayo (frente a la actual Costa Rica) y tuviera que terminar el viaje por tierra, Mexía de Fernangil cuenta que para entretener las horas del tedioso y arduo camino compró las epístolas de Ovidio a un estudiante de Sonsonate (en el actual El Salvador) y comenzó a traducirlas. En cosa de tres meses, al arribar finalmente a la ciudad de México, Mexía de Fernangil dice que tenía traducidas catorce de las veintiuna epístolas, por lo que se decidió a terminarlas (*Primera parte del Parnaso Antártico* 7–8). La estadía de Mexía de Fernangil en la Nueva España se prolongó por un año y para compartir su traducción y debatir sobre la poesía, buscó contacto con los hombres de letras de ese virreinato. Con quiénes pudo entrevistarse Mexía de Fernangil en México es hasta hoy un misterio, aunque a partir de uno de los sonetos preliminares de la obra, firmado por el “doctor Pedro de Soto, Catedrático de Filosofía en México, en nombre de su claustro” (6) se colige que pudo trabar contacto con algunos círculos universitarios. Debido a la afición ovidiana de Mexía de Fernangil y a ciertos rasgos compartidos por el “Discurso en loor de la poesía” con el “Compendio apologético en alabanza de la poesía” de Bernardo de Balbuena, Juan Gil especula un posible encuentro con este poeta que era otro admirador de Ovidio y fino conocedor de las *Heroidas*, como consta en distintos pasajes de su *Grandeza Mexicana* (Gil 74). Sin embargo,

Juan Antonio Mazzotti considera improbable este encuentro, ya que por aquellos años Balbuena apenas trabajaba en su *Grandeza Mexicana*, cuya fecha de término, según el autor, es el 15 de septiembre de 1603, y hacia 1597 vivía en la zona de Compostela, en la entonces Nueva Galicia y actual estado de Nayarit (“El Discurso en loor...” xvi, n. 12).

Sea como fuere, al cabo de un año Mexía de Fernangil regresó al virreinato del Perú, trayendo consigo el manuscrito de sus traducciones. Entre 1600 y 1602, fecha en que el manuscrito fue enviado a España para su impresión, Mexía de Fernangil vivió en continuo trajín entre Lima y Potosí debido a sus actividades mercantiles (Gil 74–75). Se colige que fue en este virreinato, luego de seis años y entre todos estos viajes, que terminó su labor de traducción, agregando resúmenes, comentarios y notas a las epístolas de Ovidio y cumpliendo probablemente una importante función de mediador y promotor cultural en el Perú.

Diego Mexía de Fernangil, que había nacido en Sevilla y pasado al Nuevo Mundo hacia 1582 (Barrera, “Introducción” 9–10 y Gil 68), construye precisamente en este prólogo su figura autorial en términos de un *passéur* o mediador cultural (ver Rose, “Un andaluz latinista indianizado”), que a pesar de tener que dedicarse a labores comerciales no olvida la importancia fundamental del cultivo de las letras para el bienestar del reino. Sus juicios sobre la vida cultural del Nuevo Mundo, sea en Nueva España o en el Perú, son en general negativos, aunque elogiosos para la minoría de letrados que a pesar de las contrariedades no han renunciado aún a las letras. En su opinión, son dichosos los letrados que gozan de la tranquilidad en España para dedicarse a las letras y otros ejercicios virtuosos, pero “mil veces dinos de ser alabados [son] los que a cualquier genero de virtud se aplican en las Indias, pues demas de no aver premio para ella, rompen por tantos montes de dificultades para conseguirla” (Mexía de Fernangi, *Primera parte del Parnaso Antártico* 11). Puesto que, si bien existen muchos hombres doctos en estas partes del mundo, la comunicación entre ellos es muy poca debido a los apremios materiales:

[...] en estas partes se platica poco desta materia, digo de la verdadera Poesia, i artificioso metrificar, que de hazer coplas a bulto, antes no ai quien no lo professe: Porque los sabios que desto podrian tratar, solo tratan de interes, i ganancia, que es lo que aca los traxo su voluntad; i es de tal modo, que el que mas doto viene se buelve mas Perulero. (*Primera parte del Parnaso Antártico* 10)

Frente a estas circunstancias, Mexía de Fernangil ensalza sus propias tareas letradas, como bien lo ha notado Trinidad Barrera, realizando una elegante identificación de su situación “trasterrada” con el destierro que padeciera Ovidio entre los rústicos del Ponto (Barrera, “Introducción” xi y “De academias, trasterrados...” 19):

[...] à veinte años que navego mares, i camino tierras, por diferentes climas, alturas, i temperamentos, barbarizando entre barbaros, de suerte que me admiro como la lengua materna no se me à olvidado, pues muchas veze me acontece, lo que a Ovidio estando desterrado entre los rústicos del Ponto, lo cual significa el en el quinto libro de Tristes, en la decia septima (*sic*), cuando dize que queriendo hablar Romano, habla Sarmatico... (Méxia de Fernangil, *Primera parte del Parnaso Antártico* 10)

Donde hay que notar que la alusión a los bárbaros no es una referencia que tenga que ver con los indígenas del Perú, sino más bien con un posicionamiento humanista de Mexía de Fernangil ante las circunstancias generales y poco propicias en el Nuevo Mundo para el cultivo letrado. El término bárbaro, dice Sonia Rose, posee claros ecos humanistas y es desde esa enunciación letrada que se dirige críticamente a los mismos españoles, quienes “o por rústicos o por estar embebidos en actividades rentables, no se ocupan de las letras” (“Hacia un estudio” 128). En este sentido, Mexía de Fernangil utiliza la figura de Ovidio, símbolo de la poesía del exilio y de la desgracia inmerecida (Barrera, “Introducción” xi), para dotarse de autoridad latinista y clásica, a la vez que señalarse como traductor, imitador y promotor de la cultura humanista del Renacimiento y sus virtudes dentro de un contexto rústico y contrario a su cultivo.

En lo que al estilo se refiere y al cuidado gramatical y ortográfico con el que la obra está transcrita, Juan Gil, en un artículo bio-bibliográfico sobre Mexía de Fernangil de los más completos que disponemos, indica además una preocupación esmerada en los problemas de la lengua: por un lado, su vocabulario y estilo son “puros y transparentes” y si bien se percibe una inclinación al adorno de los versos con vocablos latinizantes, “Mexía puso sabio freno a los cultismos” (Gil 116). Por otro lado, Diego Mexía de Fernangil y otros poetas peruanos como fray Diego de Hojeda o Luis de Ribera, se muestran discípulos, pero no ciegos seguidores de Fernando de Herrera, “cuando este, al presentar orgullosamente en

1580 la edición del primer clásico castellano –Garcilaso de la Vega, ‘el príncipe de los poetas Españoles’–, introdujo de paso nuevos criterios ortográficos con ánimo de perpetuidad” (Gil 109). Estas características formales y estilísticas destacan no solo la concordancia de los textos de este volumen con un rasgo que será “común a toda una generación de poetas sevillanos” (Gil 109), sino también un diálogo implícito con los debates humanistas españoles en torno a la lengua y la expresión, que van desde Antonio de Nebrija hasta Fernando de Herrera, pasando por Juan de Valdés y Diego Hurtado de Mendoza, entre otros, y que vendrán a conformar lo que Ignacio Navarrete ha denominado el “estilo imperial en la poesía española” (“Juan de Valdés” 3). Por otra parte, las formas métricas utilizadas dentro de esta *Primera parte del Parnaso Antártico* –sonetos y largas epístolas en *terza rima*–, las fuentes aludidas en el prólogo con las cuales dice Mexía de Fernangil haber cotejado su traducción de Ovidio (Gil 126–131) y las distintas menciones a poetas clásicos y toscanos en el “Discurso en loor de la poesía”, dan cuenta también de un consciente trabajo con las ideas y formas expresivas de la tradición del humanismo, sobre todo a partir de su vertiente italiana. No por nada, Alicia de Colombí-Monguió designará al “Discurso en loor de la poesía” “carta de ciudadanía del humanismo sudamericano” (“El Discurso en loor...” 217).

Por último, el hecho de que el cuerpo central del libro de Mexía de Fernangil, motivo de los sonetos laudatorios y del “Discurso en loor de la poesía”, sea una traducción al castellano de las epístolas de Ovidio, ha llamado la atención sobre la importancia de esta práctica en el virreinato del Perú como parte constitutiva de las labores poéticas. La traducción de Mexía de Fernangil despierta el recuerdo de las tres sendas traducciones que el portugués Enrique Garcés realizara en el Perú entre las décadas de 1570 y 1590 y publicara hacia el final de su vida en Madrid en 1591: el doctrinal del gobernante *De Regno et Regis Institutione* de Francesco Patrizi de Siena, el poema épico *Os Lusíadas* de Luís de Camões y el *Canzoniere* de Francesco Petrarca. También las *Heroidas* en versión de Mexía de Fernangil nos recuerdan las traducciones de Vittoria Colonna, Francesco Petrarca o Luigi Tansillo, entre otros, que el poeta ecijano Diego Dávalos y Figueroa, vecino de la ciudad de La Paz en la entonces región de los Charcas (hoy actual Bolivia), incluyera en su *Miscelánea austral*, compendio de diálogos neoplatónicos y poemas varios publicado a fines de 1602 e inicios de 1603 en la imprenta del turinés Antonio Ricardo en Lima y estudiado en detalle por Alicia de Colombí-Monguió en su libro *Petrarquismo peruano* y en otros artículos.

De esta forma, los tres poetas y sus diversas traducciones han servido a la crítica para comprobar en el virreinato del Perú un activo ejercicio poético, basado en la comprensión de las características específicas de las formas expresivas propias a las distintas lenguas –la latina, la portuguesa y la toscana–, y una puesta a prueba de las posibilidades de la lengua castellana para dar expresión a conceptos e ideas extraídos de aquellas. La actividad de la traducción se revela así como parte del principio rector de la poesía durante el Renacimiento, es decir, la *imitatio*; y el mismo Diego Mexía de Fernangil muestra plena conciencia de ello, tal como lo declara en su prólogo a la *Primera parte del Parnaso Antártico*, al reconocer que en ciertos momentos de su traducción de las epístolas de Ovidio “puedo ser mejor llamado imitador, que traductor” (9). Como lo destaca Trinidad Barrera, en la medida en que la mayoría de las traducciones del Renacimiento son, en realidad, imitaciones reformativas o parafrasísticas, es evidente que Mexía de Fernangil imita a su manera y con esto establece una relación dialéctica con la Antigüedad clásica, que de pronto ya no parece tan distante, sino que propone situaciones comparables con el presente del poeta (“Introducción” xi y “De academias, transterrados...” 19). Mediante la identificación de Mexía de Fernangil con Ovidio, “el pasado se espejea en el presente” y esto le sirve a Mexía, por un lado, para presentarse dentro de una larga galería de retratos en la que Ovidio se perpetúa y por otro, para reintegrarse desde la distancia a la metrópoli, “sinónimo de esplendor cultural, donde la huella de Ovidio no había perdido ni un ápice de su importancia” (Barrera, “De academias, transterrados...” 19). En consecuencia, ante las posibles sospechas de un retardado desarrollo poético en el Nuevo Mundo frente a la Península, el libro de Mexía de Fernangil, junto a los de Garcés y de Dávalos y Figueroa, viene a comprobar que la poesía escrita en el virreinato del Perú participa activamente de los parámetros culturales de su época y que existe un claro deseo por instalar este tipo de poesía culta en tierras americanas.

Todas estas características que presenta la *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias* de Diego Mexía de Fernangil son las que hacen evidente, como lo declara Sonia Rose, que esta obra no es solo una traducción de Ovidio, sino como lo indica el título, la fundación de un “Parnaso Antártico” y con él de “todo un programa de legitimación territorial por las artes” (Rose, “Eje Antiguo y Nuevo Mundo” 737–738). O como lo señala Julio Vélez-Sainz, la obra en su conjunto indica el “inicio de una tradición autoconsciente conectada con el corpus principal de la literatura nacional y, a la vez, independiente de esta” (“De traducciones



En este sentido traslaticio, la portada de la obra es además sumamente significativa, puesto que Mexía de Fernangil presenta allí un medallón emblemático con la representación del Parnaso Antártico, mediante el que no solo se sugiere a sí mismo como fundador de dicho Parnaso, sino además como agente de una *translatio* cultural comparable a la hazaña imperial del descubrimiento del Nuevo Mundo. Bajo el título de la obra se dispone una orla emblemática, en cuyo centro encontramos dibujado el perfil de la doble cumbre del Helicón, decorada tal como el escudo imperial de Carlos V con la divisa del *Plus Ultra*. A los pies de la doble montaña, en el valle, fluye la fuente de las musas, Hipocrene/Castalia, y en el cielo, por sobre todo el paisaje, relumbra un sol bastante peculiar, cuyos destellos se expresan mediante rayos de luz rectos que se intercalan con rayos sinuosos y flamígeros. En el marco del emblema se inscriben los siguientes versos que de la mano del tópic de las armas y las letras, llaman la atención sobre la *translatio imperii et studii*: “Si Marte llevó al ocaso / las dos columnas; Apolo / llevó al Antártico Polo / a las Musas y al Parnaso” (*Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias* 1).

En los siglos XVI y XVII, según lo demuestra Vélez-Sainz, la palabra “parnaso” llegó a adquirir múltiples sentidos, entre ellos: a) recopilación de obras diversas, b) ejemplo preceptivo de una disciplina artística o filosófica, c) sitio ideal de recreo y esparcimiento, que influyeron en la jardinería renacentista, d) alegoría del sistema literario de la época, e) imagen armónica del mundo, f) a partir de esta imagen armónica, instrumento de propaganda y g) motivo del canon en diversos medios, lo que permitió que distintas disciplinas se influyeran las unas a las otras (*El parnaso español* 21–25).

Ahora bien, además de todos estos sentidos, la estructura del parnaso, con Apolo en la cumbre de Helicón y sus musas reunidas en torno a la fuente Hipocrene/Castalia que mana a sus pies, sirvió a su vez de representación poética y tal vez también teórica de un determinado orden del mundo y sus diversas jerarquías del saber. Es de este modo que su posicionamiento geográfico en la tierra sirvió para señalar el *axis mundi* desde donde se organiza la cultura y el poder de los imperios (Vélez-Sainz, *El parnaso español* 31 y 40). Por otra parte, dentro de los distintos sistemas literarios clásicos y vernáculos, este *topos* funcionó también como espejo de la carrera literaria de un autor y como motivo de crítica literaria, en la medida que a partir de él se establecen modelos de poetas laureados y preceptivas poéticas (Vélez-Sainz, *El parnaso español* 31–33).

Como se aprecia en la *Primera parte del Parnaso Antártico* —y en las demás composiciones vinculadas a la Academia Antártica— la consolidación de la poesía culta en el virreinato del Perú no es una excepción. Y es bajo estos términos que Mexía de Fernangil, a través de su emblema en la portada, se presenta a sí mismo y a su obra como agente de una efectiva traslación de Apolo y de las musas y lugar de fundación de un “Parnaso Antártico”.

A partir de los códigos de la época, la interpretación del emblema dispuesto por Mexía de Fernangil en la portada de su *Parnaso Antártico* parece ser inequívoca: la doble cumbre del Helicón signada con la divisa *Plus Ultra* se fusiona con las columnas de Hércules presentes en el escudo imperial de Carlos V, sugiriendo un traslado de las letras y la cultura en estrecho vínculo con la expansión de la Monarquía española. El sol, en este sentido, representa a Apolo y a la vez la presencia real del Rey, en aquel *imperium sine fine*, en cuyos dominios el sol jamás se ponía. Mexía de Fernangil, por su parte, identificado con Apolo y el Sol en el exordio del “Discurso en loor de la poesía” y en los sonetos preliminares de Pedro de Oña y de Pedro Pérez Ángel, se insinúa representante terreno de aquellos soles poderosos y así garante de la consolidación del imperio mediante las letras.

En confirmación de este hecho, el “Discurso en loor de la poesía” no solo identificará en su exordio a Diego Mexía de Fernangil con Apolo, sino además, al elogiar las armas y las letras de España, lo hará en términos de una traslación de la poesía que alude tanto al lema en la orla emblemática así como al parnaso en cuanto *axis mundi*:

que como dio el Dios Marte con sus manos  
al Español su espada, porque el solo  
fuese espanto, i orror de los Paganos,

así también el soberano Apolo  
le dio su pluma, para que bolara  
d'el exe antiguo a nuestro nuevo Polo. (25; vv. 469–474)

La interacción de los versos del “Discurso en loor de la poesía” con el emblema propuesto en la portada por Diego Mexía de Fernangil afirman innegablemente dos ideas: la elección providencial de España para conquistar y evangelizar los territorios descubiertos (lo que está en concordancia con la misión evangélica que

detenta la Corona desde las bulas de Alejandro VI) y el afincamiento de las letras y estudios humanistas en las regiones más australes de la Monarquía, es decir, el virreinato del Perú. De este modo, la idea de un traslado y fundación de un “Parnaso Antártico” afirma la apropiación efectiva del poder de las letras por parte de los letrados virreinales, y a su vez nos lega un conflicto a resolver: la exaltación de una versión local de las letras humanistas y su inserción imitativa o emulativa dentro de un marco global. Al observar el sentido traslaticio con el que se representa la fundación de este Parnaso Antártico, este movimiento ha sido perfilado generalmente a partir del *topos* de la *translatio imperii et studii*. No obstante, esta idea de la *translatio* resulta problemática a la hora de pensar la legitimación y celebración de la poesía en el Nuevo Mundo, ya que no se detiene en la mera inserción local en lo global, sino engarza también la expansión y transmisión cultural con un posible desplazamiento del centro político.

Frente a este problema y tal vez con demasiado optimismo, Alicia de Colombí-Monguió ha leído los versos del “Discurso en loor de la poesía” como la manifestación de una *translatio studii* que corre parejas a la *translatio imperii*. Según Colombí-Monguió, el objetivo de esta alabanza de la poesía, así como de la *Primera parte del Parnaso Antártico*, es legitimar la práctica letrada humanista en el virreinato del Perú. Para ello, esta alabanza proclama la pertenencia al imperio de los criollos y españoles avecinados en esas tierras, marca su participación en la misión civilizadora de este y, finalmente resalta la existencia de una élite cultural que “les garantizara nobleza en el único mundo que ellos consideraban civilizado, es decir, en la república humanista” (“El Discurso en loor...” 234). Es de este modo, que el “Discurso en loor de la poesía” utiliza el tópico de las armas y las letras combinado con el tópico del Parnaso para glorificar al imperio y a la vez, de forma atrevida, hacerlo desembocar en cauce americano:

Como Grecia la pasara a Roma, ahora España la pasa a América. [...] Apolo dio su pluma al Imperio español no para que permaneciera en la Península o sus posesiones europeas, fuera en ese Reino de las Dos Sicilias que engendró la gloria de Valla y de Sannazaro, fuese en aquel Flandes que ennoblecó a Erasmo. No, se la dio traslaticamente para que España la pasara a otro hemisferio que el europeo, que en el “Discurso” no es simplemente el viejo mundo sino el “*exe* antiguo”. Con una palabra la asombrosa peruana nos ha cambiado el *axis mundi*: América es ahora el eje nuevo. Y aún dice más. Esta

extraordinaria *translatio* de las Musas no acontece en tierra solo nueva, sino y sobre todo en tierra *nuestra*. (234–235)

Contrario a esta lectura, Juan Gil en su estudio bio-bibliográfico sobre Diego Mexía de Fernangil, a la hora de referirse también al emblema que decora la portada declara tajantemente que no cabe hablar “de una *translatio studii*, precursora de una *translatio imperii*, como hizo A. de Colombí-Monguió” (108). Según él, basta notar el modo en que Mexía de Fernangil se expresa sobre el mismo motivo de las armas y las letras y el paso de los estudios al Perú en la dedicatoria que realiza a Juan de Villela, Oidor de la Audiencia de Lima. Allí, Mexía de Fernangil, para justificar su temeridad de enviar a imprimir su obra a España, sostiene que “es justo que se entienda que, aviendo ella [España] con tanta gloria passado sus colunas, con las armas, de los limites, que les puso Alcides, tambien con ellas passò las ciencias, i buenas artes, en las cuales florecen con eminencia en estos Reynos muchos ecelentes sugetos” (*Primera parte del Parnaso Antártico* 5). Según Juan Gil este pasaje es decidor, puesto que en él se dice claramente que los estudios pasan y no que se trasladan (Gil 108). En el fondo, como lo señalaba Trinidad Barrera en la introducción a su edición facsimilar de la *Primera parte del Parnaso Antártico* al observar el uso del tópico de las armas y las letras en combinación con el traspaso de la cultura, el movimiento que se desprende del lema y la orla emblemática de Diego Mexía de Fernangil es una legitimación de su quehacer poético a partir de una inscripción de lo local dentro de los parámetros de la metrópoli cultural, es decir, la Monarquía española. Según Trinidad Barrera, el lema de Mexía de Fernangil presenta como “gloria” común de los ingenios de ambos lados del Atlántico una alianza entre las armas y las letras que engrandecen al imperio, tal como ya lo había expuesto Nebrija en el “prólogo” de su *Gramática castellana* de 1492 (“Introducción” 8–9).

A pesar de estas contundentes afirmaciones sobre la primacía del sistema literario y cultural del centro del poder de la Monarquía, la insistencia de una especificidad y diferencia local en la idea de un “Parnaso Antártico”, sumada a la famosa invocación a las “Ninfas del Sur” del “Discurso en loor de la poesía”, no permiten resolver el conflicto ideológico que plantea la *translatio* mediante la entera sumisión de sus características a una “gloria” común del imperio. Sonia Rose, analizando también la orla emblemática de la *Primera parte del Parnaso Antártico* y teniendo a la vista la atrevida afirmación de Colombí-Monguió sobre

la conversión del Perú en el nuevo *axis mundi*, dice que el programa que ella deslinda del libro de Mexía de Fernangil, con todos los textos y paratextos que lo componen, es innegablemente una *translatio studii*, en la medida en que pretende ocupar un lugar dentro de la ecumene propia de los humanistas, es decir, una república universal de las letras. Según su lectura, la doble cumbre de Helicón expuesta en el emblema, vinculada con la ubicación geográfica antártica, aludiría también al cerro rico de Potosí y a las minas de azogue de Huancavelica en cuanto símbolos del flujo de riquezas que van desde el Perú a Europa. En este sentido, Mexía de Fernangil, cuyas actividades intelectuales y comerciales oscilaban en el virreinato del Perú entre Lima y Potosí, estaría incluyendo dentro de la tópica parnasina al espacio americano y con ello, destacando el aporte de la cultura local al enriquecimiento de las letras globales: “Un nuevo territorio (el Polo antártico) es creado dentro de la República universal de las letras, un nuevo parnaso que se declara nuevo eje del Imperio” (Rose, “Eje Antiguo y Nuevo Mundo” 738). Sin embargo, esto no significa en su opinión que este gesto porte consigo la pretensión de una *traslatio imperii*, es decir, la consigna de ser no solo un nuevo eje cultural del Imperio dentro de la patria humanista, sino además un nuevo centro político.

Por su parte, Julio Vélez-Sainz señala que el emblema de la *Primera parte del Parnaso Antártico* no solo explicita la *translatio studii* que sigue la *translatio imperii*, sino da un paso más, puesto que ofrece una posición ambigua e irresuelta entre una posición centralizadora cultural, en el que la universalidad se fija en la corte monárquica, y una disposición móvil del centro del poder, es decir, la concepción de un imperio en el que se fusionan tanto el espacio europeo como el americano (“De traducciones y *translationes*” 63). En su lectura del emblema, Vélez-Sainz se detiene en el peculiar sol flamígero que se sitúa sobre toda la escena y observa que si optamos por la visión centralizadora, es evidente que este sol se refiere al poder de los Habsburgo y a las ciencias que pasan de España al Nuevo Mundo, creando solo un nuevo lugar de conocimiento. Sin embargo, considerando el *locus* de enunciación de esta obra y su defensa de las letras virreinales, Vélez-Sainz sugiere que las estrías puntiagudas y flamígeras del sol aluden también al dios-Sol Inti de los Incas. El sol, sea este Apolo o el poder del Rey sobre su imperio, se concibe así como un centro móvil que tiene la capacidad de promover un mestizaje simbólico y con este la copresencia de elementos locales de ambos lados del Atlántico en la conformación de un Parnaso de adscripción

doble: “La portada del *Parnaso* emblematiza la noción misma de la creación de una nueva literatura nacional, un Parnaso ‘español’ que, además, es ‘antártico’” (“De traducciones y *translationes*” 63).

Para no extender este bizantino debate sobre si es posible o no hablar de una *translatio imperii et studii* en relación con el Parnaso Antártico, creo imprescindible señalar que lo que estas indecisiones o ambigüedades ponen en evidencia es que la configuración emblemática que realiza la *Primera parte del Parnaso Antártico* nos confronta hoy con un problema epistemológico. ¿Cómo concebir el engarce ideológico de la política y la poesía en estas afirmaciones de independencia e incluso superioridad ante la fuente de la que emana, sin contravenir la disposición hegemónica del poder monárquico y su efectivo ejercicio administrativo y colonial? En otras palabras, si no es posible aceptar la afirmación de un traslado absoluto de la cultura y el poder que ésta implica, puesto que esto significaría una imposible inversión de las jerarquías entre fuente monárquica y desarrollo americano, ¿cómo concebir al menos el surgimiento de una simultaneidad de ejes poéticos, a partir del cual sí sea posible la existencia de un Parnaso Antártico que no se subsuma al poder de otros parnasos “nacionales” sino que incluso pretenda su superación?

El primer paso para intentar despejar este problema está insinuado ya por Vélez-Sainz, al indicar una ambigüedad irresuelta entre dos lecturas. Desde una concepción imperial del mundo, hay que reconocer que cuando se habla de una *translatio* en los ámbitos de la política y de la lengua castellana, en el fondo se está hablando más bien de una expansión del imperio, una ampliación de sus márgenes, tal vez la posibilidad de un centro móvil, pero por ningún motivo la sustitución de su centro. La hegemonía política y el relativo control cultural de la monarquía sobre sus territorios americanos hacen indiscutible la existencia de potentes asimetrías en sus relaciones.<sup>23</sup> Sin embargo, los letrados del virreinato del Perú insisten no solo en la existencia al otro lado del Atlántico y en el otro hemisferio de una cultura letrada distinguida por la inspiración de las “Ninfas del Sur”, sino también un programa distinto e independiente de las letras europeas que significa, en última instancia, mayor gloria para la monarquía que la poesía cultivada hasta entonces en la historia.

23 Sobre las asimetrías en las relaciones literarias entre América Latina y Europa, ver Ette “Asymmetrie der Beziehungen”.

A partir de este descalce es que debe surgir un modelo de comprensión que permita reconstruir el marco en que esta legitimación de la poesía en el virreinato del Perú se haga comprensible. La noción del centro móvil sugerida por Vélez-Sainz y tomada de Walter Mignolo es quizás un camino, aunque presenta dos problemas en sus vínculos con la poesía culta: por un lado, la noción se ancla en determinados procesos de semiosis colonial vinculados con ciertos discursos sobre geografía y territorialidad dentro de la escritura de la historia y la incorporación en estos del problema de la organización en el mundo de la otredad, sea esta americana o china.<sup>24</sup> Este enfrentamiento con la otredad americana, si bien aparece en algunas obras históricas o épicas vinculadas con la Academia Antártica, como por ejemplo la *Miscelánea antártica* (1586) de Miguel Cabello de Balboa o la *Miscelánea austral* (1603) de Diego Dávalos y Figueroa, resulta difícil de observar en los textos poéticos de índole lírica así como aquellos que conforman la *Primera parte del Parnaso Antártico* de Diego Mexía de Fernangil. Además, en lo que refiere a la construcción de un espacio antártico, hay que recordar las advertencias que realiza al respecto Paul Firbas: el adjetivo “antártico” en las obras virreinales invocaba antes que un uso geográfico específico una geografía imaginaria y por lo tanto, pertenecía más al ámbito de la poesía, la antropología o el discurso colonial (“Escribir en los confines” 193). Ahora bien, los significados que adquiere este adjetivo no pueden aislarse de los géneros discursivos y de las tradiciones literarias en que aparece (“Escribir en los confines” 207), lo que abre la pregunta por la especificidad de esta designación antártica en la poesía lírica en relación con una academia y su Parnaso.

Por otro lado, si bien la noción de centro móvil nos permite concebir para la práctica letrada una independencia relativa dentro de los discursos renacentistas, en términos generales –es decir, frente al sistema literario en sus vínculos con la política imperial– termina resolviéndose igualmente en un marco imperial o monárquico, comprendido únicamente en su dimensión política y secular. Dentro de este marco y en el mejor de los casos, el “Parnaso Antártico” adquiere su independencia en cuanto sumatoria de elementos locales repartidos en distintas

24 Ver al respecto *The Dark Side of the Renaissance* de Walter Mignolo, en especial el capítulo “The Movable Center: Ethnicity, Geometric Projections, and Coexisting Territorialities” (219–258).

“naciones”, pero que al final de cuentas se debe integrar a un conjunto determinado por el poder.

Este problema epistemológico se deja apreciar con mucha claridad en la aproximación que realiza Julio Vélez-Sainz a esta compleja figura histórico-literaria en su libro *El Parnaso español*. En este estudio, Vélez-Sainz demuestra que en el periodo formativo del canon literario español surgieron en diversas ciudades – entre ellas Córdoba, Sevilla, Toledo o Madrid– distintos Parnasos, los que por supuesto se arrogaban el derecho de resaltar la propia tradición literaria por sobre las otras. Así, existió una tradición pre-garcilaciana de poetas y letrados que se reunían alrededor del río Betis-Guadalquivir como fuente de inspiración y daban un lugar central en la historia hispana de las letras a Séneca o Marcial. Dentro de esta tradición, por ejemplo, Juan de Mena abogaba por la creación de un Parnaso peninsular que tuviera como lugar de conocimiento a Córdoba y como gran protagonista al Marqués de Santillana. En contraste, Garcilaso de la Vega pretendía en sus poemas posicionar en el centro a la ciudad imperial de Toledo y coronarse a sí mismo poeta nacional del río patrio, es decir, el Tajo (Vélez-Sainz, *El Parnaso español* 59). Esta simultaneidad de Parnasos, como lo sugiere Cornejo Polar al hablar de la formación de tradiciones literarias (ver capítulo 2), nos ofrece ya en los momentos fundacionales de la tradición literaria peninsular una simultaneidad contradictoria de tradiciones en disputa por determinar tanto el pasado como el presente del sistema literario vernáculo. Sin embargo, en su investigación, Vélez-Sainz no analiza en ningún momento esta multiplicidad como un fenómeno decisivo o expresión de un centro móvil poético: los Parnasos se disuelven al fin y al cabo en las fuerzas culturales, económicas y políticas que colaboraron en el establecimiento del canon de una literatura de una corte imperial. A pesar de que Vélez-Sainz acentúa que este sistema es “un sistema cultural en constante proceso de mutación” (*El Parnaso español* 197), esta mutación se ancla una y otra vez a un centro y a una historia. Al final de cuentas, prevaleció el Parnaso de Garcilaso, ya que –explica Vélez-Sainz– “apoyaba la noción de un imperio, con una identidad cultural independiente de la de los romanos y con una lengua vernácula de igual importancia que la griega y la latina. Garcilaso inaugura el Parnaso ‘español’” (*El Parnaso español* 59). Un Parnaso que se confirma en las tensas relaciones con la figura que se evidencian en obras de Miguel de Cervantes, Lope de Vega o ediciones antológicas póstumas de Francisco de Quevedo o Luis de Góngora.

Trasladando el modo de lectura centrado en la noción del parnaso al espacio virreinal peruano, Vélez-Sainz ofrece una resolución similar en su estudio de la *Primera parte del Parnaso Antártico* de Diego Mexía de Fernangil. Si bien en un primer momento Vélez-Sainz acentuaba la fundación de una tradición literaria autoconciente del *corpus* principal de la literatura nacional española y a la vez independiente de esta, hacia las conclusiones de su artículo precisa esta relación en los siguientes términos:

La traducción de las *Heroidas* le sirve a los miembros de la Academia Antártica para declarar su valía dentro del sistema literario del Imperio de modo que convierten su traducción en una literal ‘translación’ de los conocimientos de la vieja Europa con el fin de poder proclamar un espacio dentro del esquema cultural español. (“De traducciones y *translationes*” 65)

Lo que significa, en otras palabras, que la poesía cultivada en los primeros años del siglo XVII en el virreinato del Perú adopta un modelo de la antigüedad europea para darse una voz independiente, aunque sin desvincularse del esquema cultural español. O sea, una tradición autoconciente de las posibilidades creativas e interpretativas que brindan las obras y estilos principales del humanismo europeo, aunque limitados a la vez por el marco de la literatura peninsular, definido a su vez en diálogo con la corte imperial. En este sentido, se confirma la advertencia de Cornejo Polar sobre la incapacidad de la historia literaria tradicional para “captar la coexistencia de sistemas literarios diferenciados, cada cual con su propia historia”, además de su dificultad para “comprender que incluso del sistema hegemónico se producen simultaneidades contradictorias” (*La formación de la tradición* 14).

Para poder observar con mayor precisión qué marco político y epistémico permiten a los letrados virreinales vinculados a la Academia Antártica, y en específico a Mexía de Fernangil en la fundación del “Parnaso Antártico”, proponer una tradición propia, fundada en las letras humanistas europeas, pero a la vez distinta e independiente, con la capacidad de no solo imitar, sino emular (superar) sus alcances, es necesario reconocer la existencia de una tercera instancia del poder que está por sobre o mejor dicho, que es la justificación última de las jerarquías que regulan el comportamiento letrado virreinal y sus pretensiones político-culturales, así como del poder monárquico que administra la vida política y social

en todos los reinos, ducados y virreinos bajo su gobierno. Esta instancia superior es por supuesto Dios, en cuanto garante absoluto de toda la historia humana dentro de la historia de la salvación y en el contexto virreinal se expresa a través del discurso jurídico-teológico con el que a lo largo de los siglos XVI y XVII se debatió ideológicamente el problema de los justos títulos de la Corona sobre los territorios americanos (*imperium*) y el derecho a usufructuar de sus tierras y de la mano de obra indígena, es decir, el derecho al *dominium* (ver Pagden, *Spanish imperialism* 14). Esta instancia, en la medida en que su poder se distribuye en la vida terrena entre la institución real y la Iglesia, hace posible, por un lado, que los letrados virreinales puedan fundar una poesía particular sin tener que subordinarse necesariamente a las jerarquías culturales establecidas desde la Península y por otro, confiere algún tipo de influencia sobre el entramado ideológico que sustenta y legitima todas las acciones de la Corona en el Nuevo Mundo. Los debates sobre la posible *translatio* del Parnaso al virreinato del Perú tal como lo propone la *Primera parte del Parnaso Antártico* de Diego Mexía de Fernangil tienen que considerar necesariamente también esta instancia divina y legitimadora de todo poder en la tierra.

## Las tres dimensiones de la *translatio imperii et studii*

Al enfrentar el tópico de las armas y las letras junto con la idea de la *translatio imperii et studii* es común que los estudios sobre la poesía castellana o virreinal de los siglos XVI y XVII recurran a la formulación imperial que hizo de esta Antonio de Nebrija en el prólogo a su *Gramática castellana* (1492):

Cuando bien pienso, mui esclarecida Reina, i pongo delante de los ojos el antigüedad de todas las cosas que para nuestra recordación i memoria quedaron escritas, una cosa hallo i saco por conclusión mui cierta: que siempre la lengua fue compañera del imperio y de tal modo lo siguió que juntamente comenzaron, crecieron y florecieron y después juntamente fue la caída de entrambos. (citado por Asensio 406)

Como lo expuso Eugenio Asensio hace ya más de cincuenta años, esta famosa idea de Nebrija fue una inteligente y productiva traducción de una propuesta

de restitución imperial desarrollada para Italia por Lorenzo Valla. Valla, en sus *Elegantiarum libri VI*, proclamaba que el Imperio Romano, si bien derrumbado por el tiempo en la esfera política, continuaba viviendo en la esfera de la cultura y las letras. De modo que las naciones que se habían liberado de su yugo político, todavía conservaban agradecidas la herencia espiritual que les había brindado: “Roma”, insinuaba Valla, “sigue imperando donde impere la lengua romana” (Asensio 401).

Dentro de las postrimerías de la *Reconquista*, según Asensio, la tesis de Valla brindó a los humanistas españoles y al futuro del imperio, “reflexiones sobre el curso paralelo de la lengua y el poderío”, aunque en el caso particular de Castilla, era necesario “destronar al Imperio Romano de su puesto eminente, darlo por caducado, y aplicar la retórica relampagueante de Valla a la situación española, trazando al venidero imperio un programa de política lingüística” (401–402). Para ello, indica Asensio, Nebrija se sobrepuso a la centralidad de Roma en Italia mediante dos procedimientos: en primer lugar, se sirvió de la *translatio imperii* entendida como una ley histórica, que siguiendo el movimiento del sol en el cielo hace que el imperio se desplace de Oriente a Occidente (407); y en segundo lugar, agregó a esta noción traslaticia la idea de un ciclo orgánico de crecimiento y decadencia de los imperios y las lenguas que era posible contravenir con la fijación y utilización política del idioma mediante una gramática (407). Mediante estos procedimientos, Nebrija fue capaz de desvincular la unidad política del imperio romano y la lengua latina de su posición geográfica italiana y trasladar simbólicamente su herencia a la Corona española. En este sentido, este proceso de la *translatio imperii et studii* debía contribuir a la legitimación de la sociedad de la corte mediante la afirmación de una nueva lengua, el castellano, y una nueva unidad política, la Monarquía española, sin perder por ello una fundamental genealogía imperial.

Esta legitimación arraigó con fuerza en la Península y todavía es válida casi cien años después, como se aprecia en el prólogo a los lectores que escribió el maestro Francisco de Medina para las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso de la Vega* (1580) de Fernando de Herrera con el fin de justificar la poesía. Allí, Medina recurre ya en las primeras líneas de su prólogo a la idea histórica de la “lengua compañera del imperio” (ver Herrera 187–188), para advertir sobre la importancia que tiene para “la magestad del reino de España” y su “alteza que jamás alcanzaron fuerças humanas” (Herrera 189) tanto la poesía de Garcilaso como el cuidadoso trabajo de

fijación y comento que hizo de ella Herrera. Este tipo de obras, en las que se destaca “la gran belleza i esplendor de nuestra lengua” (202), son las que en definitiva incitarán a los buenos ingenios a competir en la gloria de la poesía y con ellos “veremos estenderse la magestad del language español, adornada de nueva i admirable pompa, hasta las últimas provincias donde vitoriosamente penetraron las vanderas de nuestros exércitos” (203).

Lo que se desprende de estas reflexiones sobre la *translatio imperii et studii* para la lengua y la poesía y el lugar central que tienen a la hora de pensar los procesos de traslación de la poesía desde Europa hacia América es que esta ha sido concebida, por lo común, como una figura bidimensional, que sirve para legitimar la centralidad y superioridad del poder y la cultura de un imperio ante los otros, sean estos imperios pasados o coexistentes. En este sentido, esta es una figura que representa el desplazamiento del poder por un eje temporal entre el pasado y el presente, así como por un eje geográfico o geopolítico entre los lugares en los que el Imperio se ha hecho efectivo. Es por lo mismo que la afirmación de una *translatio* de la cultura letrada a través de España al Nuevo Mundo, siguiendo el modelo traslaticio y genealógico en el que Grecia pasó la cultura y el imperio a Roma y que esta los pasó a España para que al final esta los pasara a los territorios americanos resulta difícil de justificar, sino imposible. No obstante, se olvida que esta figura político-cultural presenta también una tercera dimensión de carácter trascendente y cuyos orígenes están en una justificación teocrática del poder basada en el Antiguo Testamento, específicamente el libro de Daniel. Allí, en el capítulo segundo, versículo 21, el profeta declara: “[Deus] transfert regna atque constituit” (*Daniel 2: 21*).

Werner Goetz, al inicio de su extenso estudio histórico-político *Translatio imperii*, indica que este versículo proviene del famoso relato de los sueños de Nabucodonosor y la interpretación que Daniel debe hacer de ellos. Momentos antes de acudir al Rey para recordarle sus visiones e interpretarlas, Daniel pronuncia una alabanza a Dios, de quien proviene toda la fuerza y toda la sabiduría: “Et ipse mutat tempora et aetates; transfert regna atque constituit; dat sapientiam sapientibus et scientiam intelligentibus disciplinam. Ipse revelat profunda et abscondita...” [“Él es quien ordena los tiempos y las circunstancias, depone reyes y los entroniza, da la sabiduría a los sabios y la ciencia a los entendidos. Él revela lo profundo y lo oculto...”] (*Daniel 2: 21–22*). Y luego de la interpretación del sueño, el Rey no puede más que darle la razón al profeta: “Vere Deus vester

Deus deorum est, et Dominus regum et revelans mysteria: Quoniam tu potuisti aperire hoc sacramentum” [“En verdad que vuestro Dios es el Dios de los dioses y el Señor de los reyes y que revela los secretos, pues tú has podido descubrir este misterio”] (*Daniel* 2: 47 y Goez 7).

Considerando que la visión de Nabucodonosor se pronuncia de forma inequívoca sobre las relaciones entre Dios y el poder terrenal, no cabe duda que el principio de la *translatio imperii et studii* —no pasemos por alto que Daniel habla también de la donación de la sabiduría a los sabios y las ciencias a los inteligentes—, alude al dominio hegemónico de ciertos reyes sobre la tierra, que sin embargo resultan impotentes ante la voluntad de Dios. Recordemos que el sueño de Nabucodonosor interpretado por Daniel presenta una gigantesca estatua hecha de cuatro metales diferentes —la cabeza de oro, los pechos y brazos de plata, el vientre y caderas de bronce y las piernas de hierro—, la que resulta derrumbada por una piedra rodante que la reduce a escombros y que deja en su lugar solo una gran montaña de piedra. Según la interpretación de Daniel, esta imponente estatua de cuatro metales simboliza la sucesión de los cuatro grandes imperios de la historia de la humanidad, los que a pesar de su aparente poderío y fortaleza se equilibran sobre débiles pies de arcilla. Es por lo mismo que ante el poder de Dios —simbolizado por esa piedra rodante que al final ocupa el lugar de la estatua como una gran montaña que llenó toda la tierra— no pude más que derrumbarse, convertirse en polvo y desaparecer en el viento (*Daniel* 2: 31–45). En este sentido, la característica central de este principio de traslación es que la hegemonía imperial terrena no se agota en la decadencia de un pueblo y vuelve a comenzar con el alzamiento de otro, sino que, en la medida que es privilegio divino, perdura en el tiempo y solo cambia de representante (Goez 7–8).

Sin entrar en las distintas (y conflictivas) interpretaciones que se realizaron de este pasaje bíblico desde la Antigüedad romana hasta la Reforma religiosa, para ello remito a la obra de Goez y también a la de Walter Ullmann (*Medieval Papalism*), me interesa destacar tres cosas: primero, que el principio constituyó un argumento jurídico canónico central entre la Edad Media y el Renacimiento para normar las relaciones entre el poder temporal del Emperador universal (*potestas*) y el poder espiritual representado por la Iglesia y el Papa (*auctoritas*), entendiéndose que este último legitimaba al primero mediante una “concesión”, que como tal podía ser revocada si el emperador no se ajustaba a los principios católicos de la Iglesia (Goez 139). En el caso de los derechos de la Corona al imperio

y dominio sobre los territorios americanos, a pesar de que finalmente la hegemonía castellana sería incuestionable debido al poderío militar y presencia administrativa (Bernal 351), hasta por lo menos mediados del siglo XVII permanecerá siempre latente la legitimación evangelizadora adquirida por el Patronato Real de las Indias. Como lo destaca Ramón Mujica Pinilla al apelar a la política teológica medieval que pervive en este Patronato, la donación eclesiástica al Rey de España del poder temporal y la autoridad espiritual sobre las tierras descubiertas, convertía al Rey en “cabeza de Iglesia”, en patrón y reformador de la Iglesia universal, asumiendo que en una auténtica Monarquía católica el Emperador estaba facultado para ejercer el dominio de las dos espadas –la espiritual y la temporal (*Ángeles apócrifos* 108).

Esta legitimación divina del poder terrenal, sin embargo, implicaba también una dependencia ideológica a los principios cristianos defendidos por la Iglesia. Esta tensa relación entre el poder temporal y el poder espiritual no dejó de ser fuente de cuestionamientos del accionar político de la Corona en los virreinos, por lo menos hasta la segunda mitad del siglo XVII, cuando Juan de Solórzano y Pereira, quien fuera por dieciocho años Oidor de la Audiencia de Lima, publicó su *De Indiarum Jure* (1629 y 1639). Esta obra dispensó a la Corona una justificación jurídica más o menos coherente con los fundamentos político-teológicos medievales, aunque desancló también la dependencia del monarca español de las influencias políticas del papado. Como lo expone James Muldoon en un fascinante estudio sobre el modo en que Solórzano y Pereira actualizó y reinterpretó los principios jurídicos medievales según las condiciones de su época para elaborar una razón de estado cristiana en relación con el Nuevo Mundo y la protección de los indígenas, la obra *De Indiarum Jure* se funda en la noción medieval de que existe un orden cristiano del mundo dentro del cual la Iglesia y los reyes seculares cooperaban armónicamente en función del bien de la gente, puesto que este bien común tenía elementos temporales y espirituales. Sin embargo, también difiere de esta en un elemento central: si bien Solórzano reconocía teóricamente al Papa como la última fuente de la jurisdicción española en el Nuevo Mundo, también veía el papel del Papa actual en términos limitados. Es decir, una vez que Alejandro VI había dado autorización a los españoles para convertir a los indígenas, el Papa ya no tenía ningún poder directo sobre esa obra. El Papa no tenía el derecho a juzgar el modo en que los españoles llevaban a cabo esa tarea, revocando su jurisdicción en nombre de otro gobernante cristiano, si

los españoles no conseguían implementar los términos establecidos en la bula *Intercaetera* (Muldoon 163).<sup>25</sup> Fundamental en relación con la figura de la *translatio imperii* es que esta argumentación moderna dentro de los principios de la teoría política medieval se basa en una concepción tridimensional de la conquista, pero cuyo eje jurídico-teológico ha perdido centralidad ante la aportación específica de un eje antropológico, pero sobre todo ante una dimensión histórica que incorpora en los debates filosóficos, jurídicos y teológicos los cambios producidos y registrados en el paso del tiempo (Muldoon 12).

Segundo y en relación con la rearticulación jurídico-teológica del término, hay que destacar también la noción de la permanencia eterna del poder de Dios ante el carácter pasajero de los imperios terrenales, puesto que desde esta perspectiva sí es posible aludir a una siempre latente *translatio imperii et studii* desde el virreinato del Perú, sin tener que atenerse a una traslación genealógica y terrenal. Siguiendo al clásico estudio de Ernst Kantorowicz *The King's Two Bodies*, Ramón Mujica Pinilla destaca que “toda la teología política medieval, desde la *Ciudad de Dios* de San Agustín hasta *De Monarquía* de Dante [...] puede atribuirse a un solo principio doctrinal cristiano: las dos naturalezas de Cristo, su naturaleza de *Rex et Sacerdos*” (*Ángeles apócrifos* 108). Y desde este principio dual es que el poder terrenal se distribuye en Occidente entre la Iglesia y el Emperador cristiano. Así, a diferencia de la sacerdotización de la realeza imperial que se observa en los emperadores bizantinos, para quienes la encarnación de Cristo había sacralizado el gobierno sobrenatural de la monarquía al punto de subordinar la Iglesia al Emperador, en Europa y a través de la angeleología neoplatónica del Pseudo-Dionisio y su apropiación por Agustín de Hipona y Tomás de Aquino, se producirá una imperialización del sacerdocio, que conllevará la observación de un mismo modelo de organización y gobierno tanto para los imperios como para la

25 Por lo mismo, sospecha Muldoon, el papado reconoció en el *De Indiarum Jure* motivos en contra de sus intereses y lo incluyó en el *Index* romano de 1647 (163). Específicamente el texto latino y no la versión en castellano que saldría de la imprenta ese mismo año. La diferencia es que, en la versión castellana, Solórzano concluía que el control español en el Nuevo Mundo, si bien procedía de una donación papal, el largo tiempo que llevaban los españoles ejerciendo posesión efectiva de los terrenos ultramarinos significaba, de acuerdo con la costumbre y la prescripción, una jurisdicción inalienable e intransferible (Muldoon 164).

Iglesia (ver también Agamben, *Herrschaft und Herrlichkeit*). Mujica Pinilla lo explica de siguiente modo:

Así como el Ser Supremo transmitía gradualmente su poder hacia abajo por medio de jerarquías angélicas de diversos rangos, de modo análogo el poder papal ‘se reparte a manera de pirámide’ hacia abajo y es canalizado por una jerarquía eclesiástica que es una ‘copia’ en la tierra de la jerarquía celeste. [...] En la teología política occidental, por ello, el emperador cristiano se encontraba dentro y no encima de la Iglesia, y su ‘poder’ (*potestas*) temporal sobre el orden creado estaba sujeto a la ‘autoridad’ (*auctoritas*) moral y espiritual del Papa. (*Ángeles apócrifos* 108)

Tercero y en directa vinculación con la legitimación papal de la presencia española en América, hay que destacar en los debates jurídicos y pastorales en los virreinos americanos, propiciados por el *topos* lascasiano de la “destrucción de las Indias”, la presencia de una concepción escatológica y mesiánica de la historia, tal como la provee el sueño de Nabucodonosor y la interpretación de Daniel. Esta interpretación, como lo sugiere Mario Góngora, recodificada desde el “joaquinismo” y por la obra de los franciscanos, impulsó la conformación de un discurso pseudo-profético que sirvió de advertencia desde la sociedad americana hacia el poder peninsular y los españoles que venían a administrar el virreinato (*Estudios* 213–217). Como lo establece Rolando Carrasco al estudiar la visión de la estatua de Daniel en narrativas franciscanas escritas en el virreinato de la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVI hasta inicios del siglo XVII, esta visión profética y apocalíptica se constituyó en *topos* para la construcción de una memoria cultural de la orden franciscana y su ideología misional en América (Carrasco 2).<sup>26</sup> La visión profética de la historia que ofrece el sueño de Nabucodonosor, mediante la destrucción y sucesión de cuatro reinos hasta la llegada del quinto de ellos, es decir, la justicia divina con el advenimiento de Cristo, provee para los proyectos pastorales de las órdenes religiosas en el Nuevo

26 Los números de páginas corresponden al manuscrito en preparación que me facilitó el autor. Aprovecho de agradecer aquí expresamente no sólo la disposición de Rolando Carrasco a compartir su trabajo antes de la publicación, sino sobre todo su invaluable ayuda en varios de los temas y problemas de esta investigación.

Mundo un sustento de legitimación que, basado en la *auctoritas* de la Biblia y en la exégesis tipológica cristiana, permite establecer analogías entre el apocalipsis mesiánico y la misión providencial de la Monarquía católica (Carrasco 10). De este modo, la visión profética de la historia no solo impulsa a construir o reconstruir la figura del rey-emperador a partir de sus tareas de expandir por todo el mundo el *orbis christianus* y proteger al indio evangelizado (Carrasco 12), sino también insta a comprender las jerarquías temporales en términos de una sacralización que ha de concordar con las jerarquías y ordenes espirituales (Carrasco 14).

Si bien el sueño de Nabucodonosor no parece haber jugado un papel tan explícito en los debates jurídico-teológicos en el virreinato del Perú – Carrasco ha logrado rastrear su presencia en textos históricos o épicos de raigambre humanista entre los siglos XVII y XVIII, aunque no anteriores– eso no significa que no exista una visión profética similar. En efecto, esta visión apocalíptica o mesiánica vinculada con la evangelización de los indígenas y la administración temporal del mundo hasta la segunda venida de Cristo, es utilizada por Diego Mexía de Fernangil en un extenso poema titulado “Epístola a Don Diego de Portugal dedicándole la Égloga intitulada *El dios Pan*”.<sup>27</sup>

Este poema, incluido en la *Segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas* (Potosí, 1617), basándose en la *auctoritas* de la Biblia y en una visión escatológica de la historia, no utiliza directamente el sueño de Nabucodonosor, sino una versión neotestamentaria del *topos* presente en una parábola de Cristo. Esta parábola relata sobre un señor que había dado en préstamo la tierra a unos hombres para cultivarla y a los que finalmente se las arrebató por que se habían negado

27 El manuscrito de la *Segunda parte del Parnaso Antártico* permanece aún inédito, resguardado en la Biblioteca Nacional de París. Según lo declara Pablo Quisbert en su artículo sobre los últimos años de Mexía de Fernangil en Potosí, Tatiana Alvarado prepara una edición crítica de este libro (260, n. 8). Como hasta la fecha no he tenido acceso a esta edición crítica y considerando las dificultades que existen para acceder al manuscrito original, citaré los textos y composiciones de esta *Segunda parte* a partir de los artículos, estudios o antologías que han dado a conocer de manera fragmentaria los contenidos de esta obra. Si bien estas publicaciones no dan cuenta de todos los sonetos, canciones, églogas y epístolas que constituyen este libro, la cantidad que se logra recopilar es bastante numerosa. Tal vez estas referencias a estas ediciones modernas ayuden a los lectores a acceder de manera más directa a los poemas de esta *Segunda parte del Parnaso Antártico*, mientras esperamos la publicación de la edición crítica prometida.

a pagar los tributos correspondientes (ver *Lucas* 20: 9–19, *Marcos* 12: 1–11 y *Mateo* 21: 33–44). Mediante su visión escatológica y mesiánica de la historia, y a través de la disposición poética de esta parábola de Cristo, Mexía de Fernangil realiza una fuerte crítica de la condición espiritual de los españoles que representan a la monarquía en el Perú y a su labor evangelizadora.

El poema se dirige a Don Diego de Portugal, quien a partir de 1610 y hasta 1627 ocupará el cargo de Presidente de la Audiencia de Charcas. En un principio, la alusión nominal en el título de una autoridad elevada dentro de los cargos administrativos da la impresión de funcionar como una dedicatoria en cuanto posible mecenas o protector, sin embargo, en el transcurso del poema y sobre todo hacia el final de este queda en claro que la apelación del poeta a esta figura de la administración real en el virreinato del Perú es abiertamente polémica. En este sentido, esta larga epístola en verso –más de seiscientos endecasílabos en tercetos encadenados– se corresponde con el modo en que Enrique Garcés construye también su propia crítica al virrey Toledo en su imitación de la “Italia mia” de Petrarca (ver capítulo 3). En la medida en que la *Segunda parte del Parnaso Antártico* de Mexía de Fernangil está dedicada al virrey Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache, en la “Epístola a Don Diego de Portugal” se reedita esa inclusión de uno de los representantes del Rey en el Perú para señalar ante las demás autoridades superiores el modo en que las acciones de este representante no cumplen o se desvían estrepitosamente de los principios cristianos que debieran regir la concatenación del orden y jerarquías que se originan en Dios, pasan al Rey y de este a sus súbditos. De este modo, hacia el final de su “Epístola” Diego Mexía de Fernangil apela directamente al Presidente de la Audiencia de Charcas, conminándolo a preocuparse menos por los temas de Estado y economía y más por las almas y la salvación del reino:

Y vos, cuya paciencia ha sido harta  
en hacerme merced de estar atento,  
no os pese de dejar un rato a Marta.

No ha de ser todo dar el pensamiento  
al oficio de Vuestra Señoría  
ni a los cuidados de ese altivo asiento.

No ha de ser todo azogue y behetría,  
barras, pleitos y lites engañosas,  
majestad, altivez y monarquía.

También es bien pensar en estas cosas  
por aplacar a Dios y echar el resto  
en hacernos obrar las virtuosas;

demás que no debemos tratar desto  
sino con él que tiene el poderío  
para obrar y mandar justo y honesto. (“Epístola” 118)

Aludiendo al episodio bíblico sobre Marta y su hermana María narrado en *Lucas* (10: 38–42), Mexía de Fernangil le enrostra al Presidente de la Audiencia estar preocupado por las tareas de la casa sin darse cuenta que las enseñanzas de Cristo son al final de cuentas las más necesarias e importantes. Así, según el poeta, el administrador real ha de organizar sus prioridades a partir de lo espiritual, reconociendo que Dios es quien “tiene el poderío / para obrar y mandar justo y honesto” y que solo desde esos principios es posible resolver los problemas del orden y de la justicia terrenal. Esta despreocupación por los temas celestiales y espirituales es, de este modo, la que preocupa al poeta no solo porque en todos los ámbitos de la sociedad existen grandes faltas, sino porque estas faltas son producto directo de la codicia y falta de caridad de los españoles frente a la misión evangelizadora que justifica toda la empresa de la Corona en el Nuevo Mundo:

Afrenta es grande del honor cristiano,  
y bien se echa en ver que nuestro celo,  
como fundado en oro, es celo vano.

No pretendemos que se vaya al Cielo  
el indio, mas que saque plata y muera  
barreteando el corazón del suelo. (“Epístola” 113)

Esta drástica crítica a la acción de los españoles es la que ha llevado a Mercedes Serna a incluir a este poema dentro de una tradición reivindicativa y lascasiana de

la poesía virreinal (ver “La poesía de carácter reivindicativo” s.p. y *Poesía colonial hispanoamericana* 40–41). Ahora bien, como ya lo observamos a partir de la imitación que realizara Enrique Garcés de la “Italia mia” de Petrarca, la construcción de una crítica hacia las prácticas de la Corona en la sociedad virreinal mediante la condición “miserable” del indio hay que observarla con cuidado, ya que por lo general, no representa una verdadera reivindicación de los derechos de los nativos y de su dominio sobre sus cuerpos y tierras. La inclusión del indio en la poesía culta virreinal funciona más bien como un espejo que refleja todas las falencias y atrocidades de la civilidad española en la medida en que este representa el eslabón más débil de toda la cadena del ser y por lo mismo, aquel elemento que resulta índice ejemplar de si las acciones de la Corona en el Nuevo Mundo se acercan o no a su misión evangelizadora y redentora de la humanidad. Es de esta forma que el modo en que el indígena es esclavizado y condenado a la muerte en sus labores mineras pone en evidencia a Mexía de Fernangil que el “celo” español es “celo vano”, porque se funda en la codicia y no en la caridad. Al mismo tiempo, esta desviación de las virtudes teologales y cardinales que han de guiar la civilidad cristiana, es la que permite al poeta interpretar distintas catástrofes naturales y derrotas navales ante los corsarios ingleses como señales claras de la ira de Dios que los españoles se esfuerzan por ignorar:

Temo también por nuestra impertinencia  
que ha de venir del cielo algún castigo  
que del Pirú reprima la insolencia,

y en prueba que es verdad lo que aquí digo  
señales de ello ha dado y nos da el cielo,  
de algunas de las cuales soy testigo,

[...]

Muévense los ligados elementos,  
de la ira de Dios dando señales,  
y no se mueven nuestros pensamientos. (“Epístola” 107–108)

En este sentido, las operaciones de Dios en la tierra, la consecución del plan providencial que está detrás de la expansión del Imperio y el rol que debía jugar la Corona española en él, se establecen en una relación conflictiva. Como lo arguye José A. Rodríguez Garrido, tanto la “Epístola a Don Diego de Portugal” así como la “Égloga *El Dios Pan*” que se le dedica, se inscriben política y poéticamente en los problemas de la evangelización en el Perú y de la administración del reino, que a partir de 1608 se habían agudizado. En ese año, el clérigo Francisco de Ávila descubrió en Huarochirí que bajo la supuesta cristianización de los indios aún se escondían prácticas idólatras, lo que provocó un recrudecimiento del control monárquico y de las extirpaciones de idolatrías (Rodríguez Garrido, “La Égloga *El Dios Pan*” 316). Dentro de este contexto, según Rodríguez Garrido, Mexía de Fernangil desarrolla mediante la poesía una crítica directa al poder, proponiendo modelos de comportamiento y adoctrinamiento religioso que recuperaban los ideales de José de Acosta y del Tercer Concilio Limense. Frente a la reimplantación de métodos agresivos para extirpar las idolatrías, “Mexía eleva su voz y deja correr su pluma para reafirmar la necesidad de una evangelización basada en el ejemplo, el beneficio al prójimo y la predicación; pero también y sobre todo para recordar que la fe reposa en la voluntad y no en el temor” (316). De este modo, la “Epístola” de Diego Mexía de Fernangil destaca en su discurrir que el trabajo de evangelización y la función de la poesía, como un elemento central de este último dentro del universo católico de la Monarquía, no pueden resolverse en un plano ideal, sino que toman sitio efectivo dentro de la historia de la salvación. A partir, entonces, de los debates jurídico-teológicos de la época, las largas querrelas por justificar la “encomienda” de indios y la posesión de la tierra americana que van desde Francisco de Vitoria, pasando por la Controversia de Valladolid entre fray Bartolomé de Las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda y que en el Perú encuentran su momento más explícito entre las obras de José de Acosta y la obra de Juan de Solórzano y Pereira, el poema interpreta los sufrimientos de los indígenas, las catástrofes naturales y las invasiones extranjeras que aquejan al Perú como claros indicios de la desviación de los españoles de la providencia. Y para la visión escatológica con que el poeta interpreta estos sucesos, esta desviación es de una dimensión cristiana para la que la reinterpretación genealógica del Imperio a la Nebrija es insuficiente y reclama por un señalamiento y comprensión a partir de la utilización explícita de una parábola del Nuevo Testamento que revive el fundamento trascendente de la *translatio imperii*.

La “Epístola a Don Diego de Portugal” se inicia con un señalamiento del lugar desde el que el poeta enuncia su poema y que lo impulsa a revolver su imaginación entre polo y polo y a pensar en la vida, en la muerte, en la fortuna de los imperios:

Aquí, señor don Diego, en Andamarca,  
donde Quisquis y el gran Cilicochima  
cortaron la cabeza a su monarca,

junto al arroyo do con vena opima  
de rubicunda sangre dio su vida  
el sin ventura Guáscar fin y cima,

me hallo a la sazón que a su querida  
Tetis inclina la jornada Apolo,  
dejando esta región oscurecida,

y como estoy aquí suspenso y solo  
con la imaginación que no está queda,  
revuelvo desde el uno al otro polo.

Contemplo como vuela y cómo rueda  
el tiempo irrevocable, y la fortuna  
cómo revuelve sin cesar su rueda. (“Epístola” 102)

Este inicio expone significativas similitudes con el Soneto XXXIII de Garcilaso de la Vega, escrito luego de la toma de La Goleta por las tropas de Carlos V el 14 de julio de 1535, antes de su entrada triunfal en Túnez (Garcilaso 151). Dada esta situación específica del poeta ante el triunfo militar, este soneto ha sido considerado por distintos investigadores como una de sus composiciones más críticas frente a los conflictos entre las armas y las letras, la cortesanía y el imperio. El soneto de Garcilaso, dirigido “A Boscán desde La Goleta” se inicia también con alusiones al pasado que vistas desde su lugar de enunciación adquieren características míticas que parecen celebrar las acciones militares de España en la heroica expugnación de aquella fortaleza:

Boscán, las armas y el furor de Marte,  
que con su propia fuerza el africano  
suelo regando, hazen que el romano  
imperio reverdezca en esta parte,

han reducido a la memoria el arte  
y el antiguo valor italiano,  
por cuya fuerza y valerosa mano  
África se aterró de parte a parte.

Aquí donde el romano encendimiento,  
dond' el fuego y la llama licenciosa  
solo el nombre dexaron a Cartago,

buelve y rebuelve amor mi pensamiento,  
hiere y enciend' el alma temerosa,  
y en llanto y ceniza me deshago. (Garcilaso 152–153)

Ahora bien, como lo señalan José María Rodríguez García y Javier Lorenzo, el soneto representa en todos sus niveles un fuerte cuestionamiento de las nociones de la historia providencial del Renacimiento, del concepto clave de la *translatio imperii* (Rodríguez García 152) y de la utilización de los modelos clásicos para apoyar ideológicamente la expansión militar de los Habsburgo (Lorenzo 20). El artificioso juego de alusiones mitológicas e históricas que se ofrecen en los dos cuartetos iniciales, celebran la victoria militar española, que sobrepuja al triunfo de Escipión sobre Cartago. La sangre derramada por las armas españolas sobre el suelo africano, no solo hacen renacer en el presente al imperio romano, sino además han superado “el arte / y el antiguo valor italiano”, es decir, el arte de la guerra, que había sembrado temor en toda África. Sin embargo, la vuelta, que da paso a los dos últimos tercetos, cambia la referencia al Cartago literario, es decir, a la destrucción de la ciudad no por las armas, sino por el amor encendido entre Eneas y Dido. El poeta se distancia del tono épico y marca su inclinación lírica en la acción del amor que “vuelve y revuelve” sus pensamientos, lo que provoca, como lo afirma Rodríguez García, una identificación con los sentimientos, las palabras y la muerte de Dido, quien se suicida en una orgía de cenizas, lágrimas y sangre (154).

En vez de asumir el género literario y la subjetividad de los vencedores, Garcilaso adopta la sentimentalidad, la introspección y el punto de vista de los vencidos. Y lo que no es menor, con este giro provoca, además, una resignificación del “arte” y del “antiguo valor italiano” que se “han reducido a la memoria”, puesto que, en dos versos absolutamente ambivalentes, Garcilaso declara que las armas y el furor de Marte han olvidado que el romano encendimiento, el fuego y la llama licenciosa, fueron los que dejaron el nombre a Cartago, a pesar de la destrucción absoluta. Y como se aprecia en el último terceto, nuevamente esta imposibilidad de congeniar la carrera militar con el cultivo de la lírica, terminan por consumir al poeta, quien ante la contradicción, cual Dido, se deshace “en llanto y ceniza”.

A partir de este modelo, que configura esa posición solitaria del poeta y que le permite leer alegóricamente su propio lugar de enunciación y dimensionar global e históricamente las consecuencias del imperio en la tierra, Diego Mexía de Fernangil deja que su pensamiento se revuelva entre polo y polo, llevando el desgarrar subjetivo de Garcilaso a una reflexión sobre la muerte y desaparición de los imperios que compete directamente al accionar de los españoles en el Nuevo Mundo. La alusión a Andamarca, lugar en que los generales de Atahualpa dieron muerte a su hermano Huáscar, se corresponde con la entrada de los españoles al Tahuantinsuyo y es, como lo destaca Rodríguez Garrido, el inicio de una reflexión pesimista sobre el paso del tiempo y el destino universal de la muerte al que nadie escapa. Ahora bien, arguye Mexía de Fernangil, la muerte y desaparición del imperio Inca tuvo un sentido salvífico para los indios. Tanto Atahualpa como su hermano Huáscar, a pesar de haber contado con el poder de su imperio, encontraron la muerte fuera en sus disputas internas o a la llegada de los conquistadores españoles. Esto, insinúa el poema, debió redundar en la salvación de todos los indios subyugados por los Incas, en la medida en que fueron incorporados al cristianismo:

...y la gran multitud de centenarios  
de indios que mandaban ese suelo  
quedaron, aunque libres, tributarios.

¡Oh Dios inmenso! Todo mi consuelo  
traza fue aquesta vuestra, porque entrasen  
en el romano aprisco, en el cielo.

Que ya era tiempo que de vos gozasen,  
y que al demonio pérfido, nefando,  
la latría adoración le denegasen. (“Epístola” 104)

Sin embargo, y a pesar de ser testigos de las constantes caídas de los imperios frente a los caprichos de la fortuna y sabiendo que en el fondo es la providencia la que dispone en la tierra los caminos que han de llevar a los seres humanos a la salvación, los españoles permanecen sordos y pecadores:

Y viendo tanto ceptro, tanto mando,  
trocarce, deshacerse y anularse,  
está el pueblo español sordo y pecando.

Ve a su nación crecer y propagarse  
y sujetar un mundo y otro mundo,  
y entiende que esto nunca ha de acabarse.

Como se ve en el Orbe sin segundo,  
piensa que tiene a Dios de los cabellos  
y olvida su juicio tremebundo.

Vese en peligro y que sale dellos  
y dale Dios mil bienes soberanos,  
y oféndele y no quiere conocellos.

No advierte que el que puso a los indianos  
reinos en su poder, con su potencia  
se los puede quitar de entre las manos. (“Epístola” 104–105)

Ante esta situación, que el poeta interpreta desde una visión escatológica y mesiánica de la historia, es que el poema introduce la parábola de los viñadores infieles que relata Cristo frente a las autoridades judías. Este episodio, que se encuentra en *Lucas* 20: 9–19, *Marcos* 12: 1–11 y *Mateo* 21: 33–44, cuenta la historia de un hombre que plantó una viña y que luego arrendó a unos labradores. Cuando llegó el tiempo de la cosecha, el hombre envió a sus siervos para que cobraran

parte de la producción a los labradores. Estos, no solo se negaron, sino además mataron a los emisarios. Luego de otro intento infructuoso, el hombre envió finalmente a su hijo, al que también mataron. Entonces, Cristo deja abierta la pregunta: “Cuándo venga, pues, el amo de la viña, ¿qué hará con estos viñadores? Le respondieron: Hará perecer de mala muerte a los malvados y arrendará la viña a otros viñadores que le entreguen los frutos a su tiempo” (*Mateo* 21: 40–41). Con lo que Cristo concluye: “Por eso os digo que os será quitado el reino de Dios y será entregado a un pueblo que rinda sus frutos” (*Mateo* 21: 43).

Como lo afirma Rodríguez Garrido, la versión poética de Mexía de Fernangil de este episodio adquiere sorprendente actualidad y potencia crítica, ya que, por un lado, la “Epístola” modifica levemente el relato bíblico y sugiere que la tierra no ha sido cultivada por los primeros labradores, sino destruida y arrasada. Por otro lado, el poema vincula directamente este episodio con el virreinato del Perú, homologando a los primeros renteros de la tierra con los españoles, quienes en vez producir frutos la han devastado (Rodríguez Garrido 317).

Ahora bien, esta crítica no solo denuncia los problemas presentes del virreinato mediante una parábola bíblica, sino que los agudiza desde el presente cristiano de la monarquía católica en comparación a los grandes imperios de la Antigüedad, que ya habían padecido el destino prefigurado por la *translatio imperii* veterotestamentaria:

Y así, como a tiranos robadores,  
la viña les quitó con pena y llanto  
dándola a los gentiles por mejores.

Hace en las monarquías otro tanto  
el justísimo Dios, dando el imperio  
a quien le acude con tributo santo.

Y en no acudiendo al justo ministerio,  
traspasa sus coronas en diversas  
gentes, con ignominia y vituperio.

No hay que alegar medos, ni persas  
ni griegos ni romanos, pues que todos  
son nada por sus obras tan perversas.

Solo nos diga España de sus godos,  
por los pecados de su rey Rodrigo,  
¿en cuántos meses se acabaron todos?

Pues, si dentro de casa hay tal testigo,  
¿cómo por tanto crimen y pecado  
no recelamos un muy gran castigo?

Tiene a los españoles arrendado  
el cielo este Pirú, para que demos  
dél buena cuenta a Dios, que nos lo ha dado ... (“Epístola” 106)

Según estos versos, el destino de los medos, persas, griegos y romanos es de temer, aunque justificado debido a su paganismo e idolatría; no así el de la Monarquía española, que se sabe y se justifica como defensora de la Cristiandad en los tiempos de la Reforma y en el del descubrimiento del Nuevo Mundo. Por lo mismo, la reconversión de Cristo a las autoridades judías transformada en advertencia a las autoridades católicas de la Monarquía, comprendida a partir de la triple dimensión de la *translatio imperii* y sustentada en un pensamiento escatológico y mesiánico, no puede ser más clara y más potente. Sin ser contraria a la estructura política de la Monarquía ni a sus pretensiones universales, el poema advierte una carencia espiritual que de no enmendarse no solo va en detrimento de los cuerpos y almas de los indígenas, sino también del cuerpo y alma del Imperio. Dada la presencia latente de esta dimensión divina del poder en la figura de la *translatio imperii et studii* es que los poetas virreinales peruanos adoptan los elementos principales de la cultura humanista europea y los combinan, a partir del discurso jurídico-teológico de legitimación de la Corona en América, con una visión teocrática del gobierno que les asegura, al menos desde la ideología católica de la Monarquía, una instancia de enunciación con autoridad propia.

La legitimación de la Academia Antártica mediante la traslación y fundación de un Parnaso Antártico particular demuestra la capacidad que tiene la poesía culta virreinal peruana de equilibrarse entre el humanismo pagano y el humanismo cristiano y entre la Monarquía y la Iglesia sin tener que decidirse por ninguna de estas variables. Es más, como lo veremos a continuación, al vincularse directamente con la instancia del poder que anima desde una trascendencia divina a todas las demás instituciones, los poetas propugnan incluso una comprensión sagrada de la poesía que les permite servirse indistintamente de los órdenes sagrados y seculares y legitimar su práctica poética en cuanto reguladora de la práctica del poder en la tierra según la finalidad pastoral de la monarquía en el Nuevo Mundo. En este sentido, se observa que la figura de la *translatio imperii et studii* es comprendida por los poetas virreinales peruanos en su complejidad tridimensional, modificando así el desplazamiento temporal y geopolítico del poder desde una tercera instancia trascendental y permanente, es decir, el orden y el gobierno de Dios.

## La transfiguración del Parnaso

Si observamos el traslado del Parnaso al ámbito poético culto en el virreinato del Perú y en relación con la noción de poesía que se desprende de las composiciones vinculadas con la Academia Antártica sin perder de vista las tres dimensiones de la figura de la *translatio imperii et studii* queda en evidencia que el programa de traslado de la cultura humanista al virreinato del Perú resulta inseparable de una traducción y transformación de su sentido literario mitológico y secular en uno humanista cristiano dentro de un contexto monárquico católico. Si todo el poder y toda la sabiduría que es posible detentar en la tierra provienen de una donación divina a los seres humanos que han de representarlo, según lo plantea Daniel en esos pasajes fundacionales de la *translatio imperii*, y si toda la estructura del orden y del saber adquieren expresión en la figura del Parnaso en cuanto *axis mundi*, queda patente entonces la necesidad de observar y comprender su traslado al Nuevo Mundo en los términos teológico-políticos que ofrece la figura.

Para referir una vez más al emblema propuesto por la portada de la *Primera parte del Parnaso Antártico* de Diego Mexía de Fernangil, hay que destacar que los elementos en que lo local y lo global parecen fusionarse para perfilar el carácter

particular o especial del “Parnaso Antártico” están determinados por la presencia complementaria del sol en lo alto y la fuente en lo bajo, es decir, desde una primera lectura mitológica, Apolo e Hipocrene/Castalia. Es así como los elementos que se fusionan en el plano horizontal, la inequívoca referencia a las columnas de Hércules y la divisa *Plus Ultra* del escudo imperial de Carlos V y la posible alusión al “cerro rico” de Potosí y las minas de azogue de Huancavelica que sugiere Sonia Rose, son transferidos al espacio de lo poético mediante la superposición de un eje vertical, compuesto por una relación de complementariedad especular entre la fuente de las musas y la iluminación apolínea. Este eje poético, que permite identificar la escena en términos parnasinos, es modificado a su vez por los elementos horizontales, vinculando las ciencias y las bellas artes heredadas de la Antigüedad clásica con una nueva interpretación geopolítica del poder del imperio, dentro del cual emerge ahora un “Parnaso Antártico”.

Como lo señalamos en el apartado anterior, la interpretación geopolítica y genealógica de la traslación de los imperios aparece rearticulada en la “Epístola a Don Diego de Portugal” de Diego Mexía de Fernangil en función de la traslación divina y escatológica del poder, según lo revela la tercera dimensión de la *translatio imperii*. Por lo mismo, llama la atención que la disposición de este emblema en la portada de la *Primera parte del Parnaso Antártico*, en cuanto representación visual del programa poético de la Academia Antártica, haya sido interpretada únicamente a partir de una visión humanista de la *translatio* y sin incorporar las obras poéticas posteriores a la publicación de esta obra. Sobre todo, al notar que la *Segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas* también presenta el emblema en su portada, lo que da a entender no solo el uso de este por Mexía de Fernangil como condensación pictórica de su figura autorial, sino a su vez la continuidad de un programa poético que se hace aún más explícito.

Esta obra, en efecto, entrega todas las pistas sobre el modo en que hay que entender este emblema en su codificación cristiana y el posicionamiento de la poesía dentro de los órdenes y jerarquías del poder de la Monarquía. Así, en la canción que antecede a los 200 poemas dedicados a Cristo que componen el núcleo original de esta segunda parte y que sirven de introducción, Diego Mexía de Fernangil se dirige expresamente a los lectores y poetas declarando:

Los que para escribir andáis sedientos  
sujetos procurando

donde ocupar del arte la destreza  
y del gallardo ingenio la agudeza  
ya fábulas, ya historias fabricando;  
cantad a Cristo: Cristo es Hipocrene  
y Cristo es el sujeto más grandioso  
que se puede ofrecer en cielo y tierra.  
(Riva-Agüero, “Diego Mexía de Fernangil...” 129)

Y más tarde continúa:

Y así me espanto que cristiana gente  
en esta eterna fuente no presuma  
bañar la lengua y pluma eternamente.  
Si la belleza debe ser sujeto  
de la Poesía y tiene por grandeza  
cantalla con magníficos renombres,  
Cristo fue ejemplar de la belleza,  
siendo su rostro espléndido y perfecto  
sobre todos los hijos de los hombres.  
(Riva-Agüero, “Diego Mexía de Fernangil...” 129)

En estos versos, destaca el hecho que Cristo no solo es propuesto como modelo de perfección para los poetas y la poesía, como lo hará también fray Luis de León en su tratado *De los nombres de Cristo* al referirse a la palabra “monte” (León 248)<sup>28</sup>, sino sobre todo la declaración explícita mediante el código parnasiano de que “Cristo es Hipocrene” y por tanto, a su vez, fuente de toda inspiración poética. Esta canción, por lo tanto, imbrica la visión genealógica y geopolítica de la poesía portada por el macrotopos del Parnaso con aquella dimensión trascendental del universo cristiano.

Pero eso no es todo. Si pensamos nuevamente en la “Epístola a Don Diego de Portugal” que es la que con más fuerza declara la dimensión política de esta

28 Para un estudio del papel que ocupó la figura de Cristo en los procesos de transformación poética vinculados con la *imitatio auctorum* entre los siglos XII y XVI, ver el sugerente estudio de Dina De Rentis, *Die Zeit der Nachfolge*.

recuperación escatológica de la *translatio imperii*, también hay que destacar la función que ocupa en esta crítica la “Égloga *El Dios Pan*” que la acompaña. Como lo ha estudiado Rodríguez Garrido, esta égloga es la que propone poéticamente la visión evangelizadora que Mexía de Fernangil defiende y que se corresponde con las propuestas del Tercer Concilio Limense (ver 314–316). Para ello, la égloga representa el encuentro de dos pastores, el cristiano Melibeo y el idólatra Damón, quienes se reúnen para observar las festividades de *Corpus Christi*. El primero tendrá así la oportunidad de aprovechar el deseo y voluntad del segundo por entender el significado de esta fiesta para exponer los misterios y enigmas representados por los altares, arcos y emblemas que están dispuestos en la plaza pública.

Dentro de esta breve historia de adoctrinamiento y conversión, hay que destacar que el primer paso que realiza este poema es el establecimiento de una relación analógica entre el dios Pan de la Arcadia, al que Damón reverencia, y el verdadero dios Pan, es decir, Cristo transubstanciado en la hostia. Esta analogía es la que permite el acercamiento de Damón a la fiesta, pero también es el primer elemento que es necesario desarticular. Así, el segundo paso en este poema dialogado es la ruptura de los vínculos entre los ritos del paganismo y los cristianos para evitar las confusiones y permitir un acercamiento claro a los dogmas de la Iglesia. Solo al realizar estos pasos es que se inicia en la égloga el proceso de adoctrinamiento en el que Melibeo irá explicando los misterios representados por los altares y emblemas dispuestos en la fiesta y que serán los que imprimirán definitivamente en el espíritu de Damón las verdades del dogma (Rodríguez Garrido 315).

Con vistas a la traslación del Parnaso al mundo “Antátrico” que ofrece el emblema de Mexía de Fernangil, además de este modo de interpretación cristiano de la Antigüedad, en el que se comienza por la analogía o la moralización para luego desarticular los vínculos aparentes y hacer primar el dogma, en esta égloga hay que destacar también la descripción y explicación que realiza Melibeo del primer arco emblemático que los aguarda en la entrada a la plaza y que refiere directamente a la Eucaristía y la transubstanciación de Cristo en el pan y el vino:

Melibeo: Aqueste altar es puesto en honra y gloria  
de aquella dulce historia, cuando dada  
fue la grande embajada de alegría  
a la Virgen María y un sí dando  
el Verbo venerando, hombre se hizo;

y junto al cobertino si notares  
hay grandes dos pilares, que, de Paros  
vienen, de mármol raro: y puesta encima una custodia.  
[...]  
Al gran Dios Pan, divino tiene dentro  
que es nuestro punto y centro y vese en torno  
escrito por adorno un elegante  
mote. Más adelante.

Damón: Ten, que aquesa es empresa del famoso  
Carlos V glorioso, que dio vuelo  
por ser tan chico el suelo, al paraíso.

Melibeo: Pues como el César quiso, esta figura  
mostrase la estrechura de la tierra  
para lo que encierra allá en su pecho  
y que al hercúleo estrecho puesto había  
ensanches, monarquía y nuevo imperio  
fundando, en hemisferio más remoto,  
así el pueblo devoto el pan propone  
y el mismo mote pone... (Mexía de Fernangil, “El Dios Pan” 53–54)

Como se expone en estos versos, el primer arco dispuesto en la plaza para ingresar en el misterio de la Eucaristía presenta en su centro a Cristo transubstanciado en pan y está construido entre dos pilares decorados por la divisa del *Plus Ultra*, expresada en el texto con un “Más adelante”. La sorpresa de Damón ante este hecho es clara, al reconocer que esta divisa es “empresa del famoso Carlos V”. Frente a esta observación, Melibeo responde afirmativamente, aunque destacando la disposición trascendente y cristiana de ese *Plus Ultra* como una superación que no se agota en lo espacial y que trasciende la estrechez de la forma en la que está circunscrita.

A partir de este episodio de la “Égloga *El Dios Pan*” y de aquella declaración en los versos introductorios de su *Segunda parte del Parnaso Antártico*, en la que Cristo es identificado literalmente con “Hipocrene”, es posible reconocer el modo en que Diego Mexía de Fernangil comprende a la poesía y la traslación del

“Parnaso Antártico”. La poesía, representada por el emblema de las columnas, el monte, el sol y la fuente, tiene también dentro “al gran Dios Pan divino” y por lo mismo, la determinación del “Parnaso Antártico” por la divisa *Plus Ultra* se sostiene en ese heroico traspaso del Imperio más allá de los límites impuestos al mundo por la Antigüedad, pero a su vez se desvincula de la dependencia jerárquica territorial del Imperio desde una visión cristiana. Mediante una traducción y transformación del sol apolíneo y de la fuente de las musas, perteneciente al orden del mundo antiguo y superado por la proeza española del descubrimiento del Nuevo Mundo, el Parnaso Antártico se sustenta ahora en un sol y fuente cristianos y en específico católicos. En este sentido, el sol es imagen de Cristo y por lo tanto, un nuevo Apolo, un Apolo convertido, que viene a cumplir la misión apostólica asignada a la Monarquía católica para asegurar la redención de la cristiandad.

Esta interpretación se puede sustentar comparando la particularidad flamígera del sol presentado por Mexía de Fernangil con el sol en el que se inscribe, por ejemplo, el monograma de los jesuitas que adorna la portada del *Tercero Cathesismo*, uno de los primeros libros que salieron de la imprenta de Lima a instancias del Tercer Concilio Limense. Esta alusión al monograma jesuita podría comprenderse como un reconocimiento tácito de Diego Mexía de Fernangil a la importante labor que realizó esta orden en el ámbito cultural, mediante la fundación e implementación de colegios para las élites virreinales (españoles, criollos e incluso indígenas) y en las gestiones para instalar la imprenta en Lima, así como en el ámbito misionero, a través de la confección y difusión de los instrumentos pastorales que fueron propuestos por el Tercer Concilio Limense. Junto a sus ambiciones letradas y humanistas, no hay que olvidar que Mexía de Fernangil tendría también pretensiones de conseguir protección si no de las instituciones seculares, entonces de las instituciones eclesiásticas, tal como sucederá más tarde al alero de la Inquisición. Tal como lo declara ya en la portada de la *Segunda parte del Parnaso Antártico*, hacia la segunda década del siglo XVII se presentará a sí mismo como “ministro del Santo Oficio de la Inquisición en la visita y corrección de libros” y llegará incluso a ser nombrado familiar de dicha institución, cargo para el cual tuvo que demostrar su “limpieza de sangre” y que le otorgaba una serie de privilegios, entre ellos, solo poder ser procesado legalmente por la Inquisición (ver Quisbert 265).

Ahora bien, además de estos aspectos contextuales y biográficos que permiten dar trasfondo a la religiosidad que impregnará la obra de Diego Mexía de Fernangil,

esta conversión de Apolo en Cristo dentro del “Parnaso Antártico” se aprecia también en la *Primera parte del Parnaso Antártico* y que los estudios sobre ella no han considerado. Ya quedó expuesto que en el prólogo “Del Autor a sus amigos”, Diego Mexía de Fernangil se reconocía más imitador que traductor (*Primera parte del Parnaso Antártico* 9), exponiendo así su conciencia de la brecha histórica existente entre el pasado pagano y el presente cristiano dentro de la Monarquía católica. Esto se aprecia con claridad en el mismo prólogo, no solo cuando alude a las formas poéticas modernas que le parecían más apropiadas para dar cauce en castellano a los dísticos latinos, sino también a la adición de versos y comentarios para facilitar su comprensión y destacar sus provechos:

Quise traduzirlas en tercetos, por parecerme que corresponden estas Rimas con el verso Elegiaco Latino: limelas lo mejor que a mi pobre talento fue concedido, adornandolas con argumentos en prosa, i moralidades que para su inteligencia i vtilidad d'el lector me parecieron conuenir: pues es cierto que la Poesía que deleita sin aprovechar con su doctrina, no consigue su fin, como lo afirma Horacio en su arte, i mejor que el, Aristoteles en su Poetica. (*Primera parte del Parnaso Antártico* 9)

Estos provechos de la poesía que desde la perspectiva de Mexía de Fernangil determinan su finalidad, plantean una lectura de la obra de Ovidio desde una mirada ético-religiosa que hacen de esta traducción más bien una imitación cristiana. Así lo declara el mismo traductor en su dedicatoria a Juan de Villena: “que quando estas Epistolas no merecieren el nombre de Ovidianas, por su umilde traduzion, se les deve el de Cristianas, por la onestidad, i moral dotrina con que las é traduzido” (*Primera parte del Parnaso Antártico* 5). Así, según Mexía de Fernangil, su rescate y versión de las *Heroidas* de Ovidio se justifica claramente porque desde su presente cristiano es posible descubrir en ellas las tensiones entre “la fuerza d'el amor casto: i el desenfrenamiento d'el desonesto, indino de nombre de amor, sino de apetito furioso”, además de reconocer que “esta obra mui justamente tiene parte en la moral Filosofia, que los Griegos llaman Etica, pues las virtudes, i los vicios, con tan eficaces exemplos nos enseña” (*Primera parte del Parnaso Antártico* 12).

Esta traducción ético-moral de la poesía de la Antigüedad implica además un nuevo modo de lectura que encuentra su justificación en la autoridad de la Biblia:

[...] no tienen que escandalizarse los escrupulosos, si vieren aqui una Fedra incestuosa de desseo; una Erono mui onesta; una Elena adultera, i una Safo en todo extremo liviana, pues ellas (si con atencion las considera el lector) hallara que por sus mismas razones se condenan, i muestran deuese huir su imitacion, i por este fin las compuso Ovidio. I esta es la mesma intencion de la sagrada escritura, quando no propone los orrendos, i nefarios pecados de Sodoma; el abominable incesto de Absalon; la desvergüenza de Can, i otros delitos semejantes: esto es para que los huygamos, i escarmentemos en cabeza agena. Con este santo proposito pueden entrar todos a coger las flores deste ameno jardin, que demas de las historias, i dulçuras que tiene, encierran mas de 200 sentencias dignas de escribirse en la memoria. (*Primera parte del Parnaso Antártico* 12)

Este proceso de traducción analógico y “moralizante” tiene sus raíces modernas en los comienzos del humanismo italiano, tal como se aprecia ejemplarmente en el libro XV de la *Genealogiae deorum gentilium* de Boccaccio (ver Curtius, *Europäische Literatur* 532 y también Colombi-Monguió, “El Discurso en loor de la poesía” 231–232. n. 23). Y tiene una clara versión castellana en la traducción y apropiación que hicieron de la obra de Boccaccio tanto Alfonso de Madrigal, el Tostado, en su *Tratado de los dioses de la gentilidad*, escrito a mediados del siglo XV, así como posteriormente Juan Pérez de Moya en su *Philosophia secreta*, publicado en 1585 (ver Saqueros Suárez-Somonte y González Rolán). Sin embargo, en Diego Mexía de Fernangil, considerando la translación del Parnaso a tierras americanas, este modo de traducción cristiana se aplica no solo a la cultura del pasado, sino está pensado para afectar también a la poesía del presente.

Al respecto es extremadamente significativa la escena que Mexía de Fernangil expone como el origen de su propia peregrinación al Parnaso a través de la traducción de las epístolas de Ovidio.<sup>29</sup> Ya hemos aludido que Mexía de Fernangil relata un naufragio, que es de suyo un tema de significación fundamental en la retórica letrada del Nuevo Mundo (ver Sarissa Carneiro) y que por ello se vio obligado a continuar su camino a pie. Para entretener el espíritu en tan largo y dificultoso viaje, compró a un estudiante de Sonsonate las epístolas de Ovidio y

29 Sobre la codificación de la carrera letrada bajo los términos de una peregrinación al Parnaso, ver Vélez-Sainz, *El Parnaso español* (34 y ss.).

comenzó a traducirlas. Este naufragio, desde la narración del traductor, resultó ser verdaderamente providencial para su propia carrera en las letras y para la comprensión de la poesía que propone en la fundación del “Parnaso Antártico”. Tal como lo expresa el prólogo, este naufragio fue provocado por una “graue tormenta en el golfo (llamado comunmente) d’el Papagayo” que destruyó toda la arboladura y velamen del navío y sacudió la embarcación de tal manera, “que a mi i a mis compañeros nos fue representada la verdadera hora de la muerte” (*Primera parte del Parnaso Antártico* 7). Significativamente, esta confrontación con la muerte se produjo en un período de tiempo marcado por las vísperas de Santiago (24 de julio), “el gran Patron de las Españas, a las doze horas de la noche...” y el día de la Transfiguración del Señor (6 de agosto), en el que Dios los arrojó a tierra: “Pero Dios (que es piadoso padre) milagrosamente, i fuera de toda esperanza humana (aviendonos desauciado el piloto) con las bombas en las manos, i dos vandolas, nos arroxò dia de la Transfiguracion en Acaxu, puerto de Sonsonate” (8).

Si bajo el signo del apóstol Santiago a todos los tripulantes de la embarcación se les presentó la muerte, fuera de toda posible salvación humana que incluso el piloto ya los había dado por perdidos, con la llegada del día de la Transfiguración del Señor, a Diego Mexía de Fernangil se le otorgó la posibilidad de una nueva vida en las letras, propiciada por una intercesión milagrosa de Dios. Pero eso no es todo, puesto que el día litúrgico de la Transfiguración del Señor guarda además insospechadas homologías con la figura del Parnaso, cumbre a la que Diego Mexía de Fernangil dirige sus pasos a partir de este punto. Este día litúrgico refiere precisamente a un episodio narrado por el Nuevo Testamento, en el que Cristo, acompañado por Pedro, Juan y Jacobo (Santiago), subió a un monte a orar y fue transfigurado delante de ellos (*Mateo* 17: 1–13, *Marcos* 9: 2–12 y *Lucas* 9: 28–36). Según lo relata el evangelio de San Mateo, en ese monte alto, Jesús “se transfiguró ante ellos; brilló su rostro como el sol, y sus vestidos se volvieron blancos como la luz” (*Mateo* 17: 2). Desde esta perspectiva, la peregrinación a la cumbre del Parnaso para ser inspirado por las Musas y laureado por el dios sol Apolo, se recodifica bajo términos cristianos que inauguran para Diego Mexía de Fernangil una peregrinación católica que tiene como ambición alcanzar esa visión beatífica de Cristo-Sol y con ello contribuir a la salvación de la humanidad, o al menos, de aquella humanidad que se reconoce como cristiana y católica. Para la poesía, este episodio bíblico supone además dos transformaciones de importancia: una concerniente a la disposición espiritual del poeta y la finalidad ético-moral de la

poesía y otra concerniente al modo de lectura del mundo que ha de presentar la poesía a sus cultores y lectores para cumplir con esa finalidad. El episodio de la Transfiguración de Cristo no solo nos presenta desde la Biblia un modelo sacro homólogo al Parnaso, sino está enmarcado a su vez por las condiciones que establece Jesús para aquellos que lo han de seguir y después por una revelación divina que transmite a sus discípulos una comprensión tipológica de la historia.

Según relata Mateo, seis días antes de la transfiguración, Jesús había comenzado a insistir en que debía ir a Jerusalén para sufrir mucho de parte de los ancianos, los sacerdotes y escribas, ser muerto y resucitar al tercer día. Pedro, al oír esto, quiso amonestar a Jesús y prevenirlo para que eso no sucediera y entonces Jesús lo conminó a retirarse, tildándolo de Satanás y recriminándole que no estaba sintiendo las cosas de Dios, sino las de los hombres (*Mateo* 16: 21–23). Y a continuación convocó a sus discípulos y les dijo lo siguiente:

El que quiera venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame. Pues el que quiera salvar su vida, la perderá; y el que pierda su vida por mí, la hallará. Y ¿qué aprovecha al hombre ganar todo el mundo si pierde su alma? ¿O qué podrá dar el hombre a cambio de su alma? Porque el Hijo del hombre ha de venir en la gloria de su Padre, con sus ángeles, y entonces dará a cada uno según sus obras. (*Mateo* 16: 24–27)

Bajo este punto de vista bíblico, no es casualidad que la carrera literaria de Mexía de Fernangil se origine en la milagrosa supervivencia a una tormenta que lo confrontó con la muerte, ni tampoco que sus primeros frutos sean una traducción cristiana de Ovidio. Tanto él como los tripulantes habían sido desahuciados por el piloto y su salvación estaba fuera de toda esperanza humana y Dios les concedió entonces una segunda oportunidad para enmendar o reforzar un camino en correspondencia con el orden espiritual que ha de manifestarse no solo en la fe y la moral, sino en las obras. Recordemos la reconvención que hace Mexía de Fernangil a Don Diego de Portugal en su “Epístola”. Así, desde esta nueva carrera literaria, no solo la tradición clásica ha de ser convertida a los principios católicos, sino todo el código que sustenta a la poesía culta en el contexto de la Monarquía católica. Lo que implica generar a su vez un modo de lectura que permita a la poesía ocupar un lugar de importancia dentro de la misión evangelizadora en el Nuevo Mundo y a la vez dentro de la historia de la salvación.

Al respecto, el episodio de la Transfiguración es también decidor. Luego de que el rostro de Jesús brillara como el sol y sus vestidos se volvieran blancos como la luz, junto a él se aparecieron Moisés y Elías conversando con él. Pedro, quien nuevamente es el primero en dirigirse a Jesús, exclama lo bien que se está en esa cumbre y que prepararía tres tiendas para sentar campamento. En ese momento, sin embargo, todos fueron cubiertos por una nube resplandeciente y de la nube salió la voz de Dios, quien les reveló que Jesús era su hijo amado y que tenían el deber de escucharlo. Cuando la nube pasó y los discípulos pudieron mirar a Jesús nuevamente, se dieron cuenta de que estaba solo. Al descender del monte, Jesús les conminó no revelar lo que habían visto hasta que el Hijo del hombre resucitara entre los muertos, ante lo que los discípulos preguntaron que cómo podía ser que los escribas dijieran que para que esto sucediera tenía que venir primero Elías. A lo que Jesús respondió diciendo que era verdad que Elías vendría primero a reestablecer todo, pero que la cuestión era que en verdad Elías ya había venido y que no lo reconocieron, sino que hicieron con él lo que quisieron, y que de la misma forma, el Hijo del hombre tendría que padecer de parte de ellos (*Mateo* 17: 3–12). Y ante estas palabras de Jesús, dice Mateo para concluir el episodio, “entendieron los discípulos que les hablaba de Juan el Bautista” (*Mateo* 17: 13).

Sin adentrarnos todavía en lo que significa para la poesía la apropiación de este modo de lectura tipológico (ver capítulo 6), aquí baste recalcar la centralidad de Cristo dentro del modelo poético sugerido por Mexía de Fernangil a partir de su relato de conversión poética y fundación del Parnaso Antártico, ya que este modelo sostiene su visión escatológica y mesiánica de la historia y tendrá repercusiones claras en otros poetas virreinales. Así, esta conversión cristiana del Parnaso se hace evidente también en la invocación a las musas que abre el “Libro I” de *La Christiada* de fray Diego de Hojeda y en la lectura que realiza de este pasaje la “Canción del Licenciado Don Gabriel Gómez al autor” en los preliminares de la misma obra. El exordio plantea desde los primeros versos el tema del poema y una conversión de la fuente que irriga al Parnaso y de la cual los poetas han bebido para encontrar inspiración:

Canto al Hijo de Dios, umano, y muerto  
 Con dolores y afrontas por el ombre.  
 Musa diuina, 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. (Hojeda 1)

La imagen que construye esta octava es potente: el Parnaso ha sido convertido en el cuerpo de Cristo y la fuente Hipocrene, en la sangre y agua que fluye de la herida abierta en su costado por la lanza de un soldado (*Juan* 19: 31–37).<sup>30</sup> Esta sangre es la que permitirá al poeta alcanzar una voz que halague los oídos y asombre a todos los seres humanos, mediante un sonido en el que se conciertan perfectamente el *delectare et prodesse* horaciano, aunque esta vez bajo la justeza (y tal vez también justicia) de un gusto cristiano.

Esta conversión del Parnaso greco-latino a un Parnaso cristiano y la superación del mundo antiguo por el universo cristiano se confirman en la “Canción” que dedica el licenciado Gabriel Gómez a fray Diego de Hojeda. La primera estrofa de este poema introduce y celebra las virtudes del poeta Hojeda al cantar el amor celestial de Cristo, en contraste con el amor o las proezas que cantaron los poetas de la Antigüedad (la primera estrofa menciona a Ovidio y a Homero). Esta superación de la tradición por la vía cristiana se continúa y transforma en la segunda estrofa en la vida eterna que gana el mundo cristiano frente al mundo antiguo, que sin la revelación de Cristo solo puede aguardar la muerte:

Cantais de Dios al hijo humano i muerto  
[...]  
i assi cantais, que en el costado abierto  
de Cristo, mostrais bien aver bañado  
los dotos labios que la tierra admira  
este Apolo os inspira  
mientras el otro Apolo

30 Esta representación de Cristo en la cruz y de la inspiración que provee la sangre que fluye de su costado será también utilizada a fines del siglo XVII por Juan de Espinosa Medrano, vinculada con la figura evangélica del pan y la figura poética de las abejas. Como lo veremos en el capítulo 7, en su “Oración panegírica al Santísimo Sacramento del Altar”, el cuerpo de Cristo será pan y a la vez panal, del cual surge una miel que convierte al ser humano y le da vida eterna.

dexando en triste oscuridad el Polo  
La muerte llora de la vida eterna (Hojeda 509)

El mundo de la Antigüedad, ese otro Apolo que ya no es más inspiración del poeta frente al verdadero Apolo, queda en la oscuridad y relegado a la desaparición. El canto de Hojeda, al bañarse en la fuente de Cristo, ha logrado superar las limitaciones de la poesía culta secular, convirtiendo a su vez el Parnaso en un Parnaso cristiano y universal. Hacia el final de la segunda estrofa, declara la voz del licenciado Gabriel Gómez:

es el Calvario Pindo aquella  
madre a un tiempo i donzella  
vuestra musa, i en vez de Daphne esquivia  
premio la Cruz de vuestra frente altiba (Hojeda 509)

Es decir, el monte Parnaso ha sido reemplazado por el Calvario, las musas por María y el premio del poeta, ya no el lauro –recordemos que según relata Ovidio en las *Metamorfosis*, Apolo convirtió a Dafne en un laurel y que es el laurel que coronará a los poetas– sino la cruz.

Como nos lo presentan todos estos textos poéticos vinculados con la Academia Antártica y el desarrollo de un programa poético particular en la traslación del Parnaso, la transfiguración del Señor se transforma en modelo implícito para comprender la consolidación del macrotopos del parnaso como parámetro central de la poesía y como *axis mundi*. Desde la visión cristiana de la historia de la salvación, la transfiguración del Señor implica también la transfiguración del universo temporal a la luz del orden espiritual. En este sentido, la poesía cristiana del Nuevo Mundo no es solo una traducción o relectura moralizante del pasado, sino también una inserción de la poesía misma dentro del orden espiritual y salvífico que constituye a todo el *orbis christianus*. Es decir, como lo planteaba la misionología y la eclesiología del Tercer Concilio Limense y la obra de José de Acosta, ese mundo centrado en Cristo en cuanto salvador de la humanidad y que ha de ser propugnado por todo el globo tanto por la Monarquía católica así como por la Iglesia. Entendiendo a la primera de estas instituciones como el poder temporal de la autoridad espiritual y la segunda como comunidad de hombres que profesan a Cristo y su doctrina, sin limitaciones espaciales,

temporales, geográficas o étnicas (ver Romero Ferrer 1279). La conjunción de ambas instituciones potenciará a lo largo de los siglos XVI y XVII la conformación de una política cristiana, que al decir de Fernández Albaladejo producirá un tipo de ciudadano específico, el peregrino católico contrapuesto al *civis* latino o cortesano (Fernández Albaladejo 120). Este ciudadano específico, como lo desarrolla Iñurrítegui Rodríguez al seguir declaraciones del Arzobispo de Toledo, fray Bartolomé de Carranza, estaba inmerso en una organización política que se sustentaba en una concepción del tiempo específicamente cristiana, indivisible de su finalidad salvífica y trascendente: “Los cristianos no tienen más que un Rey que es Christo, y una fe, y una ley, y así todos hacen una Yglesia y un Reyno”, escribía fray Bartolomé Carranza en 1558, y “de esta Yglesia habemos de procurar ser todos ciudadanos y miembros de ella”, puesto que “aquella ciudad y aquel reyno, uno, que Christo llama su reyno, donde el rey es uno y las leyes unas” es el único modo de alcanzar la redención (citado por Iñurrítegui 25). El cristiano, explica Iñurrítegui, se concebía ciudadano de una república santa católica que solo es concebible por revelación y que transformaba al sujeto en *peregrinus* antes que *civis*. Esta otra ciudadanía del peregrino, contrapuesta al *vir civilis* del humanismo renacentista, gozaba de un privilegio de universalidad exclusivo, pues, en palabras de Carranza, “todas las otras monarchias y repúblicas tienen término en el lugar y en el tiempo” (citado por Iñurrítegui 25).

Tanto en el emblema de Diego Mexía de Fernangil, así como en el famoso pasaje del “Discurso en loor de la poesía” en el que se anuncia el traspaso de las letras “d’el exe antiguo a nuestro nuevo Polo” (25; v. 474) está el reconocimiento de la Monarquía española como iniciadora providencial de la *translatio* cristiana. Sin embargo, también hay una clara marca de una diferencia que traspasa la tarea civilizadora y evangelizadora a los letrados del virreinato del Perú. Cristo, *Rex et Sacerdos*, se instituye como modelo político y moral de la poesía en el Nuevo Mundo, y con él, la *translatio imperii* se desvincula de su esquema genealógico y geográfico de paso de Oriente hacia Occidente y se incardina dentro de una historia de la salvación. Es por esto por lo que la cumbre de la poesía ya no está en un centro geográfico determinado, sino en todo lugar en el que la salvación de la humanidad esté en juego. Con este gesto se sugiere que la labor misional de los poetas en el Nuevo Mundo resulta claramente de mayor trascendencia que la de un Parnaso literario escrito a imitación de los tópicos, formas y figuras heredadas de la gentilidad.



## Capítulo 5

# Poética teológica en el virreinato del Perú: la misión pastoral de la poesía

### Alabanza de la poesía y poesía teológica

Los lectores del “Discurso en loor de la poesía” –o tal vez aquellos que por motivos diversos hayan accedido a la literatura crítica sobre él– tendrán presentes los cuatro argumentos principales con los que este poema sustenta la supremacía filosófica y moral del “metrificar dulce, i sabroso” (17; v. 99): 1) la poesía es don divino, otorgado “gratuitamente” (31; v. 762) a los seres humanos para encumbrarlos a los cielos, para combatir los vicios y para dar orden y concierto a la civilización humana (20–21; vv. 259–273); 2) su antigüedad es inmemorial, se remonta a los orígenes del universo (17; vv. 79–96) y es parte de la vida humana ya desde las palabras que pudieran entonar Adán y Eva al celebrar y nominar la creación, al lamentar su expulsión del Paraíso (18; vv. 130–144); 3) la poesía es “fuente” (17; v. 88) y “epílogo” (17; v. 91) de todas las ciencias y artes humanas y puede convertir, por lo tanto, a todos sus cultores devotos en ilustres sabios (29; vv. 664–681); 4) esta ciencia suma es capaz de perfeccionar y enriquecer todo saber y tiene la facultad de guiar a los seres humanos a la salvación mediante los conceptos, las leyes, las virtudes e incluso los misterios de la creación (31–32; vv. 760–783).

Estos argumentos, junto con los catálogos de poetas bíblicos, greco-latinos, modernos y peruanos, son los elementos que según Cornejo Polar (y todos aquellos que han seguido la determinación genérica del “Discurso en loor de la poesía” en cuanto alabanza) se condicen claramente con los cuatro aspectos que dan forma al *topos* de la *laudatio artium*.

El primero en caracterizar histórica y genéricamente este tipo de alabanzas fue Ernst Robert Curtius al estudiar el *Panegírico por la poesía* (1627) de Fernando de Vera y Mendoza en un artículo publicado en 1939 en la revista *Romanische Forschungen* bajo el título de “Theologische Kunsttheorie im spanischen Barock” y luego resumido y modificado en el ya famoso “Exkurs XXII. Theologische Kunsttheorie in der spanischen Literatur des 17. Jahrhunderts” de su enciclopédica obra *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Según Curtius, quien rastrea la génesis y fijación de las alabanzas de la poesía desde la Antigüedad clásica hasta el siglo XVII español, el *topos* de estos panegíricos se compone siempre de cuatro elementos argumentales y estructurales: 1. los inventores humanos y divinos del arte en cuestión; 2. su utilidad moral y civil; 3. filosofía y saber enciclopédico como precondiciones para el arte; 4. catálogo de héroes (“Theologische Kunsttheorie” 149 y *Europäische Literatur* 530).

Según Cornejo Polar, estos cuatro elementos se desarrollan y organizan en el “Discurso en loor de la poesía” en tres grandes secciones que están situadas después de la necesaria invocación a las musas (vv. 1–60) y la última invocación a Diego Mexía de Fernangil, con la que se cierra el poema (vv. 802–808). Así, entre estas dos secciones de relativa brevedad, se encuentra una primera parte que se ocupa del origen divino de la poesía (vv. 61–129), luego otra, la más extensa, que se ocupa de la “historia de la poesía” desde Adán y Eva hasta la actualidad del poema (vv. 130–630) y finalmente, una parte previa al cierre que tiene como objetivo probar la importancia de la poesía mediante su utilidad y provecho para la humanidad (vv. 631–802). Por su extensión, la “historia de la poesía” se puede subdividir además en ocho momentos: 1. Adán, Eva y los poetas bíblicos (vv. 130–225); 2. Los poetas medievales y “modernos” (vv. 226–240); 3. La poesía en la gentilidad y el surgimiento en ella de la poesía (vv. 241–300); 4. La “Edad de Oro” de la poesía y su honra universal (vv. 301–342); 5. Nómina de poetas clásicos (vv. 343–420); 6. Las poetisas (vv. 421–460); 7. Elogio de España (vv. 461–495); 8. Alabanza de los poetas de la Academia Antártica (vv. 496–630) (Cornejo Polar, *El Discurso en loor* 48–53). De esta forma, queda en evidencia que los inventores divinos de la poesía, así como el saber enciclopédico, conforman el núcleo de la primera parte, los inventores humanos y el catálogo de héroes son el gran tema de la “historia de la poesía” y finalmente, la utilidad moral y civil se pone a prueba en la tercera y última sección.

Ahora bien, en esta exposición de Cornejo Polar, así como en aquellas que han seguido su análisis de la estructura argumental del “Discurso en loor de la poesía”, llama la atención que luego de establecer los claros vínculos con la cultura clásica y humanista no haya una preocupación similar frente a los aspectos teológicos que animan esta alabanza de la poesía. Más aún, al notar que las indagaciones de Curtius sobre el modo particular en que el *topos* de la alabanza de la poesía es utilizado en la temprana modernidad, primero en Italia y luego en España, están en íntima relación con una poética teológica que ha de legitimar a la poesía ante el modelo de las artes liberales y ante el sistema de las ciencias que había sido legado a la escolástica por la obra de Tomás de Aquino.

Como ya lo mencionamos en el capítulo anterior, Alicia de Colombí-Monguió y Elías Rivers, proponen como modelo para delinear la vertiente humanista de las alabanzas de la poesía al libro XIV de las *Genealogiae deorum gentilium* de Boccaccio y con ello, siguen la precisión que hiciera Curtius al respecto en el “Exkurs XXII” de *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* al situar el origen de las alabanzas de la poesía en sentido estricto en el umbral entre la Edad Media y el Renacimiento, en específico, en el siglo XIV en Italia. Según Curtius, ni la Antigüedad clásica ni la Edad Media conocieron panegíricos dedicados exclusivamente a la poesía. Los primeros tanteos se producen en tiempos romanos, sin embargo, la latinidad clásica se inclinaba más hacia lo útil y por lo mismo, la poesía se subordina generalmente a la oratoria. En la Edad Media, por su parte, la poesía estaba tan estrechamente ligada a la enseñanza de la retórica y de la gramática, además de a la música, la moral y la teología, que la alabanza de la poesía tampoco fue un tema de renombre. Recién en algunas epístolas de Albertino Mussato, en el diploma de la coronación de Petrarca y luego en el libro XIV de las *Genealogiae deorum gentilium* de Boccaccio, se desarrolla el tema vinculado específicamente con la poesía (*Europäische Literatur* 532). Esta ubicación de la alabanza de la poesía en los orígenes de la cultura humanista es un elemento fundamental para argüir sobre los atisbos de modernidad que portan consigo este tipo de textos, lo que redobla su importancia en el contexto letrado virreinal como lo han demostrado Colombí-Monguió y luego también Sonia Rose en torno a la Academia Antártica. Sin embargo, esta comprensión de la alabanza de la poesía resulta parcial si no se exponen las causas que motivaron y que dieron forma específica a este *topos*: a saber, una alabanza o defensa “teológica” de la poesía.

En la versión previa al Excurso XXII que publicara en 1939 y que es más explícita en sus argumentos y descripción de obras, Curtius declara:

Erst zu Beginn des 14. Jhs. verfaßt der Paduaner Albertino Mussato einige Episteln, deren Thema die Verteidigung der Poesie ist. Ich gedenke an anderer Stelle zu zeigen, daß seine Argumente durchweg der mittelalterlichen Tradition entnommen sind. Eine Verteidigung aber schien nötig, weil die thomistische Wissenschaftslehre die Poesie als *infima scientia* an einem bescheidenen Platz verwies. (“Theologische Kunsttheorie” 152)

El surgimiento de la alabanza de la poesía, como lo sugiere Curtius, refiriéndose a un artículo que publicará al año siguiente, en 1940, con el título de “Theologische Poetik im italienischen Trecento”, está íntimamente vinculado con los debates que se producen en el siglo XIV en Italia entre los precursores del humanismo y algunos adalides de la neoescolástica. El *topos* de la alabanza de las artes en general y los cuatro elementos que lo caracterizan adquieren su especificidad poética a partir de estas discusiones sobre el estatuto filosófico y teológico de la poesía, mediante el recurso a otros tópicos extraídos de la tradición medieval, aunque combinados por primera vez para defender a la poesía en un contexto moderno temprano.

Los debates a los que Curtius refiere están ejemplificados en la polémica que protagonizó Albertino Mussato con el dominicano Giovannino de Mantua. Mussato escribió varias epístolas en latín sobre el origen y la virtud de la poesía, en las que la poesía es designada como un derecho divino y una ciencia celestial. Por un lado, argumenta Mussato desde un punto de vista cristiano, la poesía presenta un modo de lectura mediante el que es posible comprender que los mitos paganos –materia esencial de la poesía desde la Antigüedad– ofrecen las mismas lecciones morales que las Sagradas Escrituras, aunque de forma enigmática o alegórica. Así, por ejemplo, la lucha de los gigantes contra Zeus corresponde a la historia de la torre de Babel y el juicio de Júpiter sobre Licaón, al exilio de Lucifer en el Infierno. Por otro lado, la poesía ya está presente en los orígenes del cristianismo, ya que gran parte de los escritos bíblicos fueron compuestos en formas poéticas, como los libros de Moisés o el Apocalipsis de San Juan. De tal forma, expone Curtius, Mussato podía concluir que la poesía no solo era una filosofía, sino en primera instancia una segunda teología:

In seiner siebenten Epistel lehrt er, die alten Dichter seien Kunder Gottes gewesen, und die Poesie sei eine zweite Theologie [...]. Dichter waren Moses, Hiob, David, Salomo. Christus sprach in Gleichnissen, also in einer der Poesie verwandten Form. (“Theologische Poetik” 3)<sup>1</sup>

Según Curtius, estas declaraciones de Mussato sobre el estatuto teológico de la poesía desataron una famosa polémica entre él y el dominicano Giovannino de Mantua, la que hasta ese entonces había sido aludida con frecuencia para resaltar cómo la defensa de la poesía de Mussato ante los ataques de la Iglesia lo designaban un precursor del humanismo y del Renacimiento (“Theologische Poetik” 3). Sin embargo, Curtius advierte que esta apreciación no hace justicia ni a los argumentos de Giovannino de Mantua ni al centro de la discusión, puesto que el dominicano no ataca ni prohe la poesía, sino en específico la afirmación de que esta sea una *ars divina* o una teología. El resumen de los argumentos de Giovannino de Mantua según Curtius es el siguiente:

[D]ie ltesten Dichter, unter ihnen als groter Orpheus, seien Philosophen gewesen und hätten das Wasser als oberste Gottheit bezeichnet, wie Aristoteles in der Metaphysik mitteile. Aber weil sie von falschen Göttern gehandelt hätten, hätten sie die wahre Theologie nicht überliefern können. Auch sei die Poesie nicht von Gott den Menschen überliefert worden, sondern wie andere Weltliche Wissenschaften von den Menschen erfunden

1 Otro ejemplo de este tipo de argumentos se encuentra en las *Epstolas familiares* de Petrarca, en especfico en la epstola cuarta del libro decimo que escribe al hermano Gherardo. All Petrarca plantea las siguientes preguntas: “theologie quidem minime adversa poetica est. Miraris? parum abest quin dicam theologiam poeticam esse de Deo: Cristum modo leonem modo agnum modo vermen dici, quid nisi poeticum est? [...] Quid vero aliud parabolae Salvatoris in Evangelio sonant, nisi sermonem a sensibus alienum sive, ut uno verbum exprimam, alieniloquium, quam allegoriam usitatori vocabulo nuncupamus? Atqui ex huiusce sermonis genere poetica omnis intexta est. Sed subiectum aliud” (*Le familiari* II: 301). Traducción al alemn: „Der Theologie ist die Poesie jedenfalls nicht abtraglich. [...] [d]ie Theologie sei Poesie über Gott. Christus wird bald Löwe, bald Lamm, bald Wurm geheissen. Was ist das, wenn nicht Poesie? [...] Was anderes wollen die Parabeln des Heilandes in den Evangelien hören lassen als eine Erzählung, deren Gehalt vom Wortsinn verschieden oder –um es mit einem Wort zu sagen– ein Gleichnis ist, das wir gewöhnlich mit dem Wort Allegorie bezeichnen? Und genau daraus ist die ganze Dichtung gewoben. Nur ist ihr Gegenstand ein anderer“ (*Familiaria* I: 540).

worden. Moses habe seinen Lobgesang nach dem Durchzug durchs Rote Meer nur deshalb in Versen verfasst, damit er von den Prophetin Maria (Mirjam) und einen Frauenchor vorgetragen werden konnte (*Exodus* 15: 20). Aber selbst wenn die ganze Bibel dichterisch verfasst oder in Verse umgesetzt wäre, wie Arator und Sedulius das versuchten, wäre die Poesie darum noch nicht göttlich zu nennen. Denn jede Wissenschaft könne in metrischer Form mitgeteilt werden, werde aber dadurch nicht zur Poesie. Gewiss verwende auch die hl. Schrift Metaphern –wie die Poesie–, besonders in den prophetischen Büchern und der Apokalypse: aber mit einem großen Unterschied. Die Poesie brauche Metaphern, um darzustellen und zu ergötzen; die Bibel jedoch, um die göttliche Wahrheit zu verhüllen, damit diese von den Würdigen erforscht werde, den Unwürdigen aber verborgen bleibe. (Curtius, “Theologische Poetik” 56)

Lo que se aprecia en estos argumentos es que a Giovannino de Mantua no le interesa atacar a la poesía en sí, sino establecer el lugar que le corresponde dentro del sistema de las ciencias que Tomás de Aquino había legado a la escolástica. La solución que ofrece Giovannino sobre las distintas formas en que la poesía y la Biblia usan las metáforas es, según Curtius, tomista, al igual que la concesión de que la poesía representa cosas irreales, “*quae propter defectum veritatis non possunt a ratione capi*” (“Theologische Poetik” 6). Esto quiere decir, que la poesía es en el mejor de los casos subracional, mientras que la teología trata de lo supraracional. La utilización de modos expresivos bíblicos tiene así dos causas distintas; y por el *defectum veritatis*, la poesía resulta una *infima scientia* desde el punto de vista de la doctrina de las ciencias (6).

Para contrarrestar esta (sub)valoración de la poesía, arguye Curtius, Mussato no funda argumentos nuevos, sino que se nutre de una tradición medieval que era coexistente al tomismo y que tenía sus fundamentos en la Antigüedad clásica: tanto el concepto de poeta teólogo, como la palabra teología vienen de la Grecia antigua y llegaron a la Edad Media por la vía del latín y de la patristica. Aristóteles, por ejemplo, utilizaba la palabra teología para referirse a las primeras especulaciones sobre el origen del universo, es decir, sobre la doctrina natural arcaica que antecede a su metafísica (“Theologische Poetik” 7). Por su parte, Tertuliano, Agustín de Hipona y otros padres de la Iglesia, siguiendo a Aristóteles, utilizaron la palabra teología para hablar de la doctrina divina de los

gentiles (9). En este sentido, Mussato, al decir que la poesía era una teología, no estaba fundando una concepción nueva de la poesía, sino continuando una idea que provenía de la antigua Grecia y que había llegado a la Edad Media a través de los padres de la Iglesia. Lo que significa, según lo arguye Curtius en contra de aquellos que ven en Mussato un absoluto precursor del Renacimiento, que el poeta paduano defiende una posición que era típica para la Antigüedad tardía y la Edad Media (9).

Ahora bien, si recordamos los argumentos de Bornscheuer sobre la tópica (ver capítulo 2), esta recuperación de una noción poética antigua, sí adquiere tintes modernos cuando se advierte esa nueva combinación de tópicos existentes en el contexto de estos debates poético-escolásticos y se la considera inserta dentro del programa de educación humanista. Si la teología en su sentido antiguo refiere a una especulación sobre los orígenes del universo, a una doctrina natural arcaica, la afirmación de Mussato de que la poesía es una segunda teología, quiere fortalecer su carácter cognoscitivo, ya que la poesía otorga de este modo una comprensión natural del universo y acceso a una sabiduría universal, independientemente si esta es de carácter revelado o no. La finalidad de la poesía, desde esta perspectiva, no es la representación de la verdad, sino alimentar ese “fervor de exquisito descubrimiento y de decir, o escribir, lo que se ha descubierto”, que según Boccaccio la constituye (Rivers, “Apuntes sobre la alabanza” 278). Este fervor por el descubrimiento es el que en última instancia eleva al ser humano hacia la verdad a partir del estudio de las letras humanas, antiguas o modernas, ya que estas no contradicen ni a las Sagradas Escrituras ni a su interpretación canónica, sino que las complementan y enriquecen.

Esta comprensión de la poesía, incluyendo la forma adecuada para leerla (metafórica, alegórica) es la que se compone en la confluencia de otras tres nociones poéticas medievales, pero que en combinación con el *topos* de la alabanza, sirven para independizar a la poesía del modelo medieval de las artes liberales. Junto a la vinculación de la poesía con la filosofía y la teología, Mussato incluye en sus alabanzas las ideas de a) la armonía o correspondencia entre las historias bíblicas y la mitología griega, b) la poética bíblica y c) Dios como génesis de las artes (Curtius, “Theologische Poetik” 10). La primera idea o procedimiento de lectura, que Curtius denomina “Harmonistik” (en castellano se tiende a hablar de “moralización”), tuvo su punto más alto en Clemente de Alejandría y si bien fue rechazada luego por la teología latina, siguió viva en la obra de algunos apologetas

y en la Edad Media en la obra de algunos poetas (Curtius menciona a Alcimius Avitus, Aldhelm, Theodolius, Eupolemius, Baudri de Bourgueil) (“Theologische Poetik” 10–11). La poética bíblica, que es la segunda idea, proviene principalmente de San Jerónimo e Isidoro de Sevilla y se basa en el hecho de que varias partes del Antiguo Testamento fueron compuestas en versos, como por ejemplo, el *Cantar de los cantares*, los *Salmos*, el *Libro de Job*, entre otros (11). En este sentido, la poética bíblica sostiene los argumentos sobre la antigüedad y elevación de la poesía, ya que fue utilizada por los profetas para transmitir la palabra de Dios. La tercera noción, Dios como génesis de las artes, Mussato la toma de la patristica. Según Curtius, esta se encuentra *expressis verbis* en Casiodoro y al parecer proviene directamente de Agustín de Hipona (aunque esto no lo puede asegurar completamente). Frente a las otras tres visiones históricas de la proveniencia de las artes que existían hasta entonces –las artes se originan en Grecia, en Egipto o en Jerusalén– se añade esta concepción metafísica, que refiere el origen de las artes a Dios. En Mussato, como también en otros poetas, esta idea metafísica, vinculada a la poética bíblica, es la que conducirá a la idea de la poesía como *ars divina* y cima de todas las artes y ciencias (12).

Más allá de las conclusiones a las que llega Curtius con respecto a las nociones poéticas de Mussato –la concepción poética de Mussato no es pre-humanista o pre-renacentista, sino herencia de una tradición más antigua frente a la doctrina científica y artística de los “modernos” escolásticos de su época (14)– es fundamental entender cómo la confluencia de tópicos medievales sobre la poesía para sustentar su dimensión filosófica y teológica marcarán indeleblemente al *topos* de la alabanza de la poesía. Los cuatro elementos temáticos y estructurales que constituyen este tipo de textos a partir del siglo XIV quedan indisolublemente unidos a los tres tópicos de la moralización/armonística, poética bíblica y Dios como génesis de las artes. Así, los inventores humanos y divinos de la poesía, su utilidad moral y civil, el saber omnicompreensivo como su precondition y el catálogo de héroes se justificarán mediante el enaltecimiento de la poesía como *ars divina* y cima de las artes y ciencias, ya que ella no solo se origina en Dios, sino se remonta a la Biblia en su existencia terrenal y demuestra, incluso en su cultivo pagano, sabiduría universal en concordancia con los fundamentos del cristianismo.

En el caso de España, la instalación de los *studia humanitatis*, y dentro de ellos la concepción de la poesía como disciplina independiente de la gramática y de la retórica, se produce no solo de forma bastante tardía en relación con este

movimiento en Italia, sino además sin una completa desvinculación del modelo escolástico de las artes liberales. En efecto, como lo declara Helmut C. Jacobs en su estudio *Divisiones philosophiae*, siguiendo en esto también a Curtius y otros estudios de Karl Kohut, a diferencia de lo que sucedió en Italia a fines del siglo XIV, en España se conservó hasta bien entrado el siglo XVI el modelo educativo de las artes liberales, que a su vez dependía del sistema científico teológico, principalmente del tomismo (Jacobs 16).<sup>2</sup> Por lo mismo, recién en el siglo XV se puede observar una tímida independencia de la poesía de la clasificación escolástica de las artes y las ciencias en España:

Im 15. Jahrhundert führten in Spanien gesellschaftliche Veränderungen, insbesondere in Kreisen des grundbesitzenden Adels, der sich als politische Macht konsolidierte, zur Verbreitung von literarischen Interessen bei den Leien. Beeinflußt von italienischen, aber auch provenzalischen und katalanischen Vorbildern entstand eine von mehreren herausragenden Persönlichkeiten getragene frühhumanistische Bewegung, die eine Neubewertung der Dichtung zur Folge hatte und sie, losgelöst aus ihrer Verbindung mit Grammatik und Rhetorik, zur autonomen Disziplin aufwertete. (Jacobs 47)

Ahora bien, este movimiento humanista temprano, incluyendo la paulatina independización de la poesía, no puede homologarse a lo que sucedió en el humanismo italiano; más bien, hay que comprenderlo dentro del desarrollo específico que tienen las letras en la Península a partir de los fundamentos teológicos que organizan la cultura y la política (ver capítulo 2). Así, tanto los detractores de la poesía, como sus defensores, irán a buscar sus argumentos a la teología escolástica o a la tradición medieval de la poética bíblica. Mientras ciertos eclesiásticos de la época, como Alonso de Madrigal El Tostado o el obispo de Zamora, Rodrigo Sánchez de Arévalo, siguen a Tomás de Aquino y su organización de las ciencias según su utilidad para la teología, considerando a la poesía como la ciencia de más bajo rango por su inutilidad y falsedad (Jacobs 47), letrados

2 Los estudios de Kohut mencionados por Jacobs son: “Der Beitrag der Theologie zum Literaturbegriff in der Zeit Juans II. von Kastilien” (1977) y “La posición de la literatura en los sistemas científicos del siglo XV” (1978).

como Enrique de Villena, Juan Alfonso de Baena, Iñigo López de Mendoza, el Marqués de Santillana y Juan del Encina comenzarán a favorecer a la poesía ante la gramática o la retórica considerando su utilidad moral, su cercanía a la nobleza y sus vínculos con la Biblia. Como lo expone Jacobs, Enrique de Villena, en su traducción glosada de la Eneida, ubicará a la poesía en el tercer escalafón, detrás de la teología y la filosofía. Por su parte, Baena, el Marqués de Santillana y Juan del Encina hablarán de la superioridad de la poesía en la expresión, su mayor adecuación con la nobleza, su antigüedad inmemorial vinculada con los profetas bíblicos y en este sentido, sobre el carácter infuso (por Dios) de sus conceptos y doctrina (Jacobs 49).<sup>3</sup> Paso a paso se va construyendo una argumentación en favor de la poesía, en la que en vez de que el modelo de las artes liberales sea sustituido por el de los *studia humanitatis*, se apela a un funcionamiento paralelo, en el que la poesía ha de legitimar, por un lado, su estatuto independiente y por otro, su pertenencia al sistema escolástico de las ciencias.

En este punto nos encontramos con el surgimiento de una amplia tradición de alabanzas de la poesía, en los que la concepción de esta última se perfila a través de un entrelazamiento particular de argumentos humanistas con ideas medievales, las que paulatinamente derivarán, como lo arguye Curtius, de una poética “bíblica” a una poética “teológica” (*Europäische Literatur* 534) que si bien parece surgir de polémicas similares, no es completamente homologable con aquella defendida por Mussato en sus epístolas. Según Curtius, esta poética teológica, perceptible con nitidez en la segunda mitad del siglo XVI en algunos comentarios sobre la poesía en la obra de fray Luis de León, en la alabanza de la poesía que Alonso de Valdés escribe para las *Diversas rimas* (1591) de Vicente Espinel, en el *Panegírico por la poesía* (1627) de Fernando de Vera y Mendoza, entre otras<sup>4</sup>, será

3 Ver también el “Prólogo” al *Cancionero* (1445) de Juan Alfonso de Baena, el “Prohemio e carta” (1449) de Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana y el “Prohemio en una arte de poesía castellana” en el *Cancionero* (1496) de Juan del Encina, obras compiladas en la antología *La teoría poética en el renacimiento y manierismo españoles* de Alberto Porqueras Mayo (75–81).

4 Aquí es posible agregar también a *El arte poética en romance castellano* (1580) de Miguel Sánchez de Lima, al *Arte poética española* (1592) de Diego García Rengifo (firmada por su hermano Juan Díaz Rengifo), al *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo, así como al *Panegírico por la Poesía y la Doctrina del Doctor Angélico Santo Thomas de Aquino Patrón de la Academia de los Anhelantes de Zaragoza* (1636/7) de Tomás Andrés de Cebrián y a la *Colusión de letras humanas y divinas* (1637/1644) de Gaspar Buesso de Arnal. Estas

posible gracias a las transformaciones que experimenta la teología española bajo el impulso de la segunda escolástica y en específico de la obra de Melchor Cano. Para la mentalidad letrada de los siglos XVI y XVII, sostiene Curtius, la teología “positiva” de Cano significó, en primer lugar, una ruptura de la típica división en la filosofía española de esa época entre humanismo y neoescolástica, en la medida en que su obra y pensamiento se reúnen una sensibilidad humanista con un reconocimiento respetuoso del tomismo, sin que esto signifique la imposibilidad de criticar en algunos puntos tanto a Tomás de Aquino como a Aristóteles. Según Curtius, la lectura de los escritos reformistas, así como las discusiones del Concilio de Trento (1545–1563), en las que Cano participó en 1551, lo convencieron de que el método escolástico no era el más apto para defender la fe católica y que por lo mismo era necesario fundarse más en la patrística y menos en la escolástica (*Europäische Literatur* 535). Como lo puntualiza Titus Heydenreich en dos estudios sobre dos alabanzas de la poesía aragonesas de fines de 1630, la contrarreforma que impulsó el Concilio de Trento propuso con éxito, tanto en términos psicológicos, así como histórico-culturales, un camino entre el neoplatonismo y el rigorismo protestante que buscaba combatir. La antigüedad pagana en todas sus formulaciones no debía ser sustituida por un discurso e imaginario católicos, sino enriquecida con “nuevos contenidos”. Y en esta línea, para comprobar la concordancia entre lo religioso y lo profano, no existía un camino más evidente que retomar los argumentos de los primeros apologetas del cristianismo (“Theologische Poetik in Aragón” 152 y *Culteranismo und Theologische Poetik* 147). Así, por ejemplo, Benito Arias Montano, quien trabajó en la edición de la Biblia *Poliglota*, no dudaba en recurrir a autoridades “paganas” como Horacio, Tibulio o Propertio en la interpretación de las Sagradas Escrituras; y esto precisamente porque „die Kirchenväter das Studium der ‚gentiles‘ als komplementäres exegetisches Hilfsmittel legitimiert hatten“ (*Culteranismo und Theologische Poetik* 147).

En esta línea, regresando al comentario de Curtius sobre Melchor Cano, se aprecia que su estilo, su rechazo de los argumentos frívolos y los sofismas de la escolástica, así como su recurso a los estudios histórico-filológicos y a la patrística

últimas dos alabanzas han sido estudiadas en detalle desde esta perspectiva por Titus Heydenreich (ver “Theologische Poetik in Aragón” y *Culteranismo und Theologische Poetik*).

para establecer argumentos de antigüedad y construir sus *loci theologici* evidencian una clara inclinación hacia el humanismo cristiano de la primera mitad del siglo XVI (*Europäische Literatur* 535). Además, Curtius destaca que, en la obra de Cano, a diferencia de la escolástica más tradicional, se produjo una valoración de la *auctoritas historiae humanae*:

In unsere Begriffssprache übersetzt bedeutet das: die gesamte profane Historie und Literatur ist daraufhin zu untersuchen, was sie zur Bekräftigung der kirchlichen Lehre an Zeugnissen beizubringen vermag. Das war ja auch schon die Methode der Apologeten und der vornicänischen Väter gewesen. Durch Cano aber wurde sie nun in das System der Theologie eingebaut. Sie ist das Kennzeichen einer universalen, harmonisierenden Geisteshaltung, welche das Geistgut auch des heidnischen Altertums für eine christliche Philosophie der Kultur auszuwerten sucht. Sie ist intolerant gegen Ketzler und Ungläubige, niemals gegen die *studia humanitatis*. (*Europäische Literatur* 535)<sup>5</sup>

Este impulso en la teología se tradujo así en una transformación de los argumentos bíblicos medievales sobre la antigüedad de la poesía en favor de una abstracción teológica para las ideas poéticas o incluso para la constitución de una metafísica teocéntrica de las artes (*Europäische Literatur* 539). Esta transformación o abstracción, según Curtius, se insinúa con claridad en *Los nombres de Cristo* de fray Luis de León, quien no por nada fue discípulo de Cano en Salamanca. El personaje de Marcelo, al referirse a la palabra *monte* como uno de los nombres de Cristo, incluye algunos versos. Juliano, su contertulio, considera los versos de manera positiva y agrega que el tema es el único digno de la poesía. Marcelo aprueba el comentario y reafirma su posición indicando que la poesía “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

5 Dentro de esta tradición humanista cristiana en España, Heydenreich afirma que una de sus contradicciones más trágicas es la declaración de Erasmo de Rotterdam como *persona non grata* ya a fines del siglo XVI. Porque fue precisamente Erasmo de Rotterdam quien desde muy temprano había promovido y practicado ejemplarmente la reorientación cristiana de las letras paganas en las *litterae humanae* (*Culteranismo und Theologische Poetik* 148). Sobre el erasmismo en España, la obra de Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, sigue siendo ineludible.

comunicación del aliento celestial y divino” (León 254 y también Curtius, *Europäische Literatur* 534).

Si bien Curtius no elabora más este pasaje, en esta cita se comprueba una abstracción del modo tradicional en que hasta entonces había funcionado el tópico de la antigüedad de la poesía y su condición de ciencia infusa. En vez de que la justificación sea genealógica o histórica, es decir, que la poesía sea una donación divina que llega a los hombres desde el origen bíblico y su transmisión, esta se encuentra infusa en el ánimo de todos los seres humanos como el componente esencial para guiar a la salvación. Muy de acuerdo con las teorías teológico-jurídicas de la época, basadas en el iusnaturalismo de Francisco de Vitoria y Melchor Cano, la poesía representa aquí los “*prima praecepta* implanted by God at the creation *in cordibus hominum*, to enable man to encompass his end *quam* man. It is a form of illumination granted to all true men, whether they be pagans or Christians, an instrument of cognition which allows man to ‘see’ the world as it is, to distinguish between good and evil and to act accordingly” (Pagden, *The Fall of Natural Man* 61).

A partir de estos argumentos, Curtius concluye que la fusión de los elementos humanistas de la alabanza de la poesía con la poética bíblica proveniente de la Edad Media, se transformó productivamente en la poesía española de los Siglos de oro mediante una abstracción basada en la renovación postridentina de la teología:

So konnte aus der biblischen eine theologische Poetik, ja eine theozentrische Metaphysik der Künste erwachsen, die mit dem Thomismus nicht vereinbar ist. Sie ist die –nur selten begrifflich explizierte– theoretische Entsprechung zu einem Welt- und Menschenbild, das innerhalb der reichen Entfaltung des *siglo de oro* eine besondere Bedeutung und Würde beansprucht. In der Dichtung eines Luis de León, wie im spanischen Drama, wie in der Malerei der Zurbarán, Valdés Leal, Greco wird uns das Menschliche immer in seiner Bezogenheit auf Gott gezeigt und über allen Wirrungen der Erde wird uns ein Blick in den Himmel geöffnet. Der tiefste Gehalt von Lopes wie von Calderóns Dichtung wird erst in dieser Perspektive faßbar. (*Europäische Literatur* 539)

Si bien la incompatibilidad de esta poética teológica con el tomismo es un asunto que queda expuesto a debate (como lo veremos a continuación), lo que aquí importa es destacar la manera específica en que se constituye el *topos* de la alabanza de la poesía al interior de la literatura en lengua castellana durante los siglos XVI y XVII, puesto que es en diálogo directo con esta tradición que se compone el “Discurso en loor de la poesía”. Esta alabanza de la poesía escrita en el virreinato del Perú y en la que se ha querido ver el esbozo de un programa poético humanista se monta en estas discusiones entre la escolástica, el humanismo, la teología y la misionología postridentina y la función de la poesía en cuanto ciencia que dan forma al *topos* en la modernidad temprana. Y si bien Colombí-Monguió en su lectura del “Discurso en loor de la poesía” en cuanto carta de ciudadanía del humanismo sudamericano hace alusión a esta querrela entre los poetas y los “modernos” escolásticos en los orígenes de la alabanza (“El Discurso en loor de la poesía” 219) y en otro momento incluso llega a declarar que al “Discurso en loor de la poesía” le interesa más ilustrar la “poesía sagrada de humanismo” (224), en ningún momento de su estudio se pregunta si estas disputas entre poesía y teología siguen funcionando a su manera en el poema dentro del contexto virreinal.<sup>6</sup> Tampoco ahonda en las consecuencias poéticas que tienen en el virreinato del Perú esas referencias al humanismo sagrado o

6 El episodio que ilustra la poesía sagrada del humanismo es en la lectura de Colombí-Monguió más bien puntual y no se extiende en su análisis a una concepción poética e ideológica de esta alabanza o de la Academia Antártica en su conjunto. En un terceto ubicado entre los distintos catálogos de poetas, el “Discurso en loor de la poesía” menciona a un grupo bastante heterodoxo de poetas “modernos” compuesto por Mantuano, Fiera, Sannazaro, Vida y Arias Montano (20; vv. 238–240). Ante estos nombres atípicos para una alabanza de la poesía humanista, Colombí-Monguió se pregunta: “¿por qué Mantuano y no Ariosto, Sannazaro y Vida, en vez de Bembo, Arias Montano en vez de Garcilaso? [...] ¿[P]or qué tan heterodoxa selección de modernos?” (“El Discurso en loor de la poesía” 223). A lo que enseguida responde: “La razón es muy sencilla. Los que nombra habían escrito obras profanas, pero ella los ha elegido por sus obras religiosas. El suyo es el Jerónimo Vida de la *Cristiada* que imitó Hojeda, el Sannazaro del largo poema latino sobre el parto de la Virgen –no el de la celeberrima *Arcadia*–, y el Arias Montano de los estudios bíblicos. Todos grandes humanistas que fueron autores de obras religiosas escritas en latín –la lengua por excelencia del sabio humanista– porque lo que la Peruana quiere ilustrar es la poesía sagrada del humanismo” (“El Discurso en loor de la poesía” 224). De este comentario y la falta de desarrollo posterior en su estudio, se colige que para Colombí-Monguió la poesía sagrada del humanismo sólo se ilustra en este pasaje del “Discurso en loor de la poesía” y no parece determinar con mayor profundidad su argumento.

cristiano que ilustra el poema. Pero esto es una tónica que caracteriza a casi toda la recepción del “Discurso en loor de la poesía”.

En efecto, desde fines del siglo XIX, luego de que Marcelino Menéndez y Pelayo, sin mucha precisión, calificara de místicas las nociones poéticas del “Discurso en loor de la poesía” y sin contar estas alusiones de Colombí-Monguió, en la actualidad existen solo dos contribuciones que han abordado o aludido a la dimensión teológica o religiosa del poema. La primera de ellas, escrita por Lucrecio Pérez Blanco en 1990 a instancias de las celebraciones del V Centenario del Descubrimiento de América, destaca la homología que presenta el poema entre su noción de poesía y las nociones teológicas de la Gracia, en tanto participación de la esencia de Dios. Así, Pérez Blanco dice que el “Discurso en loor de la poesía” toma el camino de la teologización de la poesía, convirtiéndose en un manifiesto ético-estético que ensalza a la poesía como servidora de la fe (“Discurso en loor” 259). La segunda contribución y que es la más reciente, corresponde a un capítulo del libro *Poética y apologética en la Christiada de fray Diego de Hojeda*, escrito por María Elena Calderón de Cuervo. En este capítulo, Calderón de Cuervo se refiere al “Discurso en loor de la poesía” para ilustrar las nociones filosóficas y teológicas que están presentes a principios del siglo XVII en el virreinato del Perú y que influyen también en el poema épico de fray Diego de Hojeda. Calderón de Cuervo alude también a la existencia de un “humanismo devoto, de cepa italiana, [que] nace al servicio del programa de la *propaganda fide*, [y que] compromete en este esfuerzo la estética barroca y bajo la guía de España, se expande por el mundo cristiano” (Calderón de Cuervo 124). Este “humanismo devoto” es el que se hace palpable en el “Discurso en loor de la poesía” no solo en la noción central de la poesía como don divino, sino también en las tensiones entre neoplatonismo y tomismo que revela su concepción del arte y su finalidad: dentro del contexto cristiano, la salvación de la humanidad, lo que conlleva por necesidad enaltecer una dimensión sacramental en la poesía (Calderón de Cuervo 205).

Si bien estas contribuciones al estudio del “Discurso en loor de la poesía” inauguran el camino para indagar con mayor propiedad el modo en que este poema ofrece una poética teológica particular, inserta dentro de los problemas artísticos y filosóficos de su época, no ahondan mucho en cómo estas ideas se insertan en la poesía virreinal peruana, ni tampoco en qué función particular cumplen al interior de esta sociedad. Para esto es necesario considerar la alabanza de la poesía

no solo en términos genéricos, sino también en términos de la tópica, aunque no como lo hizo Curtius al sustentar su visión de la “tópica histórica” en los arquetipos de Jung (*Europäische Literatur* 92), sino en los términos argumentados por Bornscheuer en relación con la dimensión sociocultural y los cuatro momentos estructurales que todo tópico posee (ver capítulo 2). En este sentido, la alabanza de la poesía es efectivamente un *topos* y la especificación moderna temprana de sus elementos clásicos está determinada por la específica interpretación y combinación que se produce en su propia dinámica textual de otros tres *topos* de proveniencia medieval y que dan perfil a una poética teológica. Para el caso de los Siglos de oro en España, en la opinión de Curtius, esta poética se funda en la renovación de la teología realizada por la obra de Cano, lo que posibilitó que de la poética bíblica medieval surgiera una poética teológica específica, incluso una metafísica de las artes de carácter teocéntrico que no podía reconciliarse por completo con el tomismo (*Europäische Literatur* 539). Considerando por un lado las normas renacentistas de la *imitatio* y por otro, el modo en que la tópica funciona en términos socio-críticos, es necesario observar en detalle la utilización de estos tópicos dentro del ceñido modelo de la alabanza de la poesía, puesto que la menor variación es de gran significancia. Por lo mismo, se hace indispensable recuperar los tres tópicos medievales que dan perfil a la poética teológica –poética bíblica, moralización o armonística y Dios como origen de las artes– y observar su utilización específica en el “Discurso en loor de la poesía”. Solo así es posible notar con mayor precisión la particular poética teológica que surge en el virreinato del Perú para legitimar la práctica de la poesía.

## **La poética teológica del “Discurso en loor de la poesía”: la gracia y el arte de la poesía**

Que el origen de las artes está en Dios, es un tópico fundacional que recorre todas las alabanzas de la poesía y algunas preceptivas escritas en lengua castellana desde mediados del siglo XV hasta por lo menos la mitad del siglo XVII. El “Prólogo” de Alfonso de Baena a su *Cancionero* (1445) declara que la “avisación” o la “doctrina” de la que la poesía depende “es habida e recibida e alcanzada por gracia ifusa del señor Dios que la da e la envía e influye en aquel o aquellos que bien e sabia e sutil e derechamente la saben facer e ordenar e componer e limar

e escandir e medir por sus pies e pausas...” (Porqueras Mayo 75). El Marqués de Santillana, por su parte, señala en su “Prohemio e carta” (1449) de manera bastante escueta que “estas ciencias de arriba son infusas” (Porqueras Mayo 76). A mediados del siglo XVI, como ya lo indicamos, fray Luis de León continúa con esta idea, afirmando que sin duda Dios inspiró la poesía en el ánimo de los hombres para elevarlos a los cielos (León 254). Y en los años que dan cierre a este siglo e inauguran el siglo XVII, Diego García Rengifo en su *Arte poética española* (1592), Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo* (1602), así como Bernardo de Balbuena en su “Compendio apologético en alabanza de la poesía” (1604) insistirán otra vez en el carácter infuso de la poesía: el primero, al hablar de la digna antigüedad de la poesía, dirá que “lo que parece que es cierto es que Adán tuvo arte poética infusa, y de ella aprenderían sus hijos” (García Rengifo fol. 1r.); el segundo, refiriéndose a la sabiduría natural de los poetas, comenta también que Adán “tuvo esta arte infusa como tuvo todas las otras” (Carvallo 159) y el tercero, aludiendo a Platón, Orígenes, Agustín de Hipona, entre otros, sostiene que la poesía es “divina invención”, “impulsos y reventazones de un aliento y soplo divino”, “ingenio altivo y sutil y de un arrebatado furor” (Balbuena 252–253).

Lo común es que este carácter infuso se compruebe aludiendo al tópico de la antigüedad inmemorial de la poesía, basado en los aspectos poéticos de las Sagradas Escrituras tal como ya lo propusieron San Jerónimo e Isidoro de Sevilla (ver Curtius, “Theologische Poetik” 11). Así, el Marqués de Santillana alabará las composiciones en metro, ya que como lo prueba Isidoro, el primero que hizo rimas y cantos en metro fue Moisés, quien en formas poéticas cantó y profetizó la venida del Mesías. También David en su *Salterio* se sirvió de la poesía para celebrar a Dios, así como también es el caso del libro de los *Proverbios* (Porqueras Mayo 76). Juan del Encina en su “Prohemio en un arte poética castellana” (1496) afirma la virtud de la poesía no solo mediante la preminencia que tuvo en la antigüedad gentil, sino en el uso de ella en “muchos libros del Testamento Viejo, según da testimonio San Jerónimo”, los que “fueron escritos en metro en aquella lengua hebreaica” (Porqueras Mayo 80). Y a fines del siglo XVI, Pedro de Enzinas en su prólogo “Al Christiano lector” (1595) continuará el argumento indicando que en “la *Santa escritura* (como son buenos testigos Filón y Josefo, hebreos; Eusebio de Pánfilo y Orígenes Adamancio, griegos; y San Jerónimo, latino) hay no pequeña copia de metros espirituales, que allende del ornamento, figuras, tropos y hermosura, están llenos de espíritu de Dios” (Núñez Rivera 75). Y este

carácter divino e infuso funda la historia de la poesía en términos genealógicos, puesto que, desde esta primera etapa bíblica, el arte de metrificar pasó al resto de la humanidad, incluso a través de la pluma de los gentiles. Bernardo de Balbuena, quien retrotrae esta genealogía hasta el libro de *Samuel* y los *Salmos* de David, lo dice claramente en estos términos: “porque la poesía y todas las demás letras las aprendieron los griegos y latinos de los hebreos, como lo dice Eusebio y San Isidro” (253).

El “Discurso en loor de la poesía” se inserta definitivamente en esta tradición y a primera vista hace uso de los mismos tópicos para legitimar la práctica poética en el virreinato del Perú. Como lo destaca Cornejo Polar en su estudio, el tema central de esta alabanza es el establecimiento de que la poesía es don divino, lo que se comprueba claramente en su desarrollo histórico (*El Discurso en loor* 53). En efecto, el poema se plantea la pregunta por el origen de la poesía y tal como sucede en varios de los textos de la tradición —pensemos en Diego García Rengifo o en Luis Alfonso de Carvallo—, el “Discurso en loor de la poesía” remonta sus primeras manifestaciones terrenales a los primeros versos que Adán y Eva pudieron cantar al nominar la creación y sus lamentos al ser expulsados del Paraíso. Y a partir de este momento, al menos como lo expone Cornejo Polar al dividir las secciones del poema y puntualizar los momentos que constituyen la “historia de la poesía”, es que la poesía experimenta su variado desarrollo en la tierra hasta llegar al Virreinato del Perú.<sup>7</sup>

7 Este ordenamiento lineal, aunque siguiendo el modelo de las Sagradas Escrituras, lo sugiere también un estudio de Luis Jaime Cisneros, escrito a mediados del siglo XX y que permaneció inédito hasta el año 2000, cuando Juan Antonio Mazzotti lo incorporó a la reedición del estudio y edición del “Discurso en loor de la poesía” de Cornejo Polar. Allí, en lo que refiere al origen divino de la poesía y su historia en la tierra, Cisneros advierte que esta alabanza sigue el orden dado por la Biblia en su división entre Antiguo y Nuevo Testamento, para luego pasar a los padres de la Iglesia, seguir con los griegos y latinos y culminar con los modernos (“Para un estudio del ‘Discurso en loor’” 197–98). Ahora bien, este ordenamiento lineal no es tan secuencial como se pretende. Como lo veremos, el “Discurso en loor de la poesía” expone primero una tradición poética bíblica y luego una tradición gentil, sin embargo, ambas se originan en el mismo punto, la expulsión de Adán del Paraíso y el ingreso del pecado en el mundo, y se extienden sin interrupciones hasta el presente. Lo que importa entonces es que el poema sugiere una historia en tradiciones simultáneas, cuya unidad está garantizada solo por la historia de la salvación.

No obstante, auscultando el tópico con más cuidado, se aprecia que aquel momento de la poesía en la tierra no es el nacimiento original de la poesía, sino una primera derivación de su esencia:

D'esta region empirea, santa, i bella  
se derivò en Adan primeramente,  
como la lumbre Delfica en la estrella. (18; vv. 130–132)

Según el “Discurso en loor de la poesía”, la poesía tal como apareció en Adán y luego en Eva se produjo por donación divina, pero en ningún caso como infusión directa, sino mediante una derivación que tiene su origen en la región empírea y como lo veremos más adelante, cuyo nacimiento para los seres humanos se encuentra en el Trisagio, es decir, el canto de los ángeles a la gloria de Dios.

Una vez cerrada la invocación a las Musas (que incluye una alabanza a Diego Mexía de Fernangil como el verdadero transmisor de las Musas y la poesía), el “Discurso en loor de la poesía” dice que luego de que Dios dispusiera orden sobre el caos y luego de que fijara los movimientos del universo y concordara sus elementos, quiso recopilar toda su creación en un sujeto, para lo que hizo al hombre a su similitud (17; vv. 60–72). Quedando satisfecho con su resultado, Dios, impulsado por amor (“quedó del hombre Dios enamorado”, dice el verso 79), “epilogó” (17; v. 77) en el ser humano la suma y lo mejor de toda la creación. Así:

[...]  
diole imperio, i muchas preeminencias,  
por Vicedios dexandole nombrado.

Dotole de virtudes, i ecelencias,  
adornolo con artes liberales,  
i diole infusas por su amor las ciencias.

I todos estos dones naturales  
los encerrò en un don tan eminente,  
qu'abita allà en los coros celestiales.

Quiso que aqueste don fuesse una fuente  
de todas cuantas artes alcançase,  
i mas que todas ellas ecelente.

De tal suerte qu'en el se epilogase  
la vmana ciencia, i ordenò qu'el dallo  
a solo el mesmo Dios se reservase.

Que lo demas pudiesse el enseñallo  
a sus hijos, mas que este don precioso  
solo el que se lo dio pueda otorgallo.

Qué don es este? quien el mar grandioso  
que por objeto a toda ciencia encierra  
sino el metrificar dulce, i sabroso?

El don de la Poesia abraça, i cierra  
por priuilegio dado de'l altura,  
las ciencias, i artes qu'ai aca en la tierra.

Esta las comprende en su clausura,  
las perfecciona, ilustra, i enriquece  
con su melosa, i graue compostura. (17; vv. 80–105)

Según estos versos del “Discurso en loor de la poesía”, el origen y la finalidad de la poesía están en íntimo vínculo con el origen del ser humano y la promesa de su salvación. El hecho de que el ser humano haya sido creado a imagen y semejanza de Dios lo hace su representante en la tierra: Vicedios en este sentido no sugiere por ningún motivo una deificación, sino más bien una representación administrativa, tal como se entiende en la relación entre Rey y virrey. Para llevar a cabo esta representación, Dios dotó al ser humano con imperio y determinadas preeminencias que lo elevan ante el resto de la creación. Dentro de estas preeminencias, el “Discurso en loor de la poesía” menciona las artes liberales, el amor a las ciencias y las virtudes, que desde el marco teológico que determina al poema hay que suponer que son específicamente las tres virtudes teologales de la fe, la esperanza y

la caridad, así como las cuatro cardinales de la prudencia, justicia, fortaleza y templanza (*Catecismo de la doctrina cristiana* 6).

A partir de estos “dones naturales”, el ser humano es capaz de ejercer imperio o dominio sobre el mundo y sobre sí mismo. Para comprender la dimensión jurídica de ambos términos he seguido las dilucidaciones de Pagden (ver capítulo 3), de todos modos es importante apreciar también el sentido que adquiere la palabra imperio en el uso letrado y cotidiano en la época en la que el “Discurso en loor de la poesía” fue escrito. Así, la palabra imperio, según el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias, se refiere en términos generales al “mando y señorío”, tal como se desprende de los conceptos latinos del que la palabra se deriva: *imperium*, *dominium* (1092). En el *Diccionario de Autoridades* (1726–1739) de la Real Academia Española, cuyos ejemplos están sacados en su mayoría de textos de fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, la palabra se desglosa en las distintas acepciones que puede adoptar “el mando o el dominio”, así como el mismo “acto de mandar”, incluyendo también algunos usos jurídicos específicos como “mero imperio”, “mero mixto imperio” y “mixto imperio” ([2]IV: 224).<sup>8</sup> De interés para esta investigación es el hecho de que todas las acepciones en conjunto permiten comprender que la noción de imperio está profundamente vinculada con una organización del poder que va desde el Emperador, pasando por sus territorios y súbditos, hasta llegar a la voluntad y el libre albedrío. Imperio refiere así a “la dignidad del Emperador” (2ª acepción), a “los Estados o Dominios sujetos al Emperador” (3ª acepción), por analogía al “dominio que tiene la voluntad sobre sus actos u afectos, con que puede resolver la indiferencia de su libre albedrío” (4ª acepción) y por traslación “a lo que inclina con eficacia, como dominando y sujetando los afectos” ([2]IV: 224).

Imperio, en este sentido, alude tanto a la potencialidad del ser humano de gobernar el mundo y gobernarse a sí mismo en representación del poder y del gobierno divino, así como al libre albedrío mediante el cual el ser humano puede elegir ejecutar este imperio según el orden divino y en correspondencia con la historia de la salvación o según la confusión de los afectos que lo llevarían a la perdición.

8 Cito de la edición facsimilar de Gredos, que, a pesar de estar ordenada en tres volúmenes, conserva la numeración de páginas original, así como su división en 6 tomos. Así, en este caso, la cita de la página 224 del tomo IV, se encuentra en el segundo volumen de la edición facsimilar.

Con el fin de auxiliar al ser humano en su camino a la salvación, Dios creó y donó la poesía: mediante ella los seres humanos pueden alcanzar no solo el conocimiento total desarrollado a través de sus preeminencias –es decir, virtudes, artes liberales y ciencias–, sino además perfeccionarlas y enriquecerlas con su melodía y compostura.

Vista esta comprensión de la poesía desde los debates sobre el lugar que a esta le corresponde dentro de las artes liberales y el sistema escolástico de las ciencias, queda en evidencia que el “Discurso en loor de la poesía” no intenta defender un primer, segundo o tercer puesto para la poesía ni tampoco ofrecer un modelo en el que la poesía termina siendo una ciencia independiente y paralela al *trivium* y al *quadrivium*.<sup>9</sup> La poesía, desde su origen divino, se plantea como la fuente de todas las demás disciplinas científicas y al mismo tiempo su clausura y su epílogo. La finalidad última del ejercicio humano en las virtudes, en las artes liberales y en las ciencias es perfeccionarse y convertirse en poesía, aunque por supuesto no cualquier tipo de poesía. Como bien lo declara el “Discurso en loor de la poesía”, es cierto que hay poesía corrupta y decadente, pero esto se debe a la corrupción de ciertos individuos y no de la poesía en sí:

I si ai Poetas torpes, i viciosos,  
 el don de la Poesia es casto, i bueno,  
 i ellos los malos, suzios, i asquerosos.

[...]

9 Un modelo como este, según Jacobs, se aprecia con claridad en *La Arcadia* de Lope de Vega, en donde sigue primando el modelo de las artes liberales, aunque con una “vuelta de tuerca”. En un episodio del quinto libro de esta obra, Lope de Vega se remite a la *Visión delectable* de Alfonso de la Torre. Los pastores Anfriso y Frondoso son guiados por Polinesta a un grandioso palacio con siete salones. En cada uno de ellos, hay una joven mujer que representa a las siete artes. Al abandonar el palacio, ascienden una montaña en la que se encuentra el “rico palacio” de la poesía. Si bien, Lope de Vega sigue paso a paso la fuente de la que se sirve, también separa a la poesía de las artes liberales y representa sensiblemente la superioridad de la poesía. Espacial y toponímicamente, la poesía supera a las artes liberales: „Die *artes liberales* dienen Lope de Vega lediglich als literarisches Versatzstück, anhand dessen er den Vorrang der Dichtung gegenüber den Wissenschaften illustriert und die seit dem 15. Jahrhundert diskutierte Frage ihrer Emanzipation wieder aktualisiert“ (Jacobs 54).

Necio: también será la Teología  
mala, porque Lutero el miserable  
quiso fundar en ella su heregía?

Acusa a la escritura venerable,  
porque la tuerce el misero Calvino  
para probar su intento abominable? (30; vv. 688–690 y 700–705)

Se aprecia que, junto con esta determinación divina del origen de la poesía, hay también una reflexión finalista o utilitarista que permea todo el argumento del “Discurso en loor de la poesía”. En efecto, basándose en el principio horaciano del *delectare et prodesse*, cuando llega la hora de probar la importancia de la poesía para los seres humanos en la tierra, el “Discurso en loor de la poesía” dirá que, por un lado, queda probada su importancia por su “santo nacimiento / y por qu’es don de Dios, i Dios la estima” (29; vv. 637–638), mientras que por otro, se comprueba en función de los provechos que brinda: “Cada arte importa, importa cada ciencia, / porque de cada cual viene un provecho, / qu’es el fin a que mira su existencia” (29; vv. 658–660). De este modo, si todos los elementos de la creación, así como la más mínima de las criaturas, prueban su importancia particular para la vida en la tierra según los provechos que brindan, el poema pregunta entonces: “qu’importarà quien muchas [utilidades, VBS] nos à hecho?” (29; v. 663). La poesía es, en consecuencia, importante, porque es un don divino enviado por Dios a los hombres, a la vez que instrumento de consolación y salvación:

O Poetico espíritu, embiado  
d’el cielo empireo a nuestra indina tierra  
gratuitamente a nuestro ingenio dado.

Tu eres, tu, el que hazes dura guerra  
al vicio, i al regalo, dibuxando  
el orror, i el peligro qu’en si encierra.

Tu estàs a las virtudes encumbrando,  
i enseñas con dulcissimas razones,  
lo que se gana la virtud ganando.

Tu alivias nuestras penas, i pasiones,  
i das consuelo al animo aflixido  
con tus sabrosos Metros, i Canciones.

Tu eres el puerto al mar embravecido  
de penas, donde olvida sus tristezas,  
qualquiera que a tu abrigo s'á acogido.

Tu celebras los hechos, las proezas  
de aquellos que por armas, i ventura,  
alcançaron onores, i riquezas.

Tu dibuxas la rara ermosura  
de las damas, en Rimas, i Sonetos,  
i el bien d'el casto amor, i su dulçura.

Tu esplicas los intrinsecos concetos  
de l'alma, i los ingenios engrandeces,  
i los acendras, i hazes mas perfetos. (31–32; vv. 760–783)

Como bien lo ha destacado Lucrecio Pérez Blanco, esta elevada noción de la poesía está emparentada con la gracia en sentido teológico, es decir, “participación de la esencia de Dios” (“Discurso en loor de la poesía” 215). El “Discurso en loor de la poesía” es en esta exposición bastante literal, ya que signa a la poesía expresamente como un don y además gratuito. La poesía, dice Pérez Blanco a partir de esta condición gratuita, es un don, tal como la presentación de Dios al hombre. En este sentido, la poesía no ha sido creada en sentido estricto, sino que es “salmo, palpitation divina, una manifestación de divinidad”, que le “llega al hombre [...] por la potentísima voluntad de Dios” (“Discurso en loor” 212–213). La atribución del término gracia con el significado teológico de *don, favor gratuito*, explica Pérez Blanco, se debe principalmente al uso que hace el apóstol Pablo

de este concepto en la primera epístola a los *Corintos*, así como en su carta a los *Romanos* (“Discurso en loor” 235). En la primera de estas epístolas, al referirse a su pasado indigno como perseguidor de los cristianos y a su posterior conversión, el apóstol Pablo declara: “Mas por la gracia de Dios soy lo que soy, y la gracia que me confirió no resultó vana, antes me he afanado más que todos ellos [los apóstoles, VBS]; pero no yo, sino la gracia de Dios conmigo” (I *Corintos* 15: 10). En la epístola a los *Romanos*, por su parte, al exponer la pasión de Cristo en cuanto justificación de la fe y reconciliación con Dios luego del ingreso del pecado en el mundo a partir de la transgresión de Adán, declara:

Pero la muerte reinó desde Adán hasta Moisés aun sobre aquellos que no habían pecado, a semejanza de la transgresión de Adán, que es el tipo del que había de venir. Mas no es el don como fue la transgresión. Pues si por la transgresión de uno mueren muchos, cuánto más la gracia de Dios y el don gratuito (conferido) por la gracia de un solo hombre, Jesucristo, ha abundado en beneficio de muchos. (*Romanos* 5: 14–15)

Frente a estas referencias bíblicas, Pérez Blanco sugiere que lo más probable es que el “Discurso en loor de la poesía” haya adoptado este sentido de la gracia a partir del neoplatonismo de Agustín de Hipona, sobre todo si pensamos en que este último, no solo considera al apóstol Pablo como el gran predicador de la gracia, sino además concibe a Dios “como ‘nuestro principio’, ‘nuestra luz’ y ‘nuestro bien’” (“Discurso en loor” 236). La “teología profundamente personalista” de Agustín de Hipona fija que “todo cuanto hay de ser, todo cuanto hay de luz y todo cuanto hay de bien, procede de la primera causa, del ser –‘del que es’– de la primera luz y del soberano bien” (236). Y es de esta fuente que el “Discurso en loor de la poesía” aprende que la gracia es “libertadora, sanante y deleitante”, lo que determina con claridad la comprensión ontológica, así como la finalidad teológica y social de la poesía: como la gracia, la poesía es participación de la divinidad –aunque jamás deificación del ser humano–, a la vez que perdón de los pecados, sanación del alma, rectificación de los afectos ante los vicios, coronación de las virtudes y salvación de la humanidad (236–237). En concordancia con la noción de la gracia en Agustín de Hipona, insinúa Pérez Blanco, en ese mismo pasaje final que acabamos de citar, en el que el “Discurso en loor de la poesía” habla de la gratuidad del “Poético espíritu” para el ingenio, se enumeran también sus virtudes: “Tú eres, tu, el que hazes dura guerra / al vicio” (31; vv. 763–764), “Tú estas a las virtudes encumbrando” (31; vv. 766), “Tú alivias nuestras penas, i

pasiones, / i das consuelo al animo aflixido” (31; vv. 769–770), “Tu esplicas los intrinsecos concetos / de l’alma, i los ingenios engrandeces, / i los acendras, i hazes mas perfetos” (32; vv. 781–783).

Hasta aquí, el “Discurso en loor de la poesía” ha expuesto las características que constituyen a la poesía en cuanto don divino; y mediante la propuesta de Pérez Blanco, se han sugerido las relaciones de esta dimensión ontológica con una teología de cuño neoplatónico. Esto tiene sentido si nos quedamos con la determinación del origen de la poesía a partir de esta construcción especular de su ser, en la medida en que esta, desde su compostura, funciona como ideal rector y perfectivo de las virtudes, artes y ciencias humanas. Una interpretación como esta apoyaría ese calce perfecto del que hablaba Cornejo Polar del “Discurso en loor de la poesía” con la amplia tradición de las alabanzas de la poesía del humanismo y sus versiones castellanas, en las que una y otra vez se acentúa una concepción cósmica neoplatónica e incluso pitagórica (ver Curtius, *Europäische Literatur* 534; Cornejo Polar, *Discurso en loor* 117 y 125; Rivers, “Apuntes sobre la alabanza” 278). Sin embargo, esta comprensión de la poesía desde la gracia resulta incompleta si no consideramos tanto la mención literal de que ella habita en los “coros celestiales” (17; v. 87), así como el modo en que el “Discurso en loor de la poesía” habla del origen, o mejor dicho, del nacimiento de la poesía para los seres humanos:

Pues ya de la Poesia el nacimiento  
i su primer origen fue en el [cielo]<sup>10</sup>?  
o tiene aca en la tierra el fundamento?

O Musa mia para mi consuelo  
dime donde q’estoí dudando:  
nacio entre los espiritus d’el cielo?

10 En la edición facsimilar se lee “suelo”, sin embargo, tanto las ediciones de Cornejo Polar como Chang-Rodríguez sugieren aquí una falta de impresión por “cielo”, lo que tendría mayor sentido en la contraposición de ambos versos mediante la disyunción “o”.

Ellos a su criador reverenciando  
compusieron aquel Trisagros trino,  
qu’al trino, i uno siempre están cantando.

I como la Poesia al ombre vino  
d’espíritus angelicos perfetos,  
que por concetos hablan de contino:

Los espirituales, los discretos  
sabran mas de Poesia, i serà ella  
mejor mientras tuviere mas concetos. (18; vv. 115–129)

Según el “Discurso en loor de la poesía”, tal como lo declara este pasaje, la poesía tiene su primer origen o nacimiento para los seres humanos en el canto de los ángeles en honor a Dios y la creación, y es desde allí que se derivó en “Adán primeramente” y luego, después del pecado, en los gentiles para ofrecer un camino de reconciliación y salvación. Esta ubicación del nacimiento de la poesía en el canto de los ángeles, la que sorprendentemente no ha sido advertida en los estudios sobre esta alabanza, tiene una importancia fundamental al menos en dos aspectos. Por una parte, esta dilucidación del origen de la poesía no se encuentra planteada en estos términos en ninguna de las alabanzas de la poesía precedentes y contemporáneas al “Discurso en loor de la poesía”, salvo en el “Compendio apoloético en alabanza de la poesía” (México, 1604) de Bernardo de Balbuena, que si bien menciona el canto a los ángeles en relación con su estatuto divino, propone un desarrollo argumental diferente al “Discurso en loor de la poesía” (ver Balbuena 259–262).<sup>11</sup> Por la otra parte, el nacimiento angélico de la poesía

11 Como quedó expuesto en la nota 12 del capítulo 4, el “Discurso en loor de la poesía” ya ha sido largamente cotejado con los demás textos de esta índole en búsqueda de sus fuentes, influencias y variaciones. Revisé las obras mencionadas en búsqueda de la presencia de los ángeles en el origen de la poesía y aparte del “Discurso en loor de la poesía”, solo aparece también en el “Compendio apoloético” de Balbuena. Miguel Sánchez de Lima en su *Arte poética en romance castellano* (1580), al hablar de la virtud y el provecho de la poesía, dice que en muchas ocasiones el poeta eleva sus sentidos a las cosas celestiales y contempla toda la arquitectura divina del cosmos y en ella también el canto de los ángeles: “y en la contemplacion de su criador, vnas vezes sube al cielo contemplado aquella immensa y eterna gloria, los escuadrones bienaenturados, mira a los Angeles, oye los Archangeles, contempla

provoca una profunda transformación de los elementos centrales del *topos* de la alabanza en su clave poético teológica, sobre todo en aquellos que conciernen a la antigüedad de la poesía y su desarrollo en la tierra, el saber y la probidad moral que ha de tener el poeta para ser un buen poeta y el modo en que el poeta accede a este saber según la finalidad de la poesía.

El contraste con los argumentos de Balbuena nos puede ayudar a delinear de mejor forma la particularidad del argumento del “Discurso en loor de la poesía”. Balbuena, al hablar de la antigüedad inmemorial de la poesía, retrotrae sus orígenes a la creación misma del universo en términos esenciales y siguiendo explícitamente el capítulo 18 del libro segundo de la *Civitas Dei* de Agustín de Hipona declara que “toda la compostura y trabazón criada no es otra cosa que un verso armónico, una canción soberana de engarces y cadencias maravillosas que correspondiéndose y consonando unas con otras, encadenadas en amor y conformidad, hacen una correspondencia, una música y poesía divina” (Balbuena 258–59). De esta forma, la importancia de la poesía según su origen se comprueba en correspondencia con la música de las esferas y la idea de una armonía omnipresente con la cual el ser humano se ajusta a la providencia divina. Dentro de esta armonía, en la que se equilibran todos los contrarios de la creación como en un verso, es que Balbuena llega a la mención del canto de los ángeles a Dios, puesto que a lo que quisieron aludir los antiguos filósofos que pensaron el movimiento de los cielos en términos de música y armonía fue precisamente ese

los Cherubines y Seraphines, vee las Potestades, Virtudes y Thronos, y Dominaciones, como todos se ocupan en contino alabar a su criador” (27v.–28r.). Sin embargo, en ningún momento refiere esta experiencia contemplativa al origen de la poesía, sino más bien como una correspondencia entre el cielo y la buena poesía en la tierra. Por otro lado, el *Panegyrico por la poesía* (1627) de Fernando de Vera y Mendoza, así como la *Collusion de letras humanas y divinas* (1637/1644) de Gaspar Buesso de Arnal mencionan a los ángeles en el nacimiento de la poesía, pero esto se produce más de veinticinco años después de la escritura del “Discurso en loor de la poesía” y también de manera diferente. Que la figura de los ángeles aparezca también en el “Compendio apologético” de Balbuena es de mayor interés, y en cierta forma reafirma mi tesis sobre la particularidad que adquiere la comprensión teológica de la poesía dentro de la sociedad y cultura virreinales. Las diferencias que se aprecian entre esta alabanza y el “Discurso en loor de la poesía” sugieren que existe un programa poético teológico que se realiza de manera divergente en el virreinato de la Nueva España o tal vez un programa análogo, aunque argumentado bajo otros principios. Llevar esta indagación de un plano especulativo a uno afirmativo, sin embargo, escapa a los objetivos de esta investigación y debe quedar anunciado como un trabajo todavía por hacer.

“concepto más interior de aquella celestial y angélica poesía con que los ángeles y almas bienaventuradas, en incesable armonía y música, la dan de eternas alabanzas a su Creador, repitiendo, según San Ambrosio, aquel soberano verso, fin y principio de toda poesía creada, ‘Santus, Santus, Santus, Dominus Deus Sabaoth’” (259–260).

En este sentido, Balbuena dice probar sin lugar a dudas que la música y la poesía son tan agradables a Dios...

[...] que los espíritus celestiales eternamente y sin cesar le cantan himnos de glorias y alabanzas a que corresponde y remeda el ordinario canto de la Iglesia católica [...] Y así, desde el principio de la creación, creó Dios su capilla de músicos y poetas celestiales, esto es, de espíritus angélicos y divinos que sin cesar ni cansarse de tal oficio le dan y darán eternamente músicas y alabanzas. (Balbuena 261–262)

El “Compendio apologético” de Balbuena propone de este modo una argumentación en favor de la poesía sustentándose precisamente en una cosmovisión neoplatónica y agustiniana que plantea la correspondencia armónica de la poesía con el plan completo de la creación. Al hablar de las consideraciones de los filósofos de la antigüedad clásica, Balbuena decía que Aristóteles al hablar de la música hacía énfasis en la “correspondencia, conformidad y trabazón natural que dentro de nosotros tenemos con la armonía de los versos y la música” (254) y que antes que él, habían hecho lo mismo los pitagóricos y los platónicos. Ahora bien, desde la comprensión de Agustín de Hipona, esa inclinación natural del ser humano por la armonía se condice y explica en la composición completa de la creación bajo los mismos parámetros, como queda planteado en la Biblia en la segunda parte del libro de la *Sabiduría* (11: 21), en donde se declara: “omnia in mensura, & numero, & pondere disposuisti” (Balbuena 259).

Por su parte, el “Discurso en loor de la poesía”, si bien sitúa el origen y el ser de la poesía en el cielo empíreo y la considera fuente y epílogo de todos los dones naturales otorgados por Dios al ser humano, no afirma en ningún momento esa correspondencia armónica de su compostura con la creación o con una disposición natural y relativamente pasiva del ser humano con respecto al orden. Por el contrario, para el “Discurso en loor de la poesía”, esta es un don amoroso y gratuito entregado por Dios al hombre con el que este puede desarrollar y

perfeccionar sus dones naturales en función de las ciencias y virtudes que están en ella epilogadas.

Esto se aprecia muy bien en el uso específico que el “Discurso en loor de la poesía” hace del tópico de la vena y el arte, que es transversal a las alabanzas de la poesía de su época y que guarda relación directa con el acceso que tiene el poeta a la ciencia o el arte de la poesía. En su estudio sobre el “Discurso en loor de la poesía”, Cornejo Polar señalaba la presencia de este tópico en el poema, contrándolo entre aquellos puntos de esta alabanza que resultan desde su lectura más bien contradictorios e irresueltos. Según Cornejo Polar, el neoplatonismo cristiano que caracteriza a esta alabanza y la afirmación de que la poesía es don divino, abogan por la primacía de la vena o inspiración por sobre el arte. Sin embargo, el poema, precisamente en este punto, realiza una concesión y declara que los poetas de la Antigüedad:

Fingeron que si al ombre [las musas, VBS] con su vaso  
no infundian el metro, era imposible  
en la Poesia dar un solo paso.

Porqu’aunque sea verdad, que no es fatible  
alcançarse por arte lo qu’è vena,  
la vena sin el arte es irrisible. (22; vv. 310–312)

Si bien Cornejo Polar dice que el “Discurso en loor de la poesía”, en cuanto alabanza y no preceptiva poética, no tiene por qué ser coherente en sus argumentos (*Discurso en loor* 108), igualmente insiste en que hay una contradicción irresuelta. Si el poema parte de un principio absoluto, el que la poesía es insuflada por Dios en cada hombre y este no puede enseñarla a sus semejantes, entonces la “vena” debiera significar inspiración divina y no una inclinación natural hacia el arte (*Discurso en loor* 54). No obstante, el “Discurso en loor” reiterará en distintos momentos la importancia de las “vigilias” y esfuerzos que hay que invertir para escribir buena poesía (*Discurso en loor* 108).

Frente a esta lectura de Cornejo Polar, David Sobrevilla ha sostenido que no hay tal contradicción y que el poema se apoya en la tradición platónica para señalar que el “entusiasmo” es absolutamente esencial para la poesía, aunque sin el arte no es posible elaborar el producto final (“El inicio de la estética filosófica en el Perú” 68).

En este sentido, el “Discurso en loor de la poesía”, si bien todavía orbita en torno a una noción poética anticuada, se hace partícipe de una tradición que concebirá a la poesía como arte y que sentará las bases de las nociones modernas, que precisamente insisten en el difícil equilibrio entre “*génie*” y “*règles*” o *Poesie y Kunst* (69).

Para apreciar con mayor precisión la utilización del tópico de la vena y el arte en el “Discurso en loor de la poesía” en relación con su legitimación teológica vinculada con la gracia, es necesario, por una parte, poner suspenso a la identificación total de este poema con una tradición humanista o teológica exclusivamente neoplatónica. Por otra parte, antes de posicionar al “Discurso en loor de la poesía” dentro de una tradición filosófico-estética declaradamente romántica (o protoromántica), es indispensable observar primero el modo en que el conflicto de la vena y el arte fue utilizado a fines del siglo XVI e inicios del siglo XVII para justificar el acceso a las letras y la publicación de poesía frente a las nociones de la cortesanía que primaban hasta entonces.

Como lo plantea Pedro Ruiz Pérez al hablar del proceso de secularización e institucionalización de la poesía entre fines del siglo XVI e inicios del siglo XVII —período de proliferación de alabanzas o panegíricos por la poesía—, surgió una justificación del quehacer letrado basada en la inspiración o en el arte, que debía contraponerse al reduccionismo nobiliario de su cultivo. El modelo de la cortesanía, concordante con los ideales aristocráticos que organizaban la sociedad hasta mediados del siglo XVI, adscribió la relación de la escritura y la naturaleza del cortesano a un principio de naturalidad, que se codificó mediante una doctrina neoplatónica que se hizo extensible a la teoría del amor, así como a la llaneza y aparente sencillez (el cuidado o despejo) de sus modelos estilísticos. Como se aprecia en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, tal como los miembros de la corte departían entre ellos imitando un ideal clásico de la comunicación amistosa, así la poesía debía perseguir un lenguaje transparente y depurado (Ruiz Pérez, *El siglo del arte nuevo* 118 y también Navarrete, “Juan de Valdés” 10). Es así, al decir de Ruiz Pérez, que el texto poético:

[...] reflejaba o, por mejor decir, transparentaba el alma del sujeto; en su lógica, solo tendrá dignidad aquel texto que corresponde a un alma bella, sin mancha de bajas pasiones ni intereses materiales, lo que, por supuesto, excluía las manifestaciones de los miembros de los estamentos inferiores. (*El siglo del arte nuevo* 118–119)

Por lo mismo, los poetas que no calzaban con este modelo cortesano, que proveían de otros estamentos sociales y que ambicionaban movilidad social mediante las letras, respondieron a esta teoría nobiliaria y reduccionista de dos maneras: mediante la doctrina del furor poético o mediante la preceptiva poética y la *exercitatio* clásica como aval de sus creaciones. La primera doctrina afirmaba el carácter caprichoso de las musas y por lo mismo, el don de la poesía podía alcanzar a los seres más dispares, justificando sus obras al margen de su condición social. Este recurso se regularizará más tarde con la teoría del ingenio, ligada a los humores naturales y sin dependencia directa del linaje. Por su parte, el segundo camino se fundaba en la codificación preceptiva, cuyo dominio hacía factible el acceso y la composición de textos valiosos a cualquier persona que se hubiera dedicado al estudio. Así, con el cambio de siglo, las teorías de base humanista y cortesana dieron paso a la teoría del furor, como se aprecia en el *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo, o a la del arte, como lo manifiestan el Pinciano, Cascales, Carrillo y más tarde Jáuregui. Y en lo que respecta al estilo, en contraposición a la llaneza del cuidado o del despejo, ambas vías fomentaron un ideal estilístico basado en el artificio y la extrañeza (Ruíz Pérez, *El siglo del arte nuevo* 119).

Para el caso del “Discurso en loor de la poesía”, esta aclaración sobre los modos en que los letrados justifican su quehacer poético en contra del recurso naturalizante y aristocrático de la doctrina neoplatónica es fundamental, sobre todo con miras a su codificación teológica. El “Discurso en loor de la poesía”, en nombre de la Academia Antártica en el virreinato del Perú, pero también en representación de la voz femenina y anónima que lo enuncia, debe exponer necesariamente un principio de legitimación poético que no se funde ni en el linaje ni en la posición social. Para ello, como se aprecia en su argumento, se sirve también de la doctrina de la inspiración, así como del recurso al arte y el trabajo.

Ahora bien, dada la fundamentación teológica que brinda la justificación total de la práctica poética en el virreinato del Perú bajo los principios de la Monarquía católica, esto debe realizarse con mucho cuidado. Por lo mismo, es importante notar que la vena pura, es decir, el furor divino, desde la dilucidación que hace Platón de este, equivale a un momento de éxtasis, de la renuncia del sujeto a sus capacidades racionales y con ello un desconocimiento de la técnica (ver Murray 10). En este sentido, argüir únicamente en favor de la vena, significaría tomar partido por una poesía profética o mística, en cuya existencia el ser

humano no tiene ninguna injerencia y para la cual las virtudes, las artes liberales y las ciencias humanas no juegan ningún papel determinante. Y si bien es innegable que para ese entonces existía una amplia y popular difusión de ideas místicas y mesiánicas, el solo pretender ese nivel de comprensión y compenetración con Dios desde la pura voluntad humana rayaba en la herejía de los alumbrados que había sido constantemente castigada por la Inquisición en el Perú.<sup>12</sup> La tensión entre vena y arte planteada por el “Discurso en loor de la poesía” radica en el hecho de que la poesía homologada con la gracia solo puede ser otorgada por Dios a los seres humanos. No obstante, la gracia requiere también de normas y concierto, de cuidado. Solo por el ejercicio no se llega a la gracia, el ser humano requiere a Dios, pero la gracia sin preceptos, sin normas, sin la voluntad del ser humano, no encuentra asidero.<sup>13</sup>

Por lo mismo, el “Discurso en loor de la poesía” destacará una y otra vez la importancia del arte, precisamente como aquella porción de la poesía que sí es parte del imperio humano, de sus conocimientos y de su voluntad. Ya en el exordio, el “Discurso en loor de la poesía” detiene súbitamente su invocación a las musas y a Apolo, en el momento en que pareciera desear un éxtasis oracular:

Inflama el verso mio con tu aliento,  
i en l'agua de tu Tripode lo infunde  
pues fuyste d'el principio, i fundamento.

12 Al respecto, ver los casos del fraile dominico Francisco de la Cruz o del doctor Juan del Castillo, tratados por Ramón Mujica Pinilla en sus libros *Ángeles apócrifos* (Apéndice I) y *Rosa limensis* (Capítulo 2), respectivamente.

13 Este problema es un punto agudo dentro de la discusión teológica, sobre todo con miras a la evangelización de los indígenas. Por una parte, desde el iusnaturalismo de Vitoria, la gracia alude a esos preceptos incardinados por Dios en todos los seres humanos en cuanto seres humanos. El problema para la teología y la misionología de la época es si para la afirmación de esa gracia en el ser humano, basta solo el conocimiento de Dios y Jesucristo, o también un aprendizaje de su ley, que se aprecie a través del tiempo en las costumbres y comportamientos. Estos problemas serán tema de debate en el Tercer Concilio Limense (ver el siguiente apartado) y tendrán un tratamiento poético bastante explícito en el virreinato del Perú en la “Égloga *El Dios Pan*” de Diego Mexía de Fernangil (ver capítulo anterior) y en el poema sacro *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú* de fray Fernando de Valverde.

Mas en que mar mi debil voz se hunde?  
a quien invoco? que deidades llamo?  
que vanidad, que niebla me confunde? (16; vv. 34–39)

Esta concesión interrogativa y el reconocimiento de la vanidad y la confusión que casi han tomado el control de la voz poética, ponen en suspenso cualquier acercamiento al furor divino como principio y fundamento de la poesía. Por lo mismo, el “Discurso en loor de la poesía” cambia la estrategia y celebra en primera instancia los trabajos letrados de Diego Mexía de Fernangil y su importancia en la enseñanza de la poesía teológica en el virreinato del Perú. En vez de recurrir a las deidades griegas, la voz del poema señala a Mexía de Fernangil como su Apolo y su Parnaso, su Delio, su Sol, su Febo santo en el austrino polo (16; vv. 40–45). Ahora bien, este encumbramiento de Mexía de Fernangil, que pudiera confundirse con una deificación idólatra del poeta, queda constreñida a una transmisión de preceptos y a una inspiración angélica: el poema anuncia que para defender a la poesía “Tus huellas sigo, al cielo me levanto / con tus alas” (16; vv. 46–47), al mismo tiempo que reconoce que esta elevación es mediante el arte: “tú me diste preceptos, tú la guía me serás” (16; vv. 49–50).

En este sentido, la elevación hacia la poesía no se funda en una concepción extática de la poesía, sino en un ejercicio constante a partir de la doctrina, los preceptos y las normas, tanto formales como morales. Y por lo mismo, para afianzar tanto la comprensión de la poesía en cuanto fuente y epílogo de todas las ciencias humanas, así como la necesaria preparación de los seres humanos para acceder a este don divino, que como ya lo vimos es “privilegio dado de l’altura” (17; v. 101), es que el “Discurso en loor de la poesía” abogará constantemente por el ideal del poeta docto, con algunas precisiones que es imprescindible considerar. Por un lado, el poema destaca que el verdadero poeta debe haber florecido en todas las ciencias y haberse ejercitado en todas las artes. Evidentemente este ideal es imposible y no hay un ser humano en el universo en quien todo esto esté cifrado (17–18; vv. 106–111). Sin embargo, eso no invalida el principal motor de la poesía en la tierra, es decir, el perfeccionamiento del saber a través de su melodía y grave compostura (17; v. 105). Por lo mismo, el poeta más excelente será aquel “que tuviere mas alto entendimiento, / i fuere en mas estudios eminente” (18; vv. 112–114).

Son estas razones las que, luego de haber determinado su primer origen en el canto de los ángeles a Dios, llevan al poema a puntualizar el modo en que este poeta docto accede a la buena poesía. En la medida en que la poesía vino al hombre desde los espíritus angélicos, que “por concetos hablan de contino” (18; v. 126), serán los espirituales y los discretos, los que demuestren una disposición de ánimo más adecuada para elevarse, comprender el orden providencial del universo a través de los ángeles y componer aquella poesía que será “mejor mientras tuviere mas concetos” (18; v. 129). Existe en este sentido un saber conceptual del universo al que es posible acceder en la contemplación del orden y las jerarquías celestiales, tal como estas derivan desde el cielo hacia la tierra. Y el acceso a este saber, si bien depende en última instancia de la voluntad de Dios, no puede alcanzarse debidamente sin un constante ejercicio.

La determinación de la calidad de la poesía en términos conceptuales, unida al saber que se deriva a los seres humanos a partir del canto de los ángeles, es un aspecto fundamental de la concepción poética que plantea el “Discurso en loor de la poesía” y que es necesario considerar en relación con el sistema tomista de las ciencias y sus fuentes aristotélicas. Puesto que si la poesía es concebida como una potencia intelectual y amorosa con la que el ser humano es capaz de comprender y adecuarse activamente al orden de la divina providencia, esto sucede por una búsqueda voluntaria del saber a partir una cadena de los seres, que originada en la perfección absoluta de Dios, pasa primero a los ángeles, en cuanto criaturas puramente espirituales e intelectivas, para de ahí llegar a la menor perfección de los seres humanos, en quienes las capacidades intelectuales están limitadas por su existencia corporal en la tierra (ver Tomar Romero 233). La poesía se demuestra así participación de la esencia de Dios, aunque no basada en un furor o éxtasis místico, como parece ser el caso en Balbuena, sino en las capacidades intelectivas del ser humano, en su propio imperio y preeminencias, que han de ejercitarse con miras a la vida contemplativa.

De esta argumentación se colige que la eminencia en los estudios del poeta docto, además de su “más alto entendimiento”, surgen de la voluntad y el libre albedrío de los seres humanos, guiados por las virtudes, artes liberales y amor a las ciencias con los que Dios los creó. Ahora bien, visto este “mas alto entendimiento” en relación con la proveniencia angélica de la poesía, este poeta docto se revela también caracterizado por una dimensión espiritual y cristiana, la que especifica que, ante el habla conceptual de esos espíritus perfectos, “los espirituales, los

discretos / sabran mas de Poesia, i serà ella / mejor mientras tuviere mas conce-  
tos” (18; vv. 127–129). En este sentido, la poesía se revela como aquella potencia  
intelectiva y amorosa que impulsa a los seres humanos a disponer su ánimo hacia  
Dios con el fin de comprender el orden del universo y el modo en que funciona  
el gobierno de Dios a partir de la escala de los seres. El hecho que la poesía deri-  
ve de los ángeles a los hombres sigue claramente la formulación tomista de que,  
en la escala o jerarquía de los seres, los seres superiores, debido a su cercanía a  
Dios y con ello a su finalidad última, son aquellos que ayudan o ponen las condi-  
ciones necesarias para que otros también puedan alcanzar ese fin. Así, como lo  
cita Tomar Romero, Tomás de Aquino asegura que:

Todos los seres se ordenan a la Bondad divina como a su Fin, pero los hay  
que son más cercanos a ese Fin y que participan, por ello, más plenamente  
de la divina Bondad; de lo cual se sigue que los que son inferiores... se or-  
denan de alguna manera a ellos. [...] Así ocurre en el orden del Universo:  
los inferiores consiguen sobre todo su fin en cuanto se ordenan a sus supe-  
riores, y siendo así que la naturaleza espiritual es superior a la corporal, se si-  
gue que toda naturaleza corporal se ordena a la espiritual. (citado por Tomar  
Romero 235)

Por otro lado, ya hemos comentado que la dilucidación del origen divino de la  
poesía en el “Discurso en loor de la poesía” determina también su estatuto su-  
blime en la tierra según su utilidad. En su argumento, el “Discurso en loor de la  
poesía” aludía a los provechos que brindan todos los elementos y seres vivos para  
la vida en la tierra, y por lo mismo, todos los múltiples provechos que brinda la  
poesía prueban, sin lugar a dudas, su excelsa importancia.

Esta concatenación de bienes en provecho para la vida humana que se observa  
en el mundo natural y a partir de la cual la que propone el “Discurso en loor de  
la poesía” está íntimamente relacionada con la escala de los seres, puesto que, si  
los seres superiores apoyan y condicionan a los inferiores para alcanzar su fin en  
la bondad divina, los seres inferiores también operan o actúan para los superio-  
res y en última instancia para la perfección del universo. Así, Tomás de Aquino  
dirá que “las criaturas menos nobles son para las más nobles, como las inferiores al  
hombre para el hombre” (citado por Tomar Romero 233), lo que quiere decir que  
dentro del orden jerárquico de la naturaleza, cada uno de los seres ocupa un lugar

determinado, aunque mantiene también relaciones de ejemplaridad, eficiencia y finalidad con respecto a los otros seres. Estas relaciones, como lo explica Tomar Romero, manifiestan en la naturaleza la existencia de una unión y continuidad jerárquica entre todos los seres, en la que los inferiores se ordenan a los superiores, en función de la perfección del universo (233). Esa perfección del universo, por su parte, no persigue una finalidad inmanente, sino que como todas las criaturas que lo componen, sigue una finalidad trascendente ordenada a Dios como a su fin (234). En este sentido, las relaciones entre los seres, el apoyo de los superiores a los inferiores para la realización de su fin, así como la ordenación de los inferiores en servicio de los superiores, evidencia una participación conjunta en un movimiento ascensional, de convergencia hacia Dios (234). Los provechos de la poesía, en relación con la jerarquía de los seres, dan cuenta del movimiento ascendente que esta tiene y que afecta al conocimiento humano tanto en la conformación de un orden civil, así como en el engrandecimiento de su intimidad espiritual. Como lo citamos más arriba, si el sol, la tierra, el mar, los vientos e incluso la más pequeña hormiga producen en sus operaciones provechos para la vida en la tierra, las operaciones de la buena poesía sirven al ser humano en distintos aspectos de su vida material y espiritual: la poesía, además de celebrar las proezas de las armas o dibujar el casto amor y dulzura de las damas, combate al vicio, encumbra las virtudes, alivia las penas y pasiones, consuela al ánimo, abriga a los desdichados y en última instancia explica “los intrínsecos concetos / de l’alma” y engrandece, acendra y perfecciona a los ingenios (32; vv. 760–783).

Por estas razones, resulta evidente que en el “Discurso en loor de la poesía” hay un fuerte componente teológico de cuño neoplatónico, que podría ser rastreado hasta Agustín de Hipona o los escritos del Pseudo-Dionisio. Sin embargo, este neoplatonismo, con su visión jerárquica de la escala de los seres, se revela también armonizado y contemporizado con la escolástica tomista (Tomar Romero 225).<sup>14</sup> Una actitud muy propia de la teología postridentina y en específico, de las consideraciones misonológicas y pastorales con las que se implementarán estos principios en el virreinato del Perú.

14 Sobre la escala de los seres, ver también los ya clásicos estudios de Arthur O. Lovejoy, *La gran cadena del ser* y de Jaime Bofill, *La escala de los seres o el dinamismo de la perfección*.

## Una poética pastoral: “Discurso en loor de la poesía” y el *Symbolo Catholico Indiano*

La particular poética teológica que propone el “Discurso en loor de la poesía” ha sido desatendida por los estudios del poema principalmente por dos razones: por una parte, porque las preocupaciones principales de la crítica filológica y literaria se han concentrado en el rastreo de fuentes que pudieran explicar o justificar, de un modo u otro, la impresionante erudición que detenta el poema. Como ha quedado expuesto en el capítulo anterior, así como en la primera parte de este, este enfoque ha redundado en una atención desmesurada sobre los posibles contactos y filiaciones humanistas o cortesanas del “Discurso en loor de la poesía”, pasando por alto cualquier relación posible con otros discursos o con otras esferas o agentes de la ciudad letrada. Por la otra parte, la legitimación teológica que presenta este poema ha sido descuidada, porque la atención de la crítica ha sido casi exclusivamente literaria (en un sentido muy estricto del término), concentrándose en los parámetros poéticos o estéticos que caracterizan a las “bellas letras” de la metrópoli o a los grandes estilos epocales. Por lo mismo, ni siquiera se ha discutido la posibilidad de que al interior de la dinámica construcción de la sociedad virreinal y sus conflictos o tensiones con las prácticas del poder monárquico español, el fenómeno poético se realice en un diálogo mucho más intenso con otras manifestaciones letradas que no tienen que ver directamente con la poesía cortesana o humanista. Para comprender entonces las características específicas de la poética teológica expuesta en el “Discurso en loor de la poesía” y que determina íntimamente cualquier posible programa poético de la Academia Antártica y otros poetas cultos de la época, resulta indispensable leer este poema en relación con las preocupaciones misioneras que dan sustento a la presencia castellana en el Nuevo Mundo; preocupaciones que para inicios del siglo XVII estaban profundamente marcadas por la implementación de las consignas tridentinas en el virreinato del Perú a partir de las políticas evangelizadoras y los textos pastorales que surgieron del Tercer Concilio Limense, convocado por el arzobispo de Lima Toribio de Mogrovejo y celebrado entre 1582 y 1583 en la ciudad de Lima.

Como lo establece el balance de la obra colectiva *Teología en América Latina* sobre el Tercer Concilio Limense, la pretensión de este concilio fue adaptar el trabajo pastoral propuesto por Trento al Nuevo Mundo, sirviendo como complemento y aplicación de las declaraciones y legislaciones ya establecidas en

el Segundo Concilio Limense, que había sido convocado por el anterior arzobispo de Lima Jerónimo de Loaysa (1567–1568). Ahora bien, de especial relieve dentro de las disposiciones pastorales de este tercer concilio son, por un lado, “una sana antropología sobrenatural, en la que la gracia supone la naturaleza y la perfecciona, en línea con un tomismo bien asimilado” (Saranyana y Alejos-Grau 179), y por otro, “una concepción benigna de las limitaciones de la naturaleza humana caída” (179). Dentro de este marco es que los sacramentos fueron presentados como auxilio para la santificación y no como premio para una perfección ya adquirida (179). Además, en relación con estas disposiciones de relieve, es de interés el modo en que el Tercer Concilio Limense adoptó algunas ideas de las sinodales de fray Luis Zapata de Cárdenas en Nueva Granada. Estas sinodales, a partir de este tomismo bien asimilado en que la gracia no expurga a la naturaleza, sino la perfecciona (“*gratia non tollit naturam, sed perficiat*”, dice Tomás de Aquino en la *Summa Theologiae*, I, 1, 8, ad 2), postularon una mirada antropológica en la que la vida cívica o “policía” era tanto consecuencia de la cristianización, así como una condición que la disponía con ayuda de la gracia (179).

Al observar los argumentos principales del “Discurso en loor de la poesía” para alabar a esta ciencia y arte no cabe duda de que los aspectos principales del Tercer Concilio Limense influyen en sus argumentos teológicos. El “Discurso en loor de la poesía”, al emparentar la poesía con la gracia, asume también esta idea de que la poesía perfecciona los dones naturales entregados al ser humano por Dios, dentro de ellos las virtudes, las artes liberales y las ciencias. Es por lo mismo que la poesía se considera, tal como los sacramentos, auxilio para la salvación, y no como un saber adquirido desde una perfección ya lograda. Y como lo veremos, este auxilio para la salvación viene tanto por el perfeccionamiento del saber humano, así como por la implementación del orden, la civilidad y la doctrina moral, es decir, “el fundamento / de pulicia” (21; vv. 272–273).

Aquí es pertinente preguntarse cómo pudo acceder la anónima autora del poema a estos argumentos teológicos y propuestas pastorales, más allá de haber pertenecido de un modo u otro a las élites letradas virreinales. Todas las disposiciones que caracterizan al Tercer Concilio Limense, y que le concedieron aprobación pontificia en 1588 y larga vigencia en América Latina –hasta el Concilio Plenario Latinoamericano de 1899–, están presentes y constituyen la base de los instrumentos pastorales redactados a instancias del Tercer Concilio, así como de otras

obras de reflexión teológico-política o teológico-histórica escritas a fines del siglo XVI en el virreinato del Perú. Así, el jesuita José de Acosta terminó de redactar hacia 1576 su *De procuranda indorum salute*, manual misionológico en el que se halla sintetizada la “quintaesencia de la teología española de aquellos años”, es decir, “el tema del universalismo de la salvación, las disputas acerca de la necesidad de la fe explícita en Cristo, las discusiones sobre la capacidad de los indios para los sacramentos, y el debate sobre la libertad humana ante la llamada del Evangelio” (Saranyana y Alejos-Grau 155). Además, esta obra es la mejor exposición del Segundo Concilio Limense y preanuncio de muchas de las soluciones pastorales que se adoptarán en el III Limense (155). Por otra parte, Acosta también fue autor de la *Historia natural y moral de las Indias* escrita en castellano y publicada en Sevilla en 1591, obra que incorpora varios de los temas propuestos por el *De procuranda*, aunque desde una perspectiva histórico-geográfica y menos patristica y escolástica. Acosta también fue autor de dos opúsculos teológicos menos conocidos, *De Christo revelato* y *De temporibus novissimis*, publicados en latín también en la década de 1590 en España, pero como lo suponen los autores de *Teología en América Latina*, seguramente elementos constituyentes de los cursos que dictó Acosta en la Universidad de San Marcos, siendo catedrático de prima de Sagrada Escritura (Saranyana y Alejos-Grau 161).

Si esta difusión pública y letrada de los principios teológicos que caracterizaron al Tercer Concilio Limense pareciera aún muy erudita para aquella “señora principal”, versada en “lengua Toscana, i Portuguesa” aunque al parecer no en el latín, como lo arguye Colombí-Monguió (“El Discurso en loor” 225–226, n. 14), hay que agregar también que las primeras obras impresas en Lima por Antonio Ricardo fueron precisamente aquellos instrumentos pastorales y catecismos diseñados a partir de las discusiones del Tercer Concilio, compuestos por distintos teólogos de las diversas órdenes religiosas presentes en el virreinato del Perú, entre ellos el mismo José de Acosta. Así, en 1584 sale de la imprenta de Lima la *Doctrina Christiana y Catecismo para instruccion de los Indios, y de las mas personas, que han de ser enseñadas en nuestra sancta Fê*, que se compone de tres catecismos relativamente cortos, preparados para la instrucción inmediata de los indios y que son la “Doctrina Cristiana”, el “Catecismo breve para los rudos y ocupados” y el “Catecismo mayor para los que son mas capaces”, seguido además de un “Confessionario” para ayudar a los que doctrinan (Medina, *La imprenta en Lima* I: 3-4). Luego, al año siguiente, se publican en la misma imprenta de Lima

un segundo *Confessionario para los Cvras de indios. Con la instrucción contra sus Ritos: y Exhortacion para ayudar a bien morir* y un extenso *Tercero Cathecismo y exposicion de la Doctrina Christiana por Sermones. Para que los Cvras y otros ministros prediquen y enseñen a los Yndios, y a las demas personas*, que se estructura en treinta y un sermones explicativos de los artículos de la fe y fue redactado en castellano, quechua y aymara para facilitar la actividad pastoral de los misioneros (Medina, *La imprenta en Lima* I: 21 y 2728; también Saranyana y Alejos-Grau 174). Si bien todas estas obras parecen tener como objetivo central la evangelización de los indios del Perú, no hay que olvidar que los mismos títulos señalan también una instrucción de las demás personas. Esta idea la refuerza también el “Proemio” del *Tercero Cathecismo* al aclarar que lo que esta obra propone, considerando la capacidad de sus oyentes, es la enseñanza de la doctrina “essencial de nuestra fê, y la que es de necesidad saberla todos los christianos” (3v).

Dada esta clara presencia de textos pastorales en el ámbito público del virreinato, no es sorprendente que los letrados virreinales se hayan interesado o visto influidos por alguno de estos textos y el horizonte misional que desplegó el Tercer Concilio Limense. Esto se comprueba precisamente en el “Discurso en loor de la poesía” que tiene como una de sus fuentes directas un particular manual catequético, también vinculado con las tareas pastorales del Tercer Concilio, que salió de la imprenta de Lima en 1598, es decir, poco antes de las fechas de redacción de esta alabanza de la poesía. Me refiero al libro titulado *Symbolo Catholico Indiano, en el qual se declaran los misterios dela Fê contenidos en los tres Symbolos Catholicos, Apostólico, Niceno y de S. Athanasio* y que fue escrito en el virreinato del Perú por el franciscano fray Luis Jerónimo de Oré.<sup>15</sup> Este manual catequético, según los autores de *Teología en América Latina*, tiene un gran valor tanto para la historia catequética virreinal así como para la antropología cultural (Saranyana y Alejos-Grau 239).<sup>16</sup> El libro constituye un excelente compendio de la doctrina cristiana, tal como la propuso el Tercer Concilio Limense, adaptado perfectamente a las condiciones geográficas y culturales del virreinato del Perú (Saranyana y Alejos-Grau 240). Por otro lado, este manual presenta también una posición bastante original con respecto a los fundamentos esenciales de la recta vida cristiana, que

15 Sobre la vida y obra de fray Luis Jerónimo de Oré en la sociedad virreinal, ver el excelente libro de Andrango-Walker y el artículo de Cook, citados en la bibliografía.

16 Ver también García Ahumada y Valdivia Paz-Soldán.

ha de conducir a la vida eterna, así como sobre la posibilidad de conocer la conveniencia de la Santísima Trinidad a partir de la experiencia sensible. Por un lado, Oré plantea que la recta vida cristiana consiste esencialmente en el conocimiento de Dios, y no en el cumplimiento de la ley. Basándose en el Evangelio de San Juan y en el *Catecismo Romano*, Oré dice que en el pasaje “Esta es la vida eterna: que te conozcan a ti, único Dios verdadero, y a tu enviado Jesucristo” (*Juan* 17: 3) se hallan cifrados los artículos de la fe cristiana y católica, “porque el que tuuiere entero conocimiento de Dios, ha de creer, y saber la distincion de las personas de la santissima Trinidad, y la summa unidad de la essentia de Dios” (fol. 2r.). El planteamiento de Oré es en este sentido fuertemente intelectualista y contrasta con la teología salmantina, la que desde la junta de 1541 había “determinado que en las Indias no bastaba a instrucción en la fe [...] sino que había que conocer la moral cristiana y comportarse conforme a ella, al menos durante un tiempo prudencial” (Saranyana y Alejos-Grau 241). Ahora bien, este planteamiento intelectualista de Oré se funda en la idea de que hay dos modos de alcanzar el conocimiento de Dios: uno revelado, que es el más perfecto, y otro sensible, a través de la contemplación del orden natural. Este último se inspira en “la unidad cada vez mayor que se descubre a medida que se asciende por la escala de los seres” (Saranyana y Alejos-Grau 240) y que permite al ser humano, solo mediante la contemplación del mundo, conocer la unidad esencial de Dios, además de la conveniencia de la Trinidad, es decir, que si bien las tres personas son distintas entre sí, cada una de ellas es idéntica a su propia esencia (241).

Sin entrar en detalles teológicos, en los que los autores de *Teología en América Latina* tampoco abundan, hay que destacar que el *Symbolo Catholico Indiano* de Oré tiene entonces una manera intelectual y original para aproximarse al conocimiento humano de Dios y al misterio de las personas divinas a partir de la contemplación del orden natural, en la que se manifiesta una interesante combinación de escolástica y neoplatonismo. Oré, según *Teología en América Latina*, no sigue en sentido estricto ni la vía psicológica agustiniana, ni la analogía tomasiana, ni tampoco la vía dionisiana acogida por Buenaventura, aunque algunos de sus razonamientos recuerdan a este último (Saranyana y Alejos-Grau 242–243). Su postura recuerda también a la metodología de Ricardo de San Víctor, para quien el ser humano busca el conocimiento de Dios en la creación como si leyera un libro, lo que impulsa a su mente a ascender desde lo más básico hasta los misterios más sublimes, tal como Cristo ascendió a los cielos después de

la Resurrección. Claro que Cristo ascendió corporalmente, mientras que el ser humano solo puede ascender espiritual o intelectualmente (Saranyana y Alejos-Grau 243).

Esta vía intelectualista para comprender el orden divino y acceder a la recta vida cristiana tiene claros vínculos con el modo en que el “Discurso en loor de la poesía” alaba a esta ciencia y arte, proponiéndola como aquella potencia intelectual que guía a los seres humanos en la contemplación de la escala de los seres hacia la civilidad cristiana y la salvación. Ahora bien, estos alcances entre esta alabanza de la poesía y el *Symbolo Catholico Indiano* no son meramente argumentales, sino también de índole intertextual.

Si nos concentramos en la exposición del origen del universo, la creación del ser humano y la creación de la poesía que realiza el “Discurso en loor de la poesía” (17; vv. 60–105), las correspondencias léxicas y argumentales con el segundo capítulo del *Symbolo Catholico Indiano* son asombrosas. El segundo capítulo de este libro, titulado “Que el conocimiento de Dios se alcança por la consideracion de las criaturas: aunque mas perfectamente con lumbre de reuelacion”, parte de la base que el conocimiento de Dios es una verdad y ciencia maravillosa que está contenida en dos libros que Dios entregó al ser humano para que, leyendo en ellos, alcance la salvación (2v.). Estos libros son el libro de la naturaleza y la Biblia:

[...] vno es el libro de la misma naturaleza, en que se hallan escritas innumerables letras de toda la vniuersidad de las criaturas, en solas quatro hojas donde se encierra la variedad de diferentes generos y naturalezas diuersissimas, contrarias las vnas de las otras, y siendo tantas y tales las enquadernò y juntò en vno la suma sabiduría de Dios: otro es el libro de la sagrada escriptura reuelada por el mismo Dios: el primer libro es natural a los hombres, el segundo es sobre natural y reuelado por Dios en defecto del primero, en que no supieron leer los hombres por la ceguedad del pecado original, y asi los Philosophos antiguos no pudieron sacar omnimoda sciencia del primer libro, puesto que por el conocieron a Dios, aunque no le glorificaron por tal: porque segun sentencia del Apostol [Pablo en *Romanos* 1, VBS], las cosas inuisibles de Dios, y su sempiterna deydad, y virtud se conocen y rastrean por las cosas visibles y criadas: las quales son un espejo en que se vè representada la noticia del criador dellas, mientras dura la peregrinacion y camino desta vida... (2v.–3r.)

Por estas razones, dice Oré, los seres humanos que contemplan la naturaleza ven a Dios en un espejo figurativo, en enigma, pero en la vida eterna será posible comprender el orden de la divinidad. Ahora bien, este orden de la divinidad dentro del enigma de la naturaleza está planteado en una escala de los seres, dividida en cuatro órdenes, que en la metáfora o en el *topos* del libro de la naturaleza<sup>17</sup> corresponden a cuatro páginas en las que está cifrado el universo visible. Así, dice Oré, “en la primera hoja se contienen las cosas que no tienen vida, ni sentido, ni entendimiento y libre aluedrio y voluntad: solamente tienen ser” (3r.). Dentro de esta página se encuentran los cuatro elementos, tierra, agua, aire y fuego, tanto como las piedras, minerales y metales bajo la tierra, y las estrellas, el sol, la luna y los planetas (3v.). En la segunda hoja se encuentra otra suerte y genero de criaturas, “las cuales no tienen sentimiento, ni libre voluntad, aluedrio ni entendimiento: pero tienen ser y vida solamente, porque tienen anima vegetativa” (3v.) Donde claramente se refiere a los vegetales, desde la yerba más pequeña al árbol más enorme. En la tercera hoja se encuentran deletreados los animales, que son “critauras a quien falta solamente el entendimiento y libre aluedrio, pero tienen ser, y vida, y sentimiento, que es ver, oír, oler, gustar, y tocar” (4r.). Finalmente, en la cuarta hoja, Dios inscribió solo “vna milagrosa letra” (4v.), que es la especie humana:

Despues de auer DIOS escrito tres hojas en el mundo con tanta variedad de letras que representan su diuina mano, su saber, y poder, dexando en ellas vn rastro diuino, vna pisada y vestigio, y vn, por aqui paso DIOS: escriuio la quarta hoja y puso en ella vna milagrosa letra, que es *summa* y *epilogo* en que se cifran todas las otras: *la qual es el hombre criado a ymagen y semejança de DIOS*, el qual tiene ser, vida, sentimiento, entendimiento, discurso, y libre aluedrio y voluntad, para querer y no querer lo que le plugiere. (4v. – subrayados míos)

Si regresamos en este punto al “Discurso en loor de la poesía” podemos empezar a ver las correspondencias entre este pasaje y aquellos versos que hablan de

17 Sobre la identificación del “libro de la naturaleza” como una metáfora central en la literatura occidental a partir de la Edad Media latina, ver Curtius, “Das Buch der Natur” (*Europäische Literatur* 323–329). A partir de los aportes de Curtius, Hans Blumenberg en *Die Lesbarkeit der Welt* ha observado esta metáfora más bien como un índice de las transformaciones propias a la modernidad temprana y que se proyecta hasta la contemporaneidad.

la creación del ser humano. Luego de la creación, dice el “Discurso en loor de la poesía”, Dios quiso recopilar en un sujeto toda su creación y por lo mismo, “al hombre hizo / a su similitud, que es bien perfeto” (17; vv. 72–73 – subrayados míos). Y en esta creación, “con su mano poderosa, / epílogo de todo lo criado / la suma y lo mejor de cada cosa” (17; vv. 76–78 – subrayados míos). Ante esta creación a su semejanza, continúa el “Discurso en loor de la poesía”, Dios enamorado del hombre lo dotó con “imperio y muchas preeminencias, / por Vicedios dejandole nombrado // Dotole de virtudes y ecelencias, / adornolo con artes liberales / y diole infusas por su amor las ciencias” (17; vv. 80–84 – subrayados míos).

Por su parte, en la exposición de la cuarta hoja de la creación, fray Luis Jerónimo de Oré, luego de aclarar que la creación del hombre fue a imagen y semejanza de Dios, es decir, la dotación se ser, vida, sentimiento, entendimiento, discurso, y libre albedrío y voluntad, continúa precisando del siguiente modo:

Esta es vna heroyca y prodigiosa letra iluminada por DIOS con *dones soberanos, apta y capaz de conocimiento y de experiencia, de sciencia, y de doctrina*, de todo lo qual carecen las otras criaturas: y lo que en todas ellas repartio y puso DIOS en las cosas contenidas en las otras hojas y grados *se hallan con eminencia juntas en este postrero*: y llega su perfection a tal punto que es lo vltimo a que pudo llegar, porque *no ay dignidad natural mayor que la del libre aluedrio*. (4v. – subrayados míos)

Como se puede apreciar de estas citas, al menos en lo que respecta al origen del universo y a la creación del ser humano hay similitudes lexicales y correspondencias argumentales: tanto Oré como el “Discurso en loor de la poesía”, al referir la creación del ser humano a imagen y semejanza de Dios, califican esta similitud usando la misma expresión, es decir, epílogo y suma de todo el resto de la creación. Lo que implica a su vez, como declara el “Discurso en loor de la poesía”, la dotación del hombre con virtudes, excelencias, artes liberales y ciencias que lo distinguen; o como lo dice Oré, la aptitud y capacidad de conocimiento, experiencia, ciencia y doctrina. Y en puesto principal, no hay que olvidar, la entrega de “imperio y preeminencias” (“Discurso en loor de la poesía”) o “dotes soberanos”, que en palabras de Oré manifiestan su perfección, ya que no hay dignidad natural mayor que la del libre albedrío.

Ahora bien, más allá de las correspondencias léxicas y argumentales entre el “Discurso en loor de la poesía” y este segundo capítulo del *Symbolo Catholico Indiano*, lo fundamental es que esta alabanza de la poesía no se queda con la mera incorporación de los elementos teológicos que le brinda el texto de Oré, sino que los implementa funcionalmente para su comprensión de la poesía. Estas nociones esenciales sobre el conocimiento natural y revelado de Dios y la Santísima Trinidad, destinadas a la catequesis de los indios y demás personas, transforman el modo en que el “Discurso en loor de la poesía” concibe la historia de este arte en la tierra, además de su constitución modélica en su función civilizadora y salvífica.

Fray Luis Jerónimo de Oré, a partir de la escala de los seres, expone que hay dos vías para alcanzar el conocimiento de Dios: una revelada, que resulta por supuesto perfecta y acabada, y una natural, que sin llegar a ser tan sublime como la revelación de la palabra de Dios, igualmente permite una comprensión del orden y unidad del universo en las operaciones y relaciones entre los seres. En concordancia, el “Discurso en loor de la poesía” expone el modo en que la poesía se realiza en la tierra en términos similares, construyendo a su vez una noción sacramental de la poesía.

Ya quedó señalado más arriba, que el modo común de probar el origen y el estatuto divino de la poesía es el recurso a la poética bíblica: grandes episodios de las Sagradas Escrituras fueron escritos en verso, Dios infundió la poesía en los profetas para que así aproximaran a los hombres a la salvación. A partir de esta lectura de la Biblia, se determina también la función de la poesía en la antigüedad grecolatina. Estos gentiles, a pesar de aún no tener un conocimiento revelado de Dios, pudieron intuirlo en la naturaleza y aproximarse a él mediante la poesía. Esta comprensión de la gentilidad como un estadio previo al cristianismo queda expuesta con claridad en el famoso sermón que da el apóstol Pablo a los atenienses sobre el altar que ya tenían dedicado al *Ignoto Deo* (*Hechos* 17: 23) (ver MacCormack 344) y es lo que motiva también a Agustín de Hipona, por ejemplo, a identificar a los poetas de ese pasado como teólogos, en el sentido de una doctrina natural arcaica (Curtius, “Theologische Poetik” 9). Esta interpretación de la Antigüedad pagana en correspondencia con los principios cristianos es lo que Curtius denominó “armonística” y que fue la que permitió a Mussato, a Petrarca y a Boccaccio, entre otros, legitimar la imitación de los clásicos paganos

y establecerse también como el último eslabón de una larga historia genealógica y secuencial de la poesía en la tierra.<sup>18</sup>

El “Discurso en loor de la poesía”, al situar el origen divino de la poesía en el canto de los ángeles y hablar de una primera derivación de esta ciencia en Adán, organiza la historia de la poesía de un modo distinto a la tradición humanista. Allí donde comúnmente se presenta el desarrollo de manera secuencial y tal vez perfectible –la poesía es divina y en su desarrollo histórico, los seres humanos han ido comprendiendo paulatinamente este carácter–, el “Discurso en loor de la poesía” se aproxima a una visión providencial de la historia, a partir de la cual la acción de la poesía en la tierra no es mera transmisión genealógica de un conocimiento natural de Dios, sino en primera instancia instrumento de civilización y evangelización. La función de la poesía, de este modo, o mejor dicho la función de la poesía que se reconoce como tal en el acto que desde su origen le da nacimiento, es auxiliar al ser humano en su acceso al conocimiento revelado y en su conservación dentro de él. Solo así cobra total sentido la propuesta histórica providencial que sugiere el “Discurso en loor de la poesía” al dividir el decurso de la poesía entre el cielo y la tierra en tres tradiciones paralelas y discontinuas. En el cielo, la poesía se genera y se sostiene continua y eternamente en el canto de los ángeles a Dios. En la tierra y luego de la transgresión de Adán, es decir, el ingreso del pecado en el mundo, la humanidad toma dos rumbos divergentes y en concordancia con ellos, se producen dos modos diferentes de comprender la poesía. El poema lo pone del siguiente modo:

Entrò luego en el mundo la rudeza  
con la culpa, hincheron las maldades  
al ombre d'inorancia, i de bruteza.

18 Colombi-Monguió, al referirse también a esta legitimación de la poesía de los humanistas enfrentados a los “modernos” escolásticos, señala que según Boccaccio no solo era posible, sino también necesario poner al servicio de la religión católica a los dioses y poetas gentiles, tal como ya lo había hecho Dante en esa monumental alegoría cristiana que es la *Divina Comedia*. Por su parte, Petrarca resume el programa intelectual y espiritual del humanismo en la siguiente fórmula: “Sabiduría platónica, dogma cristiano y elocuencia ciceroniana (*De sui ipsius et multorum ignorantia*)” (“El Discurso en loor” 231–232, n. 23).

Divideronse en dos parcialidades,  
las gentes, siguió a Dios la mas pequeña,  
i la mayor a sus iniquidades. (18; vv. 145–150)

De esta parcialidad mayor, que cegada por el pecado y sus iniquidades derivó en cultos paganos y se alejó aún más de Dios (20; vv. 241–246), surgió con el transcurrir del tiempo y con la ayuda de Dios mismo una tradición poética que los ayudó a salir de su barbarie y construir civilizaciones dignas para la vida humana. Esta es, como se entiende, la tradición poética que surge en la Antigüedad clásica y en la que se fundan las ideas poéticas apolíneas o parnasinas que el “Discurso en loor de la poesía” ve operando en el mundo hasta su actualidad, como lo demuestra el elogio que hace de España y el traspaso de las letras civilizadoras al Nuevo Mundo (25–26; vv. 460–495). Aludiendo a Platón y Aristóteles, pasando por Séneca, Horacio, Cicerón, Virgilio, Lucrecio, Ovidio, entre muchos otros, el “Discurso en loor de la poesía” va mostrando como a lo largo de los siglos la poesía perteneciente a esta parcialidad ha sido instrumento de deleite y doctrina política, celebrada una y otra vez como arte sublime e incluso divino (Cornejo Polar, *El Discurso en loor* 91–94). Más allá de las primeras confusiones del animismo gentil y su divinización de la naturaleza, que dieron principio y argumento a la creencia de que Orfeo podía incluso emocionar y mover a los árboles y a las piedras (21; vv. 274–279), lentamente e inspirados por el conocimiento natural que otorga la poesía, las naciones griegas y romanas comprendieron que el arte de la poesía descendía del cielo y fue venerada con gran respeto: “Conocio el mundo en breve los provechos / d’este arte celesital de la Poesia, / viendo los vicios con su luz desechos” (21; vv. 280–282). Por lo mismo dieron el nombre de poeta a quien la cultivaba, “porqu’este nombre s’interpreta / hazedor, por hazer con artificio nuestra imperfeta vida mas perfeta” (21; vv. 286–288). Para los griegos y para los romanos:

El buen Poeta (dize Tulio) alcança  
espíritu divino, i lo que asombra  
es darle con los Dioses semejança.

Dize qu'el nombre de Poeta es sombra,  
i tipo de Deidad santa, i secreta:  
i que Ennio a los Poetas santos nombra. (22; vv. 316–321)

Ahora bien, para comprender con mayor precisión cuáles son las características fundamentales y los provechos que aporta este tipo de conocimiento poético a los seres humanos, es imprescindible notar el modo en que el “Discurso en loor de la poesía” especifica los efectos y frutos que provee esta tradición ya desde el momento en que proveída por Dios se instala en las sociedades gentiles. Como lo relata al inicio de esta sección, la segunda parcialidad quedó cegada por el pecado y sus iniquidades. Por lo mismo, estos pueblos idolatraban los pecados capitales, amando su propia soberbia (orgullo), crueldad (ira), avaricia, lujuria y ambición (envidia) (20; vv. 246–252).<sup>19</sup> De modo que “no avia otra Deidad, ni lei divina / sino era el proprio gusto, i apetito; / por carecer de ciencias, i dotrina” (21; vv. 253–255). Para salvar a esta parcialidad, Dios fue reparando sus abusos mediante la entrega de los poetas, quienes lograron aproximar a estos pueblos nuevamente a la sabiduría divina y ordenarlos en civilizaciones políticas. El “Discurso en loor de la poesía” lo dice así:

Estos fueron aquellos, qu'enseñaron  
las cosas celestiales, i la alteza  
de Dios por las criaturas rastrearon:

Ellos mostraron de naturaleza  
los secretos; juntaron a las gentes  
en pueblos, i fundaron la nobleza.

Las virtudes morales ecelentes  
pusieron en preceto; i el lenguaje  
limaron con sus metros eminentes.

19 El uso de los pecados capitales para criticar la sociedad virreinal y resaltar las virtudes de la poesía ya lo vimos insinuado en Enrique Garcés y también tendrá un lugar importante en *La Christiada* de fray Diego de Hojeda, según lo veremos en el siguiente capítulo.

La burtal vida, aquel vivir salvage  
 domesticaron, siendo el fundamento  
 de pulicia el contrato, i traje. (21; vv. 262–273)

Como se colige de estos versos, el “Discurso en loor de la poesía” iguala a los poetas con los filósofos naturales o teólogos arcaicos —unos versos antes, ya había dicho que en la antigüedad llamaron a los poetas filósofos (21; v. 260)—, puesto que fueron ellos quienes enseñaron a los hombres el orden de los cielos, rastreando a Dios a través de las criaturas. Es decir, los poetas representan en esta tradición histórica precisamente ese modo de conocimiento que, según fray Luis Jerónimo de Oré, es capaz de leer las páginas del libro de la naturaleza y extraer desde ahí nociones del orden y la unidad del universo, además de la necesidad de que sea uno el creador y gobernador del mundo. Es por eso que el “Discurso en loor de la poesía” continúa indicando que fueron los poetas, quienes mostraron los secretos de la naturaleza y en consecuencia juntaron a las gentes en pueblos y fundaron la nobleza, es decir, una sociedad ordenada según el modelo jerárquico del universo. En correspondencia, pusieron en precepto las virtudes morales y pulieron y perfeccionaron el lenguaje a través de sus versos, entendiendo que su belleza y decoro es imprescindible para la consolidación de una sociedad justa y ordenada. Así fue posible que los poetas, a través de la poesía, domesticaran la vida salvaje estableciendo una policía concorde, fundada en el contrato y el traje. Como lo expresa el *Diccionario de Autoridades* (1726–1739), por un lado, una “convención última, perfecta y recíproca entre dos ò mas partes, observada la solemnidad prevenida por derecho para su forma y substancia” ([1]II: 569), y por otro, “el modo particular de vestirse una clase de personas, ò lo que es general en una Provincia, ò Reino” ([3]VI: 316). Es decir, un pacto jurídico realizado entre todos los ciudadanos de una república para el mantenimiento de su orden y estabilidad y la realización externa y distintiva de este en los usos y costumbres de los ciudadanos que pertenecen a dicha colectividad y orden.<sup>20</sup>

20 Con respecto al “Trage”, es también de interés lo que estipula el *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611) de Covarrubias mediante una anécdota concerniente a los romanos y a España: “En las historias de las que viniendo los romanos a España y habiendo hecho municipio en la villa de Moviedro, cuatro leguas de Valencia, examinaban a los extranjeros si querían avecindarse, y, recelando daño, especialmente liviandad, por los trajes nuevos,

A partir de esta exposición sobre el carácter y función que adoptó la poesía dentro de esta parcialidad “desasida” de Dios para guiarlos a la civilización, se comprende que para el “Discurso en loor de la poesía” esta ciencia y arte es producto de una facultad intelectual que, donada por Dios a los seres humanos, los capacita para extraer del mundo circundante principios morales y políticos con los que pueden elevarse por sobre la naturaleza y los vicios nefandos (expuestos a través de los pecados capitales). En este sentido, la poesía marca un proceso de conocimiento que va desde la exterioridad natural, se consolida en el intelecto humano y regresa hacia el mundo en forma de un discurso rector o corrector de la civilidad y la policía. La poesía es garante de un orden civil en correspondencia con el orden y el gobierno de Dios.

A pesar de que estas razones podrían parecer legitimación suficiente para la práctica poética en el virreinato del Perú, eso no es todo. No hay que olvidar que el “Discurso en loor de la poesía” hablaba de dos parcialidades paralelas, siendo una de ellas la que permaneció junto a Dios y heredó de él toda ciencia, además de la suma reverencia al don de la poesía. Esta tradición poética es la que podría identificarse en un primer momento con el tópico de la poética bíblica de cuño medieval, aunque en esto el “Discurso en loor de la poesía” incorpora también al Nuevo Testamento, a los padres de la Iglesia y la extiende incluso hasta algunas manifestaciones modernas. Es decir, esta tradición no es mero pasado, sino tal como la tradición grecolatina y su recuperación humanista, una tradición de importante actualidad.

La práctica poética de esta tradición se funda en una vertiente apologética bíblica, en la que según el “Discurso en loor de la poesía”, las primeras manifestaciones conocidas son los versos que hizo Moisés en alabanzas a Dios cuando triunfó sobre los egipcios (*Éxodo* 15: 1–21). Del mismo modo, Débora y Barac loaron el triunfo de los hebreos sobre los cananeos (*Jueces* 5: 131) y Judith agradeció su victoria ante Holofernes con heroicos y sagrados versos (*Judit* 16: 1–21). Por su parte, Job escribió en verso heroico sus calamidades, haciendo que de su dolor brotaran dulzuras (*Job*), Jeremías cantó sus profecías en “trenos numerosos” (*Jeremías*) y el rey David compuso también poéticamente sus salmos, profetizando a Dios en ellos (*Salmos*) (19; vv. 160–204).

poco honestos y otras inútiles curiosidades, los echaban fuera, temiendo no estragasen la república” (1608).

Este modo de alabar a Dios y la creación se continuó en el Nuevo Testamento, en donde el “Discurso en loor de la poesía” destaca el “Magnificat” de la Virgen María (*Lucas* 1: 46–55), el canto de Zacarías, quien recuperó el habla para la circuncisión de su hijo Juan el Bautista (*Lucas* 1: 20; 67–79), las alabanzas de Simeón cuando Jesús se presentó en el templo de Jerusalén (*Lucas* 2: 21–32) y el “Hosanna” cantado por la gente al entrar Jesús en Jerusalén (*Mateo* 21: 6–10) (20; vv. 205–228). De la historia postestamentaria, el “Discurso en loor de la poesía” alaba los salmos, himnos, versos y canciones con los que la Iglesia pide mercedes a Dios. Y a partir de este modelo, celebra también a los padres de la Iglesia que compusieron versos en griego o en latín sobre las obras y sermones de Cristo, destacando entre ellos a Paulino de Nola (354–431) y al “hispano Juvenco” (20; vv. 229–237). El primero, como lo aclara Chang-Rodríguez, fue prelado, poeta franco y obispo de Nola y “su poesía sirve de puente entre el paganismo y el cristianismo” (“La lírica en la Lima virreinal” 135, n. 60); mientras que el segundo, “fue el primer poeta cristiano dedicado a cantar en hexámetros la vida de Cristo en su influyente *Historia evangélica*” (135, n. 61).

Finalmente, esta tradición llega hasta la modernidad temprana, en donde el “Discurso en loor de la poesía” celebra a Batista Mantuano (1447–1516), poeta bucólico y religioso conocido como Johannes Baptista Spagnolo, a Giovanni Battista Fiera (1450–1540), médico, poeta y teólogo de Mantua, a Jacobo Sannazaro (1458–1530), famoso autor de la *Arcadia* así como un poema latino dedicado al parto de la Virgen, a Marcos Girolamo Vida (c. 1490–1566), humanista italiano que escribió un poema épico sobre la vida de Cristo a petición del Papa León X, y finalmente al sevillano Benito Arias Montano (1527–1598), humanista y teólogo español, promotor de la *Biblia poliglota* (Amberes, 1569–1572) y traductor de los *Salmos* de David al latín (20; vv. 238–240).<sup>21</sup>

Desde estas composiciones casi contemporáneas al “Discurso en loor de la poesía” y que aluden a una poesía sagrada del humanismo (Colombí-Monguió) o a un humanismo devoto (Calderón de Cuervo), se desprende que este tipo de

21 Los datos están sacados de las notas de Chang-Rodríguez (“La lírica en la Lima virreinal” 136, nn. 62–66). Sobre la importancia de las traducciones de Arias Montano para la poesía religiosa en España, ver Nuñez Rivera (31 y 203–205) y el estudio y edición de Gómez Canseco y Nuñez Rivera sobre su paráfrasis en modo pastoril del *Cantar de los Cantares*.

poesía utiliza los medios artísticos para fundar sus cantos en los textos sagrados, dando expresión y circulación secular a aquellos aspectos que pertenecen en primera instancia al universo religioso y teológico. No obstante, esto sería comprender esta tradición como una mera modalidad religiosa, olvidando que el “Discurso en loor de la poesía” piensa la práctica de la poesía en relación con la gracia y los modos que tiene el ser humano para adquirir un conocimiento de Dios.

Ahora bien, en toda esta sección dedicada a la parcialidad que siguió a Dios y en contraste con la exposición de la tradición grecolatina, no hay ninguna explicitación sobre el modo en que esta poesía manifiesta en el mundo y para los seres humanos sus virtudes. Para reconstruir este funcionamiento hay que observar el perfil que se desprende de los distintos momentos y las distintas formas en que la poesía bíblica y patrística fue utilizada para alabar a Dios. En las primeras manifestaciones apologéticas, es decir, los cantos triunfales de Moisés, Débora y Judith, destaca el conocimiento de Dios en cuanto Rey y gobernante del universo, a quien está reservado al final dar el reino al pueblo elegido, así como de quitarlo a todo aquel que se manifieste contrario a su orden y sabiduría. En el capítulo 15 del libro del *Éxodo*, Mosiés y los hijos de Israel cantan juntos “a Yavé, que se ha mostrado sobre modo glorioso” (15: 1), describiendo este modo tanto en su forma de “salvador” y “padre” (15: 2), así como “fuerte guerreiro” (15: 3). Es así como Dios en la plenitud de su poderío derribó a sus adversarios (15: 7) y en su misericordia acaudilló al pueblo redimido, conduciéndolo con su poderío a la santa morada (15: 13). Por su parte, el cántico triunfal de Débora se dirige directamente a los reyes y príncipes, a quienes la canción conmina a oír el modo en que la presencia de Yavé, Dios de Israel, ayudó a su pueblo en contra de los cananeos (*Jueces* 5: 3–9) y a alabar “las justicias de Yavé y las victorias de su caudillaje en Israel” (*Jueces* 5: 11). Finalmente el cántico de Judit agradece la intercesión de Dios en su victoria en contra de Holofernes a través de la entonación de “un salmo nuevo” (*Judit* 16: 2) o de un “cántico nuevo” (*Judit* 16: 15) en el que, por un lado, se alaba su gloria y admirable poder en cuanto creador del universo (*Judit* 16: 16–17) y salvador de los temerosos y humildes (*Judit* 16: 18–19), así como en cuanto castigador de los opresores y enemigos en el día del juicio (*Judit* 16: 20–22). La poesía manifiesta así una comprensión y confirmación del poder y la gloria de Dios sobre la tierra y su promesa de redención final.

El tema de la presencia real de Dios y su gobierno en la tierra con el fin de cumplir la promesa de redención se continúa y confirma en las versiones proféticas y en los *Salmos*, aunque en estos casos con miras a la venida del Mesías. Como lo plantea Thomas Wagner al resumir la centralidad de este tema en las investigaciones teológicas a lo largo del siglo XX en su estudio titulado *Gottes Herrschaft*, la exposición del gobierno de Dios en los libros proféticos se vincula con la revelación divina, señalando que su meta es la realización del reino de Dios en la tierra bajo un estado teocrático. Así, „die Prophetie erhält [...] die Funktion, diese Staatsform zu verkünden, die sich aber erst in der nachexilischen Theologie des neuen Bundes verwirklicht und mit Jesus Christus seine Erfüllung findet“ (Wagner 4).

Bajo esta mirada, es fundamental notar que las cuatro manifestaciones poéticas del Nuevo Testamento aludidas por el “Discurso en loor de la poesía” están en directa relación con la anunciación, nacimiento y entrada de Cristo en Jerusalén, señalando el cumplimiento de aquellas profecías del Antiguo Testamento y el primer paso en la consolidación del reino de Dios en la tierra para la salvación de la humanidad. Así lo deja bastante claro la entonación del “Hosanna” por la multitud que aguarda a Cristo a la entrada de Jerusalén, puesto que mediante esta canción ellos expresan la convicción y el reconocimiento real de Cristo en cuanto hijo del rey David, que viene en nombre del Señor (*Mateo* 21: 9).<sup>22</sup>

Por otra parte, los otros tres episodios del Nuevo Testamento narrados por Lucas explicitan también en este reconocimiento una intercesión del Espíritu Santo y la intervención de las operaciones divinas en la tierra mediante un mensaje angélico. De Simeón, por ejemplo, se dice que era justo y piadoso y que “el Espíritu Santo estaba en él”, ya que “le había sido revelado por el Espíritu Santo que no vería la muerte antes de ver al Cristo del Señor” (*Lucas* 2: 25–26). De este modo es que Simeón llegó al templo para recibir a Jesús y reconocer de inmediato en él al redentor: “Ahora, Señor, puedes ya dejar ir a tu siervo / en paz, según tu palabra; / porque han visto mis ojos tu salud...”, dice su cántico (*Lucas* 2: 29–30).

22 En el caso de esta palabra, es importante notar la transformación que experimenta el uso del vocablo en el paso de su uso común en hebreo o al interior de la liturgia judaica a su sentido dentro del cristianismo. H. G. M. Williamson nota al respecto que *Hosanna* refería en un principio al llamado de auxilio, cualquier tipo de auxilio, a una deidad o rey, mientras que, en el habla común cristiana, influido precisamente por su uso en la entrada de Cristo a Jerusalén, se convirtió efectivamente en una aclamación o alabanza (17–18).

Por su parte, el “Magnificat” de la Virgen, así como el canto de Zacarías están íntimamente relacionados entre sí y con el nacimiento de Juan el Bautista y Jesucristo. Además, ambas alabanzas se siguen también de un contacto directo con el ángel Gabriel.

Zacarías, que era un sacerdote, estaba cumpliendo su servicio divino y le tocó entrar al santuario del Señor para ofrecer el incienso. En ese momento se le apareció el ángel Gabriel, quien le anunció que su esposa Isabel tendría un hijo “al que pondrás por nombre Juan” (*Lucas* 1: 13). Este hijo, que pasará a ser conocido como Juan el Bautista, según el ángel “será grande en la presencia del Señor [...] y desde el seno de su madre será lleno del Espíritu Santo; y a muchos de los hijos de Israel convertirá al Señor su Dios” (*Lucas* 1: 15–16). Zacarías, quien dudó de la anunciación del ángel, aludiendo a la avanzada edad que él y su mujer tenían, quedó mudo y sin poder hablar hasta que naciera su hijo (*Lucas* 1: 20). De tal modo que cuando esto se cumplió, naciendo Juan desde infante ya hablando y bendiciendo al Señor, Zacarías, “se llenó del Espíritu Santo y profetizó” (*Lucas* 1: 67) con su alabanza que Dios había enviado por fin al salvador y que su hijo será a su vez “profeta del Altísimo, / pues tú irás delante del Señor para preparar sus caminos, / para dar a conocer la salvación a su pueblo...” (*Lucas* 1: 76–77).

En el caso del “Magnificat”, la historia que antecede a esta canción es conocida. El ángel Gabriel se presentó a María en Nazaret y le comunicó que ella daría a luz a un hijo, “a quien pondrás por nombre Jesús. Él será grande y llamado Hijo del Altísimo, y le dará el Señor Dios el trono de David...” (*Lucas* 1: 31–32). Y ante la sorpresa de María, quien se preguntaba cómo podía ser esto, pues ella era todavía virgen, el ángel le contesta: “El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra, y por esto el hijo engendrado será santo, será llamado Hijo de Dios” (*Lucas* 1: 35). Al mismo tiempo, el ángel le confiesa que su parienta Isabel, esposa de Zacarías, también está embarazada, porque para Dios nada es imposible (*Lucas* 1: 36–37). De tal modo, María se fue a una ciudad de Judá a la casa de Zacarías, en donde fue recibida por Isabel. En el momento en que Isabel oyó el saludo de María, ella también “se llenó del Espíritu Santo y clamó con fuerte voz: ¡Bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre! [...] Dichosa la que ha creído que se cumplirá lo que se le ha dicho de parte del Señor” (*Lucas* 1: 41–42 y 45). Y ante estas palabras de Isabel fue que María respondió con el “Magnificat”, exaltando a Dios en cuanto salvador y poderoso:

Mi alma engrandece al Señor y exulta de júbilo mi espíritu en Dios, mi Salvador [...] porque ha hecho en mí maravillas el Poderoso, / cuyo nombre es Santo. / Su misericordia se derrama de generación en generación / sobre los que le temen. / Desplegó el poder de su brazo y dispersó a los que se engríen con los pensamientos de su corazón / Derribó a los potentados de sus tronos / y ensalzó a los humildes. / A los hambrientos los llenó de bienes, / y a los ricos los despidió vacíos... (*Lucas* 1: 46–47 y 49–53)

A través de estos episodios bíblicos y poéticos se va perfilando el carácter y la función que adopta la poesía en la tierra dentro de aquella parcialidad que según el “Discurso en loor de la poesía” permaneció junto a Dios. La poesía es alabanza y confirmación del gobierno de Dios, es comprensión de que el orden del universo depende de la providencia divina y su realización de la venida de Cristo a la tierra. La poesía es entonces comunicación del Espíritu Santo y mensaje angélico que se ordena en función del orden universal y que media entre las esferas divinas y el mundo terrenal, guiando a la salvación.

No es gratuito entonces que el “Discurso en loor de la poesía” identifique el nacimiento de la poesía en el canto de los ángeles a Dios y al mismo tiempo establezca que la siguiente manifestación de esta tradición poética sagrada sean los salmos, himnos y canciones con los que la Iglesia pide mercedes a Dios. La poesía, según el “Discurso en loor de la poesía”, nació entre los espíritus del cielo, quienes “a su criador reverenciando / compusieron aquel Trisagros trino, / qu’al trino, i uno siempre están cantando” (18; vv. 121–123). Este “Trisagros trino” se refiere explícitamente al Trisagio que significativamente condensa profecía, el tema del gobierno de Dios y la acción de los ángeles en la tierra para la realización de su voluntad. Además, para la tradición católica, este canto de los ángeles es el modelo de todos los himnos en honor a la Trinidad en los que se repite tres veces la palabra “Santo”. La transmisión bíblica de este modelo se debe al episodio narrado en el sexto capítulo del libro de Isaías, en el que a Isaías se le revela su vocación al ministerio profético:

El año de la muerte del rey Ozías vi al Señor sentado sobre su trono alto y sublime, y sus haldas henchían el templo. Había ante Él serafines, que cada uno tenía seis alas: con dos se cubrían el rostro y con dos se cubrían los pies, y con las otras dos volaban, y los unos y los otros se gritaban y se

respondían: ¡Santo, Santo, Santo, Yavé de los ejércitos! Está la tierra llena de su gloria. (*Isaías* 6: 1–3).

La exégesis de este episodio y el significado que tiene el Trisagio para el cristianismo se basa en una antiguas tradiciones orientales y judaicas que presentan esta imagen de Dios en cuanto Rey, ante el cual los ángeles se presentan como sus primeros súbditos y transmisores de la Ley (Schäfer 388 y Williamson 16–17). Desde una interpretación teológica veterotestamentaria, este episodio es fundamental para comprender la visión real del gobierno de Dios, en la medida en que este encuentro de Isaías con Dios en el templo se transforma en un punto de arranque para las operaciones de Dios en la tierra. Como lo destaca Thomas Wagner, Dios no solo otorga a Isaías la misión de anunciar la destrucción del pueblo, sino, además, actuar activamente para que esto suceda, de modo que el profeta se convierte en una herramienta del poder efectivo de Dios (Wagner 13). Dentro de esta conversión del profeta en instrumento del poder y de la majestad de Dios, los ángeles cumplen además una doble función que es fundamental. Isaías, ante la presencia de Dios y sus serafines, se considera perdido, “porque siendo un hombre de impuros labios, que habita en medio de un pueblo de labios impuros, he visto con mis ojos al Rey, Yavé de los ejércitos” (*Isaías* 6: 5). Sin embargo, en ese instante uno de los ángeles descendió en su dirección y le quemó los labios con un carbón encendido que tomó del altar con unas tenazas y le dijo: “Mira, esto ha tocado tus labios; tu culpa ha sido quitada y borrado tu pecado” (*Isaías* 6: 7). Y solo luego de esto es que Isaías oye la voz de Dios y la anunciación de su ministerio profético. Mediante esta acción de los ángeles, señala Thomas Wagner, se revela en ellos una doble función: por un lado, al bloquear con sus alas el rostro y los pies de Dios estos protegen al profeta de la presencia de Dios, y por otro, al quemar sus labios con el carbón, purifican al profeta y establecen las condiciones de justicia necesarias para el encuentro con la divinidad. „Ohne ihr Recht schaffendes Wirken ist die Begegnung von Jahwe und Prophet nicht möglich“ (Wagner 95).

En este sentido, el canto de los ángeles a Dios en cuanto modelo poético revela que la función de la poesía en la tierra es confirmar el poder y la gloria de Dios en cuanto Rey del universo, transmitir su orden divino de manera adecuada para la humanidad y al mismo tiempo, reestablecer en la sociedad de los seres humanos la justicia y pureza necesaria para que pueda existir un encuentro con Dios al

llegar el juicio final y la redención. A esta confirmación del imperio de Dios en cuanto Rey, desde una interpretación católica neotestamentaria, se agrega además la conciencia de que la triple reiteración de la palabra “santo” en el Trisagio es además un señalamiento del misterio de la trinidad, ya que condensa en sí las hipóstasis de Dios en Padre, Hijo y Espíritu Santo y, por lo tanto, también la anticipación tipológica de la encarnación de Cristo.

Aquí se puede observar también la presencia del subtexto pastoral propiciado por el *Symbolo Catholico Indiano* de fray Luis Jerónimo de Oré. Tanto al principio de su obra, en el capítulo sexto titulado “Consideración de como el hombre despues del peccado fue reparado mediante la venida y preciosa muerte de Christo nuestro Redemptor” (fol. 16r.–22r.), así como hacia el final, en la exposición del segundo canto redactado en quechua a partir del símbolo de San Atanasio (fol. 72r.–74r.), Oré alude al Trisagio que entonan los ángeles ante Dios comprendiéndolo como una confirmación sublime del conocimiento de Dios, el misterio de la trinidad y el orden de su creación.

Los capítulos que preceden a esa consideración sobre la reparación del pecado mediante la pasión de Cristo, así como la exposición del primer cántico del símbolo de San Atanasio se concentran en aclarar que el conocimiento de Dios, en cuanto principio de la recta vida cristiana y garantía de la salvación, se funda en creer y saber la distinción de las personas de la Santísima Trinidad y la suma unidad de la esencia de Dios. El “Argumento y declaración del primer cántico” es en este punto muy elocuente:

...para la salvación del hombre es necessaria la guarda de la fe catholica, entera, inuiolable y pura: la qual enseña venerar y honrar vn solo Dios en la Trinidad, y la Trinidad en la vnidad de la essencia de Dios. No confundiendo las tres personas, ni diuidiendo la substancia ni apartandola de cada vna dellas. [...] El Padre no es hecho de nadie, ni criado, ni engendrado. El Hijo es de solo el Padre, no hecho ni criado, sino engendrado. El Spiritu sancto es del Padre y del Hijo, no hecho, ni cirado, ni engendrado, sino que procede. Vno es el Padre, vno es el Hijo, y vno es el Spiritu sancto, y no son tres Padres, ni tres Hijos, ni tres Spiritus sanctos. Y en esta Trinidad nada ay que sea primero ni postrero, ni que sea mayor o menor, sino que todas tres personas son juntamente eternas y yguales entre si. (fol. 69v.–70r.)

Este principio de la fe es el fundamento de la creación en su totalidad y de su orden perfecto, y la importancia de confirmarlo y confirmarse en él se atestigua ya desde el principio del universo. Al hablar precisamente de la creación de los cielos y de las infinitas criaturas espirituales dentro de ellos, antes incluso de la creación de los demás seres y del ser humano, Oré se detiene en la historia de los ángeles caídos y en las razones que se desprenden de esta caída para la creación del hombre en cuanto ser intermedio en el orden de los seres, es decir, tanto corporal como espiritual.

Al crear el cielo empíreo, relata Oré, Dios creó también a los millones de millares de ángeles que los pueblan y los organizó en tres jerarquías y nueve coros: en el primer orden estableció a los ángeles, arcángeles y tronos, en el segundo a las dominaciones, principados y potestades y en el tercero a las virtudes, querubines y serafines. Estas jerarquías se las señaló Dios y se las otorgó como ciudad, habitación y morada en la gloria. Sin embargo, en la medida que Dios creó a los ángeles como seres superiores, les otorgó también libre albedrío para escoger entre el bien y el mal (fol. 18v. y fol. 73r.). Por lo mismo, antes de estar confirmados en la gracia, un gran bando de ángeles en vez de adorar a Dios, presumieron en su soberbia y quisieron ser iguales y semejantes a Dios en su gloria, majestad y supremo asiento (fol. 73r.). Los ángeles de este grupo, siguiendo el ejemplo del primer ángel, se convirtieron a sí mismos, “deleytándose en su hermosura y excellencia, y amandola, y siguiendo su voluntad en esto totalmente sin amar a Dios” (fol. 18v.). Este bando de ángeles fue desterrado del cielo y sumergido en el infierno, mientras que los que permanecieron fieles a Dios:

[...] cantaron con voces incesables, diziendo, sancto, sancto, sancto señor Dios de Sabaoth, y con esto amaron a Dios, y se deleytaron en el mas que si mesmos. Por lo qual fueron luego confirmados en perdurable gloria, y gozo de la vista de Dios, de quien tienen continua fruicion para siempre en eterno sin que puedan ya faltar ni perder aquel bienaventurado estado de gloria que alcanzaron por la humildad, y gratitud con que se boluieron y conuirtieron a Dios. (fol. 18v.–19r.)

Aquí hay ya una primera noción del Trisagio como alabanza y confirmación de la gracia de Dios en el conocimiento de sus tres personas y unidad esencial. Sin embargo, para los seres humanos este canto de los ángeles no es solo modelo, sino confirmación en la recta vida cristiana y de los principios mediante los cuales es

posible instituir el orden del universo en la tierra hasta la llegada del juicio final. La caída de los ángeles, continúa relatando Oré, dejó una parte del cielo despo- blada y fue necesario que Dios la repoblara. Y así fue como el saber y omnipo- tencia divina creó “la naturaleza humana, humilde y nobilissima, para restaurar con ellas las sillas y asientos vazios de los angeles sentenciados a fuego eter- no” (fol. 19r.). Y para evitar que se ensoberbeciera, Dios creó al ser humano “con fundamento de humildad haziendolo de tierra y poluo” (fol. 19r.), aunque “para que pudiese merescer el cielo, y bienaventurada vision eterna de Dios” (fol. 19r.), creó su alma de la nada, a su imagen y semejanza y con entendimiento y libre al- bedrío, tal como a los ángeles.

Ahora bien, aquí se podría pensar que tal como los ángeles, el libre albedrío de los hombres los llevó también a la perdición y a un destierro eterno del paraí- so cuando Adán desobedeció la prohibición de Dios de que comiera del árbol de la ciencia del bien y del mal, condenándose y condenando a toda su descendencia a la muerte corporal y espiritual. Sin embargo, Oré advierte que hay una gran diferencia entre el modo en que pecaron los seres humanos y los ángeles caídos, puesto que estos últimos pecaron por su malicia, en cambio el hombre pecó indu- cido por el demonio (fol. 19r.–19v.). Es por lo mismo que Dios concibió dentro de su plan divino la redención del género humano a través de la pasión y resu- rrección de Cristo, ofreciendo a su Hijo para vencer a la propia muerte espiritual y otorgar un camino de regreso a la gracia y la salvación. Y ese camino es el que ofrece el conocimiento de Dios, en sus tres personas y en su unidad esencial, con el cual el ser humano reconoce su lugar dentro de la creación y cuales han de ser sus acciones para ocupar en el fin de los tiempos aquellos sitios dejados por los ángeles caídos y participar de la bienaventurada visión eterna de Dios. Así, deri- vada desde la confirmación de los ángeles en la gracia de Dios, los seres humanos confirman su propia participación de la gracia de Dios alabando tanto a Dios, como al Hijo y al Espíritu Santo a través de aquellos himnos y canciones que dan forma a la comunidad de los cristianos. Esta comunidad no es otra que la Iglesia, dentro de la cual esperan el regreso del mesías para enjuiciar a los vivos y a los muertos, tal como queda planteado hacia el final del *Symbolo Catholico Indiano* a través del “hymno de los sanctos Doctores Ambrosio y Augustino”, es decir, el “Te Deum laudamus...”:

A ti Dios alabamos, a ti señor confessamos.  
A ti eterno Padre, honra y venera toda la tierra.  
A ti todos los Angeles, a ti los cielos y todas las Potestades.  
A ti los Cherubines y Seraphines, claman con voz incessable.  
Sancto, Sancto, Sancto, Señor Dios de Sabaoth.  
Llenos estan los cielos y la tierra, de la magestad de tu gloria.  
A ti, el glorioso choro de los Apostoles.  
A ti, el numero loable de Prophetas.  
A ti alaba, el exercito resplandeciente de Martyres.  
A ti por la redondez de las tierras, confiessa la sancta Yglesia.  
A ti Padre de immensa magestad.  
Al digno de ser honrado tu verdadero y vnico Hijo.  
Y tambien al sancto consolador Spiritu.  
Tu rey de gloria Christo... (fol. 151r.–151v.)

Como se aprecia en el modo en que los versos de este himno se van encadenando, la alabanza y confesión de los hombres en la tierra se funda en el canto de los ángeles a Dios en el cielo y a él se van agregando los demás representantes de sus operaciones en la tierra. Junto a los ángeles, las potestades, los querubines y serafines que entonan el Trisagio, aparecen también los apóstoles, los profetas y los mártires, hasta llegar a la Iglesia y su labor predicadora y evangelizadora por sobre todo el globo. Esta misión pastoral que ya se ha hecho parte de la confesión comunitaria al imperio de Dios, se desglosa a continuación claramente en las tres personas, para seguir luego con la gloria de Cristo, fundador y cabeza de la Iglesia, a quien se encomienda y ruega por su intercesión ante Dios.<sup>23</sup>

Para la poesía, ¿qué quiere decir esto?

El “Discurso en loor de la poesía” adopta los elementos tópicos referentes al origen de las artes en Dios y a la poética bíblica y los convierte en una poética teológica de cuño pastoral, en la que la historia de la poesía en la tierra se condice con los dos modos posibles de alcanzar el conocimiento de Dios, es decir, natural y revelado. La poesía, entendida como don divino, es tanto participación de la gracia

23 Sobre la ampliación del Trisagio al interior de la liturgia cristiana, en la medida en que la gloria de Dios abarca para la Iglesia no sólo la tierra, sino también el cielo, ver Cervantes (“How to see angels” 72).

de Dios, así como expresión del entendimiento humano para aprehender el orden del universo y comportarse conforme a él. Así, la poesía ha demostrado incluso en la tradición gentil su poder civilizador y preparatorio para la conversión de aquellos pueblos a la fe católica. De forma paralela, la poesía ha conservado el vínculo de los seres humanos con Dios en la confesión y confirmación de la doctrina, sirviendo como guía espiritual para superar las limitaciones corporales de la vida y ascender a un conocimiento espiritual y más verdadero del mundo. Eso queda demostrado precisamente en el modo en que se expone la tradición bíblico-teológica de la poesía en la tierra, estableciendo sus fundamentos en la profecía veterotestamentaria, en la confirmación apostólica neotestamentaria y fundamentalmente en los himnos y canciones con los que los padres de la Iglesia dieron continuidad a ese conocimiento revelado de Dios. La poesía es en este sentido confesión y confirmación de la fe y detentora de un *ethos* cristiano imprescindible para la humanidad, tanto en función de la sociedad en la que viven, así como en función de la salvación última. Dispuesto en términos más abstractos, la poesía se identifica con un instrumento de transmisión de principios ético-morales que comparten los ámbitos seculares y religiosos, y por lo mismo, también un instrumento de regulación de la práctica civil en la sociedad. Esta dimensión social y terrena –de distribución horizontal– se complementa además con una dimensión histórico-sagrada que le otorga unidad, autoridad y legitimidad trascendente.

Al signar su nacimiento en el canto de los ángeles a Dios y determinar que su llegada a los hombres se produce por derivación de esa fuente, el “Discurso en loor de la poesía” sugiere un carácter eterno de dicho origen: el nacimiento se remonta al principio de la creación y, a su vez, perdura en la eternidad, continúa incesante hasta, por lo menos, el fin de los tiempos. La poesía pasa de los ángeles a Adán y Eva (18; vv. 130–132), pero en contra de cualquier disposición genealógica de la poesía, eso no significa que el acceso de los seres humanos a este don se constriña únicamente a ese instante. Como queda planteado inmediatamente después de la determinación de su origen, el “Discurso en loor de la poesía” enfatiza que la poesía vino al hombre de los ángeles que por conceptos hablan de continuo, y que, por lo mismo, los espirituales y los discretos tienen más posibilidades de aproximarse a este canto y cultivar una poesía derivada de esos conceptos (18; vv. 124–129). El don de la poesía no depende, entonces, de una transmisión predeterminada, sea esta genealógica, doctrinaria o esotérica: la poesía es tanto saber natural como revelado y, por lo mismo, adviene al ser humano

a partir del estudio y del trabajo, así como de la disposición espiritual para confirmarse en las verdades del universo desplegadas por Dios, tanto en la naturaleza, así como en las Sagradas Escrituras, a partir de su providencia divina. Como sucede también con la gracia, don divino y gratuito para la salvación de la humanidad, el requisito principal es estar dispuesto a confirmarse en ella y conservarla mediante la observación de la doctrina y de la ética cristiana.

En sus vínculos con el poder y la gloria de Dios, el canto de los ángeles expresa también de manea condensada una comprensión cristiana del universo mediante la que se confirma tanto la posición medidora que los poetas reclaman para sí, así como el modo en que la poesía se constituye un dispositivo paradigmático para regular los órdenes terrenales. Como lo plantea Agamben, la exposición que hace el Pseudo-Dionisio de las jerarquías eclesiásticas en correspondencia con las jerarquías celestes revela que todo el aparato mistagógico de la cadena del ser funciona como un dispositivo gubernamental: “Die providentielle *oikonomia* ist vollständig in eine Hierarchie übersetzt worden, in eine “heilige Herrschaft”, die sowohl die göttliche als auch die menschliche Welt von den himmlischen Engelschören bis hinunter zu den Nationen und Völkern der Erde durchwaltet” (*Herrschaft und Herrlichkeit* 185). La apropiación que realiza el “Discurso en loor de la poesía” de esta dimensión administrativa y gubernamental, al vincular el nacimiento de la poesía con los coros angélicos, traslada el poder afirmativo de la gloria de Dios en sus operaciones terrenas al canto de los poetas, quienes resguardan el orden celeste y a su vez, lo transmiten continuamente en el camino a la salvación de los seres humanos. Según Agamben, desde la genealogía teológica de la economía y el gobierno, queda en evidencia que la jerarquía divina es una himnología que reproduce sin cesar la administración del poder, aunque sin alcanzar ni afectar la soberanía ontológica de Dios: “Die unaussprechliche Souveränität ist der hymnologische und glorreiche Aspekt der Macht, den die Cherubim, Seraphim und Throne [...] feiern, indem sie das Trisagion anstimmen” (*Herrschaft und Herrlichkeit* 187).

Que el “Discurso en loor de la poesía” disponga precisamente esta figura de los ángeles en el nacimiento de la poesía, pone a los poetas y a su propio canto bajo un funcionamiento análogo dentro del contexto virreinal y señala con gran potencia las estrategias con las que estos pretenden arrogarse un poder regulador y administrador de los órdenes en la tierra. Y esto se confirma en el modo en que esta figura será también uso recurrente en otros poetas virreinales, vinculados

con la Academia Antártica y con las ideas pastorales desarrolladas por el Tercer Concilio Limense. Cómo se produce esto en la práctica poética es lo que veremos a continuación en el siguiente capítulo.

# Capítulo 6

## Los ángeles, Cristo y el sacramento de la poesía

### Cantar con voz angélica

Los ángeles constituyen uno de los temas más característicos de la pintura virreinal de la región andina y su presencia ha sido ampliamente documentada en diversas exhibiciones en galerías y museos e investigada a fondo por distintos historiadores del arte, entre ellos, Ramón Mujica Pinilla, Teresa Gisbert, José de Mesa, Andrés Abad Merchán, Pablo Gamboa Hinestrosa y Ernesto Franco Rugeles.<sup>1</sup> Como lo demuestran todos estos investigadores, las series de ángeles y arcángeles, confeccionadas a lo largo de los siglos XVII y XVIII y repartidas en un vasto territorio –la iconografía angélica se encuentra en Casabindo en la Argentina, en Calamarca en Bolivia, en Cusco, Lima y Trujillo en el Perú, en Quito en Ecuador y también en Santafé de Bogotá, Tunja y Sopó en Colombia–, pueden considerarse hoy uno de los aportes más originales del arte criollo y mestizo. En contraste con las versiones europeas del tema, las series andinas manifiestan una excelente realización y una curiosa iconografía basada en tradiciones apócrifas. La extensa difusión del tema y la transversalidad de la iconografía

1 Además de los estudios de estos investigadores citados en la bibliografía, ver también algunos catálogos de exhibiciones o colecciones: Mujica Pinilla, *Orígenes y devociones virreinales de la imagerie popular* (2008); Stratton-Pruitt y Cummins, *The Virgin, Saints, and Angels: South American Paintings 1600 – 1825* (2006); Mujica Pinilla, *El barroco peruano* (2002–2003); Unión Latina, *El retorno de los ángeles* (1996); Fauffmann Doig y Mujica Pinilla, *Las plumas del sol y los ángeles de la conquista* (1993).

apócrifa, como lo insiste Mujica Pinilla, denotan la existencia de una especial devoción religiosa, que vinculaba a varios estamentos de la sociedad virreinal y que ofrece diversos puntos de contacto entre el culto popular a los ángeles y las tradiciones indígenas.<sup>2</sup>

El desarrollo de este especial culto angélico, según Mujica Pinilla, está en íntima vinculación con la misión católica de la Monarquía española en el Nuevo Mundo y el modo en que se desarrolló y practicó la evangelización de los indios en el Perú:

El culto angélico virreinal derivaba de corrientes apocalípticas medievales y renacentistas que nos remiten a sistemas cosmológicos, tradiciones proféticas, modelos políticos, corrientes filosóficas, movimientos literarios y métodos eclesiásticos de ‘aculturación’ que tomaron nuevos significados e implicancias a la luz del Descubrimiento del Nuevo Mundo. (Mujica Pinilla, “El sermón a las aves” 39)

Ahora bien, ante la difusión de este culto, es necesario considerar y distinguir las corrientes de pensamiento teológico que llegan al virreinato del Perú en el siglo XVI y que influyen en la comprensión de los ángeles y sus operaciones en el universo. Según Mujica Pinilla, estas corrientes son tres: la primera corresponde a la angelología mágica de carácter profético y que aparece practicada ya muy temprano por el heresiarca dominico fray Francisco de la Cruz. Este doctrinero de indios utilizaba anillos mágicos con nombres angélicos para obtener revelaciones e incluso llegó a hablar del surgimiento de una nueva Iglesia criolla coronada por un nuevo Rey y Papa angélico. Por estas razones, no sorprende que fuera condenado y quemado vivo en 1578 por la Inquisición de Lima (“El sermón a las aves” 40).<sup>3</sup> Ahora bien, esta tradición hermética no estuvo

2 Los vínculos entre el culto angélico con devociones populares y tradiciones indígenas han sido estudiados por Mujica Pinilla en *Ángeles apócrifos*, aunque también mencionados en distintos artículos como “El sermón a las aves” y “Sobre imagineros e imaginarios andinos”.

3 Para más detalles sobre este proceso inquisitorial, ver el Apéndice I en Mujica Pinilla (*Ángeles apócrifos* 323–329). De interés en este caso, según lo sugiere Mujica Pinilla, es que las razones de más peso para la condena de fray Francisco de la Cruz tienen relación más con sus pretensiones político-mesiánicas que con las justificaciones teológicas o místicas de su culto angélico (*Ángeles apócrifos* 327–329).

únicamente vinculada a prácticas idólatras condenadas por el Santo Oficio, sino aparece también entre algunos letrados virreinales vinculados con la Academia Antártica. Por ejemplo, Mujica Pinilla destaca la *Miscelánea antártica* (1586) de Miguel Cabello de Balboa, dentro de la que se adopta una visión hermética que transmite *El libro del Ángel Raziel* (citado a partir del *Tratado de la Adivinanza* del fraile dominico Lope de Barrientos) y en la que se sugiere que “Adán era ‘letrado’ en un sentido cabalístico (conocía el valor mágico de las letras) y que le había dejado a sus hijos el secreto de todas las ciencias infusas” (“El sermón a las aves” 49 y *Ángeles apócrifos* 24–25).

Junto con esta sospechosa vertiente angélica, llegan sin embargo otras corrientes más ortodoxas y aceptadas por la Iglesia. Así, la segunda corriente proviene de la tradición escolástica, representada por la Cátedra de Teología en la Universidad de San Marcos y en la que se realizaban exposiciones especializadas del “Tratado de los Ángeles” de la *Suma Teológica* de Tomás de Aquino (Mujica Pinilla, “El Sermón a las aves” 40). Un hecho que se aprecia con claridad, por ejemplo, al observar los pasajes del *Symbolo Catholico Indiano* en los que fray Luis Jerónimo de Oré se refiere a los ángeles y su papel dentro de la creación y preservación del universo. En la “Declaración del segundo cántico”, a la que referimos ya en el capítulo anterior, cuando se presenta la distribución de los coros angélicos en los nueve cielos y tres jerarquías, Oré cita al margen directamente de las obras de Tomás de Aquino, Pseudo-Dionisio, San Jerónimo y Agustín de Hipona (fol. 73r.–73v.).

Por su parte, la tercera corriente está vinculada con las tradiciones apocalípticas de los franciscanos y jesuitas de los siglos XVI al XVIII y en las que el culto angélico aparece ligado indisolublemente a la temática del Nuevo Mundo (Mujica Pinilla, “El sermón a las aves” 41). Dentro de esta tradición y en relación con la misión evangélica, como lo expone Mujica Pinilla, el misionero o predicador americano será perfilado como un “ángel” enviado por Dios (“El sermón a las aves” 39). La evolución de este perfil angélico del predicador comienza en la Edad Media, donde ya se había propuesto una relación entre la vida del monje y las operaciones de los ángeles. Según la Regla de San Benito, la clausura monacal era el camino más directo para alcanzar el estado angélico: “Exiliado del mundo hasta el día de su muerte, al monje –por medio de su virginidad, obediencia, humildad, oración, soledad y de su vivir constantemente en la presencia de Dios– le era permitido hacer en la tierra lo que los ángeles hacían en el Cielo” (Mujica

Pinilla, “El sermón a las aves” 41). Ahora bien, por medio del surgimiento de las órdenes dominicana y franciscana, este ideal de clausura se bifurca en el del predicador evangélico. Como lo expone Mujica Pinilla, si la contemplación ininterrumpida de Dios es una operación angélica, predicar su palabra en medio del mundo no lo es menos. Además, entendiendo que la redención de la humanidad no era solo un fenómeno individual, sino histórico y cósmico, “la función predestinada del predicador angélico no era otra que recrear la sociedad humana en base al sentido teleológico del hombre y del Juicio Final” (“El sermón a las aves” 41).

Si bien, según lo establece Fernando Cervantes al estudiar la predicación franciscana en el Nuevo Mundo durante el siglo XVI, no existen grandes argumentaciones en torno a los ángeles dentro de la literatura producida para la evangelización de los indios, esto no significa que no hayan sido fundamentales para las misiones y la catequesis, sino precisamente lo contrario (“Angels conquering” 105 y “How to see angels” 70–71). El fenómeno se explica, más bien, desde una perspectiva inversa, al notar cuán centrales eran los ángeles en la comprensión del universo cristiano: los ángeles no solo debían existir por necesidad lógica, como lo establecieron Agustín de Hipona y San Buenaventura, sino también eran criaturas fundamentales para la concepción del universo cristiano dentro de una historia de la salvación; ellos compartían con los seres humanos la invitación a vivir en la gracia y por lo mismo, “their existence was intrinsically tied up with a conception of society as inhabited by humanity *alongside* the angels and in an intimate relationship with them” (Cervantes, “Angels conquering” 106). Según Cervantes, los primeros franciscanos en el Nuevo Mundo utilizaron a los ángeles para fortalecer el sentido que tenía la majestad de Dios. Con los ángeles era posible instruir y recordar que un elemento central de la doctrina cristiana era que los seres humanos eran más que simplemente carne y que por lo mismo, sin considerar sus intenciones, cualquier cosa que hicieran en el tiempo y en el espacio tenía repercusiones infinitas (Cervantes, “Angels conquering” 114).

Dadas las consecuencias existenciales que tiene esta concepción del universo, los ángeles servían de apoyo a los seres humanos para que esta situación no fuera tan tremebunda. El apoyo de los ángeles estaba dado por su sabiduría, bondad, ayuda para luchar en contra de los vicios. Por lo mismo, los primeros franciscanos en Nueva España recomiendan a los indios buscar la guía y protección de los ángeles, puesto que ellos desean en especial enseñar a los seres humanos a

permanecer en la gracia de Dios a través de la humildad, la honestidad y la contención (Cervantes, “Angels conquering” 118). Y paso a paso, los franciscanos introdujeron en el Nuevo Mundo una visión espiritual en la que los seres humanos podían comprender que sus acciones eran inseparables de un proceso que puede resumirse en un constante acto de alabanza y adoración: “It was in fact in the activity of praise that the Mendicants and their neophytes especially understood themselves to be taking up the natural world and transforming it. This presupposed a vision of the world in which the natural was already suffused by divine grace” (Cervantes, “How to see angels” 86). Esta visión de los frailes mendicantes, a diferencia de la concepción de la antigüedad pagana y otras vertientes más modernas en el cristianismo, se fundaba en la noción patristica de que la trascendencia debía ser preparada por y en la historia: “If the eternal could be reached via time, this was because the eternal had entered history to give time consistency and purpose” (Cervantes, “How to see angels” 86).

Esta visión espiritual en la que la historia de la salvación transcurría ya dentro de la historia terrena y en la que los ángeles ofrecían un modelo de conocimiento y práctica ejemplar a los seres humanos, fue apropiada rápidamente por los jesuitas para sus propios intereses dentro de las misiones en el Nuevo Mundo. Como lo dice Mujica Pinilla: “No cabe duda de que, si bien fueron los franciscanos quienes sembraron y cultivaron estas semillas del nuevo culto angélico, los jesuitas cultivaron sus frutos” (*Ángeles apócrifos* 312). De este modo, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, serán los jesuitas quienes resalten con mayor tesón que ellos “eran los nuevos ‘hijos ardientes’ del ‘serafín ardiente’ (Cristo) y estaban destinados a evangelizar y ‘angelizar’ la tierra bajo la custodia de los siete ‘primogénitos’ de Dios” (*Ángeles apócrifos* 312). Considerando, entonces, la visión escatológica y mesiánica de la historia que opera en las órdenes franciscana y jesuita en relación con el culto a los ángeles, se entiende que su figura modélica se vinculara con la del predicador, con el fin de “acelerar el Fin de la Historia por medio de la ‘unión de los fieles’” (Mujica Pinilla, “El sermón a las aves” 43).

Frente a estos hechos, llama la atención que la presencia de los ángeles en la poesía virreinal peruana haya pasado desapercibida hasta hoy. Más aún, cuando se aprecia que sus manifestaciones son casi simultáneas a la instalación de la poesía culta en el virreinato del Perú entre fines del siglo XVI e inicios del siglo XVII y que su utilización adopta, por lo general, dimensiones metapoéticas. Como quedó señalado en el capítulo anterior, el “Discurso en loor de la poesía”, fuente de

todos los estudios que pretenden deslindar un programa poético relacionado con la Academia Antártica, afirma que el nacimiento de la poesía se remonta al Trisagio, es decir, el canto de los ángeles a Dios, que glorifica el poder de Dios y la Santísima Trinidad, que prefigura desde los orígenes del universo la encarnación de Cristo para la salvación de los seres humanos y que es confirmación permanente de la comunidad de cristianos reunida en torno a la Iglesia. Dado este modelo, el “Discurso en loor de la poesía” afirma también que este canto es modelo indiscutible de la poesía más elevada y que por lo mismo, todo poeta que pretenda distinguirse en el arte debe aproximarse a su cultivo desde el saber, las ciencias, aunque sobre todo desde la espiritualidad y la discreción.

O Musa mia para mi consuelo  
dime donde q'estoí dudando:  
nacio entre los espiritus d'el cielo?

Ellos a su criador reverenciando  
compusieron aquel Trisagros trino,  
qu'al trino, i uno siempre están cantando.

I como la Poesia al ombre vino  
d'espiritus angelicos perfetos,  
que por concetos hablan de contino:

Los espirituales, los discretos  
sabras mas de Poesia, i será ella  
mejor mientras tuviere mas concetos. (18; vv. 115–129)

Frente a estas declaraciones que dan cuenta de una legitimación teológica particular en el virreinato del Perú y que desde una dimensión metapoética competen al nacimiento de la poesía, su calidad y sus correspondencias con el orden y las jerarquías del universo cristiano, es altamente significativo que la relación entre poesía y canto angélico ya aparezca también en el primer poema adscrito expresamente a la Academia Antártica, a saber, el soneto que Gaspar de Villarreal y Coruña dedica a Pedro de Oña en nombre de esta academia en los preliminares del *Arauco domado*. El soneto es el que sigue:

Si agradecer a Engól sagrado Lima,  
Que al Oña primogénito te embiasse,  
A que con voz Angélica cantasse  
Del Príncipe que el cielo tanto estima;

Los rios todos súbditos al Clyma  
Antartico, harás que vença, y passe,  
Pues si al Sebéto, al Arno, al Pò llegasse,  
Inclinarian la soberuia cima.

Y por secretos del abysmo inmenso  
Conduzir le podras a la alta cumbre,  
De que la vrna viertes cristalina:

Donde leuante altar, y queme encienso,  
Del margen tuyo, en pura, ardiente lumbre,  
A la sublime fâbrica diuina. (Oña, *Arauco domado* 22)<sup>4</sup>

A primera vista, la mención a los ángeles parece inocua por lo breve y circunstancial. Cantar con voz angélica podría confundirse en este soneto con una frase hecha que sirve simplemente a la emulación o “transformación erística” (Pigman 3) con el que Gaspar de Villarroel y Coruña busca poner al autor del *Arauco domado* por sobre los poetas toscanos (en especial Dante, Petrarca y Torquato Tasso, identificados con los ríos Arno, Po y Sebeto), que son la cumbre de la nueva poesía culta. Sin embargo, el poema no se conforma con inscribirse a sí mismo y al poeta celebrado dentro de los códigos classicistas e italianizantes de la época, sino que opera, además, una conversión de los mismos, proponiendo en primera línea parámetros de lectura cristiana y destacando la dimensión sacramental que adopta la poesía.

4 En este caso, advierto al lector que he corregido el soneto a partir de la edición facsimilar de la obra, publicada en Madrid en 1944, ya que la edición preparada por José Toribio Medina presenta un error de transcripción entre los versos quinto y sexto. Allí, el complemento “al Clyma” con el que culmina el quinto verso se reitera al inicio del sexto, provocando confusiones en la interpretación, ya que además falta la coma entre el adjetivo “Antártico” y la cláusula “harás que vença, y passe”.

El tema del soneto, como la mayoría de los poemas preliminares en las obras de los siglos XVI y XVII, es una *laudatio* de las virtudes del autor o de su libro, que en este caso se construye sobre la tópica del Parnaso y de los ríos, que por metonimia marcan su posición con el fin de incluir dentro de sus avatares al río Lima, que está en lugar del Parnaso peruano. Por lo mismo, este Parnaso antártico ha de agradecer a la ciudad de Angol, ciudad natal de Pedro de Oña, por haber enviado a Lima a este poeta y celebrar que su obra cante en elevados tonos sobre el virrey García Hurtado de Mendoza, ese “Príncipe que el cielo tanto estima” y que es el héroe que le otorga unidad de acción al *Arauco domado*.

Vista de este modo, la instrumentalización del tópico que se anuncia en el primer cuarteto del poema se percibe tradicional y no parece distanciarse de los posicionamientos típicos de Dante, Petrarca o Torquato Tasso en torno a ciertos ríos de Italia, el Marqués de Santillana y Juan de Mena en torno al Betis-Guadalquivir o Garcilaso de la Vega en torno al Tajo. Como lo expone Julio Vélez-Sainz en su libro *El Parnaso español*, cada uno de estos poetas utiliza este tópico fluvial para señalar el lugar en el que se ha producido el siguiente traslado de las musas y la instalación del nuevo Parnaso (48 y 59).

Ahora bien, este poema encomiástico exige una lectura más cuidadosa, puesto que, como dice Mónica Güell al revisar diversos paratextos en libros de poesía de los Siglos de oro, este tipo de poemas busca legitimar la petición de amparo de la dedicatoria, a través de una estrategia suplementaria del poder del poeta: “el auto-elogio constituido por el mero hecho de recolectar encomios ajenos, obliga tanto más al protector, a quien se sugiere que la gloria del poeta será también la suya” (34). Además, como lo dice Pedro Ruíz Pérez estudiando a Garcilaso y Góngora, las dedicatorias y textos preliminares pueden poseer también un “valor metatextual” y un “valor metareferencial”, ya que sirven “como espejos en los que el texto se mira y con los que dialoga”, ofreciendo a su vez “los rasgos del código en el que [la obra literaria] funciona como tal” (“Las dedicatorias insertas” 50). De tal modo, a partir del uso específico de este tópico fluvial por parte del soneto de Gaspar de Villarroel y Coruña, resulta imprescindible destacar una fundamental diferencia: desde el primer verso el río Lima y su Parnaso han recibido el epíteto de sagrados y consecuentemente, el elevado tono con el que el poeta canta al virrey ha de ser reconocido como angélico, ya que sus versos se refieren a las hazañas del virrey que le han merecido el favor del cielo y no solo glorias militares o políticas. De tal forma, el agradecimiento que debe manifestar el sagrado

Lima (y con él los demás letrados y poetas del virreinato del Perú) no es el mero reconocimiento de una deuda con la ciudad que diera nacimiento al poeta, sino en primera instancia el imperativo de apoyar e impulsar el modo católico que esta poesía representa. Solo así la obra de Oña, en representación de los poetas del Perú, será capaz de presentarse al Viejo Mundo y manifestar su indiscutible superioridad ante la nueva poesía culta, identificada en este caso con la poesía toscana y sus seguidores castellanos.

El segundo cuarteto del poema, abusando del hipérbaton, presenta en un principio una sintaxis algo abigarrada que se distancia de una exposición clásica del tema y que obliga a detenerse en el modo en que la emulación pretendida por Gaspar de Villarroel y Coruña invierte las jerarquías existentes entre el polo ártico y el antártico. Una vez organizados los versos en secuencia lineal, queda en evidencia que, según el soneto, el modo poético católico no solo iguala o supera a la poética italianizante, sino que obliga a reconocer el vasallaje de la poesía del Viejo Mundo ante la del Nuevo. Si el sagrado Lima agradece y sustenta la voz angélica del poema heroico, como lo declara el primer cuarteto, entonces, prosigue el segundo: “harás que vença, y passe, / Pues si al Sebèto, al Arno, al Pò llegasse”, “[I]os ríos todos súbditos al clyma / Antártico [...] / Inclinarían la soberuía cima”. El reconocimiento del carácter angélico de la poesía virreinal invalida el orden que se ha impuesto al mundo desde la geografía terrenal —el polo ártico arriba y el polo antártico abajo—, proponiendo como nuevo parámetro a las esferas celestes y el rol protagónico que adquiere la poesía virreinal dentro de la misión de la Monarquía católica.

Solo así se comprende que luego de la vuelta en el argumento —dispuesta aquí de manera clásica entre los dos cuartetos y los dos tercetos— el soneto continúe con los siguientes versos: “Y por secretos del abismo inmenso, / Conduzírle podrás a la alta cumbre”. La pugna secular por señalar la ubicación del Parnaso vernáculo a través de los diversos ríos regionales, vinculados a diversos centros del poder, queda inhabilitada por la presencia de una cumbre universal, aún más alta y que subyuga a todas las demás. Gracias a su voz angélica y a los “secretos del abismo inmenso”, la poesía virreinal logra acceder a esta “alta cumbre” para señalar la finalidad última de esta nueva poesía católica: levantar allí un altar y quemar en él, “en pura, ardiente lumbré”, inciensos del Nuevo Mundo, no en favor de las Musas o de Apolo, no en favor de los amores terrenales, sino en honor de “la sublime fábrica divina”, es decir, en honor de la creación y del universo cristiano.

En este sentido, el agradecimiento que debe rendir el Parnaso Antártico a la ciudad de Angol por haber enviado a Pedro de Oña “a que con voz Angélica cantasse / Del Príncipe que el cielo tanto estima”, se funda en la comprensión modélica de su héroe en términos de un príncipe cristiano. La figura de este príncipe, más acorde con la razón de Estado católica que marcará la teoría política española a lo largo del siglo XVII (ver Fernández-Santamaría), tendría como tarea principal, por un lado, familiarizarse con el principio caritativo que vinculaba a todos los miembros de la república cristiana, reconociendo que el orden político de la Monarquía estaba fundado en el orden espiritual de la Cristiandad y por otro, garantizar que sus súbditos fueran felices y buenos ciudadanos a través del respeto a estos principios cristianos y los mandatos divinos (ver Iñurrítegui Rodríguez 22 y Fernández Albaladejo 119).

En el caso de los poetas cultos vinculados con la Academia Antártica, esta visión cristiana de la política sustenta sus pretensiones de poder en la medida que les provee un modelo de mundo y una serie de principios ético-morales desde los que pueden advertir sobre los descalces entre la teoría y la práctica del gobierno en el virreinato del Perú. Como lo vimos en la imitación que realizara Enrique Garcés de la “Italia mia” de Petrarca (ver capítulo 3), el poeta no solo se dirige al poder a través de todas las jerarquías que lo constituyen desde la visión cristiana del universo, sino se permite, además, apelar y criticar al gobierno virreinal en el Perú a partir de los principios caritativos que debieran administrarse con justicia desde Dios hasta el último eslabón de la cadena. Por su parte, en su “Epístola a Don Diego de Portugal” (ver capítulo 4), Diego Mexía de Fernangil desarrolla una estrategia similar, aunque vinculando los principios ético-morales de la Cristiandad con una concepción escatológica y mesiánica de la historia, cuyas señales de advertencia todos parecen ignorar salvo el poeta y su compromiso con la misión evangélica de la Monarquía española en el Nuevo Mundo.

Desde esta perspectiva, si regresamos brevemente al soneto escrito por Gaspar de Villarroel y Coruña en nombre de la Academia Antártica, se entiende que la poesía virreinal peruana supere a la poesía toscana, aunque no necesariamente por la confección artística, sino por su comprensión teológica de la poesía y los modos en que esta asume la tarea de vincular a los seres humanos con la creación y con la providencia. La voz angélica con la que canta el poeta es la que dispone a la nueva poesía culta bajo el orden católico del mundo y bajo el desarrollo de la historia sagrada. Como lo vimos en el capítulo cuarto en relación con el

macrotopos del Parnaso, tanto el “Discurso en loor de la poesía”, así como el emblema del “Parnaso Antártico” de Diego Mexía de Fernangil proponen una comprensión de la *translatio imperii et studii* que es indisociable de una dimensión escatológica y mesiánica del poder. Si bien existe un desplazamiento temporal y geográfico de los imperios en la tierra, desde los imperios de la Antigüedad a la Monarquía católica y desde Oriente a Occidente, este desplazamiento no sigue una ley meramente natural o histórica, sino responde a la prerrogativa divina de dar o quitar el imperio según su voluntad o plan providencial. La traslación del Parnaso y su constitución “Antártica” en el virreinato del Perú bajo estos criterios supone así la correspondencia del cultivo poético con la misión cristiana de preservar el orden de Dios en la sociedad humana, difundiendo modelos de comportamiento y modelos de lectura que descifran en el universo los signos dejados por la providencia para encausar la salvación de la humanidad.

Como se desprende del “Discurso en loor de la poesía” y en la interpretación que ofrece de este arte y ciencia desde la gracia, la poesía es un saber que participa de la sabiduría de Dios y el diseño providencial del universo. En la medida que su origen está ya en los coros celestiales, en cuanto “epílogo” y “fuente” de todas las ciencias humanas, y considerando que para los seres humanos su nacimiento está en el eterno e incesante canto de los ángeles a Dios, se puede concebir a la poesía como una de las formas en las que se expresa humanamente el diálogo que Dios sostiene consigo mismo, que se hipostasia en la Trinidad y se deriva a toda la cadena del ser: a los coros angélicos (serafines, querubines y tronos), a las virtudes teologales (fe, esperanza, caridad), a las virtudes cardinales (prudencia, justicia, fortaleza, templanza), a la armonía de las esferas, a la naturaleza humana, animal, vegetal y mineral. Además, vista bajo el modelo del Trisagio, la poesía angélica también se puede considerar para los seres humanos como la forma primordial de la oración, que glorifica el poder de Dios, asegura un contacto entre los seres humanos con su verdad y concede comprensión sobre el orden celeste y el orden terrestre, moviéndolos a actuar en concordancia con ellos.

Si el libro de *Daniel* es fuente de la interpretación trascendental de la *translatio imperii* en relación con una historia universal, desprendida del destino de una ciudad o reino determinado, es altamente significativo que sea también este libro el que vincule las operaciones angélicas con el desciframiento de aquella historia providencial. Como lo expone Heinrich Krauss en un pequeño opúsculo sobre los ángeles, en este libro del Antiguo Testamento el profeta Daniel relata

visiones en las que se intenta determinar la relación entre el gobierno de Dios y los poderes seculares. En una de ellas, relatada en el capítulo séptimo, Daniel tiene un sueño en el que ve cómo cuatro grandes bestias surgen del mar: un león con alas de águila, una especie de oso, un leopardo con cuatro alas y una bestia identificada solo por sus dientes de hierro y sus diez cuernos. Daniel se quedó contemplando la escena hasta que se instalaron unos tronos y en ellos se sentó un anciano con el pelo blanco como la lana limpia y vestido con túnicas blancas como la nieve: “su trono llameaba como llamas de fuego, y las ruedas eran de fuego ardiente. Un río de fuego procedía y salía de delante de él, y le servían millares de millares y le asistían millones de millones” (*Daniel 7: 9–10*). Mientras el anciano y su corte enjuician a las bestias, dando muerte a una de ellas y quitando el dominio a las otras, Daniel observa cómo desde las nubes descendió alguien “como un hijo del hombre” (*Daniel 7: 13*), que fue presentado ante el anciano. Entonces: “Fuele dado el señorío, la gloria y el imperio, y todos los pueblos, naciones y lenguas le sirvieron, y su dominio es dominio eterno, que no acabará, y su imperio, imperio que nunca desaparecerá” (*Daniel 7: 14*). No obstante su presencia directa y la intuición que tiene de estar presenciando un juicio, Daniel no logra comprender lo que ve, así que se dirige a uno de los millones de millones que estaban de pie, es decir a un ángel, quien le explica finalmente el significado oculto de toda la escena: en correspondencia con la visión de la estatua, las cuatro bestias son cuatro reinos que serán despojados de su dominio por los santos del Señor (*Daniel 7: 17–18*). El último de estos reinos será el que perdurará más tiempo y parecerá vencer a los santos, pero vendrá el Altísimo para quitarle su dominio y fundar un reino eterno (*Daniel 7: 23–27*; ver también Krauss, *Die Engel* 34–35). Desde esta visión escatológica de la historia y el papel mediador que adquieren los ángeles en la recta interpretación de los misterios y visiones, los poetas virreinales se asociarán paulatinamente a la figura de los ángeles para señalarse como legítimos operadores de la voluntad de Dios en la tierra, signando a la poesía como dispositivo ejemplar de comunicación, intelectual y sensible, de la verdad oculta en los signos del universo.

Un ejemplo significativo lo ofrece Diego Mexía de Fernangil entre los sonetos dedicados a la pasión de Cristo que componen en gran medida su *Segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas* (Potosí, 1617). En uno de ellos pide ayuda a la Virgen confesando: “Si lenguas mil de Arcángeles tuviera [...] Lengua, voz, pluma y canto consumiera / Excelsa Virgen [...] / en vuestras

alabanzas” (García Calderón 47–48). Ahora bien, como la construcción hipotética lo deja sospechar, el poeta reconoce que su lengua “canta al mundo / a Cristo” (García Calderón 48) y por lo mismo, al no tener las virtudes de la voz angélica es que recurre a la Virgen para que interceda por él y lo ayude. Más allá de que en este soneto la Virgen María adopta la función que comúnmente tienen las musas dentro del universo poético secular, es decir, donar la inspiración y autorizar al poeta, llama también la atención que la referencia a los arcángeles en este poema pareciera plantear una división entre el poeta humano que reconoce sus limitaciones y el poeta que ambiciona asemejarse al ángel. El poeta dice no tener lengua de ángel y por lo mismo, no está en condiciones de cantar debidamente las alabanzas a la Virgen. Sin embargo, hay que destacar también que, junto a los poemas a Cristo, Mexía de Fernangil incluye en esta *Segunda parte del Parnaso antártico* una extensa y elegíaca “Epístola a la serenísima reina de los ángeles Santa María...”. Esta epístola, en la que el poeta se dirige directamente a la Virgen para reconocer el amor divino que lo abraza, no solo desdice las pretensiones de humildad que el poeta argüía en el soneto al solicitar la intercesión de María, sino también construye su capacidad enunciativa mediante una especie de igualación con los ángeles. Frente al amor que sienten todas las criaturas divinas por ella, el poeta legitima su intento de cantar a María, aludiendo a que ni siquiera “el Serafín más alto” es capaz de aprehender “vuestra excelencia [...] para amaros” (García Calderón 53). Con la inclusión de esta epístola en su libro y ante la infabilidad del amor por María que comparten todas las creaciones de Dios, la división entre el poeta que se identifica con los ángeles y aquel que se reconoce humano queda en suspenso. O mejor dicho, en el contrapunto que sugiere la interacción del soneto con la epístola se comprende con mayor precisión que lo que está puesto en juego en los vínculos entre poesía y canto angélico es la posibilidad del poeta de inclinar su voz hacia las esferas celestes o hacia el mundo. En el caso de sus poemas a Cristo, el poeta declara que lo cantará al mundo, mientras que, en la epístola a María, el poeta pide a la Virgen y también a los ángeles que lo miren a él y no pongan los ojos “solo en los santos montes” (53). Con esto, Mexía de Fernangil sugiere la existencia de distintas modalidades de enunciación para la poesía según la dirección en la que vayan y los fines que pretendan. Por mucho que la voz poética diga no tener mil lenguas de arcángel, es indiscutible que esta posición mediadora entre las esferas celestes y el mundo –dentro del orden divino y fuera de la institución de la Iglesia– es una cualidad angélica que los

poetas virreinales peruanos reclaman para sí. Teniendo a los ángeles como figuras, los poetas se posicionan en el umbral entre el orden terrenal y el orden celestial, pretenden operar como transmisores de las concordancias entre las esferas y comunicar así a los seres humanos la voluntad de Dios, sirviéndoles de guía para alcanzar la salvación.

## La penetración intelectual de la poesía: el canto de la luz

Esta penetración del poeta en los saberes celestiales con directa referencia a los ángeles aparece con claridad en el libro *Sagradas poesías del Viejo y Nuevo Testamento*, escrito por Luis de Ribera. De lo poco que se sabe sobre este poeta es que habría nacido en Sevilla hacia 1555 y cursado estudios en la Universidad hispalense, pasó a la Nueva España en 1589 y de ahí finalmente al virreinato del Perú, en donde se radicó en Potosí (Barnadas 50). De sus actividades en esta ciudad quedan también pocos rastros. Alicia de Colombí-Monguió, quien es la que ha dedicado más estudios a la obra de este poeta, dice que solo se conserva un memorial enviado en 1610 al virrey Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros, sobre el debatido problema de la reducción de los mitayos a los alrededores de la Villa Imperial y que tal vez existan otros dos memoriales de 1620 y 1621, aunque en el caso de estos dos últimos no hay total certeza que el firmante, “L. de Ribera y Colindres”, sea la misma persona que el poeta (Colombí-Monguió, *Del exe antiguo a nuestro nuevo polo* 167–168).<sup>5</sup>

Sobre su libro *Sagradas poesías*, escrito en Potosí durante las primeras décadas del siglo XVII y publicado en 1612 en Sevilla, hay algunas más informaciones y estudios, sobre todo gracias al trabajo de Colombí-Monguió.<sup>6</sup> Sobre el libro

5 Beatriz Barrera Parrilla ha puesto en duda tanto que la fecha de nacimiento de Luis de Ribera sea 1555, así como que haya sido el poeta quien escribió este memorial en 1610. Ambos eventos corresponderían a un homónimo del poeta, no obstante, al no tener otros datos, no es posible descartar ninguna opción (Barrera Parrilla 76–77). Un intento de situar la obra de Luis de Ribera en el contexto intelectual y político de la Villa Imperial de Potosí se encuentra también en Barrera Parrilla (81–85) y en el estudio de Leonardo García Pabón, que sirve de introducción a la edición más reciente de las *Sagradas poesías*.

6 Un resumen de las ediciones que existen de este libro se encuentra en García Pabón (17).

hay que destacar que en un principio, según se aprecia en la aprobación firmada por el Doctor Cetina en mayo de 1611, el libro se titularía “Poesías Theológicas”, aunque finalmente el autor se decidió por denominarlo *Sagradas poesías* (Colombí-Monguió, *Del exe antiguo* 180). Como lo indica su título, el tema central de los poemas del libro es la poesía sagrada o religiosa y está compuesto por ciento y siete sonetos, seis canciones, seis elegías y siete traducciones-imitaciones de salmos, cánticos o himnos bíblicos o litúrgicos. La mayoría de los temas, según lo apunta Colombí-Monguió, están inspirados directamente por la Biblia: por un lado, del Antiguo Testamento hay un gran número de poemas inspirados por el libro del *Génesis*, media docena por el segundo libro de *Samuel* y en el de *Daniel*, cuatro sonetos por el *Cantar de los Cantares* y otros pocos por los *Salmos* y el libro de *Job*. Del Nuevo Testamento, por otro, los poemas se centran en la vida de Jesús, es decir, en los Evangelios, aunque también hay uno que ilustra las epístolas. Finalmente, hay un grupo de poemas sacramentales, así como otros dedicados a la Encarnación del Verbo, los nombres de Cristo, a los de María y a la Cruz (Colombí-Monguió, *Del exe antiguo* 168–169). La centralidad de Cristo, al igual que el carácter ecfrástico y sensual de muchos de los poemas, han sugerido a Colombí-Monguió la existencia de vínculos entre estos poemas y los “Ejercicios espirituales” de Ignacio de Loyola (*Del exe antiguo* 169). Además, el conjunto de sonetos a la vida de Cristo, obligan a pensar en las posibles, aunque indocumentadas relaciones que pudieron existir entre este poeta y Diego Mexía de Fernangil, quien escribió hacia 1614 y también en Potosí una serie de 153 sonetos dedicados a Cristo a partir de las estampas difundidas por el padre jesuita Jerónimo Natal en su *Euangelicae historiae imagines* (Colombí-Monguió, *Del exe antiguo* 191 y “Lecturas paralelas” 76–77).<sup>7</sup>

Dentro de este libro de poesía religiosa y de todas las diversas fuentes bíblicas y litúrgicas de las que se alimenta, aquí interesa destacar dos cosas: por un lado y considerando el modo en que se intercalan diversos géneros líricos y distintos

7 Alicia de Colombí-Monguió ha dedicado distintos ensayos a los temas y fuentes centrales de *Sagradas poesías*, con especial énfasis en el *Génesis*, el segundo libro de *Samuel*, el *Cantar de los Canatres*, además de los temas del incesto, la lujuria y el amor conyugal. Estos ensayos están compilados en la segunda parte de su libro *Del exe antiguo al nuevo polo*. En su ensayo “Lecturas paralelas, Colombí-Monguió también ha ofrecido un estudio comparativo entre los sonetos a Cristo de Luis de Ribera y aquellos de Diego Mexía de Fernangil.

temas a lo largo del libro, hay que considerar que las *Sagradas poesías* adoptan la estructura del *Canzoniere* de Petrarca con el fin de dar cauce poético a una serie de misterios sacros. Por otro, la existencia de un número considerable de poemas que están dedicados o que introducen a los ángeles y la corte celestial como motivo central. Significativo en esta dirección interpretativa es que precisamente entre los tres sonetos que introducen la obra –dos declaraciones de intención y una invocación a Dios– y el resto de los poemas que se adentran en distintos pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento, el libro disponga un soneto titulado “De la iluminación y pureza de los espíritus celestiales”. Este soneto, dedicado a los coros celestes, propone un vínculo entre las cualidades angélicas y la virtud de la poesía con el que esta obra se legitima. Según se aprecia en los tres primeros sonetos, el camino trazado por estas *Sagradas poesías* es una conversión del pecador, que ofrece como ejemplo los conceptos que le han donado su *vita nova*. De este modo, el cuarto soneto dedicado a los ángeles es como sigue:

Luces, las más gloriosas y más puras,  
Que en los eternos sacros resplandores  
Encendisteis primero los amores,  
Vistiéndoos de su ardor como criaturas.

Vosotros sois de adoración figuras,  
De inteligencia, espíritu y loores,  
Con que en silencio alzando los clamores,  
Ante el santo os postráis en las alturas.

Vosotras luces sois, con quien se cubre  
El trono y majestad incomparable,  
Donde mora aquel fuego que en sí vive.

Luces sois, por quien algo se descubre  
El rayo de la lumbre inestimable  
Que el hombre en caridad de allá recibe. (Ribera 128)

Según se aprecia en el primer cuarteto, los ángeles son presentados como la primera creación de Dios, quienes siendo todavía de pura luz, adquirieron también

forma a partir del amor del creador. Este amor, que es luz y ardor, es decir, intelecto y espíritu, es el que se transmite en cadena a través de las esferas y llega a los seres humanos, quienes como lo estipula el último verso, lo reciben en caridad por gracia de Dios. Ahora bien, para la legitimación teológica de la poesía que está operando durante las primeras décadas del siglo XVII en el virreinato del Perú, resulta fundamental que dentro de esta transmisión del amor de Dios en la creación los ángeles sean descritos, en el segundo cuarteto, como figuras de adoración, de inteligencia, de espíritu y loores postradas ante Dios en las alturas; y luego, en los dos tercetos, como “luces” que simultáneamente cubren y revelan “el trono y majestad incomparable” del creador. Los versos finales del soneto lo exponen con claridad: toda revelación divina entregada a los seres humanos por caridad para guiarlos a la salvación pasa por la mediación de los ángeles. Si la poesía reclama para sí una función conductora y salvífica similar, no puede comprenderse de otro modo que en correspondencia con el canto laudatorio de los ángeles a Dios, que cubre y descubre sin cesar su voluntad y que es acceso intelectual, espiritual y apologético a su plan.

Esta penetración intelectual de la poesía mediante el seguimiento angélico adquiere una concreción histórica, sentido escatológico e incluso alcances metapoéticos en la primera Canción de las *Sagradas poesías*, titulada “De la soberana luz, de quien se derivan las otras lumbres”. En esta canción, que continúa con la metafórica que vincula ser y saber divino con la luz, el poeta alza su voz hacia Dios y expone para sus lectores la forma del universo cristiano a través de un esquema conforme a la fundación de las jerarquías celestes, la creación del universo y de los seres humanos, la pasión de Cristo y la institución de la Iglesia militante para la salvación. Adoptando el esquema entregado por el *Génesis* (1: 1–25), pero también por *Proverbios* (8: 12–36), las primeras estancias invocan a Dios situado en la eternidad, uno y trino, en el constante acto amoroso de la creación, de la emanación de la luz y de la gracia:

Tú, que moras en luz, donde no alcanza  
otra lumbre menor ni vista alguna,  
espíritu inmortal, ni luz de ciencia,  
tú, cuya luz es bienaventuranza,  
Padre de la caridad eterna, y una,  
en vivo resplandor sin diferencia,

si luz pura es tu esencia,  
y en relumbrantes rayos engendraste  
otro globo de luz, sacra y ardiente,  
en el cual para siempre te miraste,  
de ambos procediendo el eminente  
Espíritu de amor, esclarecido,  
a tu divinidad y luz unido,

y allí, en la duración de inmensa gloria,  
que tiene en peso el ser que no se altera,  
no medido del tiempo ni del hado,  
representaste Dios en tu memoria,  
de tu bondad la imagen verdadera,  
y esa en propia deidad se ha trasladado  
siendo en ella agradado,  
y como era el ardor que la inflamaba,  
gozándose en la luz que recibía,  
tanto a la par su fuego acrecentaba,  
y aquella misma luz a ti volvía,  
así pasaste Dios contigo mismo  
de eterna gloria en un inmenso abismo. (Ribera 157–158)

Como se aprecia en estas dos estancias, el misterio de la Trinidad está expuesto antes de que cualquier cosa fuera creada. Dios, “padre de la caridad eterna” y “vivo resplandor sin diferencia”, engendra otro globo de luz, que es el Hijo, en el cual se contempla. A partir de esta contemplación, de la relación amorosa que surge entre el Padre y el Hijo, es que procede el Espíritu de amor o el Espíritu Santo que, siendo una persona distinta de Dios, es uno con la divinidad y esencia de Dios. Estas hipóstasis de Dios en tres personas son las que en su interacción generan una luz aún no creada que se da a entender como la gracia y que desde el libro *Proverbios* podemos vincular con la sabiduría: “Desde la eternidad fui yo establecida; desde los orígenes, antes que la tierra fuese. [...] Estaba yo con Él como arquitecto, siendo siempre su delicia, solazándome ante Él todo el tiempo; / Recreándome en el orbe de la tierra, siendo mis delicias los hijos de los hombres” (*Proverbios* 8: 23 y 30–31). La canción de Ribera dice así:

De luz era tu trono no criada,  
revestido de vivas lumbres, puras,  
de caridad, saber, y de potencia,  
y en sí la única luz siempre abrasada,  
al santo esclarecer de las figuras,  
en majestad alzaba su eminencia,  
era tal la presencia  
divinia, y clara faz, inteligente,  
que en sagrado silencio sustentaba  
todo el peso y vigor de su tridente,  
y en tanta inmensidad se recreaba,  
porque la luz y el gozo soberano  
de la visión de Dios tenía en su mano. (Ribera 158)

Las operaciones de la Trinidad junto con la Gracia, sumadas a la voluntad de Dios, provocan entonces un acto de creación que comienza por los ángeles y la creación de la luz, y que continúa luego con la disposición de los planetas, las estrellas, el sol, la luna, el cielo, el mar, la tierra y los abismos. Sin embargo, como lo sostiene la canción en la sexta estancia, “en estos retratos bosquejados / no cayó viva luz de inteligencia, / ni para conocer a ti la diste” (159), por lo que Dios procedió a crear al ser humano, “formando una estatua de arte y ciencia” e infundiéndole “la luz del alma a un soplo” (159). Con este soplo, dice el poema, Dios fortaleció a su creación, otorgándole:

[...] lumbres de razón y santa vida,  
justicia original, saber profundo,  
elección de virtud ennoblecida,  
y más gloria y belleza que vio el mundo,  
pues diciéndole ser tu semejanza,  
de la imagen de Dios partes alcanza. (159)

Como se aprecia hasta aquí, en esta representación de la creación aparecen varios elementos que están en plena concordancia con el modo en que el “Discurso en loor de la poesía” establecía la creación del ser humano y el saber que encarnaba la poesía asimilada a la gracia. El ser humano, establecido aquí como una “estatua

de arte y ciencia” adquiere por donación divina la capacidad de elevarse hacia el saber profundo de la luz y la razón y con ello conocer a Dios. De manera análoga a la historia de la poesía que describía el “Discurso en loor de la poesía”, esta canción de Luis de Ribera continúa con la transgresión de Adán y la caída de la humanidad: “de libre, fue sujeto / el hombre, a su malicia arrebatada, / y puesto en semejante noche, ciego” (159). Aunque indicando de inmediato que la luz de la razón insuflada por Dios lo esclarece, “le pega el sacro fuego” y lo insta a “obrar virtud” (159). La gracia, la sabiduría o la poesía, en este sentido, son un impulso donado por Dios para que los seres humanos reencuentren el camino a la salvación a través del conocimiento, de la fe y de las obras.

No obstante, ante la persistencia del pecado, la canción de Luis de Ribera declara que esta luz era insuficiente y que, por lo mismo, Dios inclinó su “luz divina, / eternal y potente, única y buena” (160) y la hizo visible para los seres humanos a través de “carne virginal” en la venida de Cristo (160). De este modo, Cristo mediante su pasión “el mundo encendió en llamas de doctrina” (160) e “hinchó los corazones, enseñando / ser él la luz que alumbra los vivientes” (160–161). Tal como lo estipulaba fray Luis Jerónimo de Ore en *Symbolo Catholico Indiano*, el ser humano, hecho a semejanza de Dios, es la única de las criaturas corporales que tiene a su vez participación de las virtudes espirituales –“entendimiento, discurso, y libre albedrío y voluntad” (Oré fol. 4v.)– con las que puede cumplir el paso fundamental para reconocerse partícipes en la gracia y conocer en última instancia la verdad de Dios y la Trinidad tanto en la contemplación natural, así como en la revelación de las Sagradas Escrituras y la persona de Cristo. En este sentido, la canción de Luis de Ribera representa el modo en que el universo cristiano está entrelazado en todas sus esferas mediante una cadena del ser que se origina en Dios y la Trinidad, sigue en la gracia, pasa a los ángeles y desde allí, participa también de la vida humana. Este componente intelectual y amoroso que es parte esencial del ser humano, es también la sabiduría que le permite reconocer a la providencia divina y sobre todo la promesa de la salvación efectuada por la pasión, muerte y resurrección de Cristo, quien dejó “por memoria / a la Esposa de luz (Santa Iglesia)” (Ribera 161), “la doctrina apostólica” (161), la “alta ciencia de luz, firme, encendida” (161).

La mirada del poeta, asistido por la poesía y la gracia, discurre de este modo por todas las esferas celestes, señalando cómo cada criatura participa a su modo de la luz divina y la manera en que la promesa de la salvación del ser humano,

justificada en la tierra por la encarnación del verbo en Cristo, se mantiene viva en la misión apostólica que continúa la Iglesia militante. El recorrido vertical que ofrecía el poeta en la primera parte del poema, concentrado en la derivación de las lumbres a partir de la soberana luz, se complementa de este modo con un eje horizontal que incluye las operaciones de la gloria y el poder de Dios en la tierra, encarnado en Cristo, Dios y hombre, *Rex et Sacerdos*, y en la institución apostólica de la Iglesia. Así, el saber brindado por la poesía a los seres humanos no es solo un saber abstracto o el reconocimiento irreflexivo del dogma o de la ley divina expresada en la Biblia, sino la incorporación de la sabiduría como un modo de lectura que, por un lado, reconoce la realidad absoluta e incluso literal de lo estipulado por la tradición bíblica y cristiana, mientras que por otro, proyecta dicha realidad por sobre la historia de la humanidad y busca en ella las señales de la revelación y las formas de comportamiento adecuado para alcanzar la salvación a partir de esta última. En este sentido, el envío con el que culmina la canción y en el que la voz deja partir al poema rumbo a sus oyentes, es decidir:

Canción, lumbre te hizo generosa,  
y aunque conoce bien lo que te falta,  
para empresa tan alta,  
es cualquier osadía, venturosa.  
Si en tan divina luz no te abrasaste,  
dirás, que desde el cuerpo, la miraste. (Ribera 162)

La advertencia de que la canción miró la luz divina desde el cuerpo y no la experimentó solo en espíritu, funciona en el poema como una prevención del poeta ante los peligros que suponía en la época vincularse con prácticas místicas o alumbradas. En contra de una visión mística, con la que se sugeriría un desprendimiento del alma del cuerpo, un ascenso a las esferas celestes y un arrobamiento espiritual en el amor de Dios, el poeta afirma que la canción permaneció en el cuerpo y desde allí contempló el orden celestial y supo incorporarlo al orden terrenal. Sin vincularse entonces con cualquier tipo de pretensión alumbrada, la canción participa de la luz divina en cuanto operación de la gracia y es, desde esta participación intelectual, capaz de mirarla y transmitirla de forma figurada, sin quemarse y sin quemar a sus oyentes. Ahora bien, ¿cómo sucede esto?

Según lo expone Luis de Ribera al final de su libro a través de un comentario parafrasístico de una de sus canciones, la que según él “pide para su inteligencia mucha noticia de las ciencias”, la lección que deja la poesía a los seres humanos es un modo de exposición “oscuro”, “metafórico” y “simbólico” muy similar al de las Sagradas Escrituras, aunque expresado en los “modos, frases y ligaduras” que “la excelente y divina poesía” requiere (Ribera 359). Por estas razones, Luis de Ribera advierte que en su libro *Sagradas poesías* concurren tres principios a los que se reduce la oscuridad y dificultad de la Biblia para no ser comprendida fácilmente, pero que es posible de aprender “con vigiliias y continuo trabajo” (359).

El primero de estos principios dice relación con la premisa teológica de que existen cuatro niveles de lectura en las Sagradas Escrituras –el sentido histórico o literal, el sentido moral (*sensus tropologicus*), el sentido alegórico y el sentido anagógico– que pueden leerse en simultáneo, pero que también hay que aprender a diferenciar con pertinencia (ver Mujica Pinilla, “Prólogo” IX). Así, Luis de Ribera declara que en primer lugar es imprescindible saber que el estilo y la manera de significar que se desprende de la Biblia es:

[...] con locución figurada y alegórica, sonando las palabras diferente de lo que su propio y verdadero sentido es, como se nota en los Cantares de Salomón, salmos y profetas, a lo cual se añaden las figuras que tienen muy honda la explicación, de que es ejemplo el libro de Apocalipsis. (Ribera 359)

Vinculado con este modo de exposición figurado y alegórico, el segundo principio que advierte Luis de Ribera dice relación con la dificultad y complejidad que adquieren los conceptos en la medida en que se tratan asuntos más elevados: “por la alteza de las cosas”, dice Ribera, estas “se vuelven más intrincadas y oscuras, como se considera en los sublimes misterios de la teología y en la metafísica de las ciencias” (359–360).

En último término, el tercero de estos principios dice relación con la disposición retórica de la Escritura (y más aún de la poesía) y el modo en que esta afecta los ánimos de los oyentes e impide una comprensión inmediata de lo dicho. “[C]uando lo que se trata va vestido y adornado con tal elegancia y nervios de oración, lumbres y figuras, conato y afectos, de un ferviente y generoso espíritu, nacido de una superior naturaleza y genio, y fomentado de los admirables preceptos del arte”, advierte Luis de Ribera, entonces es necesario estar consciente que

“embarazados los oídos de la gente vulgar con la armonía, y asidos sus ánimos de la fuerza del decir, no les queda libre la mente para poder aprehender la sustancia de lo que oyen o leen, lo cual pide orejas enseñadas y versadas en copiosa erudición y elocuencia” (360).

Como lo indicamos en el capítulo 2, para comprender el modo en que la poesía culta virreinal está funcionando dentro del universo cultural de su época es imprescindible observar que todo saber se funda en lo que Foucault denominó la episteme renacentista, marcada por un principio analógico y una relación profunda entre el microcosmos y el macrocosmos. Bajo este pensamiento analógico, el mundo terrenal se consideraba cerrado en sí mismo y en su núcleo originario estaba la voluntad de Dios, que se ofrecía al conocimiento de los seres humanos oculta en las estrellas y planetas, en la naturaleza, en todo el saber acumulado y reservado por la tradición. El mundo aparecía, así, como un libro abierto, una superficie recubierta de signos, similitudes y afinidades que debían ser descifrados para comprender el orden universal que los organiza y hace posibles (Foucault, *Die Ordnung der Dinge* 63). Dentro de esta episteme, sostiene Foucault, el conocer no es un procedimiento analítico, sino principalmente interpretativo, como lo demuestra la primacía de la exégesis y el comentario en cuanto formas discursivas del saber (*Die Ordnung der Dinge* 72). La exégesis bíblica, dispuesta en la base de la “oscuridad”, “símbolos” y “misterios” que constituyen las *Sagradas poesías* de Luis de Ribera, impulsa de este modo a observar constantemente lo representado desde un pensamiento analógico, expresado en procedimientos figurales o alegóricos. Con ellos, el poeta refuerza la idea de que la verdad del universo, que siempre se oculta al vulgo pero que es manifiesta para los eruditos, demanda de una interpretación y un comentario para acercarse adecuadamente a ella. Ahora bien, como lo advierte Foucault, las formas discursivas de la exégesis y el comentario, no tienen la capacidad en sí para determinar definitivamente la verdad a la que persiguen y por lo mismo, la desplazan hacia el futuro y a nuevas analogías todavía no reveladas. Bajo la interpretación y el comentario surge entonces la intuición de un discurso más fundamental y de cierta forma primario que todavía hay que develar.

Como se colige de las explicaciones dispuestas al final de *Sagradas poesías* y de la Canción primera “De la soberana luz, de quien se derivan las otras lumbres”, para Luis de Ribera, la capacidad última para comprender el correcto orden del universo y llevarlo a los seres humanos está en las excelencias de la divina poesía.

Según lo vimos, Luis de Ribera destaca el poder persuasivo que tiene la palabra poética, pero además la facultad de penetrar en los misterios de la teología o la metafísica de las ciencias. Con esto, la poesía no solo logra conjuntar en sí expresión elevada y saber erudito, sino sobre todo dominar los diversos procedimientos de interpretación analógicos con los que metáforas, símbolos y alegorías se conectan con el discurso primario que sugieren. Este discurso primario, oculto y a la vez manifiesto en los misterios de las Sagradas Escrituras, se funda en un saber figural o tipológico del universo, que el poeta no solo se apropia para sí, sino que busca transmitir también a los versados en la erudición y la elocuencia para incorporar en sus vidas una comprensión poética de la verdad oculta en el cosmos.

## **Figuras de adoración e inteligencia: interpretación tipológica**

Para identificar y comprender el modo en que funciona la interpretación tipológica o figural al interior de la poesía culta escrita en el virreinato del Perú en torno a la Academia Antártica, es necesario reconocer, primero, que esta proviene del modo en que el cristianismo, sobre todo a partir de la misión evangélica asumida por San Pablo, se legitima en tanto religión bíblica, validándose en las correspondencias entre el Nuevo y el Antiguo Testamento que lo anticipan (Auerbach, “Figura” 75). De esta forma, los dos testamentos constituyen un universo y un tiempo histórico determinado, dentro del cual ambos se reflejan mutuamente y apuntan hacia la revelación cristiana. Todo lo que sucede en el Antiguo Testamento es un “tipo”, “figura” o presagio de algo que sucede en el Nuevo, mientras que lo que sucede en este último, constituye un “antitipo”, una forma realizada y completa, de algo que fue prefigurado en el Antiguo. Ahora bien, aquí es necesario realizar dos advertencias: primero, que este modo de interpretación basado en las prefiguraciones testamentarias no es una interpretación ideal o moral de los sucesos, sino declaradamente histórica. Como lo declara Erich Auerbach desde un principio: „*figura* ist etwas Wirkliches, Geschichtliches, welches etwas anderes, ebenfalls Wirkliches und Geschichtliches darstellt und ankündigt“ (65). Segundo, que en cuanto modo de interpretación de la historia a partir de la revelación cristiana, su funcionamiento e implicaciones para la

historia humana no se agotan en el universo bíblico, sino que se proyectan hasta el Juicio Final. Como se aprecia en la obra de Agustín de Hipona, lo que parecía ser la confrontación de dos polos –figura y realización, tipo y antitipo– será reemplazado por un desarrollo tripartito:

[...] das Gesetz oder die Geschichte der Juden als prophetische *figura* für Chirsti Erscheinen; die Inkarnation als Erfüllung dieser *figura*, und zugleich als neue Verheißung von Weltende und Jüngstem Gericht; und schließlich das künftige Eintreffen dieser Ereignisse als endgültige Erfüllung. (Auerbach, “Figura” 70)

Es de esta forma que el modo de interpretación figural o tipológico se puede observar funcionando no solo al interior de la Biblia, sino a partir de la revelación cristiana, en la historia de la humanidad hasta el fin de los tiempos. Como lo declara Northrop Frye en *The Great Code: The Bible and Literature*, la tipología no es solo una figura del habla que se mueve en el tiempo, sino más bien una figura de pensamiento con severas implicaciones para la comprensión de la historia:

What typology really is as a mode of thought, what it both assumes and leads to, is a theory of history, or more accurately of historical process: an assumption that there is some meaning and point to history, and that sooner or later some event or events will occur which will indicate what meaning or point is, and so become an antitype of what has happened previously. (80–81)

El sentido de la historia implicado por la interpretación figural o tipológica se opone claramente al principio de causalidad que opera bajo nuestra concepción moderna de la historia. La causalidad, en el sentido ilustrado, se basa en la razón, la observación y el conocimiento, y, por lo tanto, se relaciona fundamentalmente con el pasado, en el presupuesto de que el pasado es lo único que podemos conocer genuina y sistemáticamente. Al contrario, explica Auerbach y lo sigue Frye, la tipología se relaciona con el futuro y en consecuencia se relaciona principalmente con la fe, la esperanza y la profecía (Auerbach, “Figura” 81 y Frye 85). Desde este vínculo con la esperanza y la profecía, la historia vista a la luz de la tipología presenta siempre una dinámica doble que la impulsa hacia un futuro que trasciende el tiempo y que solo es concebible desde un orden divino y providencial:

Typology points to future events that are often thought of as transcending time, so that they contain a vertical lift as well as a horizontal move forward. [...] The full thrust of New Testament typology goes in two directions: into the future and into the eternal world, the two things coinciding with the apocalypse or Last Judgement. (Frye 85)

Esta determinación histórica volcada hacia el futuro es una diferencia principal entre la tipología y la alegoría en cuanto figuras de pensamiento y no únicamente del habla. Es cierto que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX han surgido propuestas teóricas que han identificado un carácter histórico en un tipo de acumulación alegórica que definen como “alegoresis” y dentro de la que bien podría contarse a la tipología.<sup>8</sup> En efecto, como lo indica Auerbach, en la medida en que la interpretación figural o tipológica propone un elemento para representar y significar otra cosa, esta pertenece a las formas de representación alegóricas en el sentido más amplio (“Figura” 77). No obstante, insiste Auerbach, la interpretación figural se distingue de las formas alegóricas comunes por la historicidad intrínseca que vincula al elemento que significa con el que es significado: por lo general, las alegorías están puestas en lugar de una virtud, una pasión, una institución o incluso la síntesis más general de un acontecimiento histórico, como la paz o la patria, pero jamás representan en su totalidad la historicidad intrínseca de un desarrollo específico (“Figura” 77–78).

Como lo declara Herbert Marks en su artículo “Pauline Typology and Revisionary Criticism”, la manera más clara de notar en la práctica la diferencia entre la tipología y la alegoría es contrastar la primera con el modo de interpretación alegórico desarrollado por Filón de Alejandría, ya que es un desarrollo que surge precisamente de la exégesis bíblica. Marks, quien también sigue en este punto a Auerbach, resalta la historicidad de la tipología en contraste con el carácter espiritual y ahistórico de la interpretación filónica (Marks 78). Si se compara, por ejemplo, la identificación del apóstol Pablo de la roca de Massah con Cristo en la

8 La bibliografía al respecto es ingente. Para comprender la diversidad expresiva e interpretativa de la alegoría y la alegoresis, me fueron útiles los ensayos compilados en Haug, *Formen und Funktionen der Allegorie*, Russell, *Allegoresis* y Copeland, *The Cambridge Companion to Allegory*.

Biblia con la interpretación de Filón de esa roca como un símbolo de la sabiduría divina, se descubre que para Filón la dimensión temporal es irrelevante:

[...] for Philo, the discovery of the hidden meaning of the rock is an end in itself, while Paul, having appropriated the scriptural figure, incorporates it as a part of a dramatic sequence in which he and his contemporaries are the ultimate term. (Marks 79)

O sea, que el uso de la tipología demanda tanto una conciencia histórica como una conciencia de la potente transformación que esta efectúa en el tiempo presente con miras hacia el futuro predeterminado por la providencia. Por el contrario, la alegoría, si bien reconoce una dinámica de referencia intrínseca entre el significante y aquello que significa, está más interesada en determinar la sabiduría en sí que está condensada y oculta en esas figuras.<sup>9</sup> En otras palabras, la oposición entre alegoría y tipología estaría revelando las diferencias que existen entre un conocimiento de la historia objetivado en la sabiduría y un conocimiento profético encarnado en el discurrir de la historia hacia la última revelación.

El modo en que esta forma de interpretación tipológica afecta la comprensión del presente desde una dimensión escatológica y mesiánica se comprende en el hecho que ambos elementos dispuestos como sucesos históricos y acontecidos no se agotan en sí mismos, sino se revelan también como eventos provisionarios e incompletos. Recordando el modo en que Agustín de Hipona reformuló el principio doble en uno tripartito, Auerbach reitera que ambos elementos que constituyen la tipología se remiten mutuamente, pero también remiten hacia algo futuro, algo que todavía no sucede y que será en definitiva el acontecimiento total, real y definitivo (“Figura” 80). A partir de esta dinámica, se podría decir que la interpretación figural es el desarrollo máximo de la episteme renacentista, al menos como la describió Foucault en *Die Ordnung der Dinge* [*Le mots et les choses*] (ver capítulo 2). Impulsado por el principio de la similitud, el acontecimiento que es preparado prospectivamente por la tipología permanece incompleto, reclamando siempre una interpretación (Auerbach, “Figura” 80). A pesar de que esta

9 Sobre el desarrollo de este tipo de alegoría en la Edad Media, sobre todo en relación con la escolástica tomística y la poesía del Marqués de Santillana, ver Lappin, “El hilemorfismo universal”.

interpretación ya está determinada en una dirección general por el dogma y la fe, de todos modos su realización queda abierta y el intérprete siempre expectante a la confirmación de la profecía en la llegada de un tercer evento prometido pero todavía ausente (“Figura” 81). Esta incesante expectación, conservada íntegra y asegurada en el vínculo de la historia terrenal con una historia de la salvación, provoca que las figuras que forman parte de la interpretación tipológica no solo se consideren provisorias, sino también formas que prefiguran la inminencia de la eternidad:

[...] sie deuten nicht nur auf die praktische Zukunft; sondern auf die Ewigkeit und Jederzeitlichkeit von Anbeginn an; sie weisen auf etwas zu Deutendes, das zwar in der praktischen Zukunft erfüllt werden wird, aber in der Vorsehung Gottes, in der kein Unterschied der Zeiten ist, stets schon erfüllt vorliegt; die Ewige ist schon in ihnen figuriert, und so sind sowohl vorläufig-fragmentarische als auch verhüllte jederzeitliche Wirklichkeit. (Auerbach, “Figura” 81)

Como ya lo hemos mencionado y según lo vimos mediante el emblema del “Parnaso Antártico” dispuesto por Diego Mexía de Fernangil tanto en la portada de la *Primera parte del Parnaso Antártico*, así como de la *Segunda parte*, el macrotopos del Parnaso experimenta una reinterpretación o conversión cristiana que instala la práctica de la poesía culta en el virreinato del Perú dentro de una visión escatológica y mesiánica de la historia. En su “Epístola a Don Diego de Portugal”, el poeta se representaba a sí mismo en un lugar de enunciación que no solo le permitía contemplar el trágico, aunque tal vez justo devenir de los imperios gentiles de la Antigüedad, sino trasladar dicho peligro al presente, advirtiendo a los españoles en el Nuevo Mundo, que de no prestar atención a los signos de los tiempos, presentes en la naturaleza, en la decadencia espiritual, en la debilidad militar, en la destrucción de los indios, era indudable que Dios haría con ellos lo mismo que hizo con los viñateros infieles según relatan los evangelios: les daría muerte horrible, les quitaría la tierra y se la daría a otros viñateros para que rindieran frutos provechosos. Observando el modo en que la tipología funciona en la literatura como una figura de pensamiento, se aprecia con claridad que Diego Mexía de Fernangil se sirve de una interpretación figural para insertar el desarrollo histórico de su presente dentro de la historia de la salvación y desde

allí legitimar la práctica de la poesía como un discurso espiritual, intelectual y sensible que vinculado con los principios del cristianismo logra ver más allá que el resto de los ciudadanos, por muy encumbrados que estén en la nobleza o la administración del virreinato.

Algo similar realiza Luis de Ribera con sus *Sagradas poesías*, aunque dejando más implícita la inminencia del fin y concentrándose más en el modo en que los poetas se distinguen del vulgo y son capaces de penetrar en los misterios de las Sagradas Escrituras y de la teología, con el fin de transmitirlos intelectual y sensiblemente a los seres humanos. Como lo observamos en su canción primera “De la soberana luz, de quien se derivan las otras lumbres”, el poeta cristiano, al reconocer en la poesía los rasgos de la gracia, en Cristo la promesa de la salvación y en la Iglesia militante la continuación de la doctrina apostólica y la alta ciencia, es capaz de encumbrarse en las esferas y sin pretensiones místicas, servir de guía en la vida terrena hasta el Juicio Final. Al reconocer que en la “doctrina apostólica” (Ribera 161) está herida la “misma lumbré sempiterna” derivada de Dios (Ribera 161) es que la “alta ciencia de la luz” se desata de sus mortales cadenas y se ata con Cristo, “sirviendo de farol en mar revuelto” (Ribera 161), puesto “que en el gobierno de pilotos sabios, / el fuego de la ley está en sus labios” (Ribera 161).

Por estas razones es que Luis de Ribera sostiene en su comentario parafrasístico al final de su libro que en todas sus *Sagradas poesías* hace uso de los principios de oscuridad y dificultad de las Sagradas Escrituras. Por un lado, porque “concurren en ellas estilo figurado y simbólico, [...] infinitas figuras de la sagrada escritura, [...] misterios y motivos divinos” (Ribera 360); y por otro, porque “se ha estirado la haba común y sacándola de la mediana en la que estaba, haciéndola digna de soberano resplandor en el asunto de materias sagradas tratadas poéticamente” (360). Y esto lo ha hecho, confiesa en un gesto que recuerda los reclamos de Diego Mexía de Fernangil sobre la barbarie que aqueja a casi todos los hombres de letras que se hallan en el Nuevo Mundo:

[...] para que se persuadan nuestros españoles, que cuando no entendieren lo que se escribe en su propia lengua, conozcan la falta en sí mismos y se avergüencen, que la leche que mamaron se les haya por su ignorancia y flaqueza acedado, debiendo mostrarla sazónada y entera, en el buen juicio y conocimiento, de las que son verdaderas riquezas [...]. (360)

Esta visión cristiana del poeta, en cuanto proveedor de un habla adecuada a las materias sagradas y de una lectura del universo que ha de guiar a la salvación, aparece nuevamente en *Sagradas poesías* vinculada a los ángeles en la Elegía cuarta, que trata “De las jerarquías y coros, nombres y oficios de los ángeles, y de su naturaleza, creación y glorificación”. En este poema, a diferencia de la canción primera, Luis de Ribera adopta un tono laudatorio y una mirada más descriptiva para concentrarse en el modo en que los ángeles, como lo anunciaba el cuarto soneto de su libro, son figuras de adoración, loores e inteligencia postradas ante el trono de Dios. Así, los “empíreos fuegos” (Ribera 263) que asisten y adoran “la faz divina” (Ribera 263) ardiendo en “llama sempiterna” y “con vehemente unión, y soberana” (Ribera 263), alcanzan las alturas “donde no llega vista humana” y contemplan “el poder y la riqueza / del sumamente bueno, trino y uno, / su saber, majestad y fortaleza” (Ribera 263). Esa contemplación y “grande entender” (Ribera 263) les ofrece a los ángeles “triumfos de amor” (Ribera 263) y para retribuirlos, los ángeles devuelven “el sacro ardor” que los esclarece (Ribera 263), cantando “en alegre tono y ensalzado honor” a Dios “gracias y amores, / bendición, claridad, a su juzgado” (Ribera 263). Entendiendo que el canto de los ángeles funciona como prefiguración del canto de los poetas cristianos, de interés para la concepción poética que se deslinda de este canto angélico es que a continuación de esta presentación de los ángeles, el poeta pasa a poetizar el momento de su creación, la rebelión de Lucifer y el triunfo de aquellos leales a Dios por intercesión de Cristo:

Mas al crecer ardor de horrible Marte,  
un Cordero, en su sangre victorioso,  
tremoló su pacífico estandarte,

quedó el etéreo globo con reposo,  
los malos derribados, y los buenos  
dieron a su Criador loor precioso. (Ribera 264)

Esta escena nos recuerda el modo en que fray Luis Jerónimo de Oré exponía también la historia de la creación de los ángeles, la caída de los rebeldes y la confirmación de la gloria y majestad de Dios en el canto triunfal del Trisagio. Ahora bien, Luis de Ribera modifica la exposición histórico-mítica, que sitúa aquella batalla

en los orígenes inmemoriales del universo, y la dispone a la luz del evangelio y la pasión de Cristo. El poeta dice que Cristo, al mostrar en su pasión que la sangre de su cuerpo estaba llena del amor de Dios, “de Espíritus la electa compañía / de-tuvo, estableció, y a sí ayuntada, / confirmó por su muerte en alegría” (Ribera 265). Esta vinculación de las alabanzas angélicas a la gloria y majestad de Dios con la pasión de Cristo nos revela el vínculo que existe entre esta concepción sacramental de la poesía con la visión espiritual que los franciscanos introdujeron en el Nuevo Mundo desde un principio. Como lo señalamos al comienzo, a partir de las observaciones de Fernando Cervantes, los franciscanos –y no olvidemos que fray Luis Jerónimo de Oré pertenecía a esta orden– portaron consigo una visión del universo en la que el mundo natural podía ser transformado y dispuesto en correspondencia con la historia de la salvación a través de un constante acto de alabanza y adoración (Cervantes, “How to see angels” 86). La trascendencia de la humanidad en la historia sagrada desde la tierra era posible, porque este acto de adoración era el modo en que lo eterno participaba de la historia, dándole consistencia y propósito. Para los franciscanos, según Cervantes, la única forma de “ver” a los ángeles y seguir su modelo era precisamente participar con ellos en el universo, compartir una comunidad (Cervantes, “How to see angels” 87):

All this formed part of a profoundly sacramental mindset, one where the supernatural world in which angels lived could become present in time and space. This sacramental link could have an upward direction (where the natural world had an inherently symbolic character that pointed to the supernatural) or a downward one (where the mystery of the Incarnation gave the created world its sacramental character). (Cervantes, “How to see angels” 86)

Bajo esta visión y comprensión sacramental de la historia es posible observar entonces la unión profunda del plan providencial y el modo en que el canto angélico se transforma en las obras de los poetas no solo en fundación de la Iglesia y de sus himnos, como lo vimos en el *Symbolo Catholico Indiano*, sino también en modelo para el poeta cristiano:

Ya pues, que arrodillados al Dios hombre,  
moradores empíreos, acatado,  
dejáis del Salvador, santo renombre,

[...]

alentad el sagrado movimiento,  
generoso, abrasado y permanente,  
con que ofrecéis la voz y el instrumento... (Ribera 265)

Aludiendo a este acto de alabanza, el poeta presenta a las jerarquías angélicas como un gran coro, armónico y acordado, con diversos instrumentos y diversas voces, que cantan himnos en alabanza del Señor y su hermosura y que confirman su majestad entonando “tres veces santo” (Ribera 266). Sin embargo, si los ángeles quieren manifestar su agradecimiento “al Cordero purísimo y triunfante, / por quien fueron los impíos confundidos” (Ribera 266), también se postrarán ante Cristo “con humilde ruego” (Ribera 267) y asentarán “con gozo” sobre su cabeza “una tiara” (Ribera 267):

Pontífice, hombre y Dios, Rey, le cantara  
la celestial milicia, aclamaciones  
jocundas y triunfales, entonara,

y con sagrados y amorosos dones,  
de su cuerpo en la roja vestidura,  
esmaltando, preciosas guarniciones,

dejarán arréada su figura,  
acatado, inmortal, resplandeciente,  
en nunca vista llama, ni blancura. (Ribera 267)

Como queda expresado en los poemas de Luis de Ribera, los poetas virreinales observan e interpretan a los coros angélicos como figura de la poesía, vinculada a la gracia, a la derivación de la sabiduría divina a través de las esferas y confirmación del poder y de la gloria de Dios. Este conocimiento, que en un principio parece teórico o conceptual, es puesto en práctica dentro de la historia de la humanidad a partir de una interpretación tipológica o figural mediante la que los sucesos que acontecen en el tiempo en un eje horizontal son vinculados una y otra vez con un orden vertical que les provee unidad y sentido escatológico.

Este procedimiento tipológico expresado poéticamente como un modo de lectura universal se hace más evidente, por su carácter narrativo, en el poema heroico *La Christiada*, terminado por el dominico fray Diego de Hojeda en Lima hacia 1608 y publicado en Sevilla en 1611.<sup>10</sup> A partir de una crónica de 1681 del dominico e historiador peruano fray Juan Meléndez en la que se estipula que fray Diego de Hojeda falleció en 1615 a la edad de 44 años, se supone que su nacimiento fue en 1571 en la ciudad de Sevilla (Hojeda xxiii). Según José de la Riva-Agüero, en contra de los deseos de su familia, Diego de Hojeda persiguió su vocación religiosa y para meterse a fraile se embarcó con rumbo a Panamá y de ahí pasó al virreinato del Perú entre 1588 y 1589 (“El P. Diego de Hojeda” 68). Al llegar, se inscribió en el Convento Grande del Rosario y ya para el primero de abril de 1591 profesaba en él (Riva-Agüero, “El P. Diego de Hojeda” 68). De su carrera eclesiástica, Riva-Agüero y Mary Helen Patricia Corcoran, destacan sus habilidades intelectuales, su elocuencia como orador sagrado y sus cargos de Maestro de estudiantes, Lector en Artes y Teología y para el momento de la publicación de *La Christiada* el de Presentado en el convento de Predicadores en Lima, adquirido en 1601 y que supone la obtención de la Licenciatura en Sagrada Teología (Riva-Agüero, “El P. Diego de Hojeda” 68 y Hojeda xxv-xxvi). Los contactos de este poeta con la Academia Antártica son más evidentes que los de Luis de Ribera, a quien se lo podría vincular con este grupo por la relación implícita que existe entre sus *Sagradas poesías* y el núcleo temático que motiva la *Segunda parte del Parnaso Antártico* de Diego Mexía de Fernangil (ambas obras escritas en Potosí). Fray Diego de Hojeda escribió hacia 1595 una canción en alabanza de Pedro de Oña en los preliminares del *Arauco domado*, sugiriendo una amistad que se remonta quizás a su época de estudiantes en la Universidad de Lima (Hojeda xxv). Luego y por encargo del virrey Luis de Velasco, escribió en 1602 la censura de la *Miscelánea Austral* de Diego Dávalos y Figueroa. Finalmente es mencionado en la nómina de poetas dispuesta en el “Discurso en loor de la poesía” y celebrado por su sagrada pluma. Allí, Juan de Gálvez y fray

10 Sobre las fechas de culminación del poema, ver el estudio introductorio de Mary Helen Patricia Corcoran a su edición de *La Christiada* (Hojeda liii); también Riva-Agüero (“El P. Diego de Hojeda” 76). Sobre las distintas ediciones del poema y los problemas filológicos relacionados, ver Corcoran (Hojeda liv-lviii). Luego de la edición de Corcoran, publicada en 1935, apareció también en 1971 en Salamanca una edición resumida al cuidado de Frank Pierce.

Diego de Hojeda, aparentemente amigos cercanos como lo sugiere Riva-Agüero (“El P. Diego de Hojeda” 68–73), son loados por dedicar sus plumas a Cristo con tal devoción que la voz del poema los vincula ya entonces con los ángeles:

Ojeda, i Galvez si las plumas vuestras  
no estuvieran a Cristo dedicadas,  
ya de Castalia uvieran dado muestras.

Tal vez os las poneis, i a las sagradas  
regiones os llegais tanto, qu’entiendo  
que d’algun Angel las teneis prestadas. (27; vv. 571–576)

Ahora bien, eso no es todo, ya que el modo en que Hojeda concibe a la poesía en asociación con la gracia y como un saber divino que vincula al ser humano con el orden derivado de Dios, está en estrecha relación con la finalidad y dimensión sacramental de la poesía que expresa el “Discurso en loor”. Es evidente que *La Christiada* de fray Diego de Hojeda es un poema narrativo, adscrito formalmente al género épico.<sup>11</sup> No obstante, el discurrir de la acción está lleno de digresiones de carácter lírico o descriptivo, en las que los sucesos se detienen para dar paso a representaciones del cosmos cristiano. Además, como lo establece Vélez Marquina, hay un gran número de pasajes que revelan claras influencias del sermón (428–429). Dentro de estas digresiones, por sus rasgos metapoéticos y su extensión, destaca el viaje de elevación y descenso que realiza la oración de Cristo, quien contrito en Getsemaní ruega a Dios que de ser posible “Passe de mí este cáliz tan horrible” (Hojeda 47). En este episodio, que ocupa todo el segundo libro de *La Christiada*, el impulso espiritual, intelectual y sensible de la poesía es asimilado a la forma primordial de la oración y en vínculo con la gracia y con los ángeles, identificado con una dinámica que pone en contacto la historia terrenal con la historia de la salvación.

11 Con respecto al carácter heroico del poema y su concentración en la vida y persona de Cristo, Pierce, Vélez Marquina y Calderón de Cuervo sugieren de todos modos que no es posible subsumir el texto por completo al género épico tal y como fue practicado a lo largo de los siglos XVI y XVII.

Al final del primer libro, Cristo en Getsemaní busca a sus discípulos para velar juntos antes de que advenga su pasión, sin embargo, los encuentra durmiendo y no los despierta. Entonces, según el poema, se vuelve a su Padre para buscar consuelo y se entrega a la oración:

Y estando en la oración con luz interna,  
Ante los ojos de vna ciencia clara,  
Aquella magestad de Dios eterna  
Con viuo resplandor se le declara:  
El Rey que cielo y tierra y mar gouierna,  
Le muestra su hermosa y limpia cara,  
Y en ella sus grandezas no entendidas,  
Y en una perfección cien mil vnidas.

Aquel entendimiento leuantado  
Con la diuina essencia ve fecundo,  
Y en él, como en su causa, retratado  
El mundo hecho, y el posible mundo [...]. (Hojeda 44)

A partir de este momento, Cristo contempla las operaciones de Dios y su hipótesis en las tres personas, ve también a la providencia y a la ciencia infinita, a la justicia, a la caridad y a la omnipotencia de Dios (Hojeda 44–45); al mismo tiempo, logra contemplar las ofensas de los seres humanos en contra de la bondad suprema de Dios y sufriendo también por la culpa, comprende el sentido de su pasión y la caridad que encarna (Hojeda 46). Debatido entre su mortalidad y divinidad, Cristo rompe el silencio pronunciando: “¡O Padre, de los ombres afrentado / [...]! / No agravien más tu gloria, si es possible; / Passe de mí este cáliz tan horrible” (Hojeda 47).

Esta digresión, que busca presentar aquello que Cristo pudo ver en “el intelectual primer cielo” (Hojeda 46) para recta comprensión de su pasión y sacrificio, podría haber terminado perfectamente allí para continuar con el concilio de Caifás, la traición de Judas y el apresamiento de Jesús, que son los sucesos narrados en el tercer libro. No obstante, al comenzar el libro segundo, la acción en la tierra se detiene por completo y a partir de los ruegos de Cristo el poema declara:

Tomó en sus manos la virtud suaue  
Que almas consagra, limpia coraçones,  
Y los retretes de la gloria sabe,  
La Oración, reina ilustre de oraciones,  
Que del pecho de Dios tiene la llau;  
Y dejando el penoso escuro suelo,  
Caminó al despejado alegre cielo. (Hojeda 48)

La Oración vuela así al cielo, rasga el aire, cruza el anillo de fuego que separa a la tierra de los cielos sin quemarse, pasa por los planetas hasta llegar a las puertas del empíreo. Vestida como una “dama religiosa” (Hojeda 49) se presenta ante los ángeles que custodian la puerta del cielo, quienes dialogando entre ellos describen su aspecto exterior, la congoja que la afecta, pero también las virtudes que la caracterizan: “en sus labios la misma gracia mora / callando viene, pero su garganta / da muestras que suspende quando canta” (Hojeda 49); “humildad deue ser quien le asegura: / Velda, que en sancto amor está encendida / [...] / Si es oración, es oración perfeta” (Hojeda 50); “Qual humo de peute es delicada / De amarga mirra y de suaue encienso / [...] / Mirra fué de su sangre derramada / la primera causa, y vn dolor inmenso, / y destes aromáticos olores / Ciencia, virtudes, gracia, resplandores” (Hojeda 50).

Al reconocer que esta oración es la Oración de Cristo, los ángeles la dejan pasar al cielo y la acompañan a “la casa luminosa / del sumo Emperador que los gouier-na” (Hojeda 51). En el camino, la Oración asciende a través de los nueve coros y tres jerarquías angélicas, quienes la reverencian, adoran y honran (Hojeda 51), hasta llegar al tribunal de Dios “que de inmensa lumbre / y ardiente resplandor está cercado, / por siempre eterna, inmemorial costumbre” (Hojeda 51). Frente a este ardiente resplandor, sin embargo, la Oración “no teme que su vista le deslumbre”, puesto que sabe “que es oración de igual persona” (Hojeda 51).

Por esta misma razón, Dios la respetó, la aceptó y convocó a todos los coros celestiales y a todos los reyes coronados por su gracia para recibirla y escucharla. Situación que el poeta aprovecha para comentar las virtudes ejemplares de esta oración y constituir la en modelo de todo discurso o pensamiento dirigido adecuadamente a Dios:

Y no es nueuo que Dios pondere tanto  
Del Verbo umano la oración diuina,  
Qu'es de oraciones vn exemplo santo  
Y original de gracia peregrina. (Hojeda 52)

Como queda sugerido, el modelo de la oración de Cristo se constituye como ejemplo de virtud lírica y subjetiva para que el ser humano pueda acceder a los dominios celestiales y a las jerarquías divinas desde la tierra y sin dejar su cuerpo –recordemos aquí las prevenciones que hacía también Luis de Ribera en su primera canción. Ahora bien, junto con esta penetración intelectual de la poesía hacia las esferas y jerarquías superiores del orden universal, a partir del momento en que la Oración llega hasta Dios, suceden tres cosas en el poema y que son fundamentales para comprender tanto los vínculos que la poesía tiene con la gracia, así como el modo en que la tipología funciona como elemento en el que concurren todos los tiempos de la tierra en función de la historia de la salvación.

En el momento en que la Oración está postrada frente a Dios y este convoca a las cortes celestiales, se produce una primera confusión temporal que dispone de forma simultánea elementos correspondientes al mundo terrenal, que en la sucesión histórica se han presentado a los seres humanos de forma separada:

A la voz de sus labios inmortales  
Temblaron los dos polos encontrados;  
Paróse el cielo, retumbó la tierra,  
Y el infierno temió segunda guerra. (Hojeda 52)

Como se aprecia en estos versos, el temblor universal que provoca la voz de Dios se produce tanto en el cielo como en la tierra y de este modo, afecta también a los dos polos encontrados. Si bien el participio del verbo “encontrar” utilizado aquí puede estar refiriendo únicamente al sentido de dos cosas que se oponen o se enfrentan, la inclusión del polo antártico en esta representación del conclave divino no deja de ser significativa, ya que tanto para los tiempos de Cristo, así como en las Sagradas Escrituras no existen noticias de este polo. No obstante, esta separación temporal vinculada a la historia humana, desde la dimensión eterna de la creación, la *terra australis* también está presente ante el evento de la pasión, puesto que su aparición secular, vista desde el filtro evangélico o mesiánico con

el que se legitima la presencia de la Monarquía católica en el Nuevo Mundo, apunta indiscutiblemente hacia el cielo y hacia la consecución de la historia en la salvación.

Luego de que el poeta ha mencionado este temblor universal que ha convocado a todos los ángeles a la presencia de Dios y antes de que el poeta pueda empezar a relatar el diálogo que se producirá entre Dios y la Oración, el poeta introduce una nueva invocación a las musas para ser capaz de narrar lo más elevado. De este modo, a la invocación que abría el poema y que pedía a la musa bañar la lengua en la sangre de Cristo —que como lo vimos en el capítulo 4 funciona claramente dentro de la traslación cristiana del Parnaso Antártico— se agrega ahora una segunda invocación en la que la musa es signada explícitamente como la gracia:

Mas ¡o tú, Gracia eterna, sabia musa,  
Que por el cristalino empíreo cielo  
Con vivo 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.

De los grandes palacios inmortales  
Donde viue el Señor de los señores,  
Píntame las murallas celestiales,  
Las anchas puertas y altos corredores;  
Y aquellas salas con verdad reales  
En materia y en arte y en labores,  
Y lo que estaba dibujado en ellas  
Con rayos de oro y esplendor de strellas. (Hojeda 53)

Ayudado entonces por la gracia, el poeta procede a describir la ciudad de Dios, encumbrada “sobre este mundo temporal” (Hojeda 53). Como lo ha establecido Corcoran en la introducción a su edición de *La Christiada* (ver Hojeda xli), este pasaje sigue muy de cerca la descripción que hiciera de la nueva Jerusalén el *Apocalipsis* del apóstol Juan en los capítulos 21 y 22: los muros de diamante

jaspeado, las doce puertas y las doce tribus de Jacob inscritas en sus umbrales, los doce apóstoles inscritos en los fundamentos de mármol, el oro, las piedras preciosas, así como el jardín, con su río de cristal y el árbol de la vida (ver Hojeda 53–54 y *Apocalipsis* 21: 9–14 y 22: 1–2).

Lo que aquí nos interesa de esta descripción y que según Corcoran no corresponde a los evangelios, sino probablemente a la descripción que hace Jerónimo Vida en su poema épico de la pasión de Cristo del templo de Jerusalén (ver Hojeda 55, nota al pie), son las esculturas que adornan las paredes de la “sala del Artífice” (Hojeda 55). Estas esculturas, como lo indica el poema, representan escenas de las victorias del mundo antiguo que se conservan en “christianas altísimas memorias” (Hojeda 55) por la honra que dieron a Dios y al ser humano (Hojeda 55). Estas escenas en piedra son fundamentales puesto que vuelven a poner en primer plano la necesidad de leer figuralmente todo aquello que ofrecen las Sagradas Escrituras, haciendo confluír los tiempos de la Antigüedad en un presente que se sustenta en y que apunta siempre hacia el poder y la gloria de Dios. Según la descripción que nos entrega el poeta en sus octavas, las esculturas resultan ser más bien escenas de la Biblia en movimiento perpetuo, dentro de las cuales los ángeles y los hombres salvados ya por Dios pueden contemplarse a sí mismos por la eternidad como promesas vivientes del advenimiento de Cristo.

Así, por ejemplo, la primera escultura, retrata el paraíso terrenal, donde “está durmiendo Adán vn sueño blando, / Y vna costilla Dios le va sacando” (Hojeda 55). La reiteración de los verbos en gerundio destaca la continuidad eterna de ese primer acto de la creación humana. Por su parte, la segunda escultura, dedicada al episodio de Caín y Abel, está representada de tal modo y con tal realismo que Abel mismo tiene la oportunidad de contemplarse muerto por Caín:

El justo Abel se mira en otra parte  
Muerto y en el matiz descolorido  
Qu’aquel primero y embidioso Marte  
Le tiene a sus robustos pies tendido:  
A la materia sobrepuja el arte,  
Y a la verdad iguala lo esculpido;  
Muerto aparece por la dura mano  
De su crudo enemigo y fiero hermano. (Hojeda 56)

Y luego, en la tercera escultura, dedicada al diluvio y la salvación de la vida por el arca de Noé, el poema no solo representa la escena en movimiento, sino también alude a los materiales de los que están hecha y como estos no son mera representación visual, sino también figura de lo representado:

Perlas y aljófar son las aguas viuas  
Que representan el diluio estraño  
[...]  
Allí se ven las ondas fugitiuas  
Deslizarse y baxar con dulce engaño  
[...]  
Poco después el Iris generoso,  
De diuersas colores variado,  
Aplacándose el tiempo borrascoso,  
Aparece en el cielo dibujado:  
El rico sardio y el rubí precioso  
Con el bello crisólito mesclado,  
Son figura del arco, no pintura;  
Que en esso el Iris dellos es figura. (Hojeda 56–57)

Así, el poema pasa revista a los episodios de Isaac con Abraham, la lucha de Jacob con el ángel, José y sus hermanos, Jonás y la ballena, Sansón y la destrucción del templo, David y Goliat, entre otros. Lo que se destaca en estas escenas es, por un lado, la virtud que tiene el arte para sobrepasar a la materia, haciendo de lo representado un elemento que puede llegar a ser más vívido que lo vivido, siempre y cuando se disponga con ayuda de la gracia y bajo concepción que esté de acuerdo con el orden del universo. Puesto que las piedras preciosas no son pinturas del arco iris, sino figura, porque el arco iris no es solo producto de la luz que se refracta en ellos, sino también figura de la salvación que se concretará en el pacto entre Dios y los seres humanos luego de la muerte de Cristo. Para los ángeles que desfilan entre todas estas esculturas este modo de comprender las esculturas es claro, puesto que como lo declara el poema, las reconocen como figuras o emblemas de Cristo (Hojeda 66).

Es de este mismo modo, entonces, que los lectores de *La Christiada* deben comprender los episodios ya narrados y los episodios que siguen a este desfile de

esculturas a pesar de la confusión temporal que proyectan. Para estupefacción del lector, luego de las esculturas, los ángeles llegan a una nueva sala en las que ya se representan en las paredes “la encarnación y vida memorable, / los trabajos, las armas, los amores / del Verbo de Dios” (Hojeda 60). Y encima de esto, cuando los ángeles llegan a la presencia de Dios es que lo contemplan no solo sentado en su trono, con sus ropas refulgentes que llenan “el Ártico y Antártico emisferio” (Hojeda 61), sino además visualizan a sus pies la fábrica del universo, “dibujada ilustremente / en alto modo y con sutil misterio” (Hojeda 61). Y el poema procede a partir de aquí a describir la creación del universo a partir del *Génesis* y luego, el orden de los cielos, con todos sus planetas, estrellas, signos astrológicos, los vientos, las aguas, la tierra, hasta llegar a la vida vegetal, animal y finalmente a la creación del ser humano. “Todo aquesto se vía dibujado / A los pies del Señor, que lo a formado” (Hojeda 67). Todo el universo contenido en diversas escenas y figuras que para los ojos humanos parecen conformar un crisol inabarcable, pero que, para aquellos que siguen a la Oración de Cristo, pueden convertirse, como quedaba expresado al final del libro primero, en la hermosa y limpia cara de Dios, “y en ella sus grandezas no entendidas / y en vna perfección cien mil vnidas” (Hojeda 44).

Para todos los que estén familiarizados, aunque sea someramente, con el destino de Cristo luego de Getsemaní, no debiera ser extraño que, a pesar de los conmovedores ruegos de la Oración, Dios responda con gravedad que la muerte de Cristo en la cruz estaba predestinada y que a pesar de ser horrible, esta tendrá premios para su Hijo en el cielo, así como para los seres humanos en la tierra (Hojeda 78–79). Lo que sí es importante para la comprensión del modo de lectura que la poesía culta virreinal se arroga desde su legitimación teológica son dos eventos que se siguen del ascenso de la Oración a partir de los ruegos de Cristo y la asistencia de la gracia. El primero de ellos es que, una vez aceptada la inevitabilidad de la pasión de Cristo, la Oración se rinde a los decretos del Señor e insta a cantar a todos los ángeles del cielo un himno que está inspirado tanto en la canción de los jóvenes en el horno, perteneciente al tercer capítulo del libro de *Daniel* (ver Corcoran en Hojeda lxi), así como en el Trisagio:

[...] Santo el Padre, el Hijo Santo,  
Santo el Amor que al hombre estima tanto. (Hojeda 80–81)

Como ya lo hemos mencionado en distintos momentos de este estudio, tanto el libro de *Daniel*, así como el Trisagio ofrecen una visión de los poderes terrenales bajo una concepción universal y escatológica de la historia. En *Daniel*, ofrecida por la famosa visión de la estatua de Nabucodonosor y el sueño de las bestias interpretado para él por un ángel, mientras que en el Trisagio, ofrecida como una confirmación del poder y la gloria de Dios por parte de los ángeles, a la vez que una celebración de la Trinidad y la prefiguración de Cristo. Aquí, vinculada con el poder ejemplar de la Oración, revela también esta dimensión escatológica, aunque, a partir de este momento, inseparable de la pasión de Cristo.

El segundo de los sucesos y que es relatado como consecuencia inmediata del himno provocado por la Oración, es el envío del ángel Gabriel a la tierra para consolar y confortar a Cristo en las horas previas a su crucifixión:

“Ve, Gabriel, a mi Hijo, y con razones  
Viuas a la batalla le conforta:  
Declárale mis graues intenciones,  
Y a seguidillas con ánimo le exorta.  
Y tú, espejo de santas oraciones,  
Vete; que tu despacho al mundo importa.”  
Dixo; y de sus concetos vn abismo  
Y un mar de gloria les mostró en sí mismo. (Hojeda 81)

Luego de que la Oración ascendió al empíreo y le permitió al poeta, asistido también por la gracia, contemplar los misterios del universo divino, sus coros, sus jerarquías y las correspondencias entre la tierra y el cielo que anuncian la salvación, ahora esta regresa a la tierra acompañada por el ángel Gabriel, trayendo ambos el mensaje de la providencia y el consuelo para Cristo y la humanidad. De este modo, el libro segundo de *La Christiada* sugiere los alcances intelectuales, espirituales y sensibles de la poesía, al igual que su poder para transmitir a los seres humanos un modo de lectura tipológico, que les permita integrar en sus vidas y en sus acciones los principios y ordenes de la Cristiandad. La Oración, “espejo de santas oraciones”, ha demostrado un camino de ascenso y descenso a la sabiduría divina y ha traído consigo además a los ángeles para consolar y enseñar a ver. Porque una vez Gabriel desciende a Getsemaní, como lo relatan las últimas octavas del segundo libro de *La Christiada*, este arcángel no ve a un simple hombre

postrado en el polvo y atribulado por la cercanía de la muerte, sino que “Ve al Rey de Reyes, Dios omnipotente” (Hojeda 84), lo que obliga a la voz del poeta a plantear una pregunta: “A Dios postrado ve: ¿qué no hiziera / Quien conoce a Dios bien, si assí le viera?” (Hojeda 84). Pregunta que responde de inmediato del siguiente modo:

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. (Hojeda 85)

## Cristo en la cruz o la cruz del gobierno

“Levanta, ombre, la vista; al cielo mira / [...] 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” (Hojeda 85). Mediante esta apelación directa al lector, dispuesta en la última octava del segundo libro de *La Chirstiada*, debiera quedar patente un aspecto fundamental del modo de lectura poético que se arrogan y ofrecen los poetas cultos virreinales y que hasta ahora ha permanecido implícito. Luego de la legitimación teológica y pastoral de la poesía defendida por “Discurso en loor de la poesía”, tanto la *Segunda parte*

*del Parnaso Antártico* de Diego Mexía de Fernangil, las *Sagradas poesías* de Luis de Ribera, así como *La Christiada* de fray Diego de Hojeda no solo se apoyan en esta legitimación, asociando a la poesía con la gracia y el canto de los ángeles, sino proponen además como motor y eje estructurador de sus obras a la pasión de Cristo. Lo que es un hecho esencial para su prerrogativa de leer el universo y la historia humana desde una interpretación figural, ya que la tipología no adquiere sentido pleno ni efectividad histórica sin la persona de Cristo y su pasión.

La encarnación del Verbo divino y su sacrificio en la cruz constituyen el evento en el que concurren las esferas celestes con la tierra, el mundo del Antiguo Testamento con el del Nuevo, provocando la suspensión del pecado de Adán para que la redención de la humanidad sea nuevamente posible en el fin de los tiempos. A través de este evento es que la tipología abandona la historia contenida dentro del marco del Antiguo y del Nuevo Testamento y pasa a organizar y motivar, mientras dure la vida, la constitución de una civilidad humana que esté en correspondencia con la ciudad de Dios. La persona de Cristo es, de esta forma, la que compele y posibilita a Agustín de Hipona, como lo vimos a partir de Auerbach, a transformar la estructura bipolar de la interpretación figural en una tripartita: la ley o la historia del pueblo judío se convierte en figura profética de la venida de Cristo; la encarnación es la realización de esta figura y a la vez nueva promesa de la redención al final de los tiempos y en el Juicio Final; finalmente, el cumplimiento de estos eventos en un futuro inminente se presenta como la realización definitiva de la historia (Auerbach, "Figura" 70). Cristo se vuelve así motor y eje estructurador de una historia terrena para la cual, desde el vínculo profundo con el orden divino y la historia de la salvación, todos los fragmentos legados por la tradición bíblica y todas las escenas repartidas en sus páginas se corresponden e impulsan a observar en todo momento y en todo lugar la posible llegada del Juicio Final. Al mismo tiempo, todas las acciones humanas se miden e interpretan a partir de esta historia salvífica inaugurada por Cristo en la cruz.

Como ya lo hemos mencionado y según lo vimos mediante el emblema del Parnaso Antártico dispuesto por Diego Mexía de Fernangil tanto en la portada de la *Primera parte del Parnaso Antártico*, así como de la *Segunda parte*, el macrotopos del Parnaso experimenta una reinterpretación o conversión cristiana que instala la práctica de la poesía culta en el virreinato del Perú dentro de una visión escatológica y mesiánica de la historia. Ahora bien, la particularidad católica de dicha visión se funda a su vez en una concepción del universo que tiene en su

centro y como verdad indiscutible la persona de Cristo y el evento que significó su encarnación, pasión y resurrección. El emblema, que a primera vista se percibía como una alabanza de la poesía antártica dentro de la Monarquía española bajo los auspicios de la divisa *Plus Ultra* de Carlos V y aquel imperio en el que el sol jamás se ponía, adquiere un sentido católico y trascendente al vincular traslaticamente al sol, la fuente de la inspiración y la divisa imperial con la persona de Cristo. “Cristo es Hipocrene” declara Diego Mexía de Fernangil en la canción que introduce al lector en su *Segunda parte del Parnaso Antártico*, mientras que en la “Égloga *El Dios Pan*”, al representar los arcos y altares alegóricos que dan entrada a la plaza en la que se celebra *Corpus Christi*, el pastor Melibeo revela al gentilico Damón las razones por las que al pan eucarístico se lo decora también con la divisa *Plus Ultra*. El Parnaso Antártico se recodifica así bajo una lectura doble y complementaria: tanto Apolo como la fuente de las Musas, pasadas por España a las tierras antárticas y cultivadas por los ingenios virreinales, son a su vez presencia real de Cristo y de una comprensión cristiana del universo. La poesía, por su parte, determinada por estos factores y la divisa *Plus Ultra*, se revela también una forma del saber que vinculada con el cuerpo de Cristo es capaz de trascender la estrechez a la que está circunscrita. Lo que significa esta conversión para el poeta y la poesía, Mexía de Fernangil lo dejó también insinuado en el prólogo “Del Autor a sus amigos” de la *Primera parte del Parnaso Antártico* cuando relata su naufragio y la oportunidad milagrosa que le otorgó Dios de iniciar una vida nueva en las letras bajo los auspicios de la Transfiguración del Señor. Aquel día, en el que Mexía de Fernangil y demás tripulantes de la embarcación tocaron tierra en el puerto de Sonsonate, no solo recuerda a un episodio evangélico que presenta notorias homologías con el tópico del Parnaso, en la medida en que Cristo subió a un monte con tres de sus apóstoles y por revelación divina su rostro brilló como el sol (ver *Mateo 17: 2*), sino también porque dicho episodio sugiere tanto las condiciones espirituales que han de caracterizar al poeta cristiano, así como el modo de lectura figural o tipológico que ha de perseguir para comprender la historia humana desde la historia de la salvación (ver capítulo 4).

En el caso específico de la *Segunda parte del Parnaso Antártico*, el modo en que la persona de Cristo y su devoción se convierten en principio estructurador de la obra queda patente ya en la dedicatoria y en el prólogo “Al Lector”. En su dedicatoria al virrey del Perú Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache, Mexía de Fernangil alude a las condiciones adversas en las que debe vivir él y

su familia, recuperando el motivo de la tormenta que ya había utilizado en el prólogo de la *Primera parte*. Ahora bien, en este caso, la tormenta es económica y lo obligó a retirarse a la Villa Imperial de Potosí como “seguro puerto” (Riva-Agüero, “Diego Mexía de Fernangil” 123). En Potosí, relata el poeta en su prólogo “Al Lector”, tuvo la oportunidad de tener en sus manos las ciento cincuenta y tres estampas sobre la vida de Cristo que hizo imprimir el padre jesuita Jerónimo Nadal. Influido por los “Ejercicios espirituales” de Ignacio de Loyola, Mexía de Fernangil confiesa que “cevado de la variedad i elegancia de las imágenes, comencé con atención i devoción a rumiar i contemplar los pasos de aquella soberana vida de nuestra vida... I así arrebatado en su amor en agradecimiento de tantas mercedes [...] me dispuse a consagrar a cada estampa un Soneto Castellano” (Riva-Agüero, “Diego Mexía de Fernangil” 126).

Estos Sonetos o “Españoles Epigramas” como los denomina Mexía de Fernangil, los envió a imprimir a Flandes para que aparecieran junto con las estampas que los habían inspirado. Sin embargo, por demorarse esta impresión y por insistencia de “muchos amigos doctos i religiosos” se convenció de imprimirlos y publicarlos sueltos (Riva-Agüero, “Diego Mexía de Fernangil” 126). Ahora bien, ya que las estampas del padre Nadal no representaban “muchos pasos esenciales de la vida de Cristo”, Mexía de Fernangil se decidió a agregar cuarenta y siete sonetos para hacer “más cumplida i perfecta la historia” (Riva-Agüero, “Diego Mexía de Fernangil” 127).

De interés en este prólogo, es el modo en que el poeta explica y legitima la compleja o contradictoria relación que puede surgir en la combinación de epigramas, sonetos e historia:

No ignoro que los Sonetos no son para seguir el hilo de alguna historia, por ser un género de compostura que dispone y remata un concepto cabalmente con summa perfección, i assi no da lugar a que vaya uno dependiente de otro, i por esta mesma razón puse yo a cada Estampa un Soneto porque en el concluía con el pensamiento de la estampa. Lo que no pudiera hazer también con otro género de compostura. Pero auiedo de imprimirlos sueltos (si acaso me animase a tanto) fue forzoso encadenar la historia: mas va de suerte que cada Soneto es una piedra Labrada y descansada del edificio, que el solo forma concepto i puede seruir solo sin quedar dependiente del anterior ni del subsequente. (Riva-Agüero, “Diego Mexía de Fernangil” 127)

Como se colige de esta aclaración, los sonetos escritos por Diego Mexía de Fernangil son considerados composiciones autónomas y cerradas en sí mismas, dedicadas a un concepto extraído de una escena de la vida de Cristo. Ahora bien, al concebir la vida de Cristo como criterio de estructuración que hace historia, los sonetos se vuelven a su vez ladrillos de un edificio y a través de referencias implícitas y concatenadas por los modos de lectura propios a las Sagradas Escrituras adquieren sentido global. Y este sentido global no es solo el que les da cuerpo y unidad a los sonetos, sino también el que puede redimir las posibles faltas formales en las que el poeta pudiera incurrir tanto por la utilización de los epigramas desprovistos de sus emblemas, así como por su desconocimiento de las últimas modas literarias de la Península (Riva Agüero, “Diego Mexía de Fernangil” 127). Así, concluye Mexía de Fernangil aludiendo al lector: “Qualquiera cosa que esto sea la recuieras (lector benéolo) con ánimo deuoto y agradecido, aduirtiendo que aunque esto no va con mui culto y mui afeitado o afectado atauio, va lleno de riqueza inextimable para el alma” (Riva-Agüero, “Diego Mexía de Fernangil” 128). La vida de Cristo se transforma tanto en motivo estructurante de toda la obra, así como en principio ejemplar para aprovechar su lectura.

Esta estrategia de estructuración poética a través de la vida de Cristo se aprecia también con claridad en *Sagradas poesías* de Luis de Ribera, aunque como lo señala Alicia de Colombí-Monguió al estudiar comparativamente esta obra con la de Mexía de Fernangil, con una realización formal y estilística de mucha mejor confección, plasticidad y sensualidad que los sonetos de la *Segunda parte del Parnaso Antártico* (Colombí-Monguió, “Lecturas paralelas” 76–77). El modelo que Luis de Ribera tiene a la vista a la hora de dar forma a su obra de poesía sagrada es sin duda alguna el *Canzoniere* de Petrarca, como lo comprueban las similitudes entre el primer soneto de *Sagradas poesías* con el inicial de las *Rime sparse* del poeta toscano. Alicia de Colombí-Monguió sostiene este hecho, imaginando el modo en que Luis de Ribera comenzó a escribir su obra:

[Don Luis] toma un papel, la página en blanco. Piensa en el poema inicial del *Canzoniere* de Petrarca, la palinodia del antiguo error, la íntima vergüenza, *di me medesimo meco mi vergogno*... Y escribe el primero de los sonetos de sus *Sagradas poesías*: “Del ciego error de la pasada vida / salgo a puerto de nuevos desengaños...” (“Lecturas paralelas” 78)

Para Colombí-Monguió, sin embargo, la lectura e imitación que hiciera Ribera de Petrarca “importa menos que el dolor y quizá el terror espiritual de este hombre insatisfecho de lo profano” (“Lecturas paralelas” 79). Pensando en la confección específica de sus poemas y en el estilo y exposición sensible de temas sacros, es posible que la opinión de Colombí-Monguió sea muy certera. Partir desde Petrarca para analizar e interpretar la poesía sagrada de Luis de Ribera sería un error, puesto que nos invitaría a caer en ese tipo de lectura que más que observar las cualidades específicas de un poema se desvive por encontrar solo la fuente. Sin embargo, pensando en la estructura general de la obra de Ribera sí es importante considerar sus lecturas de Petrarca, sobre todo a la luz de su insatisfacción con lo profano. La imitación estructural que realiza Ribera del *Canzoniere* se funda en la brecha histórica que abre el principio de la *imitatio* (Cruz, *Imitación* 1), dilucidada en este caso desde un posicionamiento virreinal y desde una visión escatológica de la historia (ver capítulo 2 y 4).

Como lo indica Anne Cruz, el *Canzoniere* de Petrarca se constituyó para sus seguidores en una estructura formal dentro de la que los fragmentos constituidos por los poemas individuales encontraban una articulación sintagmática en concordancia con la retórica completa de la obra. Para el siglo XVI, esta organización formal de los poemas va a vincularse con la temporalidad histórica del autor y por lo mismo, el *Canzoniere* de Petrarca va funcionar como paradigma de la vida del poeta y de sus experiencias amorosas (Cruz, *Imitación* 26–27). Ahora bien, lo que este tipo de imitación petrarquista no pareció comprender en la disposición de la obra, según lo arguye Cruz, fue que sumada a esta trayectoria lineal en la que los poemas parecen organizarse, surge también una auto-reflexión constante del poeta. Las experiencias que el poeta representa poéticamente en sus fragmentos a partir del amor por Laura tienen como objeto no tanto a la dama, sino en primer lugar una auto-indagación subjetiva, dentro de la que la temporalidad construida por los poemas abandona la linealidad expuesta por la vida del poeta y se convierte en un tiempo circular de auto-exploración y auto-reflexión (*Imitación* 33).

Según Karlheinz Stierle, esta dinámica autorreflexiva que caracteriza a toda la obra de Petrarca está vinculada con un momento de crisis que experimenta el mundo europeo durante el siglo XIV y que se aprecia de mejor forma si se compara el mundo representado por la obra de Petrarca con el mundo representado por su antecesor poético, es decir, Dante. Si se observa *La Divina Comedia* en

relación con sus pretensiones de representar al mundo cristiano en su totalidad, a través de una exploración vertical que cruza todas las esferas que lo constituyen, también se hace evidente cómo este mundo influye también en toda su estructura poética. Según Stierle, la reacción de Dante frente al orden cristiano que empieza a resquebrajarse a fines de la Edad Media es componer una obra en la que este mundo y su orden se afirmen también en el orden de la obra. Así, desde la unidad básica de los tercetos hasta la construcción arquitectónica en los tres cantos, lo que *La Divina Comedia* pretende es ser y testimoniar la unidad intrínseca de un mundo (Stierle 38–39). En contraste, la obra de Petrarca se dispersa y se fragmenta; motivado por la *curiositas*, el poeta explora el mundo conocido hasta sus límites, hasta que lo desconocido amenaza incluso con desconcertar a la verdad. Y en esos momentos es cuando la exploración del mundo se transforma en una autoexploración (Stierle 48). Frente a la verticalidad del mundo de Dante, el mundo de Petrarca representa, como lo expresa una de sus canciones:

...eine offene, richtungslose, ‚irrende‘ Bewegung in einer Welt der Pluralität, in der es keinen Richtungssinn mehr gibt, sondern wo der ‚Führer‘ Amor in die Tiefe einer einsamen Landschaft hineinführt, in der das Ich sich selbst in immer neuen Aspekten vor immer neuen Horizonten begegnet. (Stierle 49)

De este modo, la curiosa autoexploración de Petrarca desvincula al mundo de los horizontes en los que estaba encerrado y lo abre a la pluralidad de experiencias que él mismo indaga en sí mismo a través de múltiples roles, ambiciones y posicionamientos del yo.

Frente al mundo que ofrece Petrarca y la temporalidad circular que ofrece su autoexploración poética, desvinculada de la verticalidad del mundo que Dante intentaba asegurar, se aprecia que el gesto de Luis de Ribera de comenzar sus *Sagradas poesías* aludiendo al soneto inicial del *Canzoniere* es altamente significativo. A diferencia de Petrarca, quien se propone a sí mismo como eje estructurador de su obra –y con ello, según Anne Cruz, raya en la idolatría (*Imitación* 32)–, Luis de Ribera dispone la vida de Cristo e invierte el procedimiento con el que Petrarca representaba el mundo. Allí donde los poemas de Petrarca ofrecen una temporalidad circular en un mundo plural y aparentemente infinito, los de Luis de Ribera disponen un mundo de correspondencias cerradas en sí mismas, pero que anuncian la llegada inminente de un tiempo eterno. Desde esta perspectiva,

allí donde Petrarca se exploraba a sí mismo sin cesar en las constantes transformaciones a las que su experiencia y curiosidad lo impulsaban, ahora aparece el modelo de Cristo y su pasión, en quien no solo concurren todos los tiempos y todas las esferas para dar cohesión al mundo a la espera del Juicio Final, sino también un impulso intelectual, espiritual y sensible para seguir su camino tanto en sabiduría como en obras.<sup>12</sup> Por lo mismo, es también significativo que en el tercer soneto de los que dan inicio a *Sagradas poesías*, precisamente uno antes de que el poeta se allegue a las esferas angélicas para buscar el correcto modo de leer, el poeta declare tanto su decisión por “tentar nueva ventura”, dejando que “el espíritu vuele en mente pura” (Ribera 127), así como el modo en que la expectación por el fin de los tiempos se transforman en acción y obras:

Y pues no deja que esperar la muerte,  
 ¿quien de flaqueza armado se resiste  
 para no obrar aquí como debiera? (Ribera 127)

La invitación petrarquista de leer y seguir la forma provista por el *Canzoniere* a partir de una *imitatio vitae* (ver Cruz, *Imitación* 28–29), es transformada en *Sagradas poesías* en una *imitatio Christi*, aunque no solo en términos morales, sino también cognoscitivos. Desde su lugar de enunciación virreinal, el poeta insinúa estar participando de modo trascendente de la misión católica de la Monarquía en el Nuevo Mundo. Por lo mismo, no solo reconvendrá la ignorancia de aquellos españoles que no entienden los misterios que sus versos expresan, como lo indica

12 Algunas interpretaciones figurales o tipológicas de los poemas de Luis de Ribera han sido ya sugeridas por Alicia de Colombí-Monguió, en especial en los sonetos con temas extraídos del *Génesis* (*Del exe antiguo* 193–195). A partir del soneto “Del arco del cielo, dado por señal de paz a Noé” (Ribera 179), Colombí-Monguió coteja la interpretación tipológica en la que el arco iris es figura de Cristo, de la Iglesia o de María con otros dos poemas de Lope de Vega y Francisco de Quevedo y destaca la originalidad de Ribera para variar el uso tradicional de esta interpretación. Para Ribera, la prefiguración de Cristo en el arco iris se expresa en la yuxtaposición de la extensión del arco con los brazos de una Cruz de magnitud cósmica, “que como aquél abraza dos extremos del cielo, a la vez que el crucificado levanta la tierra desde su abismo del pecado” (*Del exe antiguo* 196). Al vincular esta originalidad de Ribera con la estructura cancioneril de su libro y con las otras obras escritas casi simultáneamente en el virreinato del Perú, se comprende con mayor claridad la centralidad de la tipología al interior de la legitimación teológica de la poesía culta virreinal.

con virulencia en el comentario parafrasístico al final del libro, sino también se indicará como posible precursor de una sublimación católica de las Indias. En la dedicatoria a Constanza María de Ribera, su hermana y religiosa en clausura, el poeta advierte los provechos espirituales que brinda su libro, precisando que si le parece “tesoro hará bien de tenerlo por de Indias más ricas que las que sabemos y yo he peregrinado” (Ribera 121). Si las Indias, tal como las explotan y administran los españoles, son fuente de riquezas para la Monarquía, estos poemas se indican como fuente de una riqueza indigna para aquellos que solo persiguen en la tierra el interés y la ganancia material.

En el caso de *La Christiada*, en cuanto poema heroico sobre la vida de Cristo, parecería superfluo argüir la centralidad que tiene el evento de la pasión en su estructuración. Sin embargo, con vistas a los modos en los que el mundo moderno comenzó a ser poetizado al rededor del siglo XIV, según lo arguye Stierle, en las obras de Dante y Petrarca, vale la pena observar la forma particular en que Cristo reintegra en esta obra la verticalidad en la horizontalidad. Como bien lo ha demostrado Corcoran en el estudio introductorio a *La Christiada*, las fuentes del poema son diversas y provienen tanto de la Biblia, tratados patrísticos y escolásticos, así como la literatura clásica y renacentista (ver Hojeda lviii–lxxi). Dentro de estas fuentes, se encuentra, por supuesto, *La Divina Comedia* de Dante, sobre todo en lo que respecta a la representación del mundo a partir del sistema ptolomeico y a la representación del cielo y el infierno. Así, por ejemplo, la representación del infierno hecha por Hojeda en el libro séptimo parece seguir muy de cerca al “Purgatorio” de Dante. Si en *La Divina Comedia* el purgatorio está dividido en siete círculos, cada uno en correspondencia con uno de los siete pecados capitales que deben ser purgados para recuperar la libertad, en el infierno de Hojeda aparecen siete casas de tormento en las que están encerrados y condenados a un castigo perpetuo aquellos que han cometido alguno de estos pecados (Hojeda lxxviii).

En lo que respecta al cielo también se observan similitudes, aunque con diferencias más notorias. La representación que Hojeda ofrece en el segundo libro de las esferas celestes y los coros celestiales consta de diez esferas y al final de ellas, el cielo empíreo, donde habitan las almas de los benditos por Dios. Por su parte, Dante ofrece nueve esferas, omitiendo la cristalina o identificándola con el *Primum Mobile*. Además, para Dante todas estas esferas son efectivamente cielos en los que habitan los espíritus que han alcanzado la salvación (Hojeda lxxviii).

Ahora bien, más allá de estas semejanzas y diferencias que pueden apuntar a una apropiación más libre del modelo por parte de Hojeda o quizás con mayor precisión a otras fuentes, como los tratados del Pseudo-Dionisio o directamente la *Suma* de Tomás de Aquino, que desde la autoridad teológica proveen una representación más ortodoxa del cielo o del infierno, omitiendo el purgatorio, la comparación con Dante resulta interesante cuando se observan los diferentes modos para representar el mundo terrenal cruzado por el orden celestial.

Como lo vimos en las comparaciones que hacía Stierle entre el mundo de Petrarca con el mundo de Dante, para este último el orden del universo debía influir no solo en las cosas representadas por su poema sino también en su composición y arquitectura. De este modo, desde la estrofa hasta la división en tres cantos, así como el desarrollo de la acción a través de un singular “elevado estilo”, todo el poema representa y atestigua la existencia de un mundo coherente, dentro del cual el poeta realiza un viaje de descenso a los infiernos y ascenso al paraíso. El poema, en este sentido, expone en detalle el cosmos cristiano por competo, al menos como se lo concebía a fines de la Edad Media. Como lo arguye Auerbach en *Mimesis*, *La Divina Comedia* de Dante es, entre otras cosas, un poema didáctico de dimensiones enciclopédicas, dentro del cual el mundo se expresa coherentemente a través de tres órdenes íntimamente vinculados con el cosmos cristiano: el orden físico-cosmológico, el orden ético-moral y el orden histórico-político (Auerbach, *Mimesis* 181). Y si bien a lo largo de la acción el universo aparece plagado por distintas formas de vida y el poema oscila entre diversos modos de representación –historia y leyenda, tragedia y comedia, elevación sublime y bajeza común–, su unidad está garantizada por el orden universal de Dios: „Sie beruht auf dem Gesamtgegenstand, dem status animarum post mortem; dieser muß, als Gottes endgültiges Urteil, eine vollendet geordnete Einheit sein, sowohl als theoretisches System wie als praktische Wirklichkeit und also auch als ästhetisches Gebilde“ (Auerbach, *Mimesis* 181).

En la medida en que la acción de *La Christiada* también transcurre en el cielo, la tierra y en el infierno, es significativo que en su representación de los hechos esto no se produzca de manera ordenada y jerarquizada en una absoluta verticalidad como sucede en *La Divina Comedia*. Sin corresponderse con el modo en que los evangelios narran la pasión de Cristo, quienes sí le habrían ofrecido una estructuración jerarquizada que comienza en la tierra, sigue con el descenso de Cristo a los infiernos y culmina con su ascenso al cielo en la resurrección, Hojeda no solo

modifica el orden de algunas escenas de la Biblia en función de la trama, como lo sugiere Corcoran (Hojeda lix), sino intercala continuamente al cielo y al infierno en el discurrir de la acción.

Si pensamos en la trabazón artística que ofrecía Dante en *La Divina Comedia* entre unidades mínimas y arquitectura de la obra, tal vez habría que considerar las influencias que tienen en *La Chirstiada* los modelos de composición extraídos de las épicas greco-latinas y sobre todo de la obra de Torquato Tasso (Vélez Marquina 422–424 y Calderón de Cuervo 161 ss.). No por nada su obra utiliza como estrofa la octava real, con lo que le otorga fluidez y flexibilidad a la narración, y se divide en doce libros, siguiendo el modelo impuesto por Virgilio con la *Eneida* (Yorba-Grey 8). Ahora bien, tal vez habría que pensar esta apropiación de las formas de la tradición profana por un poema sagrado a la luz de lo que significa la pasión de Cristo para el universo cristiano. Como el mismo poema de Hojeda va demostrando en cada uno de sus libros, todas las acciones de Cristo en la tierra tienen repercusiones en el cielo y en el infierno. Los sufrimientos de Cristo ascienden a los cielos transformados en Oración ejemplar para explorar el orden del universo y los misterios de la providencia. Dios procura desde el em-píreo que se cumpla su voluntad para la salvación de la humanidad y envía a sus ángeles para consolar y confortar a Cristo o a María. Cristo desde la tierra tiene una y otra vez visiones de los santos, de los mártires y teólogos que darán nacimiento a la Iglesia que continuará su doctrina apostólica. En la tierra, los enemigos de Cristo confabulan y concretan sus planes para crucificarlo y lo mismo hace Lucifer en los infiernos, intentando evitar que se concrete el plan divino. De este modo, el mundo representado en *La Chirstiada* condensa la verticalidad del universo cristiano en la horizontalidad, demostrando una y otra vez su profunda concatenación con los sucesos terrenales y haciendo aparecer la vida de los hombres dentro de un combate incesante entre el orden de la providencia, las ofensas del pecado y la perversidad del mal en los infiernos. Y dentro de este mundo en devenir, Cristo es representado como el núcleo en el que todo se conecta y frente al que, desde la buena mirada del ángel, es posible a los seres humanos actuar en concordancia con la providencia y preparar las almas para el Juicio Final.

Como se aprecia en la estructuración poética de la *Segunda parte del Parnaso Antártico* de Diego Mexía de Fernangil, de *Sargadas poesías* de Luis de Ribera y en *La Chirstiada* de fray Diego de Hojeda, todas estas obras afirman que el núcleo del conocimiento poético, asimilado a la gracia y al canto de los ángeles está

en reconocer la encarnación del Verbo en Cristo y en la salvación que promete su pasión. Por lo mismo, al explorar el orden celestial a través de sus jerarquías concatenadas, queda en evidencia que el modelo de belleza, de justicia y buena vida está en el ejemplo de Cristo, en su sabiduría y en sus actos.

La centralidad de Cristo en la poesía como ejemplo de virtud pertenece a una tradición que tuvo su mayor difusión en la Edad Media. Según Dina De Rentiis, entre los siglos XII y XIII se empieza a constituir una nueva devoción cristiana, cuyo objetivo ideal para guiar la vida y la fe se basa en el principio de la *imitatio Christi*. A partir de esta época, seguir a Cristo significará para la mayoría de los cristianos ejercitarse cada vez que sea posible en la humildad, continencia, paciencia, caridad, obediencia y compasión. En términos más amplios, imitar a Cristo significará también instaurar y conservar la paz en la tierra, preocuparse por los enfermos y los más débiles y entregar limosnas. Y en una dimensión ideal, tendrá el sentido de contemplar la vida de Cristo y meditar sobre sus sufrimientos a tal punto que el alma pueda sentir, experimentar y comprender cómo fue Él verdaderamente (ver De Rentiis, *Die Zeit der Nachfolge* 42–43). A partir de esta nueva devoción, Dina De Rentiis postula que los debates poéticos que se producen a lo largo de los siglos XIV y XVI en torno a la *imitatio auctorem* estarán profundamente influenciados por el modelo ético-moral difundido por la *imitatio Christi*. Ahora bien, ya que aquí no nos preocupan en primer lugar los debates en torno a la imitación de los autores de la Antigüedad, sino más bien la práctica de la poesía desde una legitimación teológica que pone en su centro el canto angélico y el evento de la pasión, es de mayor relevancia el modo en que esta *devotio moderna* es recuperada por los poetas cultos virreinales en relación con las capacidades intelectivas y ejemplares que se le arrojan.

En esta dirección y en lo que compete a la poesía castellana, es necesario advertir entonces que esta *devotio moderna* se aclimata y aparece con potencia hacia fines del siglo XV, cuando la poesía sagrada deja de tener como objeto a los santos o los milagros de la virgen y comienza a concentrarse en los hechos más destacados de la vida de Cristo, fundamentalmente en los ciclos del Nacimiento y la Pasión (Núñez Rivera 21). Según lo indica Núñez Rivera, la mayor eclosión de esta renovación poética se desarrolla en la orden franciscana, quienes se ampararon en la *Philosophia Christi* y buscaron catequizar a través de la poesía, intentando despertar la devoción de los fieles mediante la meditación sobre la vida de Cristo (22).

De interés para la poesía culta virreinal, su legitimación teológica y el posicionamiento de Cristo como eje estructurante de sus composiciones, es que si bien se puede pensar en la recuperación de esta tradición, sobre todo por su dimensión catequética, en las obras de Mexía de Fernangil, Ríbera y Hojeda no solo la vemos actuando en formas poéticas cultas o italianizantes e influidas por la devoción cristiana de los franciscanos y jesuitas, sino también porque se enfatiza junto a la imitación moral un modo de conocimiento del universo, un acceso al saber. En este sentido, el modo en que estos poetas se sirven de la figura de Cristo no solo recupera quizás un tipo de devoción popular con raíces en la Edad Media y en la *devotio moderna* de los franciscanos (quienes fueron los primeros en llegar al Nuevo Mundo), sino se afina claramente en los principios pastorales postulados por el Tercer Concilio Limense. Como ya lo vimos en el capítulo anterior, los manuales preparados para la evangelización de los indios y demás personas ponían en primer plano el conocimiento de Dios y la Trinidad, al igual que la fundamental fe en Cristo, encarnación de Dios y llave de la salvación. Y como sucedía en el *Symbolo Catholico Indiano* del franciscano fray Luis Jerónimo de Oré, estos principios se resumían en el versículo del apóstol Juan: “Esta es la vida eterna: que te conozcan a ti, único Dios verdadero, y a tu enviado Jesucristo” (*Juan 17: 3*) y no necesariamente en los artículos de la ley.

Desde esta perspectiva, también es imprescindible notar el modo en que José de Acosta, uno de los principales encargados de la confección y redacción de los instrumentos pastorales del Tercer Concilio Limense, ya hubiera establecido en su tratado *De procuranda indorum salute*, escrito en el virreinato del Perú hacia 1576, un modelo de evangelización y pedagogía humanista cristiana centrado en Cristo. Como lo expone Rivara de Tuesta al hablar de las “Ideas pedagógicas del Padre José de Acosta”, en el libro quinto, capítulo primero de su obra *De procuranda indorum salute*, Acosta insiste en que es el clero quien tiene a su cargo la tarea de llevar al vulgo el conocimiento y el amor de Cristo. En este sentido, la obra ofrece un aspecto doble, en el que la doctrina cristiana no es mero seguimiento de la ley o de las costumbres, sino un aprendizaje intelectual y sensible de una teoría y una práctica que se unen en el ejemplo de Cristo (Rivara de Tuesta 185). Según Acosta, bajo este modelo evangélico y pedagógico, Cristo debe ser entendido siempre “como salvación” y “como un obrar de acuerdo con la recta conciencia” (Rivara de Tuesta 187). Para el ser humano, debido a su naturaleza racional y sensible, es decir, elemento espiritual y corporal, el conocimiento doble de

Cristo debe conciliarse y exponerse de manera adecuada. Así, para su naturaleza racional, Cristo debe comprenderse tanto como un conocimiento intelectual, así como un impulso amoroso; para su naturaleza corporal en el mundo, el principio doble de Cristo se traduce en contemplación y acción. En consecuencia, el verdadero maestro evangélico, aquel que será capaz de transmitir con mayor eficacia y perfección la doctrina de Cristo, debe traducir estos principios a dos obras: “A. Enseñar (la fe en Cristo, su conocimiento de acuerdo con la naturaleza humana y su contemplación de acuerdo con la vida humana)” y “B. Exhortar, es decir, instruir en las costumbres, amor y acción a través de la caridad como principio fundamental de esta acción” (Rivara de Tuesta 187). De este modo, concluye Rivara de Tuesta, queda en evidencia que para Acosta es el maestro quien debe asumir la responsabilidad de llegar a Cristo a través del conocimiento, obrar en correspondencia con este y por lo tanto, no solo transmitir de forma abstracta este conocimiento, sino también enseñar a obrar de acuerdo a la doctrina divina (Rivara de Tuesta 187–188).

Este modelo, por su puesto, presenta de inmediato severas dificultades en lo que refiere a la enseñanza de los indios, puesto que depende de las condiciones específicas en las que se encuentran, su cultura, sus tradiciones y su lengua, además de la profundidad filosófica o teológica con la que se les ha de transmitir la doctrina. No obstante estas dificultades, que no son nimias, Acosta menciona también una mayor y que es el elemento español en las Indias. En su *Historia natural y moral de las Indias*, señala Rivara de Tuesta, Acosta insistía en la necesidad de que los indios fueran gobernados conforme a sus propios fueros y sus leyes, puesto que el desconocimiento de estas ha provocado por parte de los españoles más agravios y sinrazón que ayudarlos a alcanzar una civilidad justa y cristiana (Rivara de Tuesta 182–183). Y en *De procuranda...* su crítica resulta más explícita y directa. En contra de las reformas que se estaban implementando en la década de 1570 para la reducción de los indios en poblados y para la optimización de la mano de obra, Acosta declara:

Que se quiten el disfraz y dejen los avaros e inhumanos de mirar por su interés jactándose que procuran la salvación de los indios, reconózanse y confiesen que sirven solo a su provecho, sin dárselos un ardite del bien público, y sin la menor preocupación de ayudar a estas pobres gentes. Ya se descubre el velo

y queda patente la intención, que no puede la codicia cubrirse mucho tiempo con el nombre de solicitud. (citado por Rivara de Tuesta 183)

Y esta es una crítica que también descarga, tal vez de manera más sutil, fray Luis Jerónimo de Oré en su *Symbolo Catholico Indiano*, en el capítulo dedicado a la “Descripcion del sitio, tierra, y poblaciones del Piru”. Al final del capítulo y luego de un recorrido cosmológico y geográfico en el que el mundo es situado en relación con las esferas celestes, de una exposición de la historia del descubrimiento y conquista del Perú y pasar revista a los indios que habitan las diversas regiones del Perú, fray Luis Jerónimo de Ore comenta que en los Andes se refugian mayor cantidad de indios que en la costa y de este modo se escapan de la evangelización y no se salvan. Estos indios, dice Oré, “aunque tienen mucha noticia de la fee Christiana, y desseo de recibir el baptismo” se condenan a la perdición, “por el inconueniente de no querer salir ellos a sujetarse a los Españoles: ni dexarlos entrar a que se enseñoreen dellos” (fol. 30r.). Con lo que se insinúa que hay un conflicto entre la aceptación de la doctrina cristiana y el modo en que se los gobierna, rige, defiende para tener al final de cuentas “imperio y dominio en ellos” (fol. 30r.)

Como lo señalaba Rodríguez Garrido al estudiar la “Égloga *El Dios Pan*” de Diego Mexía de Fernangil (ver capítulo 4), es evidente que este tipo de evangelización, basada en el conocimiento de Dios, la Trinidad y la persona de Cristo y no tanto en la aplicación y seguimiento de las leyes de Dios, presentó a principios del siglo XVII una serie de problemas referentes a la conservación de idolatrías en los indios, lo que provocó un aumento del control y encrudecimiento en las prácticas de extirpación de idolatrías. Ahora bien, en la medida en que los poetas vinculados con la Academia Antártica no se conciben a sí mismos evangelizadores de indios, sino poetas cultos y eruditos, se entiende que para ellos no sea un problema asumir el modelo ofrecido por el Tercer Concilio Limense e instrumentalizarlo en su poesía para adquirir poder dentro de la sociedad virreinal y dentro del universo católico defendido por la Monarquía. Es de este modo que el cultivo de una poesía culta, legitimada teológicamente en sus vínculos con la gracia, el canto de los ángeles y la persona de Cristo, otorga a los poetas la autoridad para enjuiciar y reconvenir la “barbarie” de los españoles, como lo hacían explícito Mexía de Fernangil en el prólogo a su *Primera parte del Parnaso Antártico* y Luis de Ribera en el comentario parafrasístico a sus *Sagradas poesías*. Sin embargo, la

adopción de los principios cristianos que legitiman el dominio y el imperio de la Corona de Castilla en Indias no son solo elementos de un aparato ideológico del Estado monárquico ni tampoco meros elementos de una distinción aristocratizante, como lo advertía Beverley con respecto a la poesía cortesana y festiva, sino introducen también una visión escatológica de la historia con la que los poetas se arrojan la capacidad de apelar al poder y exigir sus correspondencias con los principios católicos.

Como lo vimos en la imitación de la “Italia mia” de Enrique Garcés y en la “Epístola a Don Diego de Portugal” de Mexía de Fernangil, los poetas utilizan también estos elementos derivados de la ideología monárquica para acusar la ambición, falta de caridad y la ceguera de los administradores y gobernantes del reino, que son las que impiden contribuir efectivamente en la misión evangélica de la Monarquía católica en el Nuevo Mundo. En *La Christiada* aparece también esta dimensión crítica, en una visión que tiene Cristo mientras vela en el jardín de Getsemaní. Allí, mientras los apóstoles que lo acompañan se quedan dormidos, el poeta introduce una batalla alegórica de Cristo con las culpas y ofensas de los hombres, que son representadas como un vestido de siete fajas, representando cada una de ellas uno de los pecados capitales. Como ya lo hemos visto de manera explícita en Enrique Garcés, así como en el “Discurso en loor de la poesía”, los pecados capitales son utilizados en la poesía culta en torno a la Academia Antártica para señalar las faltas que aquejan al virreinato del Perú o a la humanidad en general, e indicar al mismo tiempo el modo en que la poesía asiste a las virtudes para combatirlos. Por lo mismo, de esta batalla alegórica hay que destacar dos cosas: la primera, que en la descripción de cada uno de los pecados, aparecen personajes bíblicos, figuras de la historia de la Antigüedad, así como personajes históricos del presente, fomentando esa confusión temporal que representa ante la mirada de los ángeles y la mirada de Cristo toda la historia de la salvación contenida en el orden del universo; y la segunda, que dentro de algunos de estos pecados, aparecen escenas de carácter más o menos general, pero que también sugieren una identificación con los problemas que aquejan al virreinato del Perú y su desviación del camino recto. Así, no solo llama la atención que dentro de la Soberbia aparezca Martín Lutero (Hojeda 27), que dentro de la Lujuria se mencione a la reina Isabel de Inglaterra (32) o dentro de la Gula al rey Enrique VIII (33), puesto que todos ellos se consideran enemigos declarados de la Monarquía católica, sino también destacan ciertas escenas que apelan a los

comportamientos del lector de la época. Bajo la Avaricia, se critica así al comercio global y el interés monetario:

Entre oscuras, opacas, negras sombras,  
De inuernizo rescoldo descubiertas,  
Flamencos paños, árabes alfombras  
Y arcas se ven con falsedad abiertas. (Hojeda 28)

Bajo la Gula, se critica la falta de caridad ante los pobres:

Al glotón rico y en fiereza raro,  
Solas migajas el mendigo pide,  
Y las migajas no le da que quiere:  
Rueda el pan, sobra el vino; el pobre muere. (Hojeda 33)

Ahora bien, dentro de estas aparecen también dos que presentan sugerentes referencias a la condición de los hijos de conquistadores y a las acciones de algunos españoles en el Nuevo Mundo. De este modo, bajo la Pereza, el poema señala que allí están los que “consumen sin razón, gastan en vicios” y que regalan sus potencias “en descansados, fáciles oficios” (Hojeda 36). Y del mismo modo, allí están también los holgazanes:

De sangre noble pero mal gastada,  
Que hijos son de brauos capitanes,  
Y 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? (Hojeda 36)

Y otra vez bajo la Gula, una escena que bien podría aludir a las luchas civiles impulsadas en el virreinato del Perú entre pizarristas y almagristas:

Ilustres casas, ínclitas haciendas  
Y nobles patrimonios dilatados,  
Y en peligrosas y ásperas contiendas  
A fuerza de armas y virtud ganados,  
Allí aparecen como viles prendas,  
Pobres, deshechos, rotos, disipados;  
Que desta fuera los macizos dientes  
Los desatan en vinos ecçelentes. (Hojeda 33)

Se sugiere que la situación de peligro que se vive en el virreinato del Perú, su posible perdición a manos de los pecados capitales y la ceguera de los cristianos que parecen cegados ante estos hechos evidentes (recordemos la canción al Perú de Garcés y la “Epístola a Don Diego de Portugal” de Mexía de Fernangil), tiene como fundamento las costumbres laxas que han adquirido los hijos de los conquistadores y los españoles que han llegado al reino, pensando solo en su interés monetario y no en el bien común de las gentes.<sup>13</sup> Hay una apelación al poder y al gobierno, realizada a través de un dispositivo paradigmático, en el sentido de Agamben, que conjunta el saber angélico y la pasión de Cristo como principio fundador y conservador de la civilidad cristiana.

En las consideraciones teórico-metodológicas, expuestas en el capítulo 2, indiqué que las nociones de “dispositivo” y “paradigma”, según las reconceptualiza Agamben, son de utilidad para observar que la legitimación teológica de la poesía culta en el virreinato del Perú hace inteligible un problema que excede el mero desarrollo histórico del fenómeno poético. El argumento que se ha desarrollado a lo largo de los capítulos antecedentes muestra que este problema apunta a la

13 Al vincular *La Christiada* con el discurso homilético, Vélez Marquina destaca en una dirección similar un pasaje dispuesto en el libro undécimo, cuando Cristo en camino a la crucifixión pronuncia sus últimas enseñanzas con tono adoctrinador. En este discurso tipo sermón, las últimas dos octavas actualizan las declaraciones de Cristo dentro de la idiosincrasia colonial: “Dónde caminas, español perdido, / Sulcando mares por difícil oro, / Hallado apenas con trauajos graues / Y alas tendidas de aparentes aues? / No pretendas riqueza transitoria...” (Hojeda 457). Como lo declara Vélez Marquina: “El ‘español perdido’ que va ‘sulcando mares por difícil oro’, no es sino una alusión explícita a aquellos peninsulares que acuden a América con fines exclusivamente económico-políticos, a diferencia de aquellos –como es el caso de Hojeda– que son motivados por la vocación evangelizadora” (Vélez Marquina 429).

constitución de la poesía como una formación discursiva e instancia de enunciación que impone un modelo de subjetividad que sirve al poder monárquico, pero que a su vez es capaz de responder al poder, exigiendo una correspondencia entre los principios que fundan al poder y el modo en que se practican.

En el caso específico del canto angélico y la centralidad de Cristo como eje central del universo desde la perspectiva escatológica y mesiánica de la historia, este problema se hace evidente en el uso político que adquiere la figura de Cristo y su pasión. A lo largo de este estudio he destacado el principio teológico-político medieval que está detrás de la misión evangélica de la Monarquía católica y en específico del Patronato-Vicariato indiano, a saber, la constitución de Cristo en cuanto *Rex et Sacerdos* y en torno al cual se organiza todo el orden del universo y en concordancia toda la estructura institucional del Reino y de la Iglesia (ver Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos* 108). Bajo esta mirada, destaca el modo en que Luis de Ribera, al poetizar la organización del universo y la derivación de la sabiduría divina en todas sus esferas, reformula el principio de alabanza angélico en virtud del poder y la gloria de Dios, en torno a la figura de Cristo, aludida literalmente como “Pontífice, hombre y Dios, Rey” (Ribera 267; v. 115). Cristo se convierte en paradigma de alabanza con dimensiones ético-morales y políticas, entendiendo que en él, por un lado, se condensa un modo de vida singular a seguir y que por otro, prefigura una comunidad dentro de la que cada individuo ha de realizar a su vez y de forma paradigmática dicho modo de vida. En este sentido es que Cristo es paradigmático o ejemplar en los dos sentidos de la palabra, es decir, como *exemplar* y *exemplum*.

Como lo expone Agamben, para los romanos, el primero de estos términos indica aquello que es perceptible con los sentidos y muestra aquello que debemos imitar. El segundo, en cambio, vincula aquello perceptible con un significado moral e intelectual y exige así también una comprensión más compleja y que involucra también al ánimo (Agamben, *Signatura rerum* 22). Esta dinámica se percibe muy bien precisamente en el modo de vida exigido y ejemplificado en las órdenes religiosas a través de una “regla”. Según Agamben, en los primeros testimonios que se conservan de la constitución de las órdenes religiosas, la noción de “regla” no significa expresamente una norma como la entendemos hoy, sino un modo de vida que determina a la comunidad a partir del ejemplo de su fundador; de este seguimiento ejemplar se colige, además, que la última consecuencia de la imitación del ejemplo es que „das Leben jedes einzelnen Mönchs darauf angelegt ist,

paradigmatisch zu werden und sich als Lebensform zu konstituieren“ (*Signatura rerum* 26). En este sentido, la legitimación teológica de la poesía, en cuyo centro se despliega el acto de la poesía a partir de las operaciones angélicas en el universo y la *vitae Christi* como paradigma fundador, despliega un dispositivo de regulación social, ético y político mediante el cual los poetas se arrojan la capacidad de establecer demandas al poder.

Si bien en cuanto “dispositivo”, en el sentido que Agamben le otorga al concepto, la poesía no puede nunca disputar la constitución del poder en términos ontológicos, puesto que se inscribe dentro de aquellas redes de relaciones que más bien administran el poder entre los individuos sin llegar nunca a tocar la esencia del poder (ver capítulo 2), de todas maneras puede influir en los modos en que esta administración es ejercida en función de los principios que la justifican. Dentro de estas estrategias, la adopción de Cristo como eje rector de la poesía se demuestra un componente fundamental y efectivo, tanto por ser garante de un conocimiento teórico del universo, así como modelo perfecto de comportamiento.

*La Christiada* de fray Diego de Hojeda está dedicada al virrey Don Juan de Luna y Mendoza, Marqués de Montesclaros, quien llevaba cuatro años en el cargo cuando la obra salió a la imprenta en 1611, pero apenas uno cuando Hojeda terminó de componerla. A pesar del corto tiempo que el gobernante llevaba ejerciendo sus obligaciones en el Perú, Hojeda escribe una elogiosa dedicatoria en la que expone tres motivos que lo obligan a reconocer y honrar al gobernante con su poema:

La primera, por la Sabiduría, i gran conocimiento, que de buenas letras à comunicado Dios a Vuestra Ecelencia, que desto deven ampararse los libros, que dessean con razon perpetuidad. I la segunda, por que quien à gobernado los dos Reinos de las Indias Ocidentales, i el archivo de sus tesoros, Sevilla, con tanto acertamiento i prudencia; es justo, se le ofrezca por espejo, la fundación i acrecentamiento, i premio del Reino del Salvador, Rei de Reyes verdadero. I si no es demasia para carta breve añadir causa tercera, el ver a Vuestra Ecelencia tan aficionado a pobres en las primeras provisiones deste Reino, i tan reto distribuidor de la justicia en las segundas de Chile impelió mi desseo,

para poner en manos de Príncipe tan justo i misericordioso, la unión más admirable de la Iusticia, i Misericordia de Dios. (Hojeda 506–507)<sup>14</sup>

Considerando el poco tiempo que llevaba en su cargo el virrey, llama la atención que Hojeda alabe ya sus provisiones y justicia en el gobierno, además de la sabiduría y gran conocimiento que Dios le ha brindado en las “buenas letras”. El elogio en este caso funciona sin lugar a dudas como un reconocimiento a las primeras acciones llevadas a cabo por el virrey, sin embargo, seas cuales hayan sido estas, la dedicatoria funciona también como la construcción de una figura del virrey, una promesa de la gloria futura, que este ha también de perseguir.<sup>15</sup> Como bien lo ha indicado Vélez Marquina, a través de esta dedicatoria al virrey *La Christiada* este poema “asume la función hermenéutica del género de los espejos de príncipe, para actualizar la interpretación política del relato” (Vélez Marquina 426). Por lo mismo, no es coincidencia que estos elogios se repitan en el exordio de la obra, una octava antes de que se inicie el desarrollo de la acción, puesto que las virtudes del gobernante van a aparecer dispuestas de manera figurativa en las acciones y enseñanzas de Cristo a sus discípulos durante la Última Cena.

Una vez el poeta ha concluido la invocación a la musa, con su petición de bañar su lengua en la sangre de Cristo para que “el cristiano gusto / halle provecho en un deleite justo” (Hojeda 1), el poema sigue con la petición de amparo ante el poder terrenal, representado en la figura del virrey:

Tú, gran marqués, en cuyo monte claro  
La ciencia tiene su lugar secreto,  
La nobleza un espejo en virtud raro,  
El Antártico mundo vn sol perfeto,  
El saber premio, y el estudio amparo,  
Y la pluma y el pinzel dino sujeto:

14 En la edición de Corcoran, las aprobaciones, tasa, dedicatoria y poemas preliminares se encuentran dispuestos al final del libro en Apéndice.

15 Sobre la administración de este virrey en el Perú, ver el detallado estudio de Latasa. Sobre sus intereses en las letras, ver Miró Quesada.

Oye del Ombre Dios la breue istoria,  
Infinita en valor, inmensa en gloria.

Verás clauado en cruz al Rei eterno:  
Miralo en cruz, y hallarás qué aprendas;  
Que es vna oculta cruz el buen gouierno,  
Y en tu cruz quiere que a su cruz atiendas.  
Aquí el zelo abrasado, el amor tierno,  
De rigor y piedad las varias sendas  
Por donde al çielo vn príncipe camina,  
Te enseñará con arte y luz diuina. (Hojeda 2)

Como se aprecia en la primera octava dedicada al Marqués de Montescclaros, el poeta alaba la sabiduría del virrey, su virtud ejemplar y su benévola protección de las letras en el Polo Antártico. Y a continuación, el poeta insta al virrey a oír y a contemplar la vida de Cristo, transformándolo en un primer receptor explícito de la obra. De este modo, como lo declara Vélez Marquina, “la ‘Dedicatoria’ señala explícitamente que el virrey deberá imitar el modelo del Rey de reyes [...] en la medida que le Imperio español es un reflejo terrenal del Imperio de los Cielos” (Vélez Marquina 427). Como lo declara la segunda octava, en este poema, el gobernante verá a Dios clavado en la cruz y al contemplarlo hallará lecciones importantes, ya “que es vna oculta cruz el buen gouierno / y en tu cruz quiere que a su cruz atiendas”. Según estos versos, por más experiencia, sabiduría, justicia y nobleza que tenga el virrey –acumulada en los dos Reinos de las Indias Occidentales y en Sevilla, como dice la dedicatoria en prosa–, al contemplar la cruz de Cristo, gobernante eterno del mundo y de los seres humanos, accederá a través del arte y la luz divina a conocimientos y ejemplos morales basados en el celo, la caridad, el rigor y la piedad.

Este aprendizaje se dispone poéticamente en el primer libro de *La Christiada*, en el episodio dedicado a la Última Cena y en específico en el lavado de los pies que Cristo realiza a sus discípulos. En el discurrir de la acción, una vez Jesús y sus apóstoles han comido el cordero de la ley, incorporando dentro de su rito la celebración judía, y antes de pasar a la partición del pan y la institución de la Eucaristía, Cristo propone lavarles los pies y las manos a sus discípulos. Al introducir esta escena el poema declara:

Y sabiendo también que el Padre Eterno  
En sus preciosas manos puesto auía  
Del ancho mundo el general gouierno,  
Y del reino inmortal la monarquía,  
Umilde y amoroso, afable y tierno,  
Fuego en las almas y agua en la baçía  
Echa, y para lauar los pies, en tierra  
Se postra el que en un puño el orbe ençierra. (Hojeda 7)

Ante este gesto de amor y humildad, Pedro, quien algunas octavas antes había sido introducido en el poema “qual pontifçe supremo” (Hojeda 6), muestra reticencia y se resiste a la invitación. Cristo intenta persuadirlo, indicando que aún no comprende el misterio religioso que él “intenta y el amor dispensa” (8). Sin embargo, Pedro sigue sin aceptar y para defender su posición, alude a la divinidad de Cristo, a su grandeza e inmenso valor. Es más, dada la grandeza de Jesús y su indignidad, Pedro intenta invertir la situación y ser él quien se humille ante Cristo y le lave los pies, puesto que en esa acción cree ver él la posibilidad de unirse con el poder y la gloria de Dios (9). Sin embargo, Pedro, dice el poema, “eleuado en sí y en Dios absorto” (9), tratando de corresponderse a las jerarquías de poder y cumplir con su deseo de ser en Dios y no en sí mismo, no comprendía el misterio que Cristo quería instaurar. Así, finalmente, Jesús lo exorta “a la obediencia y umildad” (9), agregando para satisfacer los deseos de su apóstol: “que si no te labo, amigo, / No as de tener jamás parte conmigo” (9). A lo que Pedro finalmente accede y Cristo procede a lavarles los pies a todos sus apóstoles. Así, al culminar el rito, Cristo declara a los apóstoles:

“¿Veis cómo con vosotros e tratado?  
Maestro me llamáis y Señor Nuestro,  
Y conueniente nombre me auéis dado;  
Que soi Señor de todos y Maestro:  
Pues si yo, yo los pies os e lauado,  
Maestro siendo, y siendo Señor vuestro,  
También deuéis lauároslos vosotros  
Con umildad los vnos a los otros.

“Exemplo ya os e dado memorable  
Para que assí hagáis como yo e hecho:  
El sieruo no es más dino y estimable  
Que su propio señor, en buen derecho;  
No es el embaxador más venerable  
Que el rey cuyo es el daño y el provecho:  
Si esto entendéis y lo hazéis, dichosos  
Seréis y eternamente en paz gloriosos.” (Hojeda 13)

Como se aprecia a partir de las reticencias de Pedro ante el lavado de los pies y la explicación que da Cristo al final, lo que este rito ofrece dentro de universo cristiano es una invitación a aceptar los principios de la humildad, obediencia y caridad en las relaciones entre amo y siervo, entre gobernante y súbdito. Puesto que dentro de los ideales que han de guiar al Rey cristiano, como lo indicaban Iñurritegui Rodríguez y Fernández Albaladejo, el de mayor primacía ha de ser asegurar las condiciones para que sus ciudadanos accedan a la buena vida y la salvación. Dentro de este modelo cristiano del gobierno, es también obligación cristiana familiarizar al príncipe “con el *nexus charitatis* que trascendiendo unas especificidades territoriales vinculaba a todos los miembros de la *respublica christiana*” (Iñurritegui Rodríguez 22). Para esta tarea global y eterna, en la que es imprescindible explicitar los órdenes y jerarquías del universo dentro de la historia terrena para la salvación de toda la humanidad, pareciera no existir otra “ciencia” más sublime que la poesía ni sujeto más indicado que aquellos ángeles de Cristo en la tierra, es decir, los predicadores evangélicos y los poetas cristianos.

La legitimación teológica de la poesía que vimos en el “Discurso en loor de la poesía” y sus relaciones con los instrumentos pastorales confeccionados a instancias del Tercer Concilio Limense, aparecen puestos en práctica en las obras que se escriben en las primeras dos décadas del siglo XVII a través de una vinculación del canto de los poetas con el canto de los ángeles y la utilización de la pasión de Cristo en cuanto motivo y eje estructurador del mundo poético. La poesía, asociada con la gracia y con el canto de los ángeles, se presenta como una ciencia o un saber intelectual, espiritual y sensible que permite a los seres humanos encumbrarse hacia las esferas divinas de manera intelectual y con ello instruir al mundo en los misterios de la fe y el universo. Además, tanto el canto de los ángeles como la persona de Cristo ponen a disposición de los poetas un modo de

interpretación figural, basado en la exégesis bíblica, pero que es usado como elemento central del conocimiento y la práctica poética. Así, los poetas cultos se autorizan para criticar comportamientos y prácticas de los ciudadanos en general que no se condicen con los principios cristianos que han de regir la vida humana en la tierra; también, mediante este modelo de lectura, los poetas se arrogan la capacidad de interpretar el orden del universo a partir de los principios del dogma y de la tradición bíblica y mediante este apelar o regular el poder de la Monarquía católica en el virreinato del Perú, aludiendo a los descalces que surgen entre la teoría y la práctica del gobierno.

De esta forma, la poesía, o mejor dicho el saber teórico y práctico que esta encarna en las primeras décadas del siglo XVII en el virreinato del Perú a partir del modelo de enseñanza cristiano, se revela un dispositivo con el cual los poetas cultos se arrogan un poder que hasta ese momento parecía ser una prerrogativa exclusiva de la teología. Basados en la disposición jerárquica de las ciencias, heredada por el modelo escolástico de las artes liberales, los poetas vinculados con la Academia Antártica destacan una y otra vez que la poesía, en cuanto “fuente” y “epílogo” de todo el saber que hay en la tierra, es un saber que vincula la historia humana con la historia sagrada y un arte que enseña a leer el universo y actuar de acuerdo con él. La poesía es, en este sentido, ciencia celestial e instrumento político con el cual los súbditos cristianos, aquellos peregrinos antes que *civis*, afirman tanto el poder y la gloria de Dios así como el poder y la gloria de la república cristiana, aquella que trasciende toda restricción territorial y que tiene como meta la buena vida y el bien común para toda la humanidad en camino al Juicio Final. En la medida en que la Monarquía española se arroga el papel defensor de la Cristiandad en el mundo, estos poetas adoptarán la tarea de salvaguardar poéticamente la importancia de esta misión, aunque esto signifique a veces reconvenir o criticar a los mismos gobernantes e individuos sobre quienes ha recaído esta tarea.

Esta concepción de la poesía, su penetración intelectual en el plan providencial y su modo de lectura analógico y paradigmático, tendrá efectos duraderos en el virreinato del Perú y una sobrevida que se prolongará hasta, por lo menos, los inicios del siglo XVIII. La potencia con la que se instala este dispositivo se puede observar en el modo en que las pocas obras poéticas que se seguirán escribiendo y publicando en el virreinato del Perú durante la segunda mitad del siglo XVII se apropian de sus alcances cognoscitivos y doctrinarios para construir

un discurso escatológico de legitimación cristiana, ya sea criollo o imperial. Sin contar la producción poética de carácter satírico dentro de la que destaca Juan del Valle y Caviedes, las obras de poesía que se escribirán y publicarán después de la Academia Antártica van a concentrarse en temas sagrados, aunque sin abandonar las formas provenientes de la tradición clásica o de la renovación poética italianizante. Luego de *Armas Antárticas* (1610) de Juan de Miramontes y Zuázola y *El Vasauro* (¿1639?) de Pedro de Oña, la épica o la poesía heroica se volcará de lleno a la alabanza de un nuevo heroísmo cristiano, reflejado en poemas narrativos de tipo hagiográfico, como son los casos de *Ignacio de Cantabria* (1636) de Pedro de Oña, dedicado a la vida de Ignacio de Loyola, *El Angélico* (1645) de fray Adriano de Alecio, concentrado en la vida de Tomás de Aquino, hasta llegar a la *Vida de Santa Rosa de Lima* (1711) de Luis Antonio de Oviedo y Herrera, Conde de la Granja. También habrá obras que se concentrarán en celebrar otros eventos vinculados con la misión evangélica de la Monarquía, como son los casos del *Poema de las fiestas que hizo el convento de San Francisco de Jesús de Lima, a la canonización de los veintitrés mártires del Japón*, escrito por el fraile franciscano Juan de Ayllón y fechado en Lima en 1630 o *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú*, escrito por el fraile agustino Fernando de Valverde y publicado en Lima en 1641.

De interés para la legitimación teológica de la poesía culta en el virreinato del Perú y el problema que despierta el poder que se le arroga es la actitud que se percibe hacia el uso de la poesía en autores como fray Fernando de Valverde y fray Adriano de Alecio. Sin poder profundizar ya en estas obras, baste notar un cambio que se aprecia en contraste con el modo en que fray Diego de Hojeda se volcaba sin miramientos a la poesía. Allí donde *La Christiada* no titubeaba en concebirse poema heroico, como lo revela el manuscrito (MS. 8312) que se encuentra en la Bibliothèque de l'Arsenal en París que se titula *Christo crucificado. Poema eroico del presentado F. Diego de Hojeda...* (Hojeda lxii), las obras de Valverde y Alecio manifiestan ciertas dudas y sugieren incluso la necesidad de leer los poemas con alguna distancia de la poesía. Así, fray Adriano de Alecio agrega al título de su obra la advertencia “escrito con estilo de poeta lírico”, lo que si bien destaca quizás las virtudes de la forma o de la lengua poética, también resulta una sospecha sobre el campo de acción y la finalidad de la poesía lírica. Por su parte, fray Fernando de Valverde designa su *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú* como “poema sacro” y en el prólogo da largo espacio para justificar el

modo en que su obra se mezclan tonos místicos con aspectos pertenecientes a la poesía épica y a la bucólica (fol. 2r.–6v.). Además, junto con esta justificación, el autor se distancia del poder de la poesía desvinculado de un principio teológico que la ordene con claridad cuando en su prólogo describe finalmente a su “poema sacro” como una “general Prosopopeya Teológica” (fol. 7r.) en la que no se ofrecerán los vicios y virtudes en abstracto, sino personificados en sus protagonistas y su peregrinación al Santuario de la Virgen.

Estas concesiones sobre el uso de la poesía para referir misterios de la fe y temas sagrados nos revelan dos cosas de importancia: por un lado, la persistencia del poder de la poesía para adentrarse intelectiva y sensiblemente en cuestiones que conciernen en primer lugar a la teología o a la metafísica y transmitir las con efectividad a su público. Por otro, la existencia de una disputa irresuelta por el control de este saber teórico y práctico dentro de las esferas letradas en el virreinato del Perú, en especial entre la legitimación teológica de la poesía llevada a cabo por poetas provenientes del ámbito secular y la sumisión de la poesía sagrada bajo los principios de la teología como lo sugieren fray Adriano de Alecio, fray Fernando de Valverde y como lo hará también en la segunda mitad del siglo XVII Juan de Espinosa Medrano, El Lunarejo.



# Capítulo 7 (o primeras conclusiones)

## Las abejas de Cristo: la poesía a los ojos de El Lunarejo y las Sagradas Escrituras

### Del pan al panal, de la mies a la miel

En 1684, Juan de Espinosa Medrano, también conocido como El Lunarejo (nacido entre 1628 y 1630 y fallecido en 1688), pronuncia en la Catedral de Cusco su “Oración Panegírica al Augustísimo Sacramento del Altar”. Siendo parte de las preparaciones para las fiestas de *Corpus Christi*, Espinosa Medrano realiza con esta oración una exégesis del misterio de la Eucaristía: el sacramento de la comunión, la transubstanciación de Cristo en alimento del alma, en pan místico para que los seres humanos venzan la muerte y ganen vida eterna. Su objetivo, entonces, es que los feligreses comprendan e incorporen en sus vidas el significado profundo de las palabras de Cristo: “Hic est panis, qui de coelo descendit [...]; qui manducat hunc panem, vivit in aeternum” [“Este es el pan bajado del cielo [...]; el que come este pan vivirá para siempre” (*Juan* 6: 58)] (Espinosa Medrano, *La novena maravilla* 2).

El tema evangélico es conocido y elemento fundamental del dogma cristiano: el apóstol Juan, en su evangelio, narra el episodio de la multiplicación de los panes (*Juan* 6: 1–15) y expone el sermón que Jesús realiza en Cafarnaúm ante los judíos que solicitan de él más panes para saciar el hambre, pero también una aclaración de por qué han de creer en él (6: 25–47). Ante las dudas y preguntas de la muchedumbre, quienes desconfían de las palabras de Jesús, ya que insisten en que él es el hijo de José y María “cuyos padres nosotros conocemos” (6: 42), Jesús declara:

Yo soy el pan de vida; vuestros padres comieron el maná en el desierto y murieron. Este es el pan que baja del cielo, para que el que lo coma no muera. Yo soy el pan vivo bajado del cielo; si alguno come de este pan, vivirá para siempre, y el pan que yo le daré es mi carne, vida del mundo. [...] El que come mi carne y bebe mi sangre tiene la vida eterna y yo lo resucitaré el último día. Porque mi carne es verdadera comida y mi sangre es verdadera bebida. El que come mi carne y bebe mi sangre está en mí y yo en él. Así como me envió mi Padre vivo, y vivo yo por mi Padre, así también el que me come vivirá por mí. Este es el pan bajado del cielo; no como el pan que comieron los padres y murieron; el que come este pan vivirá para siempre. (*Juan* 6: 48–51 y 54–58)

Este episodio es importante, al menos, por dos razones. Por un lado, mediante este sermón no solo se pone a prueba la fe de la muchedumbre que lo escuchaba, sino también la de sus seguidores, muchos de los cuales a partir de este momento se retiraron reduciendo el grupo a doce (*Juan* 6: 66–71). Por otro lado, esta escena prefigura la última cena y la institución de la Eucaristía, cuando Cristo ofrece el pan y el vino a sus discípulos y les dice: “Este es mi cuerpo, que es entregado por vosotros; haced esto en memoria mía. Asimismo el cáliz, después de haber cenado, diciendo: Este cáliz es la nueva alianza en mi sangre, que es derramada por vosotros” (*Lucas* 22: 19–20; ver también *Marcos* 14: 22–24 y *Mateo* 26: 26–28). Luego adviene la pasión y Cristo muere en la cruz para redimir los pecados de la humanidad.

El sentido de la Eucaristía, como lo determina Espinosa Medrano, es llevarnos a la “buena gracia” (*La novena maravilla* 9) que se adquiere al comer la ostia sagrada que es el cuerpo de Cristo. Por lo mismo, al comulgar no basta simplemente con comer el pan; es necesario también entender el misterio que él encarna. La Eucaristía es comunión cristiana y perdón de los pecados, salvación de la muerte terrenal y acceso a la vida eterna, solo si al recibirla hemos comprendido que el pan venido del cielo no es mero alimento para el cuerpo, sino también y principalmente alimento espiritual. En otras palabras, un alimento que solo podemos digerir en su totalidad y aprovechar sus beneficios si lo degustamos corporal y racionalmente, si sabemos, o sea gustamos y conocemos, que es dulce, puesto que limpia nuestros pecados y nos salva de la muerte, y que es amargo, puesto que es a su vez recuerdo de la pasión de Cristo, imagen de su sacrificio que ha vencido a la muerte por nosotros. Solo creyendo que en el pan Cristo se ha

transubstanciado, que en él se cifra toda su pasión, es que dicho amor y sacrificio pueden convertir también a los que lo degustan. “Come enhorabuena, pero estima que ese plato le costó una lanzada, innumerables azotes y muerte afrentosa en un palo: *Mortem Domini annunciatibus*”, dice Espinosa Medrano y enseguida continúa: “Gustadle como abejas que al picar las flores se dice que leen: *Suavibus herbis ore legunt*. Escoger es allí *legerè*” (*La novena maravilla* 6).

Si la exégesis del tema evangélico en esta oración es bastante ortodoxa, las estrategias retóricas para ir explicando cada uno de los misterios que lo componen no dejan de ser peregrinas. El primer enunciado se afirma directamente en el dogma, se refiere a la institución de la Eucaristía como la expone el evangelio de Lucas y cita la doctrina que Pablo les transmite a los Corintios sobre la última cena en su primera carta:

Porque yo he recibido del Señor lo que os he transmitido: que el Señor Jesús, en la noche en que fue entregado, tomó el pan y, después de dar gracias, lo partió y dijo: Esto es mi cuerpo, que se da por vosotros; haced esto en memoria mía. [...] Pues cuantas veces comáis este pan y bebáis este cáliz, anunciáis la muerte del Señor hasta que Él venga. [*mortem Domini annunciatibus, donec veniat*]. (I *Corintios* 11: 23–26)

De este modo, el apóstol Pablo establece las normas de la comunión, insta a los Corintios a cenar juntos y a recordar a Cristo en cada partición del pan hasta la venida del señor. Con la advertencia, eso sí, de que es necesario hacer un examen de conciencia antes de comer y beber, puesto que todo aquel que lo haga de forma indigna será reo (culpable) del cuerpo lacerado y de la sangre derramada del Señor (ver I *Corintios* 11: 27–28).

La amonestación es clara y Espinosa Medrano pudiera haber seguido literalmente al apóstol Pablo en su explicación del dogma. Sin embargo, para transmitir el modo en que hay que comprender el misterio y ponerlo en práctica elige, es decir, en su propia metafórica, lee y escoge un lenguaje ornamentado, rico en metonimias, metáforas, comparaciones y otros tropos, y una sentencia que remite a todo un sistema de codificación poética: cada vez que vayamos a comer el cuerpo de Cristo, indica Espinosa Medrano citando el cuarto libro de las *Geórgicas* de Virgilio (IV, vv. 200–201), habremos de gustarlo como las abejas que leen y escogen las mejores flores para hacer su miel.

Esta comparación, que puede sorprender en una dilucidación teológica, no solo había sido dispuesta ya desde el comienzo de la oración, sino que la atraviesa y determina por completo. Luego de la breve salutación que expone figurativamente el tema a tratar, El Lunarejo realiza una composición de lugar basada en una serie de tópicos literarios: “No hay deleite sin riesgo, flor sin veneno, ni vida sin muerte” (*La novena maravilla* 2), dice e inmediatamente comienza a equiparar la vida con un jardín, con un *locus amoenus* amenazado constantemente por la muerte. *Et in Arcadia ego*, sería la fórmula latina adoptada por la pintura y la poesía renacentistas para declarar la ubicuidad e inevitabilidad de la muerte (ver Panofsky); y en la oración panegírica, el motivo aparece escondido precisamente entre las flores que simbolizan beatitud y lozanía: “Entre las flores de una felicidad se esconde, de los verdores de una juventud se disfraza. ¿En qué jardín, por ameno que florezca, no embosca la segur sangrienta?” (Espinosa Medrano, *La novena maravilla* 2). Imagen que refuerza de inmediato con la evocación de la muerte de Eurídice, que al menos como lo relata brevemente Ovidio en las *Metamorfosis* (ver libro X), fue mordida por una serpiente mientras deambulaba por las hierbas cortejada por otras ninfas: “Así engaña riendo púrpuras la rosa, pues al cortarle el pimpollo, áspid que enroscado dormía entre las matas despierta espeluzando las escamas del cuello, embiste, pica, mata” (*La novena maravilla* 2).

Sabemos que Espinosa Medrano fue catedrático de Artes y Teología en el seminario de San Antonio Abad en el Cusco, autor de un manual de *Philosophia Tomistica*, del cual se publicó solo la parte dedicada a la lógica (1688), autor de tres obras dramáticas –*Amar su propia muerte* y *El hijo pródigo*, de tema bíblico y *El rapto de Proserpina*, de tema mitológico– y polémico defensor de la poesía de Góngora y de los estudios humanistas en el virreinato del Perú, como lo demuestran su *Apologético en favor de Don Luis de Góngora* (1662) y *Panegírica declamación por la protección de las ciencias y estudios* (¿1650?). Además, como lo testimonia *La novena maravilla* (1695), compilación póstuma de sus “sermones panegíricos” por parte de su discípulo Agustín Cortés de la Cruz, Espinosa Medrano fue un talentoso orador sagrado, sobre quien se cuenta que para oírlo había que llegar muy temprano a la Catedral de Cusco para encontrar puesto.<sup>1</sup> Dada esta

1 De la vida de Juan de Espinosa Medrano no existen grandes informaciones. Tanto su fecha (1628–1630) así como su lugar de nacimiento (Calcauso, provincia de Aimaraes) son todavía asunto de especulaciones. También muchas de las actividades que realizó en su

experiencia en el ámbito de las letras, su estilo y habilidades retóricas no deberían ser entonces motivo de sorpresa. Respecto de sus oraciones panegíricas, dice Augusto Tamayo Vargas en el prólogo a la selección de sus obras publicada por la editorial Ayacucho, que estaban:

[...] llenas de penetrante sutileza, de conceptos aristotélicos, de castizos giros adornados de citas mitológicas y bíblicas y de constantes tropos. Se ha dicho que unía a una ‘pasmosa erudición’, una ‘profundidad del pensamiento’ que hacía irrefutable su lógica. Lo apodaron ‘Doctor sublime’, ‘Demóstenes criollo’. Pero quedó en la historia el popular de ‘El Lunarejo’. (xxxí)

Ahora bien, la sutileza de su estilo y la vastedad de su erudición no se explican únicamente a partir de su formación letrada y literaria, sino guardan también profunda relación con las transformaciones que experimentó la retórica eclesiástica y la oratoria sagrada a lo largo del siglo XVII. Como bien lo señala Ramón Mujica Pinilla en su prólogo a la reedición facsimilar de *La novena maravilla*, desde los tiempos de Agustín de Hipona que la retórica eclesiástica cristiana, que estaba a su vez construida sobre la tradición clásica de la oratoria, se había propuesto como fin instruir y deleitar con elocuencia para guiar al alma a la virtud. Sin embargo, en la medida que el sermón está siempre volcado hacia la audiencia, sus estrategias retóricas tuvieron que adaptarse también al contexto cultural del oyente para captar su benevolencia y adhesión. Es por esto que, desde finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, “la oratoria sagrada hispana se adecuó a la sensibilidad estética y al gusto literario de la corte barroca de España y sus reinos” (Mujica Pinilla, “Prólogo” VII). Debido a estas influencias, aclara Mujica Pinilla, además de la corriente contrarreformista que llevó a muchos teólogos a escribir manuales de mitología “moralizada” con el fin de conciliar el interés del público por los dioses paganos del Renacimiento italiano con la catequesis y la instrucción religiosa, se popularizó en los dominios de la

vida no están claramente documentadas y se han reconstruido a partir de informaciones de terceros. Apuntes biográficos se encuentran de todos modos en Guibovich, “Biobibliografía”, Cisneros y Guibovich, “Juan de Espinosa Medrano”, Guibovich y Domínguez, “Para la biografía”, Moore, *El arte de predicar* y recientemente Vitulli, *Inestable puente*.

Monarquía española una “nueva oratoria culta y efectista” que utilizó referencias literarias clásicas y fábulas de la gentilidad para entender y explicar las verdades evangélicas (“Prólogo” VII).<sup>2</sup>

El Lunarejo, quien en sus obras se reconoce admirador de oradores y retóricos eclesiásticos fundamentales en el desarrollo de esta tendencia culta, como lo fueron fray Luis de Granada y fray Félix Hortensio Paravicino, se apropia innegablemente de las estrategias textuales de estos para desarrollar su propia obra. Además, como se comprueba en sus “oraciones panegíricas”, la retórica de El Lunarejo y su modo de conjuntar letras profanas con letras sagradas guarda una relación directa con una exégesis alegórica o “moralizante” muy propia de la agenda doctrinal de la Contrarreforma y las modas literarias de su época. Esta exégesis “sincrética” y “eclectica” se encuentra desarrollada ejemplarmente en dos manuales españoles de mitología pagana de gran difusión y que El Lunarejo tenía en su biblioteca, según consta en el inventario de bienes realizado después de su muerte: el *Teatro de los dioses de la gentilidad* (Salamanca, 1620 y 1623) de fray Baltasar de Victoria y la *Philosophia secreta* (Madrid, 1585) de Juan Pérez de Moya (Mujica Pinilla, “Prólogo” IX).<sup>3</sup>

Con este trasfondo en mente, resulta comprensible, entonces, que El Lunarejo utilice refinadas estrategias retóricas para captar la atención de su audiencia e introduzca tópicos literarios de larga tradición, con el fin de adecuar la profundidad del misterio de la pasión de Cristo y el sentido de la Eucaristía a la sensibilidad estética de su audiencia. Desde esta mirada, tanto la literatura sagrada como la profana concuerdan y transmiten imágenes plásticas e indelebles: la muerte es para los seres humanos “universal asombro” (*La novena maravilla* 2), no tiene límites, es una fiera que parece avasallarlo todo. Estas imágenes sirven el propósito de reforzar figurativamente el consuelo y salvación de la humanidad, la existencia

2 Sobre estas transformaciones en la oratoria sagrada en los Siglos de oro hispanos, ver los estudios de Félix Herrero Salgado y Francis Cerdan, citados en la bibliografía. Sobre la situación específica de los sermones de El Lunarejo en estas transformaciones a partir de sus rasgos estilísticos y estrategias retóricas, ver Cisneros, “Para estudiar el sermionario” y Sabena, “Predica mal, quien no habla bien”.

3 Sobre las relaciones entre la oratoria sagrada de Espinosa Medrano y la obra de fray Luis de Granada o Félix Hortensio Paravicino en lo que respecta a la conjunción de letras humanas y sagradas ver el estudio de Moore, *El arte de predicar*, que sigue siendo hasta hoy la única monografía exclusiva sobre el tema.

necesaria de “una vida tan valiente, que se tragara a la muerte” (2); es decir, la vida de Cristo, el pan que viene del cielo y que dona la vida eterna.

Si la elegancia y sofisticación del estilo de El Lunarejo no es extraña, lo que sí es peculiar en la “Oración Panegírica al Augustísimo Sacramento del Altar” de Espinosa Medrano es que las figuras literarias no son únicamente instrumento retórico, sino en sí mismas modelos para exponer y “enseñar a leer” los misterios teologales y conducir a la buena vida. Es decir, como lo observamos en el capítulo anterior, que más allá de la adecuación alegórica o “moralizante” que el humanismo realizaba con algunos textos gentiles desde la legitimación de las Sagradas Escrituras para reconocer en ellos analogías cristianas, aunque sin revelación, lo que Espinosa Medrano hace es leer el dogma, apoyándose tanto en los comentarios teológicos a la Biblia, así como en distintas fuentes poéticas. En la “Oración Panegírica al Augustísimo Sacramento del Altar”, El Lunarejo lo declara abiertamente: al introducir otra referencia mitológica para hablar de la pasión de Cristo, no deja de advertir a su audiencia que “aunque con las fábulas no probamos nada, [...] explicamos mucho” (*La novena maravilla* 8). Y en la “Oración Panegírica del glorioso Apóstol San Andrés” dirá también al referirse al mito de Eros y Psique que “esta es patraña del Gentilismo, pero sirva a la profana erudición como a su señora, a la sagrada” (*La novena maravilla* 123). Por su parte, Agustín Cortés de la Cruz, compilador póstumo de los sermones de El Lunarejo, advierte en su “Prólogo a los aficionados del autor y de sus escritos” cómo Espinosa Medrano combinó las letras sagradas con las letras humanas en sus oraciones: si, por un lado, jamás perdía de vista al evangelio, a las letras humanas las hacía “servir a las divinas con tal arte y conexión, cual no se ha visto hasta hoy; la grandeza estaba en no aplicar desnudamente la fábula, sino en consagrarla siempre o las más veces con la autoridad de algún santo, o por lo menos de autor clásico grave” (*La novena maravilla* xv). De este modo, a los motivos y figuras poéticas en los sermones de El Lunarejo no solo se les reconoce una especificidad expresiva que no se agota en la fábula o en la alegoría, sino además se sugiere que la poesía y las letras humanas pueden incluso hacer de complemento del discurso teológico. En cuanto complemento, estas no reemplazan a este último, por supuesto, pero sí se evidencian como un edificio paralelo con el cual la teología se entreteje, encontrando en ellas otras formas para expresar sus misterios.

Esta conversión de la poesía, como lo hemos visto a lo largo de este estudio, no es una ingeniosa invención de Espinosa Medrano, sino parte de un proceso que

despunta ya a fines del siglo XVI e inicios del siglo XVII en el virreinato del Perú y que se consolida en el programa poético de la Academia Antártica, en la medida en que muchos de los poetas vinculados a ella se arrogan la capacidad de leer el orden del universo a partir de los principios del dogma cristiano para intervenir en la organización de la sociedad virreinal. Dentro de este desarrollo, la institución de la Eucaristía se transformó también en un tópico literario específico para denunciar y regular ciertos comportamientos sociales desde las propuestas evangelizadoras del Tercer Concilio Limense e influir en la práctica política del virreinato. Así, Enrique Garcés convertía el grito por la paz con el que Petrarca concluye su “Italia mia” en un urgente reclamo por la caridad: “pan, pan, pan es la falta más vrgente” (ver capítulo 3) y Diego Mexía de Fernangil, tal como se aprecia en la “Epístola a Don Diego de Portugal” y en la “Égloga *El Dios Pan*”, proponía una visión escatológica y mesiánica de la historia y una rearticulación de las analogías poéticas para denunciar la codicia y el mal ejemplo cristiano con el que los españoles en vez de salvar, estaban condenando a los indios (ver capítulo 4). De modo similar, Luis de Ribera en sus *Sagradas poesías* dedica tres sonetos y una canción al sacramento eucarístico, en las que destaca con distintos tonos la imperiosa necesidad de convertirse a la fe de Cristo para encontrar el camino recto hacia la gloria. Así, en la canción 4 “Del convite que hace Cristo de su santísimo cuerpo, en el sacramento del altar”, concluye insistiendo a los lectores:

Llegaos mundana gente,  
 al Padre de familias, poderoso,  
 en corazón ardiente,  
 que da, por nuevo modo, milagroso,  
 de pan en un bocado,  
 a su Hijo y Señor de lo criado. (Ribera 273)

Mientras que en el Soneto 72, “Del amor con que Cristo consagró su cuerpo en las especies sacramentales” acusa la ceguera y la tibia caridad de los seres humanos ante el mensaje y el sacrificio de Cristo:

Hombre, ¿no ves el esplendor luciente  
 de aquel amor que obró la maravilla,

pagando en sangre el precio de la silla  
que en el Cielo compró para ti, ausente?

¿No ves, del mismo amor, la llama ardiente  
sazonar de tal modo esta semilla,  
que está con ella unida, la sencilla  
sustancia de Dios Hijo, omnipotente?

Pues si deslumbran estos resplandores  
los ojos corporales y el sentido,  
¡no arriba a la grandeza de este hecho!

Si es dádiva de amor y pan de amores,  
¡hombre, tibia es tu fe, cuando comida,  
no brotaren sus llamas por tu pecho! (Ribera 269)

En este soneto, Ribera desarrolla poéticamente los puntos principales del dogma, a saber, el sacrificio de Cristo para redimir la transgresión de Adán y abrir el camino al cielo, la presencia real de Cristo en el pan y el vino, el principio de caridad que la eucaristía porta consigo y la necesidad de que al comulgar, esto se haga no solo con el cuerpo y el intelecto, sino con fe. Es la fe en Cristo y su sacrificio el que ha de guiar a los seres humanos a imitarlo en vida y obras, y por lo tanto, su vida y obras se instalan como parámetro rector de comportamiento político y espiritual. Al mismo tiempo, el soneto sugiere que al contrario de aquellos hombres a los que se apela con ese constante “no ves”, el poeta ve y comprende, es capaz de “arribar a la grandeza de este hecho” y deja que en su pecho broten las llamas de ese amor que Cristo pagó con sangre para salvar a la humanidad.

Si los poetas cultos de la primera mitad del siglo XVII se apropian de figuras pertenecientes al dogma y la teología para legitimar su práctica dentro de la sociedad virreinal y resaltar el saber universal que les brinda la poesía, en la “Oración Panegírica al Augustísimo Sacramento del Altar” este procedimiento aparece invertido, como se aprecia en la forma en que El Lunarejo utiliza la metáfora de las abejas y la melificación. En su exégesis de la Eucaristía, esta figura literaria es dispuesta en relación con las Sagradas Escrituras y ciertos

comentaristas de ellas para aproximar a su audiencia a una correcta comprensión si no del misterio en su totalidad, al menos en los secretos de la transformación o incluso transubstanciación.

Una vez en la oración se ha efectuado plásticamente la composición de lugar en la que el mundo se dispone como un *locus amoenus* siempre amenazado por la muerte y solo redimido por la vida y pasión de Cristo, Espinosa Medrano refuerza la idea comentando que “así deben ser las abejas de Córcega que entre las flores vuelan, mas cuantos panales labran son ponzoña de la vida” (*La novena maravilla* 2). Este comentario, que se basa en unos versos de la duodécima epístola del primer libro de los *Amores* de Ovidio —“*collectam flore cicutae melle sub infami Corsica missit apis*”— insta a El Lunarejo a transformar analógicamente al asombro universal de la muerte en una “abeja infausta [...] que con trágico zumbido de negras alas, ronda los huertos, marchita los abriles, fabrica por cera palidez macilenta, destila por miel venenos fatales” (*La novena maravilla* 2). En contraposición a esta “abeja infausta”, Cristo viene al mundo como la “mística Abeja” (3) que se sacrifica para vencer a la muerte y a través de esa muerte producir un panal rebosante de miel que limpia el pecado y da vida eterna.

A partir de esta analógica lectura de la vida de Cristo, Espinosa Medrano relata que Cristo fue concebido por el Espíritu Santo en el cuerpo de una niña virgen desposada con José en una ciudad de Galilea, cuyo nombre era Nazaret. Y este nombre, destaca Espinosa Medrano, importa mucho, puesto que Nazaret quiere decir flor: “¿No habría de bajar el Verbo Divino como abeja a labrar el panal de la vida?” (2). Cristo no es por supuesto cualquier abeja, sino una abeja que para labrar dicho panal se dejó traspasar por la muerte, arrebatándole así su aguijón y con él su existencia. A las abejas, agrega El Lunarejo, “cuestales caro el herir, según enseñan Plinio y Aristóteles, porque aunque lastiman la carne que taladran, pierden luego la punta, el estoque y la vida” (3). De esta forma, Cristo “matóse por herir la misma muerte, y de la muerte muerta se hizo un plato de la misma vida” (3).

La explicación de este misterio, de cómo *del devorador salio comida y del fuerte brotó dulzura*, la explica Espinosa Medrano a partir del episodio bíblico narrado en *Jueces* 14: 1–16. En este episodio, Sansón Nazareo va camino a Timna (Espinosa Medrano dice Tabatá) a conocer a su futura esposa y es atacado por un león, al que con la ayuda del espíritu del Señor desquijara con sus propias manos. Al cabo de unos días, al volver al mismo lugar junto a sus padres para celebrar la boda, Sansón “se desvió para ver el cadáver del león, y vio que había un enjambre de

abejas con miel en la osamenta del león. Cogióla con sus manos y siguió andando y comiendo; y cuando llegó a su padre y a su madre, les dio de ella, sin decirles que la había cogido de la osamenta del león” (*Jueces* 14: 8–9). Luego, según lo narra El Lunarejo, en la celebración de la boda e impulsado por lo que había sucedido, Sansón propone el enigma a los invitados: “¿Qué cosa es (dice) tan maravillosa que del que come salió la comida y del fuerte procedió la dulzura?” (*La novena maravilla* 3). La respuesta ya la conocemos: el león, su cuerpo muerto, las abejas, el panal y la miel. Sin embargo, El Lunarejo dice que si bien el enigma ha sido resuelto, no comprende totalmente el misterio y vuelve a preguntar: “¿Qué león es este muerto? ¿Qué panal es este? ¿Por qué miel en el cadáver? y ya que las abejas la destilan, ¿para qué en tan horrible concavidad?” (3). El misterio lo aclara Espinosa Medrano siguiendo a Agustín de Hipona (Sermón 364 sobre Sansón), quien dice que el león es la muerte que salió a tragarse la vida, pero Cristo, al morir en la Cruz, mató a la muerte y en señal de triunfo hizo de su propio cadáver plato de vida: “Aprovechóse de la muerte misma para cuajar el dulcísimo néctar de su Cuerpo y Sangre: pues haciendo manjar de vida del cuerpo muerto, fue abeja de Sansón, que en los destrozos mismos de su humanidad formó el almíbar Eucarístico, endulzando todos los horrores de la muerte” (3).

Las abejas y la melificación recorren de este modo toda la “Oración Panegírica al Augustísimo Sacramento del Altar”, sirviendo como metáfora para comprender el misterio de la transubstanciación y el sentido de la Eucaristía. Los tópicos, fábulas y sentencias, sacadas tanto de la tradición poética grecolatina, así como de las Sagradas Escrituras, dejan ver a Cristo como una abeja mística y al pan de la comunión como el panal lleno de miel que Cristo ha producido a partir de su pasión. Además, la analogía se desplaza hacia su audiencia, en la medida en que el orador conmina a su público a observar el modelo de Jesús y a través de una *imitatio Christi*, seguir a la abeja mística en la recolección de néctar y en la melificación. La capacidad de las abejas para convertir el polen de las flores en alimento dulce y nutritivo como la miel, y de incluso hacerlo en los lugares más inhóspitos e insólitos como el cadáver de un animal, se revela en la oración de Espinosa Medrano una analogía para exponer el misterio de la Eucaristía y lo que los seres humanos deben saber y hacer al recibirla en la comunión. Lo interesante de esta construcción es que se produce también con referencias a la tradición poética para exponer el modo en que hay que comer el cuerpo de Cristo. En la poesía, la melificación es cifra del poder creador y transformador con el que trabajan los

poetas. Las abejas hacen cera y miel a partir del polen que recolectan de diversas flores y los poetas han de imitarlas para confeccionar un conjunto y un sabor distinto a partir de las fuentes recolectadas de la tradición. Desde esta perspectiva poética es que El Lunarejo invita a su audiencia a imitar a las abejas al hacer la miel, ya que “al picar las flores dicen que leen”. En el fondo, no solo explica poéticamente los misterios en torno a las fiestas de *Corpus Christi*, sino que como lo habían hecho los poetas cultos de la Academia Antártica ya a principios del siglo XVII, invita a su público a adoptar ese sistema poético como modelo de lectura y comprensión de la vida y del mundo.

## La imitación de las abejas: una disputa entre poetas y teólogos

Desde la Antigüedad clásica que la vida de las abejas o, mejor dicho, su capacidad de transformar el polen en miel ha sido cifra de la industria y creación poéticas. El acto de recolectar un elemento a partir de diversas fuentes, tomar el polen de las flores, para luego digerirlo y en las secretas cavidades de sus panales transformarlo en otra cosa, dulce y alimenticia como es la miel, esconde un secreto en el cual poetas, filósofos y oradores han vislumbrado un símil de su trabajo.

Platón ya lo comentaba en su diálogo *Ion*, cuando Sócrates intenta explicarle al rapsoda Ion que su habilidad recitativa no depende de la *techné* sino de una fuerza divina que emana de las musas, de una cadena de posesiones entusiásticas que comienza en los dioses, pasa al poeta, luego al rapsoda y por último a la audiencia.<sup>4</sup> Como los mismos poetas lo reconocen, su creación proviene de la miel que fluye de las fuentes de las musas:

Es sagen uns nämlich die Dichter, daß sie aus honigströmenden Quellen aus gewissen Gärten und Hainen der Musen pflückend, diese Gesänge uns bringen wie die Bienen, auch ebenso umherfliegend. Und wahr reden sie. Denn ein leichtes Wesen ist ein Dichter und geflügelt und heilig, und

4 Con respecto a la visión ambivalente que presenta Platón de los poetas y la poesía dentro de su sistema filosófico, ver la introducción de Penélope Murray en Platón, *On poetry*.

nicht eher vermögend zu dichten, bis er begeistert worden ist un bewußtlos und die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt. Denn solange er diesen Besitz noch festhält, ist jeder Mensch unfähig zu dichten oder Orakel zu sprechen. [534a-534b] (Plato, *Ion* 16–17)

Horacio, por su parte, también utiliza a las abejas en la segunda oda del cuarto libro de sus *Odas*, aunque en una dirección bastante distinta a la de Platón. En un poema dirigido a Julio Antonio, Horacio presenta sus preferencias líricas en contraposición a las magnitudes de los poderes a los que se tiene que confiar el poeta que pretende rivalizar con Píndaro. Este último debe entregarse a las alas inventadas por Dédalo (vv. 2–3), aprestarse a cantar como río que se despeña del monte, engrosado por las lluvias (vv. 5–6), ensalzar a los dioses y a los reyes (v. 13), a los atletas, a los caballos vencedores (vv. 17–18), lo que en breve quiere decir, entregarse al furor poético y al capricho de dioses y reyes, sobre los cuales no tiene control alguno (Horacio, *Oden* 216–218). Por el contrario, Horacio asimila su estilo al trabajo de las abejas y la humilde labor de un poetizar bucólico y mesurado:

Multa Dircaeum levat aura cycnum, / Tendit, Antoni, quotiens in altos /  
Nubium tractus: ego apis Matinae / More modoque // Grata carpentis thyma per laborem / plurimum circa nemus uvidique / Tiburis ripas operosa parvos / Carmina fingo.

Ein kräftiger Windstoß trägt den Schwan von der Dirkequelle, / Mein Antonius, sooft er sich aufschwingt zu den hohen / Bahnen der Wolken. Ich aber, nach Art und Weise einer / Biene Apuliens, // Die lieblichen Thymian mit großem Eifer absucht / Im Wald und an den Hängen des feuchten / Tibur, ich schaffe im Kleinen / Kunstvolle Lieder. [vv. 25–32] (*Oden* 218–221)

Séneca, en la octogésima cuarta epístola moral a Lucilio, también recurre a la analogía de las abejas, proponiéndola como un modelo para la autoformación del filósofo y de sus textos a partir de la tradición:

Apes, ut aiunt, debemus imitari, quae vagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quidquid attulere, disponunt ac per favos

digerunt et, ut Vergilius noster ait, 'liquentia mella / stipant et dulci dis-  
tendunt nectare cellas'. (*Epistolae* 6)

Debemos imitar [...] a las abejas, que vagan de un sitio a otro y escogen las  
flores más apropiadas para elaborar la miel y luego disponen y aderezan en  
panales todo lo que recogieron, y, como dice nuestro Virgilio, 'fabrican la miel  
líquida e hinchan sus celdas del sabroso néctar'. (*Obras completas* 618–619)

Es decir, que para lograr un buen producto como la miel, el poeta, el orador o  
el filósofo deben imitar a las abejas en al menos dos cosas: la primera, en el cui-  
dado para escoger las fuentes de donde obtienen la materia prima y, la segunda,  
la atención en la que estas materias se disponen y aderezan en la nueva forma  
que las ha de transformar en néctar. "Debemos imitar a estas abejas", continúa  
Séneca, ordenando todo lo "granjeado de lecturas variadas", para luego, median-  
te "la atención y la facultad de nuestro ingenio, fundir en un sabor único todas  
aquellas diversas libaciones, por manera que, aunque se vea de donde se toma-  
ron, se demuestre asimismo que tienen un ser diferente al que allí tenían" (*Obras  
completas* 619).

El humanismo renacentista en su redescubrimiento de las fuentes clásicas  
será capaz de reconocer el poder plástico de esta analogía, dándole continui-  
dad y nuevas energías en relación con los problemas de la *imitatio*: la indus-  
triosa recolección y melificación de las abejas será importante para Petrarca en  
las *Epístolas familiares*, para Castiglione en *El Cortesano*, para Montaigne en  
su ensayo "De la educación de los niños", sobre todo a partir del carácter re-  
tórico –procedimental y actitudinal– que se aprecia en el uso que le da Séneca  
(ver Stackelberg). Consciente de existir dentro de una tradición histórica y cultu-  
ral que quiere fundarse en la Antigüedad clásica, el objetivo de la creación poética  
o de la formación intelectual para el humanismo renacentista es obtener un pro-  
ducto en el cual sea factible reconocer las formas, motivos, estructuras y saberes  
del pasado, es decir, que participe de la tradición, pero que a su vez sea de natu-  
raleza diferente. La apropiación de las formas y saberes recogidos de los mejores  
modelos no puede significar simple repetición y para ello, el letrado o el poeta  
utiliza su atención y su ingenio para alcanzar un producto nuevo. De ello se des-  
prende que el sentido de la *imitatio* no debe ser la mera copia del modelo, sino  
su readecuación, su reestructuración, su transformación. Y por parte del poeta se

desprende una actitud de reverencia y conservación hacia los poetas y las obras del pasado, aunque también una de competencia, un afán de superación. Petrarca, siguiendo y transformando el consejo de Séneca, lo dice del siguiente modo en dos de sus más famosas *Epístolas familiares*, me refiero a la epístola octava del libro primero, dirigida a Tommaso Caloiro de Messina, y a la segunda epístola del libro vigésimo segundo, dirigida a Boccaccio (Giovanni de Certaldo):

Hec visa sunt de apium imitatione que dicerem, quarum exemplo, ex cunctis que occurrent, electiora in alveario cordis absconde eaque summa diligentia parce tenaciterque conserva, nequid excidat, si fieri potest. Neve diutius apud te qualia decerpseris manean, cave: nulla quidem esset apibus gloria, nisi in aliud et in melius inventa converterent. (Petrarca, *Le Familiari* I: 44)

Das ist es, was ich Dir, wie ich meinte, über die Nachahmung der Bienen zu sagen habe. Folge ihrem Beispiel, und was immer Du unter allem Dir Begegnenden als das Vorzüglichere erkennst, das verbirg in den Tiefen Deines Herzens und das bewahre mit grösster Sorgfalt geizend und beharrlich, damit Dir womöglich nichts davon entfalle. Un achte darauf, dass bei Dir nichts auf längere Zeit so verbleibe, weil Du es gepflückt hast. Denn nur damit verdienen die Bienen sich Lob, dass sie alles Gesammelte ins Bessere verwandeln. (Petrarca, *Familiaria* I: 46)

Standum denique Seneca consilio, quod ante Senecam Flacci erat, ut scribamus scilicet sicut apes mellificant, non servatis floribus sed in favos versis, ut ex multis et variis unum fiat, idque aliud et melius. (Petrarca, *Le Familiari* IV: 206)

Halten müsse man sich an einen Ratschlag Senecas, den vor ihm schon Flaccus gekannt hatte, dass wir nämlich dichten sollen, wie die Bienen Honig bereiten, welche nicht Blüten an sich bewahren, sondern sie in Waben verwandeln, wodurch aus dem Vielen und Verschiedenen ein Einziges entstehe, und zwar ein Anderes und Besseres. (Petrarca, *Familiaria* II: 635)

Sin poder entrar en detalle en la manera en que Petrarca se apropia del consejo de Séneca para sus ambiciones poéticas, baste advertir que frente a las ideas

sobre la *imitatio*, en el caso de Petrarca hay que sostener que la analogía de las abejas no alude a la imitación de algún modelo clásico ni tampoco –como lo sería para Séneca– a la imitación de un comportamiento con el que ingresa una sabiduría vinculada a la naturaleza, sino más bien la reconsideración de un motivo para reflexionar sobre un procedimiento o una técnica, cuyo resultado no está establecido de antemano. Como se lee en el cierre de la epístola a Boccaccio, la recomendación de Petrarca es hacer de las lecturas y reflexiones que surgen a partir de ciertas fuentes un panal desde el cual luego surgirá la miel. Lo que sugiere Petrarca, entonces, es organizar las lecturas recibidas de la tradición de una forma tal, que estas puedan ser constantemente transformadas por el ingenio. Esto quiere decir, la construcción de un receptáculo de lecturas en el que la tradición es una y otra vez transformada por acción de un sujeto que no se somete a modelos, sino que los utiliza siempre como medio de reflexión.<sup>5</sup>

De interés para el modo en que El Lunarejo utiliza la analogía de las abejas a lo largo de su “Oración Panegírica al Augustísimo Sacramento del Altar”, además de esta larga tradición retórica y poética, es que esta recuperación humanista de la melificación como modelo de producción poética también se encuentra presente muy temprano en la poesía culta escrita en el virreinato del Perú.<sup>6</sup> Entre los preliminares de *El Marañón* de Diego de Aguilar y de Córdoba, obra iniciada en 1578 y finalizada en 1596, se encuentra un ya conocido poema que Miguel Cabello de Balboa escribiera en su honor:

La casta abeja, en la florida vega  
con susurro suave y bullicioso  
para su laberinto artificioso  
de varias flores el manjar congrega.

5 Para una interpretación de la poética de Petrarca centrada en una transformación desligada de la doctrina de la *imitatio* que establecerá posteriormente el Renacimiento a partir de su poesía, ver el monumental estudio de Karlheinz Stierle, *Francesco Petrarca: ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*.

6 Sobre el modo en que Espinosa Medrano concibe la *imitatio* desde la rearticulación barroca de la cultura del humanismo, ver Vitulli “Soberbia derrota”. En este ensayo se presentan también sugerentes relaciones entre las nociones imitativas de El Lunarejo y las de Petrarca (92–93).

No menos a la adelfa el gusto allega  
que al romero y al cardamomo oloroso  
porque todo lo vuelve provechoso  
después que a su sutil boca se apega.

Igual te juzgo, cordobés ilustre,  
después que renació de tu memoria  
el Marañón, de sangre y muerte lleno,

que de su oscuridad sacaste lustre  
y de su vituperio tanta gloria  
que en bálsamo conviertes su veneno. (Aguilar 163)

Con bastante claridad, en este poema dedicado a elogiar la obra de Aguilar, Cabello de Balboa recurre a la analogía de las abejas para resaltar las capacidades transformativas de la poesía. Teniendo en mente las *Epístolas familiares* de Petrarca, Alicia de Colombí-Monguió ha visto en este uso imitativo —en el sentido renacentista— la presencia temprana en el virreinato del Perú de una teoría de la imitación petrarquista, que se consolidará en la obra de Diego Dávalos y Figueroa, así como en otros poetas de la Academia Antártica (*Entre voces y ecos* 213–215). Si bien es cierto que la analogía es un elemento importante en la poética de Petrarca, al menos como él la expone en varias de sus *Epístolas familiares*, y adquirirá un papel central para la imitación petrarquista que surgirá de sus obras, aquí es necesario avanzar con cuidado, sobre todo en relación con el contexto desde el cual se anuncian estos versos.

A partir del recurrente uso de las abejas y la melificación durante el Renacimiento y la actitud que se percibe en el poeta que la ocupa con respecto a sus modelos, distintos estudiosos de la literatura han intentado establecer una tipología que ilumine la noción de *imitatio* que se oculta detrás de cada uso. Es decir, descifrar si la analogía de las abejas se dispone para enfatizar un seguimiento (la recolección de las fuentes), una transformación (la producción de algo diferente) o definitivamente una superación (algo mejor). Así, Jürgen von Stackelberg, en su estudio “Das Bienengleichnis: Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen *Imitatio*” de 1956, luego de observar el uso de esta figura desde la Antigüedad clásica hasta las postrimerías del Renacimiento, se atreve a sacar conclusiones

generales sobre la *imitatio*. En su estudio, Stackelberg da a entender que, si en la Antigüedad la melificación parece insistir en la necesidad de producir algo diferente, como se aprecia en Séneca (Stackelberg 275–277), durante la Edad Media su uso demuestra más bien una visión ornamental de la *imitatio*. En este caso, el uso que hace Macrobio en *Saturnalia* del modelo de las abejas da a entender en su trabajo recolector se reconoce un aspecto fundamental para el saber, puesto que este se encuentra repartido en los modelos legados por la tradición, aunque en ningún caso se enfatiza el aspecto transformativo que tiene también la figura (278–281). Según Stackelberg, recién a partir del humanismo, en autores como Petrarca, Policiano, Erasmo o Montaigne, se reinterpretó creativamente la teoría imitativa de Quintiliano o Séneca (284–290).

Por su parte, G. W. Pigman III, quien sigue a Stackelberg en la visión evolutiva de la *imitatio*, pretende sistematizar los modos en que esta doctrina fue comprendida durante el Renacimiento. Para ello, Pigman se concentra en las intenciones de los teóricos de la *imitatio* durante los siglos XV y XVI y descubre allí una dimensión formativa y una dimensión retórica. En el primer caso, la *imitatio* se explica mediante la metáfora de un camino, es decir, la intención de un autor en su estudio de seguir al modelo (*sequi*), luego alcanzarlo (*imitari*), para por último superarlo (*aemulari*) (Pigman 25). Este camino de formación es un elemento constitutivo de la *imitatio*, ya que se percibe tanto en los teóricos de la Antigüedad, así como en los de la Edad Media y el Renacimiento. Sin embargo, lo que varía es el énfasis en el cómo se realiza esta formación. Para apreciar estas variaciones, Pigman ofrece cuatro clases o estrategias de transformación que no se corresponden necesariamente con los tres tipos fundamentales expresados en la metáfora del camino, sino que los precisan. Para Pigman existiría una imitación “no transformativa”, una “transformativa”, otra “disimulativa” y por último una “erística” (3). Es decir, *sequi* tendría principalmente un carácter no transformativo, aunque a veces por el cambio de contexto o algunas reordenaciones puede inclinarse hacia la transformación. *Imitari*, por su parte, tendría un carácter transformativo, aunque si la intención del autor es verdaderamente igualar al modelo en otro contexto, entonces sería más bien disimulativa, porque intenta disfrazar la transformación. Por último, *aemulari*, en la medida que apunta principalmente a la superación del modelo, tendría un carácter transformativo, pero además erístico, ya que explicitaría su disputa con el modelo, marcando diferencias y superaciones. Estas precisiones sobre la *imitatio* sirven, además, dice Pigman, para clasificar a

su vez las distintas imágenes utilizadas por los teóricos de la *imitatio* para referirse a la doctrina: imágenes apinas, digestivas, filiales o simiescas pueden ser precisadas al ver si estas resultan principalmente transformativas, disimulativas o erísticas (3).

Para el caso específico de la analogía de las abejas, Pigman advierte que comúnmente corresponde a una imagen transformativa, aunque en esto hay que tener cuidado, ya que el símil, siendo el que adquirió mayor preminencia en los estudios sobre la *imitatio*, es a su vez el más ambivalente: “Bees illustrate not only transformative imitation, but non-transformative following, gathering or borrowing” (3). Es decir, esta metáfora puede representar tanto al poeta como seguidor, recolector, así como al poeta como imitador o emulador (4). El caso lo observa a partir de la clásica utilización de la analogía por Séneca, luego Macrobio y finalmente Petrarca. Para el primero, la utilización sería ambivalente, aunque se inclinaría más hacia la transformación. Si bien en un primer momento Séneca advierte que los estudiosos de las abejas no saben con exactitud si estas obtienen la miel directamente de las flores o si la fabrican ellas mismas mediante un proceso propio, más tarde comparará la melificación con la digestión en los seres humanos, aludiendo así a una dinámica transformativa (Pigman 4–5). Para Macrobio, quien sigue directamente a Séneca, la analogía sería sustancialmente no transformativa, o transformativa solo en la medida en que las fuentes son reorganizadas y dispuestas en otro contexto. Según Pigman, lo principal para Macrobio es “the redistribution of individual excerpts in an organized collection, a *florilegium*. Macrobius conceives of imitation as a type of redistributive reproduction; for him making something different means setting it in a new context” (6). Para el caso de Petrarca, Pigman simplemente ofrece la conocida cita de la *Epistola familiar* (I.8) en la que Petrarca recomienda cuidar que lo recolectado no permanezca demasiado tiempo en la forma original, y declara que Stackelberg ya ha dado cuenta de las diversas formas en que la analogía de las abejas está en lugar de una imitación transformativa.

De este modo, para Stackelberg y Pigman, la melificación representa para el Renacimiento un modelo poético transformativo y permite establecer diferencias generales, incluso la posibilidad de trazar una historia crítica de la *imitatio*, ya que otorga visiones diferenciadas epocalmente sobre esta doctrina. Y si bien es innegable que la analogía de las abejas apunta siempre hacia la transformación, es necesario observarla también con mucho cuidado. En términos generales,

como lo sostienen De Rentiis y Kablitz, el problema de Pigman es que su modelo solo sirve para observar la diferencia pretendida en la *imitatio*, pero no entrega elementos de análisis para un estudio efectivo de estas diferencias a nivel textual. Por lo tanto, sirve para organizar las intenciones de los diversos teóricos de la *imitatio*, pero no para realizar una investigación de la práctica efectiva ni de una historia más abarcadora de esta doctrina. (De Rentiis, *Die Zeit* 19 y Kablitz, “Intertextualität (II)” 34). En lo que refiere a la observación particular de la analogía de las abejas, Dina De Rentiis advierte además que en Séneca y en Macrobio esta analogía no sirve el propósito de expresar con una imagen una teoría o una práctica general de la *imitatio*. El significado y la función de esta metáfora en *Ad. Luc.* 84 y en *Saturnalia* es principalmente resultado de su inserción en dos contextos análogos y complementarios en lo que respecta a los temas y a las técnicas de argumentación (De Rentiis, “Der Beitrag” 44). La metáfora de las abejas aparece tanto en Séneca como en Macrobio junto a otras comparaciones –la digestión, la armonía de un coro, la filiación padre hijo, la composición de los aromas– por lo que se percibe como parte de un complejo de figuras que ejemplifican ciertos aspectos de la *imitatio*. En otras palabras, la metáfora de las abejas es utilizada como un ejemplo de la doctrina de la *imitatio* y se refiere a ciertas partes de esta.

En la medida en que es posible, como lo sugiere Anne Cruz, comprender la *imitatio* en relación a las tres partes principales que componen la retórica –*inventio*, *dispositio* y *elocutio*– (*Imitación* 9), las abejas pueden hacer énfasis en alguna de estas partes. Si el poeta decide discutir o exponer lo importante que resulta la recolección de determinados tipos de flores, por ejemplo, los versos de Ovidio sobre la venenosa miel que procede de la cicuta o los versos de Horacio sobre el oloroso tomillo, la figura estaría acentuando la búsqueda de modelos adecuados al objetivo deseado. En estos casos, el problema se sitúa más bien en la *inventio*, es decir, en el hallazgo, comprensión e interpretación del modelo. Pero si el poeta pone el acento sobre la fusión de lo recogido y la producción de un texto diferente a las flores del que proviene, entonces priman la *dispositio* y la *elocutio* en la composición del poema. La pregunta principal es, por lo tanto, el cómo imitar el modelo. Según De Rentiis, en Séneca la analogía se aboca al problema de una máxima *mutatio verborum*, es decir, al caso en el que la imitación de los modelos sea llevada al extremo de hacerse casi irreconocible, mientras que, en Macrobio, las abejas se refieren al problema de una *mutatio verborum* mínima, o sea, el caso

en el que las variaciones del modelo se produzcan solo mediante una redistribución de los materiales en un contexto diferente. Y esto hay que tenerlo en cuenta a la hora de observar la metáfora de las abejas en otros autores, puesto que esta no significa *per se* una comprensión específica de la *imitatio* (De Rentii, “Der Beitrag” 44).

Si regresamos entonces sobre el poema de Cabello de Balboa y la sugerencia de que su uso revela una imitación petrarquista, se observa que la analogía de las abejas y la melificación en este caso enfatiza un poder transformativo de la poesía, aunque no en relación con el contenido o las forma de los materiales que sirven de base a la composición. El poema declara abiertamente que para las abejas da igual de dónde provenga el polen, porque su trabajo es siempre transformador. No obstante, la calidad o virtud de la melificación no está dispuesta en relación con el o los modelos, ni tampoco en la singularidad del producto obtenido, sino en función de sus efectos para los consumidores de la miel. Y estos efectos guardan un profundo vínculo con su contexto de enunciación, a saber, los preliminares de *El Marañón* y la legitimación de los trabajos letrados en el virreinato del Perú en servicio de una Monarquía católica.

El soneto, como ya lo mencionamos, es un poema encomiástico dispuesto al inicio de *El Marañón* y como tal tiene el objetivo de elogiar al autor y a su obra para dar más fuerza a la petición de amparo y protección que realiza este último en la dedicatoria. También funciona como preparación para el lector, en la medida en que ofrece de manera reducida una primera dirección de lectura. *El Marañón* de Diego de Aguilar narra el sangriento desenlace que tuvo la expedición de Juan de Urzúa en busca de El Dorado, debido a la rebelión y alzamiento que lideró el tirano Lope de Aguirre. Este alzamiento, sin embargo, no se detuvo con la muerte de Urzúa y el posicionamiento de Aguirre como caudillo de la hueste, sino que se transformó en un levantamiento armado en contra del Rey y sus representantes y que le costó la vida a cientos de personas.<sup>7</sup> Al tener una figura abominable y casi diabólica como protagonista de su historia, Diego de Aguilar y de Córdoba intenta adelantarse en su prólogo “Al Lector” a las críticas posibles que surgirían de este hecho, declarando que su interés no es dar memoria y renombre a un

7 Para un recuento del alzamiento de Aguirre y su interpretación dentro de otras rebeliones en contra de la autoridad del Rey en el virreinato del Perú, ver el estudio introductorio de Díez Torres en *El Marañón*.

infame, sino guiar al lector mediante un antiejemlo en la vida recta y el temor a Dios. A pesar de que Aguilar reconoce que la escritura de la historia debe regirse por el dictum ciceroniano *historia magistra vitae*, en el caso de la vida de Lope de Aguirre esto hay que entenderlo de modo diferente, ya que “no es su vida para imitar porque fue muerte sin esperanza de salvación, odio de los hombres y aborrecimiento de Dios” (Aguilar 160).

En este sentido, el soneto de Cabello de Balboa se apropia de estas advertencias del autor y ensalza a la poesía –en un sentido lato que incluye a la historia– como un discurso bello y deleitante que es capaz de convertir incluso al tema más vil en provechoso ejemplo de virtud. La abeja, dice Cabello de Balboa, para fabricar su miel se allega a todo tipo de flores, venenosas como la adelfa u olorosas como el romero o el cardamomo, puesto que “todo lo vuelve provechoso / después que a su sutil boca se apega” (Aguilar 163). El énfasis en el provecho desplaza el problema de la transformación imitativa a uno de carácter compositivo bajo el dictum horaciano del *delectare et prodesse*, aunque rearticulado bajo una concepción finalista y cristiana de la poesía, muy de acuerdo con las propuestas que ya hemos visto de Diego Mexía de Fernangil (capítulo 4) y el “Discurso en loor de la poesía” (capítulo 5).

Los elogios de Cabello de Balboa sobre las virtudes de Aguilar y de Córdoba se fundan precisamente en la capacidad que tuvo este autor para tomar eventos sangrientos, infames y de tanta ofensa para los españoles en el virreinato del Perú y convertirlos en un bálsamo que impulse a sus lectores a extraer también de esa nefasta historia lecciones útiles para la vida.<sup>8</sup> El poeta, en este sentido, no posee solo la capacidad de leer los materiales que le sirven de inspiración a partir del orden cristiano del universo, sino también de traspasar este modo de lectura a sus lectores y con ello ser guía fundamental para alcanzar una buena vida según los principios cristianos.

La “Oración Panegírica al Augustísimo Sacramento del Altar” de Espinosa Medrano, a pesar de ser un texto de oratoria sagrada, se sostiene también en esta

8 Otros sonetos preliminares de *El Marañón* que apuntan exactamente en esta misma dirección a través de otros tópicos clásicos como la superación del Parnaso clásico, los ríos de la inspiración o el orden de la naturaleza en armonía con las jerarquías celestes son el del general Alonso Picado y los sonetos en toscano y francés de Carlos de Maluenda (ver Aguilar 276 y 155–156, respectivamente).

particular interpretación cristiana de la analogía de las abejas. No solo por el evidente carácter moral que tiene el hecho de signar a Cristo como “mística Abeja” (*La novena maravilla* 3) y perfecto modelo a seguir, sino también en el sentido que tiene esa sentencia que toma de Virgilio, mediante la que invita a sus auditores y lectores a gustar del sacramento eucarístico tal como las abejas, que al picar las flores se dice que leen (*La novena maravilla* 6). Así como los poetas vinculados con la Academia Antártica, quienes insistían mediante las figuras del pan, de los ángeles o del Parnaso cristiano en el poder que tiene la poesía para leer el universo y regular el orden, jerarquías y comportamientos en la tierra según principios cristianos, la analogía de las abejas en El Lunarejo representa por su parte una figura de un saber teórico y práctico que refuerza la importancia del trabajo letrado en el virreinato, puesto que mediante él se fortalece una comprensión corporal, intelectual y espiritual de la sociedad basada en el dogma cristiano y la historia de la salvación.

En efecto, en la segunda parte de su oración, Espinosa Medrano destaca esta dimensión escatológica del conocimiento figural y las labores letradas, al introducir en sus aclaraciones sobre el misterio de la Eucaristía un episodio del *Apocalipsis* del apóstol Juan:

Vi otro ángel poderoso que descendía del cielo envuelto en una nube; tenía sobre su cabeza el arco iris, y su rostro era como el sol, y sus pies como columnas de fuego, y en su mano tenía un libro abierto. [...] Fuime hacia el ángel diciendo que me diese el libro. El me respondió: Toma y cómelo, y amargará tu vientre, mas en tu boca será dulce como la miel. (*Apocalipsis* 10: 1–2 y 9)

Aparte de las reminiscencias figurales que tiene este episodio con respecto al de la Transfiguración del Señor, que para Mexía de Fernangil es punto de partida para convertir el Parnaso Antártico en un Parnaso cristiano –así como Jesús, el Ángel que desciende con el libro viene envuelto en una nube y su rostro brilla como el sol– (ver capítulo 4), este episodio es importante por el modo en que El Lunarejo lo interpreta en función del saber letrado. Frente al curioso hecho de que el ángel le ordene a Juan comer el libro, El Lunarejo arroja la pregunta: ¿Qué libro es este? y responde siguiendo a Alberto Magno, Tomás de Aquino, Bernardino y a otros, que no puede ser más que “aquel Divinísimo Sacramento, donde encuadrada la Divinidad con lo corpóreo, vemos que se escribió el Verbo o la palabra del Padre

en el cárneo pergamino de nuestra mortalidad” (*La novena maravilla* 5). En otras palabras, el libro que ofrece el ángel al apóstol Juan es el pan eucarístico que Jesús anunció luego del milagro de la multiplicación de los panes y que consagró en la última cena al revelar a sus discípulos que ese es su cuerpo y que como tal han de comerlo en memoria de su vida y su sacrificio.

Si el artífice de este libro fue abeja mística que hizo del pan un panal y sacrificó su vida para vencer a la muerte y salvar a la humanidad, sostiene El Lunarejo, se entiende también que al recibirlo del Ángel y comerlo, al apóstol Juan le supiera en la boca dulce como la miel. Sin embargo, ¿cómo explicar que al pasar al estómago le amargara el vientre?, pregunta Espinosa Medrano y responde de inmediato: “Había comulgado Juan como debía, había gustado su alma el pan de los ángeles con todas sus potencias. El entendimiento recibió creyendo, la voluntad se regaló amando y la memoria se lastimó acordando (*La novena maravilla* 6). Y esto es lo que hay que saber, es decir, conocer y gustar a la hora de recibir el sacramento de la Eucaristía. El comer como acto de vida, dice Espinosa Medrano, es acto común a los seres humanos y a las bestias, sin embargo, lo que este episodio del *Apocalipsis* resalta es que el pan eucarístico es “manjar de vida intelectual” y por lo mismo, como lo afirma el libro *Eclesiástico* (15: 3), “*panem vitae, et intellectus*” (*La novena maravilla* 5). “Ese es el libro que os da el Ángel del sacerdote, libro sellado de cifras, caracteres y rasgos incógnitos y revesados, volumen arrollado en las obscuridades de la fe, en que el más despabilado ingenio abate las alas de su perspicacia...” (5). Ante las letras incógnitas y reversadas y las oscuridades de la fe, El Lunarejo insiste entonces en que el mensaje cristiano “quiere que el comer sea entender, y sea leer el gustar” (5) y es por eso que el ángel trajo el pan hecho libro, ya que es “vianda que se entiende, escritura que se come, plato que se medita, pan que se discurre” (6).

Toda esta exposición presenta una exégesis de la Eucaristía que a primera vista parece estar muy de acuerdo con el modo de lectura que la legitimación teológica de la poesía reclamaba para los poetas. Dentro de un universo epistémico determinado por la analogía, los poetas se arrogan la capacidad de leer e interpretar el mundo para guiar a los demás individuos hacia la vida recta y buena. En la coyuntura política y cultural que determina la existencia global de una Monarquía católica a la cual pertenecen los habitantes del virreinato del Perú, este modelo de comportamiento hay que entenderlo a partir de la misión evangélica que legitima la presencia y las acciones de la Corona de Castilla en las Indias. Por lo mismo, dicho

modelo analógico queda especificado por un modo de lectura tipológico o figural, para el que la historia de la salvación no es solo un discurso que permite comprender el mundo desde la alegoría o la moral, sino la historia verdadera dentro de la cual se vive y resuelve la salvación de la humanidad (ver capítulo 6). Este modelo de lectura es el que los poetas cultos en el virreinato del Perú reclaman como particular de una poética teológica. Tal como lo expone fray Luis Jerónimo de Ore en *Symbolo Catholico Indiano*, todo el orden del universo fue dispuesto por Dios en dos libros, el de la naturaleza y la Biblia. El primero, para acceder al conocimiento de Dios mediante la contemplación filosófica y el segundo para alcanzarlo mediante la revelación. Y como lo sugiere el “Discurso en loor de la poesía”, ambas vías se encuentran condensadas para los seres humanos en la poesía. En cuanto don divino y saber que es “fuente” y “epílogo” de todas las artes y ciencias terrenales, y en cuanto canto angélico que afirma continuamente el poder y la gloria de Dios y la Trinidad, la poesía tiene la capacidad de descifrar los signos del universo y el orden verdadero que se oculta tras de ellos. El poeta, por su parte, en cuanto espiritual y discreto, se aproxima sensiblemente a ese orden y se posiciona al interior de la sociedad humana como aquel individuo capaz de transmitir, con gusto y provechos, el mensaje angélico y regular los comportamientos y prácticas humanas en función del orden cristiano (ver capítulo 5).

Ahora bien, para el caso que nos presenta la “Oración Panegírica del Agustísimo Sacramento del Altar” de El Lunarejo, no hay que olvidar que el texto pertenece a un género discursivo determinado, el de la oratoria sagrada, y que por lo mismo, su autor y enunciador ostenta también intereses y una posición de enunciación distintos a los de los letrados declarados poetas. Considerando los múltiples niveles de significación que presenta la retórica de Espinosa Medrano, no puede ser gratuito que al referirse al ángel que presenta el libro al apóstol Juan en el *Apocalipsis* y la necesidad de interpretación que demanda aquel libro, lo haga con el epíteto de “el Ángel del sacerdote”, como lo cité anteriormente.

En efecto, si suspendemos por un momento la vinculación directa de este pasaje con el episodio del *Apocalipsis* y lo pensamos solo como una afirmación sobre el rito de la comunión bajo la metafórica del libro, se aprecia que aquel poder que comparten los letrados y poetas católicos en el virreinato del Perú queda reservado solo para el teólogo de profesión cuando se llega a los misterios del dogma. El mensaje divino que viene inscrito en el pan eucarístico es parcela exclusiva del sacerdote que lo entrega a los feligreses, lo mismo que la comprensión, aunque sea

parcial y limitada, de sus rasgos incógnitos y las oscuridades de la fe. Ante estas, el entendimiento laico no alcanza a penetrar, por muy poético, perspicaz o ingenioso que sea. En esta misma línea, también es importante notar que, a partir de la segunda parte de su oración, el argumento de El Lunarejo empieza a disolver las analogías que había construido entre exégesis sagrada y referencias literarias o mitológicas. Y de este modo, plantea una diferencia fundamental con la analogía de las abejas que utilizaba Miguel Cabello de Balboa para legitimar y ensalzar una poética cristiana.

Luego de haber homologado al pan eucarístico con un libro que es necesario gustar racional y corporalmente y siguiendo con la analogía de las abejas para exponer por última vez el modo correcto para comulgar, la “Oración panegírica al Augustísimo Sacramento del Altar” alude otra vez a las *Metamorfosis* de Ovidio, en específico, al mito de la transformación del joven Jacinto en la flor del mismo nombre. Según Espinosa Medrano, la mejor miel se hace de los jacintos y esto se debe a que en sus pétalos las abejas leen el mensaje que dejó escrito Apolo en memoria del joven Jacinto: “Es el jacinto una flor bermeja de listas carmesíes, pero en las hojuelas del pimpollo discurren ciertas venillas, y se ven unos rasgos nativos, que parecen hacer dos letras: Y y A que juntas al derecho dicen: Ya; y al revés: AY” (*La novena maravilla* 6). Esto fue, dice El Lunarejo, lo que llevó a los antiguos a fabular de que el jacinto había sido un joven del cual Apolo estaba enamorado y que al quedar herido mortalmente por un disco de hierro que lanzaban los dos juntos, lo convirtió en flores rojas que conservaran su memoria llamándose como el joven: “Y porque contase al mundo el sentimiento y los llantos que costó y merecía tan fúnebre lástima, escribió en la flor sus ayes, y gemidos aquel AY; que leído así, es interjección dolorosa; y deletreado al contrario YA, es principio del nombre de jacinto” (6). Ahora bien, como lo indicaba más arriba El Lunarejo, esto es “fábula” o “flor [...] de la erudición profana” y por lo mismo, insta a toda su audiencia a ser verdaderas abejas: “pero seamos como abejas, que de todas [las flores, VBS] hagamos miel” (6).

Siguiendo la versión moralizada de Ovidio que realizara Petrus Berchorius a mediados del siglo XIV, El Lunarejo indica que es posible utilizar el mito ovidiano para entender también el modo en que se debe comulgar, pues Jesús al morir en la cruz entregó su cuerpo y derramó su sangre por la salvación de los seres humanos:

Derramóse su sangre y como la de jacinto sabe convertirse en flor, la de Cristo verdadera y no fabulosa conversión, se nos eterniza en aquella oblea, flor de jacinto, donde dura la memoria de su Pasión y muerte, rubricada en ayes misteriosos, dibujada de sangrientos caracteres: Por eso le pareció libro al profeta, cuando lo comía, por los rasgos, por las letras. (*La novena maravilla* 6)

Como se aprecia, la analogía de las abejas en la oración panegírica de El Lunarejo presenta las analogías entre el dogma y la poesía, aunque advirtiendo que estas analogías solo se sostienen de forma alegórica, solo sirven si se reconoce al final el carácter mitológico o fabular de la poesía frente al verdadero y revelado de las Sagradas Escrituras. Y este reconocimiento es condición de posibilidad para que las abejas puedan hacer efectivamente miel de todas las flores. Como ya lo señalamos, según el soneto de Cabello de Balboa daba igual a qué flor se allegara la abeja para fabricar su miel, puesto que “todo lo vuelve provechoso / después que a su sutil boca se apega” (Aguilar 163). Este absoluto poder transformativo de la poesía, estaba justificado por la intención del poeta de componer sus poemas para deleitar, pero sobre todo enseñar a sus lectores a partir de un modelo cristiano.

Para El Lunarejo, si bien no completamente equivocada, esta visión de la poesía no deja de entrañar graves peligros si no se consideran, por un lado, los límites alegóricos del arte frente a los alcances anagógicos de las Sagradas Escrituras y la prerrogativa de la teología para interpretarlas. Basándose en la misma analogía de las abejas, recordemos que al realizar la composición de lugar con la que introducía en el mundo el “asombro universal de la muerte”, El Lunarejo recurría a los versos de Ovidio que presentaban a la infame abeja de Córcega, la que al recolectar el polen de la cicuta en vez de miel fabricaba veneno. Lo que por un lado indica que existen abejas que al coger las flores equivocadas sí fabrican veneno y por otro, desde la perspectiva moralizante, ayuda a comprender el misterio de la muerte en la vida y la venida de Cristo para vencer la muerte con el sacrificio de su propia vida. También en otro momento, El Lunarejo recurre al Epigrama 32 del libro cuarto de Marcial, en el que el poeta latino habla de una abeja atrapada en una gota de ámbar:

Et latet et lucet Phaetontide condita gutta,  
ut videatur apis nectare clusa suo.  
dignum tantorum pretium tulit illa laborum:  
credibile est ipsam sic voluisse mori. (Marcial 276)

[Die Biene verbirgt sich und leuchtet hervor, geborgen in einem Bernsteintropfen,  
als wäre sie im eigenen Nektar eingeschlossen.

Für ihre so emigse Mühe bekam sie den verdienten Lohn:

Man könnte meinen, sie habe selbst so sterben wollen. (Marcial 277)]

Según lo comenta Espinosa Medrano, “los álamos del Po sudan cierta goma que llaman electro; es pálida pero transparente como el cristal, que endurecida al hielo pasa por piedra de que se hacen brazaletes y sartas de estima que llamáis cuentas de ámbar” (*La novena maravilla* 4). El caso que propone el epigrama de Marcial es así el de una abeja que “descuidada pasaba [...] por el tronco del álamo húmedo de la luciente resina, al tiempo mismo que se iba cuajando” y “quedó muerta, pero en tumba luciente y cristalina” (4).

Este epigrama y el episodio que oculta, le sirve a El Lunarejo para exponer con una imagen el problema del modelo analógico de lectura doble. Por un lado, la abeja “descuidada” queda atrapada en el ámbar, dando la impresión de haber escogido morir así, encerrada en el propio néctar, escondida en el electro y a la vez luciente en su transparencia. La irónica belleza de la imagen, sin embargo, desde una lectura exclusivamente poética se reduce a ornamento, como lo sugiere la alusión de El Lunarejo a los brazaletes y cuentas de ámbar. Por otro lado, la imagen le sirve para pensar la transubstanciación de Cristo en el pan eucarístico, aunque solo si se la considera desde el dogma y la fe. A partir de los versos de Marcial, El Lunarejo declara que en el epigrama es creíble que ella quiso morir así, pero en el caso de Cristo y su pasión no solo es creíble –en el sentido de verosímil– sino asunto de fe: “que aquella divina abeja después de haber el sacrosanto panal de su cuerpo y sangre de las flores de su humanidad, quiso quedarse siempre con nosotros en aquel sepulcro transparente, entre dos cristales: *Et latet, et lucet*” (*La novena maravilla* 4). Donde el sepulcro transparente se refiere en este caso tanto al pan eucarístico, así como a la efigie de Cristo que “sacamos estos días por las calles en ostentación de esta victoria, como enseña el sacro y general Concilio Tridentino” (4).

Como se aprecia, estas imágenes extraídas de la poesía sirven para explicar de manera más plástica diversos aspectos del misterio de la Eucaristía, pero jamás por sí solas, sino que siempre desde una perspectiva que sepa discernir los límites que existen entre la fábula alegórica y el evangelio sagrado, entre la poesía y la teología. A partir de los usos que realiza El Lunarejo de la analogía de las abejas, se colige que desde su mirada teológica no se trata simplemente de censurar a los poetas que no aseguren sus poemas en las Sagradas Escrituras o en el dogma cristiano. Como buen tomista, para El Lunarejo esa sería una resolución demasiado simple y negaría a su vez las bases de su propia lectura.<sup>9</sup> Lo que parece afirmarse en su “Oración panegírica” es una advertencia al descuido de los poetas de quedar atrapados en sus apetitos básicos o en la construcción de un panal solo a partir de la tradición clásica. Lo mismo para los lectores de poesía, quienes confundidos por el ingenio o perspicacia de los poetas, pueden comenzar a buscar misterios trascendentes en la poesía. Estos descuidos pueden llevar tanto al poeta como a sus lectores a terminar sus días como la abeja de Marcial, encerrados y ahogados en su propio néctar. Al mismo tiempo, hacen olvidar otro aspecto fundamental que El Lunarejo agrega a la melificación desde su formación teológica. La miel no es solo polen o néctar de las flores, sino también rocío que cae del cielo:

No penséis que las abejas forman su miel solo del jugo de las flores, como sueña el vulgo, que aquel dulcísimo licor del cielo cae a las flores, a las hierbas y árboles, de allí la recogen las abejas y así unos le llamaron rocío, como los poetas; otros saliva de las estrellas, como Plinio; otros sudor del cielo, como Aristóteles; otros maná de las nubes, como los hebreos. Don celeste y dulzura de los aires, le llamó Marón: *Aerii mellis Coelestia dona*. Alguna porción se hace de las flores que da la tierra, lo demás, que es maná o rocío dulcísimo, el cielo lo alambica. (*La novena maravilla* 4)

El poeta en sus ambiciones terrenales, sea por alcanzar un saber oculto, una expresión sublime, o simplemente un lugar de renombre en Parnaso o en la corte, corre siempre el riesgo de caer en una defeción idolátrica, puesto que se

9 Sobre la importancia del tomismo en la obra de Espinosa Medrano, ver Rodríguez Garrido, “La defensa del tomismo por Espinosa Medrano”.

concentra únicamente en las exigencias del siglo y no procura escoger, es decir, gustar y leer, los aspectos celestes que se conservan en las flores de la tradición. Esto, por supuesto, no sería un problema si los poetas asumieran desde un principio las limitaciones de su arte, sin pretender alcanzar el saber y el poder que son más bien parcela exclusiva de la teología y los teólogos.

## De la poética teológica a una teología poética

La “Oración Panegírica al Augustísimo Sacramento del Altar” no es, por supuesto, ni una poética ni un texto de crítica literaria y por lo mismo, para comprender de mejor forma la dilucidación teológica que sugiere El Lunarejo sobre el lugar de la poesía en la jerarquía de las ciencias y la superioridad última de la teología, hay que ir a buscarlas en otros textos, como el *Apologético en favor de Don Luis de Góngora* o la *Panegírica declamación por la protección de las ciencias y los estudios*. Para los que conocen la obra de Espinosa Medrano o aquellos enterados de los estudios sobre la literatura virreinal, es sabido que el *Apologético* es uno de los primeros textos de crítica literaria escrito en el Nuevo Mundo y que se construye polémicamente en contra de la interpretación negativa que hace Manuel de Faria y Sousa de la poesía de Luis de Góngora para enaltecer, a su vez, a la del portugués Luis de Camoens.

Este texto, como lo señala Pedro Guibovich, ha sido la obra más editada de todas las escritas por El Lunarejo, debido al interés que despier­ta como exponente de la crítica literaria colonial (“El *Apologético*” 97). Este interés es también el que a partir de las últimas décadas del siglo XX ha motivado una serie de estudios de este texto que permiten una reevaluación del Barroco de Indias, los primeros visos de una modernidad colonial o el surgimiento de una conciencia criolla.<sup>10</sup> Por otra parte, en la medida en que este polémico texto de crítica literaria fue escrito por un letrado perteneciente a los círculos universitarios y eclesiásticos, su estructura, modos de argumentación y fuentes utilizadas han servido para ampliar los conocimientos

10 Ver, por ejemplo, González Echevarría, *La prole de Celestina*, Mabel Moraña, “Apologías y defensas” y John Beverley, “Máscaras de humanidad”.

históricos sobre los modelos de formación en estas instituciones y las dinámicas letradas en el virreinato del Perú y en específico la ciudad de Cusco.<sup>11</sup>

Dentro de las discusiones sobre la modernidad de este texto de El Lunarejo y la defensa de los ingenios criollos que se aprecian en el *Apologético*, se han destacado las declaraciones que el mismo Lunarejo realiza sobre su tardía participación en la polémica gongorina: “Tarde parece que salgo a esta empresa: pero vivimos muy lejos los criollos y, si no traen alas del interés, perezosamente nos visitan las cosas de España” (*Apologético* 127). En sus excusas, como se aprecia, viene implicada también una crítica al modo en que los españoles miran las cosas de las Indias, ya que la distancia que separa a las colonias de la Península apenas es remontada por los europeos para negociar y comerciar, y en contadas ocasiones para intercambiar cosas vinculadas con las letras. Y esta crítica, que se vincula directamente con la construcción de una identidad criolla, recrimina luego a los españoles y les enrostra sus prejuicios: “pero ¿qué puede haber bueno en las Indias? [...] Sátiros nos juzgan, tritones nos presumen, que brutos del alma, en vano se alientan a desmentirnos máscaras de humanidad” (127). En contra de esta negación de la “máscara de humanidad”, El Lunarejo estaría utilizando la poesía (y la autoridad de Góngora) para desarrollar una exposición culta e ingeniosa, mediante la que no solo desarticula los argumentos de Faria y Sousa en asuntos literarios, sino se auto-representa a sí y a los ingenios criollos como detentores de una vasta erudición que viniendo de España también supera a España.<sup>12</sup>

Sin negar estas interpretaciones, me parece necesario abrir otro camino de exploración dentro del que el descalce temporal con el que Espinosa Medrano se suma a las polémicas gongorinas tiene también mucho que ver con el desarrollo que habían experimentado en el virreinato del Perú las reflexiones sobre la poesía y su poder al interior de la Monarquía católica. Un factor central en las críticas de Espinosa Medrano a Manuel de Faria y Sousa se basa en el llamado de atención sobre una lectura equívoca e ignorante (*Apologético* 209) de la poesía que busca, por un lado, solo censurar y zanjar como errores algunas particularidades

11 Ver la introducción de Cisneros a la edición anotada del *Apologético*, así como Guibovich, “El *Apologético*”.

12 La discusión es bastante más intrincada y remito al ensayo “Máscaras de humanidad” de Beverley y al segundo capítulo de Vitulli, *Inestable puente* para más detalles. Sobre la auto-representación del ingenio y el entendimiento criollo en el *Apologético*, ver Sabena, “Entronizar la propia excelencia”.

del estilo poético de Góngora, y por otro, elevar la poesía de Camoens al nivel de las Sagradas Escrituras (208). En este sentido, se aprecia que los argumentos en favor de Góngora y en contra de Faria y Sousa se enarbolan en el virreinato del Perú no para defender el estilo gongorino que fue de uso corriente en la segunda mitad del siglo XVII, sino sobre todo para disputar el poder que pretendían los poetas al interior del poder virreinal, arguyendo una legitimación teológica y apropiándose de un modo de lectura tipológico que en el fondo era prerrogativa de los teólogos y religiosos regulares.

En contra de Manuel de Faria y Sousa, Espinosa Medrano sostiene en primer lugar que la actitud del crítico, sea este literario o incluso teólogo, no debe surgir de la envidia y no puede tener como objetivo la simple impugnación de otros autores. Esta renuncia al juicio deviene en una censura indiscriminada que no solo desecha las virtudes que aquellos autores también exponen, sino además olvidan el fundamental carácter docente que tienen las letras. Este tipo de censores, que no críticos, dice El Lunarejo: “nos gastan el papel, el tiempo y la vida, sin acordarse de que mientras pelean no nos han enseñado ni un átomo de verdad ni dejándonos a la paciencia un átomo” (*Apologético* 108). Así, cuando ya está a punto de concluir su *Apologético*, Espinosa Medrano cita lo que él denomina una sentencia de Apolo, divulgada por Trajano Boccalini, sobre la purgación de poemas y en la que se enfatiza la vileza de muchos críticos por destacar solo los errores, lo que es en el fondo una renuncia al juicio. Según El Lunarejo,

[Boccalini] venía a confesar haber sido mal aconsejado cuando emprendió el indiscreto e impertinente trabajo de dejar las rosas que halló en el poema que había censurado y amontonó y guardó inútilmente las espinas: y que en los estudios de trabajos ajenos los críticos sabios y discretos imitaban las abejas que aun de las hojas amargas sabían sacar miel y que no hallándose cosa debajo del cielo que no tuviese mezcla de muchas imperfecciones, cuando alguno quisiese curiosa y cuidadosamente cerner los escritos de Homero, Virgilio, Livio, Tácito e Hipócrates, que eran la maravilla del mundo, con el cedazo de un continuo estudio no dejaría de sacar de ellos algún poco de salvado y que él se daba por contento y satisfecho, que la harina de los escritos de sus estudiosos secuaces fuese en la plaza mercadería corriente y vendible... (*Apologético* 107)

De este pasaje sobre la crítica cabe destacar que en él no solo importa el contenido, es decir, la afirmación que todo gran autor tiene virtudes e imperfecciones que van mezcladas y que no es posible extraer las unas sin afectar a las otras, sino también la doble metafórica bajo la cual se dispone. En clara relación con el modo en que El Lunarejo exponía la disposición correcta para comulgar y comprender el misterio que encarna el pan eucarístico, el ejercicio del criterio se expone en el *Apologético* tanto con la metáfora de las abejas, así como con la producción de la harina. Es de esta forma que el continuo estudio actúa como un cedazo que permite reconocer y separar las imperfecciones, tal como sucede al cernir la harina, mientras que el juicio discreto, tal como las abejas, es capaz de hacer miel incluso a partir de las hojas amargas. Recordando aquella sentencia de Virgilio que en la “Oración panegírica al Augustísimo Sacramento del Altar” homologa la elección de las flores con la lectura meditada, intelectual y sensible, se aprecia que en este pasaje del *Apologético* la analogía de las abejas, en cuanto modelo de la producción poética, destaca la importancia de reconocer las especificidades de los poemas y aprender a gustarlos de tal modo que sea posible distinguir tanto virtudes como defectos, transformando todo el conjunto en alimento intelectual.

La estructura de todo este discurso de crítica literaria en defensa y alabanza de Góngora se construye en una breve exposición de los argumentos de Manuel de Faria en contra del poeta y luego la exposición de Espinosa Medrano en contra de la opinión del portugués. Así, la primera sección se abre con el comentario de Manuel de Faria, quien señala que al preguntar a los admiradores de Góngora por el lugar o misterio o juicio o alma poética en que fundaban dicha admiración, todos le respondieron siempre que en el uso del hipérbaton y que por lo mismo se dedicó en primera instancia a observar las maneras en que esta licencia retórica aparece hasta el hartazgo en Góngora. Como respuesta a esta crítica, Espinosa Medrano no solo realiza a lo largo de las primeras páginas una exposición erudita y juiciosa de todas las posibles clases de hiperbatones que existen y un análisis de sus usos en los latinos, así como en Góngora, sino además indica que la pregunta de Manuel de Faria es de suyo ya un error, puesto que no considera las diferencias entre distintos tipos de poesía ni las diferencias entre la poesía y la teología. Como respuesta inmediata a las primeras objeciones del crítico portugués sobre los hiperbatones de Góngora y el misterio que representan, El Lunarejo plantea la siguiente pregunta, no sin ironía: “¿quién le dijo a Manuel de Faria que los poetas

y escritores del siglo habían de tener misterios?” (*Apologético* 135). Donde es importante entender que la expresión “del siglo” no es indicio de contemporaneidad, sino de una pertenencia al ámbito seglar de la sociedad. Así, continua:

¿cuándo los halló [los misterios] en su Camoens? debe de querer, que una octava rima tenga los sentidos de la escritura, o que en la corteza de la letra esconda como cláusula canónica otros arcanos recónditos, sacramentos abstrusos, misterios inefables. Sabido es, que en eso se distingue la escritura humana y poesía secular de la revelada y teológica: que está embozando misterios, descoge humildes las cláusulas y llano el estilo; y aquella toda adorno de dicciones, toda pompa de palabras, toda aliño de elocuencia yace vana, hueca, vacía, y sin corazón de misterio alguno. (135)

En este sentido, dice El Lunarejo, toda el alma poética consiste en poco más que nada, tal vez alusiones, equívocos, conceptos de donaire y gracia, tal como se aprecia por ejemplo en el uso que hace Virgilio de los pies dáctilos para expresar la celeridad con la que los troyanos huían de la ferocidad de Polifemo; lo mismo, en el uso de los espondeos para manifestar el sosiego, la medida y la quietud con que responde Eneas (136). El problema es cuando este tipo de observaciones se transforman en asombros idolátricos y desmesurados. Por lo mismo, Espinosa Medrano vuelve a preguntar: “¿cuándo han hablado misterios los poetas, sino los profetas?” y acusa a Manuel de Faria de querer ver en Camoens un profeta grande, achacándole vaticinios, como la expedición para el África, adivinada al rey Don Sebastián aún en la cuna (136).

Ante este tipo de veneraciones superlativas de los poetas, Espinosa Medrano dice que Góngora, “aunque era *Vates* por lo poético; no lo era en lo divino, con que se excusará el haber de exhibir misterios para calificarse de poeta” (136). Y con respecto a la supuesta “alma poética”, recuerda El Lunarejo que esta es en el fondo la alegoría, que trama la invención épica y sirve de fundamento al poema heroico. Por lo mismo, es necedad buscar esta alma en Góngora, quien es poeta erótico y lírico; pero si se quiere insistir en un alma, entonces habría que buscarla en el “ardor intelectual” con el que animó su canto, “pues cada verso es una sentencia y cada palabra una historia” (136).

La búsqueda de ese “ardor intelectual” no hay que realizarla, entonces, en la elegancia con la que Góngora introdujo en el castellano algunas virtudes del latín,

sino principalmente en el uso de expresiones peregrinas, es decir, en el lenguaje figurado que, como decía Aristóteles, es característica de una poesía elevada. La crítica de Manuel de Faria con respecto a este uso figurado del lenguaje de Góngora es que resulta incomprensible y a veces irrisorio, como sucede con el verso “En rucas de oro rayos del sol hilan”, que para el crítico portugués resulta un injustificado alambicamiento para referirse a la cera y a la miel que producen las abejas (*Apoloético* 168). La respuesta de Espinosa Medrano es reconocer que precisamente el uso del lenguaje figurado no está exento de riesgos, sin embargo, si se leen los versos de Góngora dentro del poema al que pertenecen, queda en evidencia que el poeta no frecuenta los términos peregrinos por extraños, sino por traslaticios y metafóricos. Y como lo declara el Pinciano en su *Philosophia Antigua Poética*, advierte El Lunarejo, “los hombres grandes, aunque usen metáforas altísimas y remotas, con las palabras consecuentes las dejan aclaradas o con las anteriores dejan abierta la senda de entenderlas” (*Apoloético* 169). Por lo mismo, El Lunarejo invita a leer el verso aludido, situándolo en la octava a la que pertenece dentro de *El Polifemo*:

Sudando néctar, lambicando olores,  
senos que ignora aún la golosa cabra,  
corchos me guardan más; que abeja flores  
liba inquieta, ingeniosa labra:  
tronco me ofrecen árboles mayores  
cuyos enjambres, o el abril los abra  
o los desate el mayo, ámbar destilan,  
y en rucas de oro rayos del sol hilan.  
(citado por Espinosa Medrano, *Apoloético* 170)

Al observar la octava completa, se aprecia la precisión y belleza de la figuración completa. Las abejas liban inquietas y labran ingeniosas las flores. Los corchos (colmenas) y senos (las cavidades del panal) sudan el néctar y destilan olores, de modo que los troncos, en los que residen los enjambres en abril o en mayo (es decir, en primavera para el hemisferio norte), destilan ámbar y en su interior, “en rucas de oro rayos del sol hilan”. Ante este último verso, pregunta entonces Espinosa Medrano: “¿Hemos de pensar por ventura, que los enjambres tiraban oro de Milán, o hilaban (como suena) las guedejas rubicundas del sol?, ¿o hemos

de entender, que en las pellas de cera pálidas o doradas devanaban las rubias hebras de la olorosa miel? Júzguelo Apolo” (170). Y luego: “¿Qué más hermosa y poéticamente pudo describirse el melificio [sic], que diciendo de los enjambres, que en rucas de oro hilaban rayos del sol?, ¿no es frase benemérita del furor verdaderamente poético? ¿No enseñó Aristóteles en el tercero de sus retóricos, que otro era el lenguaje del poeta y otro el del orador?” (171).

Ahora bien, para explicar la oscuridad del verso, dice El Lunarejo que la primera mitad no requiere de grandes iluminaciones, cuando se percibe que las rucas de oro son elegante traslación que refiere a los panales de cera, por el color y el oficio en la colmena. En el caso de la segunda mitad, si es que parece atrevimiento vincular a la miel con los rayos del sol, Espinosa Medrano se vuelca sobre Virgilio, quien ya antes había llamado a la miel aérea o etérea dádiva celeste: *aerii mellis caelestia dona* (*Apologético* 171). Lo mismo si se recurre a Plinio, quien sostiene que “la antigua filosofía jamás creyó que las abejas formasen la miel de las flores, sino que la recogían de los pimpollos, donde llovía el sol a rocíos o el cielo a gotas” (171–172). Y a pesar de que este rocío destilado de las luces del cielo, continúa Plinio, se corrompe al bajar de las esferas, se mezcla con los vapores de la tierra, se entremezcla con el mundo vegetal y es trasegado en los ventrículos de las abejas, “aun todavía retiene aquella dulzura soberana y causa aquel deleite de su celestial naturaleza” (172). Y si bien Góngora no filosofa, sino metrifica y requiere pasar de lo físico a lo metafórico, no por ello renuncia a toda esta erudición filosófica, como lo expone El Lunarejo a partir de unos versos de la *Soledad* segunda:

República ceñida en vez de muros  
de corteza; en esta pues Cartago  
reina la Abeja, oro brillando vago,  
o el jugo beba de los aires puros,  
o el sudor de los cielos, cuando liba  
de las madres estrellas la saliva.  
(citado por Espinosa Medrano, *Apoogético* 172)

Como se aprecia a partir de esta defensa de Góngora, de su uso del lenguaje figurado mediante sus alusiones a las abejas y la melificación, existe en Espinosa Medrano un criterio de lectura que distingue entre el ámbito poético y el

ámbito teológico con respecto a la finalidad. Góngora construye figuras y conceptos verbales de gran elegancia y elevación lírica con el objetivo de despertar sensiblemente en el lector un “ardor intelectual”, superar los obstáculos formales de su expresión para descubrir los sentidos posibles a los que apuntan sus imágenes, pero sin pretender revelar en su interior ningún misterio trascendente. Pensando en la comparación que Manuel de Faria hace de Camoens con las Sagradas Escrituras (*Apologético* 206), Espinosa Medrano dice que “ni entiende ni conoce las Escrituras quien con profanas poesías las pareo” (208) y luego, ante el asombro que a veces producen los grandes poetas en sus lectores, advierte: “ciertamente que aunque los mejores poetas del orbe en el cieno de la profanidad y erudición mundana los admiremos cisnes, otra cosa son al viso de la verdad y el desengaño de las Escrituras” (210). Por lo mismo, la figura de las abejas, rearticulada en Góngora desde la tradición clásica, abre sendas para entenderla dentro de un marco poético y debe ser leída dentro de este. Esto no quiere decir que ella no pueda estar en relación con interpretaciones filosóficas y quizás teológicas de ciertos enigmas del mundo natural, pero no es objetivo del poema hacer una exégesis misteriosa o revelar verdades sagradas. La revelación es cuestión de profetas, la exégesis de teólogos y las posibilidades de precisar ciertos misterios mediante figuras poéticas es cuestión de lectura informada y juiciosa. Si el “ardor intelectual” que provoca la poesía en sus lectores puede ser capaz de encumbrar el intelecto hacia esferas más espirituales y secretas, la prerrogativa última sobre la función doctrinaria de las letras para el bien de la civilización humana a partir del orden cristiano del universo es jurisdicción de la ciencia más elevada, es decir, de la teología.

Este coronamiento de la teología en la jerarquía de las ciencias en defensa del ardor intelectual que caracteriza a la poesía y su sistema expresivo se aprecia con mayor claridad en la *Declamación panegírica por la protección de las ciencias y los estudios*, en la cual la analogía de las abejas vuelve a cobrar una posición central. Este texto es, como lo dice el título, un texto declamatorio que busca ensalzar las virtudes del protector o mecenas al que está dirigido, con el objetivo de asegurar su apoyo al Real Seminario de San Antonio Abad en el Cusco, en el cual Espinosa Medrano fue colegial y catedrático de Artes y Teología. Esta figura protectora es el Maestre de Campo Don Juan de la Cerda y de la Coruña, Corregidor y Justicia Mayor en la Ciudad de Cusco, a quien se elogia aludiendo tanto a su linaje, como a sus virtudes militares y administrativas, que han

quedado probadas tanto en la Península como en el Nuevo Mundo. Y son estas virtudes las que ahora necesitan de las ciencias y las letras para que alcancen el renombre y la fama que merecen.

La *Declamación panegírica* comienza significativamente aludiendo a la macrotopos del Parnaso, en cuanto representación alegórica de las letras y las ciencias. Además, combina esta representación con una alabanza a las armas y las letras, estableciendo su simbiosis y necesidad mutua. Se aprecia de este modo que El Lunarejo explicita las jerarquías del saber que porta esta figura y que estaban funcionando implícitamente en la *translatio imperii et studii* argüida tanto por el “Discurso en loor de la poesía” así como por la representación emblemática del “Parnaso Antártico” de Diego Mexía de Fernangil (ver capítulo 4). Las letras, según El Lunarejo, son fuentes del saber e ilustran con sus frutos a la república, aunque esto solo lo consiguen si logran florecer “al riego de un lucimiento” y “apadrinadas del rodrigón aplauso” (“Declamación Panegírica” 113). Por lo mismo, para poder atraer al público a su cultivo, las letras requieren afirmarse en las victorias de los grandes hombres de armas. Siguiendo la *Mitología* de San Fulgencio, El Lunarejo equipara a las nueve musas con las ciencias y sus saberes: “*Musas doctrinae, ac scientiae dicimus modos* [Llamamos musas a los extremos de la sabiduría y la ciencia]” (“Declamación Panegírica” 114).

Ahora bien, a Espinosa Medrano le llama la atención que en la enumeración de las musas y sus disciplinas, San Fulgencio no comience con el rector soberano de esta “academia”, es decir, Apolo, sino con Clío, glorificadora de las gestas heroicas y glorias pasadas. ¿No hay acaso otras musas más graves?, pregunta El Lunarejo, ¿por qué entonces Clío en vez de Urania o Melpómene, por ejemplo? A lo que responde de inmediato: Clío ocupa el primer lugar porque ella significa “lucimiento del saber, aplauso de las letras, fama de la ciencia” (“Declamación panegírica” 114). Y El Lunarejo afirma a continuación que “nunca hubo primer pensamiento en aprovechar en la ciencia que no fuese también deseo de verse aplaudido en ella” (114). Clío, entonces, debe encabezar a las ciencias y las artes, ya que mediante su gloria y su fama se alentará a todos los ingenios a comenzar su estudio y a perseverar en su ejercicio, pero también a los príncipes poderosos a proteger su cultivo y difusión: “Deseosas fueron siempre las letras de que las apadrinaran las armas” (115).

Mediante una ingeniosa exégesis de diversos pasajes extraídos de la poesía clásica, El Lunarejo demuestra que a lo largo de la historia de las letras

humanas, el lucimiento de la poesía y las victorias de las armas (identificadas a partir de una cita de Horacio con la hiedra y el lauro) han funcionado simbióticamente, llegando incluso a fundirse en figuras bifrontes. Según Tertuliano, dice El Lunarejo, Minerva no fue solo diosa de las artes, sino también de las armas; y si en la Antigüedad el laurel fue pompa de los triunfos, también según lo apunta Farnesio, el laurel fue sagrado para Apolo, ya que tiene significación de sabiduría (“Declamación Panegírica” 118–119).

A partir de esta exégesis literaria, basada en sentencias y poemas extraídos de la tradición clásica en torno a la imagen del laurel, se podría sospechar que la defensa de las ciencias y las artes que acomete El Lunarejo apunta a celebrar la excelencia de la poesía dentro de ellas. No por nada el laurel ya había sido apropiado por Dante y Petrarca para signar sus triunfos en la poesía y de este modo había pasado también a los poetas de los Siglos de oro (ver Vélez-Saíenz, *El Parnaso español* 47–49) No obstante, Espinosa Medrano inserta un corte abrupto en su argumentación y advierte que si se apura el discurrir, es necesario afirmar que no es cualquier ciencia la que se inclina al patrocinio de las armas, sino “en especial la teología de los tomistas y genuinos discípulos del doctor angélico” (“Declamación Panegírica” 119). Y esto lo dice apresuradamente, “porque me arrebató ya la pluma el agudo milanés [Alciato] a vuelos de la suya, en un emblema” (119).

El emblema que describe El Lunarejo es el emblema titulado *Que tras la guerra viene la paz* y en el que se presenta un yelmo abandonado en un campo, el cual está rodeado por un enjambre de abejas que han hecho de él un panal. Los versos (en traducción castellana de 1549) aclaran el emblema:

Aqueste yelmo que traxo el soldado  
En sangre de enemigos tan teñido  
Con la paz el sosiego ya alcançado  
En colmena de auejas conuertido  
Nos da panar de miel muy apreciado.  
Cesen las armas çese su ruido,  
No mueua guerra aquel que justo fuere  
Sino quando sin guerra paz no ouiere. (Alciato 67)



Emblema "Que tras la guerra viene la paz" (*Ex Bello Pax*) de la edición en castellano de los *Emblemas de Alciato* (Lyon, 1549). Cortesía de la University of Glasgow Library, Special Collections (Sp Coll S.M. 32).

Como se aprecia en estos versos, el emblema de Alciato no menciona en ningún lugar a la teología y se aboca más bien a celebrar los tiempos de paz, en los que los poetas y hombres sabios –que ya sabemos que las abejas eso codifican para la tradición letrada– pueden hacer de las ruinas de la guerra preciosos panales rebosantes de miel. Sin embargo, El Lunarejo se salta estos dos niveles de lectura, es decir, la lectura literal y la lectura tropológica según la hermenéutica medieval, y pasa de inmediato a los niveles alegóricos y anagógicos. Ante el particular lugar en el que las abejas han fabricado su panal, Espinosa Medrano reconviene con estupefacción a las abejas por elegir un yelmo ensangrentado como lugar de habitación y las incita a regresar a los árboles. Debe ser en ellos y no en los estragos de la guerra donde las abejas hagan sudar el néctar e hilen los rayos del sol, como lo exponía Góngora en el fragmento del *Polifemo* que ya hemos citado, “porque parece impropiedad hacer colmena un yelmo y dedicar pacíficas dulzuras a lo que fue abrigo de militares ímpetus; pero no es sino misterio” (“Declamación panegírica” 120).

Que Espinosa Medrano declare al emblema como misterio, implica que este tiene por lo menos dos dimensiones que considerar. Por un lado, la interpretación tradicional de las abejas, basada en las fuentes clásicas, y por otro, una interpretación teologal, que pone en contacto a las abejas con algún aspecto escatológico. La interpretación tradicional, destaca la lectura de Virgilio y otros clásicos, quienes dicen que las abejas son “viva imagen de los doctos, noble representación de los estudiosos” (120). Y señala entonces que lo que Alciato quiso decir es:

[...] que estas abejas doctas, estos sabios y estudiosos (por aquellas representados) donde mejor aseguran la fragante miel de su doctrina, donde mejor fabrica el parto oloroso de sus letras, es el abrigo y sabor de triunfantes armas pues el yelmo donde se recogieron, arma era victoriosa si le vio Alciato de enemiga sangre teñido, *hostili curore*. (120)

Ahora bien, esta aclaración no revela ningún misterio y, por lo tanto, Espinosa Medrano pregunta otra vez: ¿pero de dónde vienen estas abejas? y responde siguiendo las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, que indican que estas nacen del cadáver de un buey. Sin que esto explique nada, El Lunarejo cita entonces una quintilla del Canto sexto del poema *El Angélico* de fray Adriano de Alecio, escrito

en Lima y publicado en Murcia en 1645 y que exhibe “con estilo de poeta lírico” la vida de Tomás de Aquino. Allí se dice:

Sude el buey enmudecido  
pastos del vicio aborrezca,  
libros rumie, en letras crezca,  
que él despedirá un mugido,  
que todo el mundo estremezca.  
(citado por Espinosa Medrano, “Declamación Panegírica” 121)

A partir de la cita y del libro del que proviene, Espinosa Medrano declara que ese buey no es otro que Tomás de Aquino:

[...] ese es el buey de cuya silenciosa mudez nacieron los doctores tan grandes o abejas que por el Habla de la santa teología (al vuelo de sus ingenios) de pimpollos y licores labraron el almíbar de la sabiduría, que partícipes gustamos los verdaderos tomistas a pesar de los adúlterinos zánganos que la suavidad presumen aniquilar. Galantemente lo dijo la grave doctitud del Colegio Salmanticense Carmelitano, hablando con Santo Tomás: *Apes etiam bove mortuo oriri experientia attestante testatur natura: ex te ergo velut a Bove quondam adeo muto, ut mortuus crederetur spiritales apes nascuntur quicumque per Sacrae Theologiae auram sese ingeniorum pennis praepetibus librant* [Las abejas, pues, nacen del buey muerto según enseña con sabia experiencia la naturaleza. Del mismo modo, en algún momento nacen de ti, como de un buey mudo que lo creen muerto, espirituales abejas que se libran con las rápidas alas de sus ingenios a través de las auras de la sagrada teología.] (121)

Lo que aquí importa, considerando todas las resonancias que tiene la analogía de las abejas para la poesía y para la interpretación teológica que, hemos visto, hace El Lunarejo en varias de sus obras, es destacar dos cosas: primero, que a la lectura alegórica que vincula el florecimiento de las abejas al amparo de las armas se le agrega ahora una lectura anagógica. Esta lectura dispone la interpretación ingeniosa de ciertos fenómenos naturales bajo la doctrina de los misterios cristianos y en este caso, vincula el nacimiento natural de las abejas del buey muerto (esa es la sabia enseñanza de la naturaleza) con el nacimiento espiritual de los doctores

que, a partir de la mudez, es decir, los escritos de Tomás de Aquino, pudieron beber de la sabiduría impulsados por el habla de la santa teología. Segundo, que a partir de esta lectura tipológica, la figura de las abejas se destaca como modelo de lectura que combina la contemplación de la naturaleza con el aprendizaje espiritual en la escritura para dar alas a los ingenios y liberarlos de una comprensión del mundo meramente terrenal. En este sentido, se aprecia que el “ardor intelectualivo” que proporciona la lectura poética del universo, tanto desde la tradición como desde una filosofía natural arcaica, puede llegar a niveles metafísicos y teológicos, pero esto solo puede suceder al amparo de los escritos y doctrina de la santa teología. Si recordamos el modo en que El Lunarejo utiliza la analogía de las abejas a lo largo de la “Oración Panegírica al Augustísimo Sacramento del Altar”, no hay que olvidar que la miel no se hace únicamente del polen, sino también a partir del rocío que cae del cielo. Por su parte, para el poder monárquico y su victoriosa administración del reino, representado en la *Declamación Panegírica* mediante la figura del Maestre de Campo Don Juan de la Cerda y de la Coruña, el mensaje también es claro: la protección de las letras en su totalidad es imprescindible, pero aún más la de la ciencia que les garantiza su vínculo profundo con la misión evangélica que legitima su universalidad.

## La poesía al servicio de la teología

A partir de las obras de Juan de Espinosa Medrano se observa que la legitimación teológica que se puso en práctica en el virreinato del Perú durante la primera parte del siglo XVII volvió a experimentar una minuciosa revisión de carácter tomista, semejante a la que había influido en el surgimiento del *topos* de la alabanza de la poesía (ver capítulo 5). Frente a la pretensión de los poetas de poseer mediante su arte un modo de lectura tipológico del universo, derivado del canto angélico que da continuidad eterna al poder y la gloria de Dios, y de ser capaces además de encarnar sensible e intelectualmente este saber en sus lectores a través de un lenguaje figurado y conceptuoso, El Lunarejo advertía sobre los peligros o incluso la ignorancia que suponía esta comprensión de la poesía a partir de los principios de la teología que supuestamente animaban esta legitimación.

En sus argumentos en contra de las alabanzas de Manuel de Faria y Sousa hacia la obra de Luis de Camoens y en defensa de la poesía de Luis de Góngora,

estas advertencias demuestran con suma claridad las bases tomistas y escolásticas de la dilucidación de El Lunarejo sobre el lugar que le compete a la poesía dentro de las jerarquías de las ciencias. Faria y Sousa, declara Espinosa Medrano en su *Apologético*, quiso alabar la superioridad y grandeza de *Los Lusíadas* de Camoens, comparando esta obra con las Sagradas Escrituras: “me persuado”, dice Faria y Sousa, “a que Luis de Camoens, arrebatado todo de un divino espíritu, procuró imitar aquella admirable escritura con esta [...], porque siendo tan suave y fácil de estilo, esa fácil y suave claridad contiene profundo entendimiento” (*Apologético* 207); y luego, confirmando esta opinión, declara: “Este rarísimo poeta fue singularmente asistido de Espíritu Divino” (207).

A partir de estas declaraciones, El Lunarejo busca desentrañar qué fue lo que quiso decir Faria y Sousa con esto, para lo cual desarrolla tres posibles interpretaciones, evidenciando los errores graves que cada una de ellas supone. Primero, dice Espinosa Medrano, si se entiende que “el Espíritu Divino asistió cooperando a los versos en el poeta, no es elogio, pues siendo causa primera ese Espíritu de todo efecto *ad extra*, como las demás personas, con el concurso general también, influye con el jumento al rebuzno, como el poeta al soneto” (207). Si piensa, como segunda posibilidad, que el Espíritu asiste a Camoens porque aquel es fuente de la Gracia y liberal dador de “los dones *gratis datos*” – dentro de estos las artes, habilidades y ciencias–, esto sería correcto, pero tampoco significa una singular excelencia, “pues también los sastres, carpinteros, borradores y otros artífices mecánicos son asistidos del mismo espíritu” en la consecución de sus habilidades o inspiración (207). El problema es que Faria y Sousa quiso constituir la singularidad de Camoens en que su poema se parece a las Escrituras en lo misterioso y profundo, implicando con esto que fue el mismo Espíritu Divino el que dictó a David sus *Salmos* y a Camoens *Los Lusíadas*.

Esta tercera posibilidad de interpretación de los dichos de Faria y Sousa revelan la ignorancia de este último en cuestiones del dogma y de la fe, al mismo tiempo que el modo en que hay que comprender a la poesía en relación con las ciencias y la teología. “Ni entiende ni conoce las Escrituras quien con profanas poesías las para” (*Apologético* 208), sentencia El Lunarejo, ya que como lo había indicado al principio de sus argumentos en contra de la comparación de Faria y Sousa, las Sagradas Escrituras se diferencian de cualquier otro tipo de escritura humana por su inspiración divina y por su especial inteligibilidad:

Los divinos oráculos, como los autorizan razones, que prorrumpió el Entendimiento inefable del Altísimo, tienen tal inteligibilidad en sus Sacramentos, que cada cláusula, cada ápice es perene manantial de varios sentidos, inteligencias y misterios; y como los asegura la infalibilidad de una verdad por esencia, no solo no pueden contradecirse, pero unos lugares a otros por maravillosa conexión que guardan se ayudan a la interpretación y corroboran mutuamente su inteligencia, cansando a innumerables ingenios que hubiera, con darles a cada luz nuevos misterios que sondear, nuevos arcanos que especular. (*Apologético* 206)

Puede ser que el lenguaje de la poesía, por su figuración y artificiosa oscuridad, pueda tener varios sentidos y presentar algunos enigmas para el intelecto, sin embargo, en ningún momento estos sentidos se corroboran mutuamente más allá de su función al interior de una obra en particular y por lo mismo, menos se aseguran en la infalibilidad de una verdad esencial. Al inicio de su *Apologético*, Espinosa Medrano ya había señalado este hecho cuando establecía que la escritura humana y la poesía secular se distinguen de la escritura revelada y teológica en que esta oculta misterios y se expresa mediante humildes cláusulas y un estilo llano, mientras que aquella, “toda adorno de dicciones, toda pompa de palabras, toda aliño de elocuciones, yace vana, hueca, vacía, y sin corazón de misterio alguno” (*Apologético* 135).

Esta distinción esencial recuerda los argumentos que en el siglo XIV enarbolará Giovannino de Mantua en contra de la caracterización de la poesía que hiciera Albertino Mussato como una ciencia celestial y segunda teología (ver capítulo 5). Recordemos que para Giovannino, según lo resume Curtius, no era posible elevar a la poesía al nivel de la teología, porque su nacimiento en la Antigüedad había sido fruto de una filosofía arcaica e idólatra, porque su transmisión en la historia de la humanidad no había sido por inspiración divina, sino por un legado eminentemente mundano al igual que todas las demás ciencias terrenales; y si pareciera ser que poesía y Biblia comparten algunos rasgos formales, como el uso de verso y tropos, el sentido que adoptaba el lenguaje figurado y artificioso era sustancialmente distinto. La poesía utiliza sus figuras retóricas para idolatrar, mientras que la Biblia con el fin de ocultar los misterios ante los indignos (Curtius, “Theologische Poetik” 5–6). Según Curtius, estos argumentos revelan una mirada tomista para la que la poesía resulta en el mejor de los casos subracional frente a

los alcances superracionales de la teología y por lo mismo, si llegara a considerarse ciencia, la poesía no podía ser otra cosa que una *infima scientia* (Curtius, “Theologische Poetik” 6).

Fundamental es, sin embargo, que en la argumentación de El Lunarejo en defensa de la poesía de Góngora, este arte no es considerado en ningún momento como *infima scientia*, puesto que en sentido estricto no es ni puede ser una ciencia. La poesía profana no es otra cosa que adorno, pompa y alioño y en ningún caso portadora de verdad y menos misterios. No obstante, esta dilucidación de El Lunarejo no significa por ningún motivo que la poesía no tenga virtudes propias y fundamentales, pero estas no tienen que ver con sus contenidos sino exclusivamente con la forma y la finalidad con que utiliza el lenguaje figurado. Como lo vimos más arriba, Espinosa Medrano sugiere que la pregunta por los misterios o el alma de la poesía es una pregunta equívoca, puesto que esta depende a su vez del género específico a partir del cual se realiza una obra. Así, si es que la invención épica tiene en su centro a la alegoría y con ello un modo figurado de comprender moralmente el mundo, la poesía erótica y lírica tiene como fundamento un “ardor intelectual” que provoca que cada verso pueda tener mil almas y cada concepto mil vivezas (*Apologético* 135–136).

Esta visión de la poesía guarda grandes similitudes con los argumentos que presenta Baltasar Gracián en su famoso tratado *Agudeza y arte de ingenio* (1648), en el que la poesía en un sentido lato es comprendida precisamente como este arte ingenioso en cuyo centro intelectual se encuentra la agudeza (ver Beverley, “Máscaras de humanidad” 47). Baltasar Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* desarrolla una reflexión práctica sobre las capacidades del arte verbal, sea este expresión en prosa o en verso, en función de lo que él denomina el ingenio y la agudeza. A diferencia de otros manuales, tratados o preceptivos sobre el *ars bene dicendi* heredados de la Antigüedad, para Gracián, la dimensión estética y práctica de la elocuencia y la dimensión cognoscitiva de la palabra no pueden separarse y distribuirse en retórica, dialéctica y gramática, puesto que ambas dimensiones son aspectos indivisibles de nuestro entendimiento (Gracián 313). Para todas las potencias intelectivas del ser humano, señala Gracián, existe una cualidad sensible que es capaz de percibir y gozar de una determinada composición formal; y esta percepción, no descansa solo en el placer de la hermosura o la consonancia, sino que implica una elevación del entendimiento, la producción de un nuevo saber sobre los objetos:

Toda potencia intencional del alma, digo las que perciben objetos, gozan de algún artificio en ellos; la proporción entre las partes del visible es la hermosura; entre los sonidos, la consonancia, que hasta el vulgar gusto halla combinación entre lo picante y suave, entre lo dulce y lo agrio. El entendimiento, pues, como primera y principal potencia álzase con la prima del artificio, con lo extremado del primor, en todas sus diferencias de objetos. (Gracián 318)

El entendimiento crece, aumenta y se alza con la prima del artificio que se halla en los objetos percibidos. Sin embargo, este proceso no es inmediato, sino que requiere de la mediación del artificio, que “suspende la inteligencia” (Gracián 319) y de la interacción que se produce, entonces, entre el ingenio, el concepto y la agudeza.

Gracián no expone con rigurosidad lata ni el sistema de pensamiento en el que se inscribe su reflexión sobre el arte verbal, ni tampoco el sentido estricto que tienen sus conceptos, puesto que su intención es justamente reforzar un conocimiento que se produce a partir de la percepción y no de la definición.<sup>13</sup> No obstante, desde las relaciones que él mismo establece entre artificio, ingenio, concepto y agudeza, es posible dilucidar cómo funciona esta dimensión cognoscitiva y estética de la palabra.

“No se contenta el ingenio con la sola verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura”, dice Gracián en el segundo discurso “Esencia de la agudeza ilustrada” (319). De aquí se deduce que el ingenio corresponde a una potencia del espíritu encargada del conocimiento, aunque sin el objetivo de establecer un saber distintivo –verdadero/falso, correcto/incorrecto–, sino a partir de relaciones móviles y concordantes entre los diferentes objetos y el entendimiento (recordemos que la hermosura no es un hecho definido, sino que surge de la proporción, de la consonancia, etc.). Estas relaciones y no un contenido determinado conforman el concepto, que según Gracián “es un acto del entendimiento, que exprime la

13 Como se observa en el momento en que Gracián se refiere a la agudeza: “Si percibir la agudeza acredita de águila, el producirla empeñará de ángel; empleo de querubines y elevación de hombres que nos remonta a extravagante jerarquía. Es este ser uno de aquellos que son más conocidos a bulto, y menos a precisión; déjase percibir, no definir, y en tan remoto asunto, estímeseme cualquiera descripción; lo que es para los ojos la hermosura y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto” (316).

correspondencia que se halla entre los objetos” (320). Correspondencias inusitadas, que suspenden la inteligencia (las relaciones naturales previamente establecidas en el entendimiento) y que Gracián identifica con el artificio.

Por su parte, la agudeza es la facultad –perceptible, pero no definible, dice Gracián (316)– de reconocer y producir el sutil artificio que funda y promueve la “conformidad o simpatía entre los conceptos y el intelecto” (318); correspondencia que se expresa en la palabra mediante la hermosura, la consonancia, la artificiosidad ingeniosa, y en las acciones mediante la prudencia o la discreción.<sup>14</sup> La agudeza potenciada por el artificio y vice versa, es capaz de forjar o alterar conceptos y en consecuencia, alterar el entendimiento del ser humano e influir en sus acciones y en su vida.

Lo que establece Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* no es una preceptiva o un reordenamiento intelectual de categorías retóricas heredadas desde la tradición clásica, sino una reflexión sobre los modos de conocimiento y de interpretación de la realidad que brinda el arte de la palabra. Es decir, un nuevo modo de leer al mundo, al hombre y sus acciones, con el objetivo de producir otros conocimientos y nuevas acciones en conformidad a ellos; un nuevo modo de leer que tiene siempre a la vista los modos en que los individuos han de vivir y comportarse en el mundo y la sociedad.<sup>15</sup>

En este sentido se entiende que para El Lunarejo la poesía no es ni puede ser ciencia en un sentido estricto (ver Beverley, “Máscaras de humanidad” 46), sino más bien transmisión de un “ardor intelectual”, es decir, expresión cuidada de las potencias racionales y sensibles del ser humano en sus modos de percibir el

14 Sobre el rol del ingenio y la agudeza de acción en relación con la prudencia y la discreción, recomiendo consultar los ensayos “El discreto” de José Enrique Laplana y “El Héroe” de María del Carmen Marín Pina. María del Carmen Marín señala al respecto, a partir del libro *El Héroe* de Gracián: “en el ingenio radica efectivamente un aspecto decisivo de la agudeza de acción, pues el héroe, antes de actuar, hace concepto de sí mismo, mide y advierte las relaciones entre él y el escenario en el que pretende alzarse con el protagonismo. Sin este conocimiento, que deriva del artificio ingenioso y corresponde a la agudeza de concepto, la acción del hombre no puede ser entonces ni singular ni heroica. La agudeza de acción, cuyo fundamento y raíz es el conocimiento ingenioso, vigila y mueve los hilos de los que depende el triunfo individual” (Marín 37).

15 Sobre el pensamiento de Gracián como una reflexión sobre la posibilidad de leer el mundo como un conjunto de signos en los que se hace perceptible lo inescrutable, ver Schulz-Buschhaus. Sobre la obra de Gracián como un saber para la vida, ver Werner Krauss y María Teresa Ricci.

mundo. En concordancia con esto, la virtud y grandeza de la poesía no radica en la verdad del dogma o en la exposición razonada de los misterios, como es el caso de la teología en cuanto ciencia superior, sino en las correspondencias que se puedan lograr poéticamente con los principios ético-morales que han de guiar a la buena vida y al bien común. Es de esta forma que la posición que defiende Espinosa Medrano se muestra de acuerdo con la visión teórica mediante la que los poetas cultos de la Academia Antártica legitimaban el cultivo de la poesía. Este arte tiene indudablemente la capacidad de elevar la contemplación humana más allá de lo sensible, interpretando ingeniosamente a la naturaleza y al universo, impulsando al intelecto a descubrir sentidos ocultos a través de la construcción figurada de conceptos. Por lo mismo es que en su propia obra vemos aparecer una y otra vez todos los recursos propios de la poesía. No obstante, la posición de El Lunarejo discrepa de la legitimación teológica que sostienen los poetas virreinales en lo que refiere a la dimensión práctica de la poesía, es decir, en su capacidad autónoma para regular el gobierno de los seres humanos y guiarlos a la salvación en función de los principios cristianos.

Según lo hemos visto a lo largo de este estudio, los poetas cultos virreinales insisten una y otra vez en el poder singular que tiene la poesía para exponer formas de comportamiento acordes con el dogma y la revelación. Esta capacidad de la poesía la convierte en instrumento principal para la construcción de subjetividades concordantes con los principios ético-morales que la ideología monárquica católica insiste en defender para legitimar su gobierno. Con ello, la poesía se arrojaría la facultad no solo de transmitir las órdenes del poder, sino además descifrarlas y transformarlas según las necesidades e intereses particulares de los súbditos de la Monarquía católica en el virreinato del Perú. Desde los argumentos de Espinosa Medrano, esto es parcialmente correcto, ya que ese poder puede ser efectivo y verdadero si y solo si se dispone bajo las verdades de la teología y la exegesis de los teólogos. La poesía tiene sin duda la capacidad de interpretar ingeniosamente el mundo e incluso hacerlo a partir de los principios cristianos, pero en ningún caso tiene la capacidad reflexiva para dilucidar misterios y exponer la verdad. En otras palabras, esta visión de la poesía sugiere que si este arte desea realizarse en todo su esplendor en cuanto saber teórico y práctico y encarnarse en la sociedad, esto solo puede suceder si se aceptan las limitaciones cognitivas de la alegoría o del ardor intelectual y la necesaria adecuación y disposición del arte verbal al servicio de la teología.

Ante esta sumisión de las facultades poéticas bajo el imperio de la teología cabe advertir, de todos modos, que esta dilucidación sobre el lugar de la poesía en relación con la jerarquía de las ciencias tiene como efecto secundario una liberación bastante moderna de la poesía con respecto a la primacía de una verdad científica o institucional. Allí donde los poetas cultos terminaban subsumiendo todo el poder de la poesía al dogma y los misterios cristianos con el fin de intervenir o apropiarse de los principios que controlan y administran las interpretaciones del universo, El Lunarejo, al consolidar sus capacidades intelectivas y creativas en desmedro de su estatuto científico, termina por liberarla, al menos en términos teóricos, de cualquier control externo basado en criterios de verdad o falsedad. Si la poesía es bálsamo o veneno, da a entender El Lunarejo, no es una cuestión esencial en y para ella, sino del uso que se le da en función de determinados fines. Para él y la sociedad de su tiempo, organizada en torno a la Monarquía española y al Rey católico, estos fines están determinados por el cristianismo, por los misterios de las Sagradas Escrituras y en consecuencia, por la preparación de las almas para el Juicio Final. Y por lo mismo es que para El Lunarejo, el poder de la poesía, para realizarse por completo, ha de concordarse con la teología.

Preguntarse qué posición es preferible, si la de los poetas y su legitimación teológica o la de El Lunarejo con su dilucidación escolástica y poética, es una pregunta circunstancial. Más allá de si la poesía es “fuente” y “epílogo” de todas las ciencias humanas, como lo afirma el “Discurso en loor de la poesía”, poder transformador para los provechos de la humanidad, como lo sugieren Cabello de Balboa o Diego Mexía de Fernangil, o un procedimiento artístico en el que se expresan en toda su potencia las capacidades intelectivas del ser humano, como lo sostienen El Lunarejo y Baltasar Gracián, lo que estos debates nos revelan es que a partir de fines del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII se constituye una comprensión de la poesía como un saber teórico y práctico y al que se le reconoce un poder fundamental, sobre todo en relación con los modos para leer e interpretar el mundo en función de los principios ético-morales que han de regir la sociedad humana. Los argumentos que se enarbolan en defensa de la poesía desde fines del siglo XVI hasta fines del siglo XVII trazan en este sentido un arco tensado por dos movimientos encontrados, aunque complementarios: se podría hablar de un quiasmo entre una teologización de la poesía y una poetización de la teología, en cuyo centro velado se encuentra en disputa el saber teórico y

práctico de la poesía. Lo que está en disputa en este sentido no es la poesía, entendida como una cumbre de las bellas letras, sino la posesión legítima de un modo de lectura analógico y tipológico del orden del universo, fundado en las Sagradas Escrituras y en la historia de la salvación, y un modo poético para doctrinar a todos los miembros de la sociedad virreinal en concordancia con aquel modo de lectura.



# Conclusiones

## Auge y caída de la legitimación teológica de la poesía culta en el virreinato del Perú

### La especificidad de la poesía culta virreinal

Desde la segunda mitad del siglo XX, la pregunta por la especificidad de la poesía virreinal ha estado marcada por la oscilación entre dos tendencias tan inseparables como irreconciliables: ¿Qué es lo que caracteriza al cultivo de las letras en los virreinos americanos? ¿Es la continuidad de la tradición poética europea y en especial la de la poesía castellana de los Siglos de oro? ¿O es más bien la ruptura con esta tradición y el surgimiento de algo si no diferente, al menos diferenciado?

De un lado, se arguye la ineludible presencia de formas y tópicos provenientes de la tradición clásica, italiana y peninsular, el marcado seguimiento de las modas literarias de la metrópoli y el deseo de los letrados por encontrar reconocimiento entre sus pares europeos. En el fondo, se sostiene la participación de la poesía culta virreinal dentro de los parámetros que fundan y organizan a la poesía castellana de los Siglos de oro. Del otro lado y a pesar de tales continuidades, se indica que es indiscutible que la poesía presenta también diferencias considerables, sobre todo al observar los modos en que la tradición o tradiciones europeas son puestas en práctica al interior de la cultura virreinal. Así, destaca una cierta heterogeneidad en la utilización de los géneros poéticos –la épica es en grandes momentos también bucólica, la lírica resulta eminentemente narrativa o descriptiva, el petrarquismo es sin lugar a dudas un petrarquismo cristianizado–, al igual que una frecuente inclusión de paisajes o temas americanos a partir de tópicos principalmente europeos.

En el fondo, estos debates se pueden resumir en las grandes tensiones que despiertan los descalces entre la idea de una literatura metropolitana arraigada en Europa y su realización periférica instalada en los márgenes de la cultura occidental. Por un lado, entonces, se intenta mostrar la forma en que la literatura virreinal pertenece a la tradición poética europea y de un modo u otro participa de sus renovaciones y transformaciones. Por otro, se hace énfasis en las realizaciones específicas o locales de ciertos fenómenos literarios de carácter más general, como lo revelan las adjetivaciones que acompañan en muchos casos a ciertas categorías estilísticas o epocales de la historia del arte: Manierismo hispanoamericano, Petrarquismo peruano, Barroco de Indias, Ilustración americana, entre otros.

Frente a estas posibilidades interpretativas sobre la realización del fenómeno poético en los virreinos americanos, en este estudio he intentado subrayar que si hemos de pensar de alguna forma la especificidad de la poesía culta esto no puede suceder a través de un énfasis en la singularidad de ciertos temas o en la confirmación de formas o tópicos poéticos de uso general. A través del estudio de la legitimación teológica de la poesía culta en el virreinato del Perú he querido mostrar que la especificidad virreinal de la práctica poética a lo largo del siglo XVII no se funda en la continuidad de formas, tópicos o temas provenientes de la tradición clásica, toscana o peninsular, sino en el modo en que la poesía es utilizada para aludir, debatir o cuestionar problemas estructurales dentro de un contexto global y trascendental. En otras palabras, la especificidad de la práctica poética virreinal no se encuentra en la inclusión textual de paisajes americanos, voces indígenas o en alusiones negativas o positivas sobre la condición de los indígenas bajo el gobierno español, ni tampoco en una temprana poesía petrarquista extraída de las fuentes italianas o en un ingenioso barroquismo postridentino. Todos estos rasgos pueden contribuir a que el fenómeno poético adquiera un sentido singular o propio desde el ámbito virreinal, sin embargo, su presencia en los textos poéticos escritos en los virreinos no deja de ser un aspecto que concierne más bien a la retórica. La especificidad de la poesía culta virreinal, es decir aquella que compete a las esferas letradas y que se alimenta directamente de la tradición literaria hegemónica de los siglos XVI y XVII, está dada por el modo en que los elementos temáticos y formales son rearticulados dentro de un contexto político específico y una concepción católica del universo, que desde el mundo virreinal adquieren preponderancia cultural.

El contexto político está caracterizado por una Monarquía de dimensiones globales y dentro de la cual el poder se repartía y administraba a través de distintas instituciones y centros del poder, propiciando una circulación de técnicas y saberes multidireccional, a pesar de los intentos de ser controlados y regulados por ciertas políticas centralizadoras y ciertas instituciones específicas. En este sentido, los poetas cultos virreinales, si eran lo suficientemente cuidadosos e ingeniosos, podían acceder a fuentes literarias y técnicas poéticas provenientes de distintos centros del poder y justificar con ello la dignidad e importancia de la poesía en el virreinato. Por otra parte, esta Monarquía de dimensiones globales y características pluricéntricas se legitima en el contexto político global mediante una justificación providencialista y teocrática, identificándose a sí misma como la defensora de la Cristiandad en los tiempos de la Reforma y ante el evento del “descubrimiento” del Nuevo Mundo. Esta concepción católica de la Monarquía se manifiesta en la empresa de expansión y control de los dominios americanos en términos de una misión evangélica, la que a su vez entrega a los letrados virreinales un sentido escatológico de la historia y los ayuda a perfilar a la poesía como un instrumento de conocimiento y civilización indispensable.

## **El poder de la poesía**

Desde finales del siglo XVI y a lo largo de todo el siglo XVII se constituye y desarrolla una legitimación teológica de la poesía que corre parejas a la instalación y consolidación de prácticas poéticas cultas en el virreinato del Perú. Junto con las políticas centralizadoras del gobierno, la evangelización y la cultura perseguidas por la Monarquía española a partir de la década de 1580 en el período que ha sido denominado de “estabilización colonial”, la cultura letrada que se desarrolla en el ámbito letrado de la corte virreinal se apropia definitivamente del sistema poético culto que caracteriza a la renovación poética castellana impulsada ya desde mediados del siglo XVI por las obras de Garcilaso de la Vega y Juan Boscán. A partir de los intereses que persiguen los letrados dentro de la sociedad virreinal y las limitaciones materiales y culturales que impone el sistema de administración monárquico en el Nuevo Mundo, esta apropiación se revela una imitación transformativa de las formas, tópicos y temas provenientes de la tradición clásica e italianizante y como tal, presenta también importantes particularidades.

A pesar de la existencia de una élite lectora y un dinámico mercado de libros en el virreinato del Perú, el campo intelectual letrado que se constituye durante el siglo XVII en torno a la corte virreinal peruana tiene difícil acceso a la imprenta y por lo mismo, carece de un público lector amplio y diversificado que quizás pudiera otorgar a letrados y poetas mayor visibilidad social y tal vez algunas rentas extras para dedicarse a la escritura. Esto no significa que la práctica letrada sea de poca relevancia, sino más bien un vínculo íntimo con las esferas del poder y con un sistema de patronazgo y protección a través del cual los letrados pueden acceder a determinados puestos administrativos y desde ellos, cultivar también la poesía. En este sentido, en el virreinato del Perú destaca la temprana existencia de una agrupación de letrados bajo la denominación de Academia Antártica, quienes leen y cultivan la poesía afirmando sus virtudes civilizatorias y políticas en honor de la Monarquía española en las regiones más australes del planeta. A través de las redes de relaciones que conforman las obras de estos letrados antárticos es que se observa cómo la poesía culta representa un discurso coextensivo a los discursos jurídicos y teológicos de la época, mediante los cuales se arguye y practica el gobierno en el virreinato del Perú. La legitimación teológica de la poesía culta es, de este modo, la estrategia principal de los letrados virreinales para reforzar activamente sus vínculos con los discursos que legitiman al Estado español en Indias y a la vez, arrogarse un poder imprescindible para la consecución de los fines con los que la Monarquía justifica su imperio y dominio en el Nuevo Mundo.

Si bien la legitimación teológica de la poesía no es un fenómeno singular de la poesía virreinal peruana y es observable en distintos lugares y distintas épocas desde el siglo XIV hasta incluso nuestros tiempos, su aparición manifiesta en la poesía culta del virreinato del Perú pone en evidencia los modos en que los poetas virreinales se apropian de las tradiciones poéticas clásica, toscana y castellana y las transforman en función de los principios jurídico-teológicos que fundan y legitiman toda la empresa española en Indias. De esta forma, la legitimación teológica de la poesía culta en el virreinato del Perú no solo permite observar la elevada noción que tienen los poetas virreinales de este arte y sus semejanzas y diferencias con las nociones poéticas de la Antigüedad o del humanismo renacentista, sino también el modo específico en que la poesía se vincula con el poder e intenta constituir una formación discursiva o lugar de enunciación desde el cual sea posible regular las órdenes y los órdenes del gobierno monárquico en el Nuevo Mundo.

Sin haber podido adentrarse en estos temas, quien abrió la posibilidad para comprender la constitución de un espacio letrado más complejo y dinámico en la sociedad virreinal fue Ángel Rama con su ensayo *La ciudad letrada*. A pesar de concentrarse principalmente en la constitución del orden urbano y civil como expresión del control monárquico en los virreinos, Ángel Rama expresaba también el deseo por concebir de manera más fluida las relaciones entre los intelectuales y el poder. Ante ciertos análisis marxistas, para los cuales los intelectuales eran principalmente meros ejecutores de las clases o las instituciones, Ángel Rama insistía en considerarlos también como detentores activos de un poder. Los intelectuales, y para el caso virreinal los letrados, son aquellos funcionarios que están más entrenados en las técnicas del poder, quienes mejor conocen sus mecanismos y por tales razones, son aquellos que no solo transmiten órdenes mediante el lenguaje simbólico de la cultura, sino también quienes decodifican y recodifican dicho lenguaje según su posición dentro del aparato de gobierno y administración (*La ciudad letrada* 62-63).

Como lo sostenía John Beverley pocos años después que Rama, el intelectual orgánico virreinal es el letrado y como tal está íntimamente vinculado con la transmisión y transformación de la hegemonía monárquica dentro de la sociedad civil que se estaba constituyendo en los virreinos (“Poesía cortesana y festiva” 271). En este sentido, los letrados, y dentro de ellos los poetas, si bien tienden a aliarse principalmente con los estamentos nobiliarios del poder y con ello a distinguirse de las clases más bajas o populares, igualmente detentan un poder transformativo mediante el que intentan posicionarse dentro de las jerarquías administrativas y desde allí, interceder por sus intereses o de los grupos, asociaciones o clases a las que pertenecen o con las que se identifican. Por lo mismo, la poesía o al menos un cierto tipo de poesía culta, se concibe y practica en los virreinos muy asociada al gobierno y la economía, como si fuera un discurso legislativo, coextensivo con el discurso de medios y fines de la razón de Estado (Beverley, “Poesía cortesana y festiva” 270-271).

Ahora bien, la misión pastoral que legitima a toda la empresa española en Indias provoca transformaciones que incumben no solo a los agentes de dicha empresa evangélica y civilizatoria, sino también a la noción del Estado y la sociedad civil que ha de ser fundada y resguardada por ese Estado. El Estado español en Indias va a estar profundamente marcado por una justificación teocrática de origen medieval, pero la que se someterá una y otra vez a revisiones jurídicas y escolásticas

que la dotarán con un carácter providencialista o civilizador singular. Esta noción de Estado oscilará constantemente entre un Estado teocrático, fundado en la simbiosis entre la autoridad moral de la Iglesia y el poder fáctico terrenal de la Corona, y un Estado católico aunque no romano, distinguido por la figura del Patronato-Vicariato en Indias, es decir, la concesión de la autoridad moral al poder terrenal y por lo mismo, la capacidad del monarca español de regir y regular las actividades de la Iglesia en el Nuevo Mundo.

Instalada en este contexto, la legitimación teológica de la poesía culta en el virreinato del Perú se evidencia una justificación teórica de la poesía, mediante la que se destaca una y otra vez la dignidad, importancia y necesidad de su cultivo en el Nuevo Mundo: la poesía es un don divino, su cultivo se remonta a los orígenes de la humanidad, sus virtudes ya están presentes en la composición del Antiguo Testamento, su capacidad civilizadora ha sido testificada y comprobada por las grandes civilizaciones de la Antigüedad. No obstante la presencia declarada de estos elementos propios al *topos* de la alabanza de la poesía, lo que más importa de esta legitimación teológica de la poesía culta en el virreinato del Perú es su utilización por los poetas virreinales para afirmar la posesión de un poder ético y político que es indispensable para alcanzar los fines católicos que legitiman el imperio y el dominio de la Monarquía española en el Nuevo Mundo.

Este poder no es simplemente la posesión de una determinada retórica, el acceso al acervo poético de la Antigüedad clásica o la manifestación explícita del dominio de una técnica expresiva para celebrar y ensalzar a las instituciones o al gobierno. El poder que se manifiesta a través de la legitimación teológica de la poesía culta es la capacidad que se arrogan los poetas virreinales de leer el mundo, es decir, interpretar sus signos y enjuiciar sus eventos a partir del orden providencial del universo y las operaciones divinas hacia el fin de los tiempos y el advenimiento del Juicio Final. La característica central de esta legitimación teológica de la poesía desde esta perspectiva política, es decir gubernamental y administrativa, es la constitución de la poesía culta como dispositivo paradigmático, en el sentido que le da Agamben al concepto a partir del pensamiento de Foucault. Mediante este dispositivo, los poetas no solo se arrogan el poder de interpretar y enjuiciar las acciones de la Monarquía española en el Nuevo Mundo, sino además el poder de signar los modos en que el mundo ha de ser leído en concordancia con los principios católicos que legitiman dichas acciones en el Nuevo Mundo. Fundada en una episteme analógica y salvífica, esta legitimación teológica reconoce en la

poesía un saber teórico y práctico con el que los súbditos de la Corona, entrenados en las técnicas de la escritura y en los principios analógicos del cosmos católico, pueden acceder al conocimiento de los órdenes celestiales, sus jerarquías y operaciones en el mundo. A partir de este conocimiento, los poetas pueden además señalarse a sí mismos como los agentes ejemplares para guiar a la sociedad hacia comportamientos acordes con los principios católicos del universo y, por lo tanto, de la buena vida y el bien común.

## La cristianización virreinal de la poesía culta

Si dizes que te ofende, i trae confuso,  
ver en la Iglesia llenos los Poetas  
de Dioses, qu'el Gentil en aras puso.

Las causas son mui varias, i secretas,  
i todas aprovadas por Catolicas,  
i assi en las condenar no te entremetas.

Las unas son palabras Metaforicas,  
i aunque muger indota me contemplo,  
se que tambien ai otras Alegoricas.

[...]

Assi esta dama ilustre, quanto bella,  
de la Poesia, cuando se compone  
en onra de su Dios, que pudo hazella:

Con su divino espiritu dispone  
de los Dioses antiguos, de tal suerte,  
qu'a Cristo sirven, i a sus pies los pone.

(Mexía de Fernangil, *Primera parte del Parnaso Antártico* 30-31; vv. 715-723 y 751-756)

Estos versos del “Discurso en loor de la poesía” revelan el carácter doble con el que se comprende a la poesía culta en el virreinato del Perú a partir de la legitimación teológica: por un lado, la poesía es un saber teórico que se funda en la posibilidad de interpretar los signos del mundo en su literalidad, en su historia, en sus figuras retóricas, pero también en su profundo vínculo con la historia de la salvación. Por otro lado, es un saber práctico que a través de sus facultades expresivas y retóricas no solo guía a los seres humanos hacia el modelo de comportamiento cristiano ideal, a saber, la vida y pasión de Cristo, sino les permite también comprenderse dentro de una visión escatológica de la historia.

En su desarrollo histórico en el virreinato del Perú, esta legitimación teológica de la poesía culta traza también un arco de auge y caída que permite observar la adopción y transformación particular de ciertas formas y ciertos tópicos al interior de la poesía culta virreinal: así, por ejemplo, la poesía culta escrita en el virreinato del Perú a fines del siglo XVI y en las primeras décadas del siglo XVII incorpora decisivamente al sistema poético culto tópicos pertenecientes a la tradición bíblica, como el misterio de la Eucaristía y la transubstanciación de Cristo, para expresar a través de la poesía ciertos principios ético-morales que han de guiar a la buena vida. Por otra parte, esta poesía culta experimenta una tendencia hacia la poesía sagrada –sin convertirse exclusivamente en poesía religiosa– y convierte o cristianiza las tradiciones clásica, toscana y castellana, sin que esto suceda solo desde una perspectiva alegorizante o moralizante. Los tópicos de la Antigüedad y de la poesía profana se revelan sombras o figuras de un sistema poético cristiano que ha tomado su lugar dentro de un contexto global y trascendental que hasta entonces era desconocido para toda la gentilidad y aun para toda la Cristiandad.

Consecuencias inmediatas de esta concepción teológica de la poesía es una profunda cristianización de todo el sistema poético culto que se traslada al Nuevo Mundo con la expansión española, sobre todo a partir de fines del siglo XVI en los inicios del período de “estabilización colonial”. De interés en esta cristianización es que se produce bajo criterios que le permiten adquirir un carácter singular dentro de las tradiciones de poesía religiosa o sagrada que se observan en lengua castellana a lo largo de los Siglos de oro. Por un lado, esta cristianización no es aquella que se observa a fines del siglo XVI en las obras que Bruce Wardropper denominó “contrafactuales” y que también se conocen como “divinizaciones”. Las obras poéticas cultas escritas en el virreinato del Perú entre fines del siglo XVI

y a lo largo de todo el siglo XVII no siguen el modelo ofrecido por Sebastián de Covarrubias en su *Las obras de Boscán y Garcilaso a lo divino* (1575), porque en ningún caso se apropian de poemas profanos ya existentes y los reescriben con alusiones a la Virgen, los Santos, Cristo o Dios. Por otro lado, esta cristianización tampoco es igualable a la “moralización” de las obras paganas que emprendieron en Europa distintos humanistas durante el Renacimiento y algunos teólogos españoles durante la Contrarreforma, como fue el caso de Juan Pérez de Moya con su *Philosophia secreta donde debajo de historias fabulosas, se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios, con el origen de los idolos, o dioses de la gentilidad* (Madrid, 1585) o el de Baltasar de Vitoria con su *Teatro de los dioses de la gentilidad* (Salamanca 1620 y 1623). A diferencia de estas obras, estos poemas no ofrecen reinterpretaciones alegóricas de la tradición clásica bajo la doctrina cristiana con el fin de conciliar el interés por los dioses paganos del Renacimiento italiano con la catequesis e instrucción religiosa, autorizando su lectura bajo la idea de que, si bien no hay una verdad revelada en esa tradición, al menos sí se encuentran en ella intuiciones naturales sobre el universo cristiano.

En los argumentos que enarbolan el “Discurso en loor de la poesía” así como Diego Mexía de Fernangil o Luis de Ribera, si bien hay una apropiación de esta tradición moralizante para justificar el uso de las tradiciones paganas, el enfoque principal está concentrado en los usos de la poesía de su época para los fines cristianos. En este sentido, esta cristianización es una cristianización teórica y práctica. Por un lado, convierte la mirada con la que se interpreta, enjuicia y comprende a la poesía dentro del universo cristiano y un sentido escatológico de la historia, a la vez que influye determinantemente en los modos en que la poesía se practica según su finalidad ética y política. Las ciencias y el saber, que desde la tradición clásica se alegorizan mediante el macrotopos del Parnaso, es decir, Apolo y las Musas, se cristianizan y reinterpretan tipológicamente. Apolo es mera sombra del sacro Apolo que prefigura, y el Sol de los paganos es ahora el rostro de Cristo transfigurado; por su parte, las musas señalan ahora el lugar de los coros angélicos que alaban y glorifican a Dios, la Trinidad y a Cristo por la eternidad. En términos teóricos, esta nueva lectura del Parnaso implica también un distanciamiento de la doctrina clásica del furor o el éxtasis y también de las tradiciones místicas o alumbradas que surgieron a lo largo de los siglos XVI y XVII en la Península. Desde la cristianización poética defendida por los poetas virreinales, la poesía es más bien participación de la gracia de Dios y por lo mismo, un don de Dios al

que se accede desde la tierra y el cuerpo con vigiliás y trabajo, con penitencia y comunión, y jamás con voluntarismo intelectual o ambiciones místicas. En efecto, como lo propone el “Discurso en loor de la poesía”, la posibilidad de acceder y transmitir la poesía divina en el mundo no es solo cuestión de inspiración, sino también de arte; y desde la perspectiva católica y humana es el arte el que a final de cuentas caracteriza la preparación del poeta para seguir la senda trazada por Cristo y sus ángeles. Para el “Discurso en loor de la poesía”, las musas y el furor apolíneo no son solo vanidades o nieblas que confunden, sino también la incomprensión de que el nacimiento de la poesía y por lo mismo, el modelo a imitar, está en las esferas celestiales y en específico en el canto de los ángeles a la gloria y poder de Dios. La poesía adquiere así una dimensión sacramental que, por un lado, quiere vincular a los seres humanos con la gracia y la sabiduría divina y por otro, servir de guía a los espirituales y discretos para imitar desde la tierra las alabanzas angélicas y con ellos, participar del orden y jerarquías divinas en la historia de la humanidad. Como queda expresado de manera literal en los últimos versos del segundo libro de *La Christiada* de fray Diego de Hojeda, la poesía vista desde una dimensión sacramental y modelada por el canto de los ángeles a Dios se constituye en un modo de ver y leer el mundo que revela la verdad encarnada en el universo y provee el desengaño final para que el ser humano acepte que el camino hacia la salvación es el camino de Cristo:

Levanta, ombre, la vista; al cielo mira  
 [...]
   
 Buelue a la tierra, mírala y suspira,  
 Y suspirando, alcança vna vislumbre  
 De quien es Dios y tierra, y verás luego  
 Qu'él ángel mira bien, y tú estás ciego. (Hojeda 85)

Desde la legitimación teológica de la poesía culta, para los poetas virreinales vinculados con la Academia Antártica el canto angélico es una confirmación de que la poesía tiene nacimiento en las alabanzas al poder y la gloria de Dios, pero al mismo tiempo significa el poder que tiene la poesía para leer simultáneamente el orden terrenal a la luz del orden celestial. El canto angélico está dispuesto en continuidad eterna desde el principio de los tiempos y como tal, es parte sustancial de la interpretación figural o tipológica que permite imbricar historia

terrena con la historia salvífica. Mediante el Trisagio, los ángeles cantan desde el principio a Dios y a la Santísima Trinidad, a Dios encarnado en Cristo y también a la fundación apostólica de la Iglesia en su representación terrena. Es de este modo que el canto angélico permite a los seres humanos concebir su propia ceguera y al mismo tiempo, vislumbrar un modelo que sí puede ver en una persona tanto a “Dios y tierra”. Y esto tiene importantes consecuencias políticas dentro del contexto virreinal, sobre todo en relación con la justificación providencial del dominio y con un sentido escatológico de la historia.

Al concebir a los ángeles como figura de adoración e inteligencia, como lo declaraba Luis de Ribera, los poetas cultos virreinales confirman en su práctica la capacidad de ver en Cristo al “Pontífice, hombre y Dios, Rey” (Ribera 267) y de este modo, arrogarse una posición privilegiada dentro de los órdenes del mundo a partir de la concepción teocrática del poder. Así como los ángeles cantan a Cristo y permiten comprender en él el camino a la salvación, los poetas cantan al poder, advirtiendo desde su visión privilegiada sobre los desvíos del gobierno en la búsqueda de la buena vida y el bien común. Fray Diego de Hojeda lo declara de manera explícita en su dedicatoria al virrey Marqués de Montesclaros en el exordio de *La Christiada*:

Verás clauado en cruz al Rei eterno:  
 Miralo en cruz, y hallarás qué aprendas;  
 Que es vna oculta cruz el buen gouierno,  
 Y en tu cruz quiere que a su cruz atiendas. (Hojeda 2)

Enrique Garcés, por su parte, apelará a todo el reino del Perú a contemplar las injusticias que provocan las medidas centralizadoras perseguidas por el virrey Francisco de Toledo, al signar su visita general y ordenanzas como una “guerra / agora mas cruel” (Petrarca, *Los sonetos* fol. 165v.) en contra de los pobres indígenas y declarar desde una ética cristiana que no es la plata o un sistema tributario más eficiente lo que hace falta sino “pan, pan, pan es la falta mas vrgente” (Petrarca, *Los sonetos* fol. 166v.). Algo similar realiza Diego Mexía de Fernangil apelando también a la ceguera de los españoles frente sus propios desvíos y al interés material que los impulsa:

Afrenta es grande del honor cristiano,  
y bien se echa en ver que nuestro celo,  
como fundado en oro, es celo vano.

No pretendemos que se vaya al Cielo  
el indio, mas que saque plata y muera  
barreteando el corazón del suelo. (“Epístola” 113)

Bajo la mirada de la legitimación teológica de la poesía culta, las acciones de los “españoles” en el Nuevo Mundo han perdido el foco y se han distanciado de las virtudes cardinales y teologales que son los principios ético-morales de la sociedad civil cristiana. El sumo bien que se deriva en toda la cadena del ser y en el orden del universo no alcanza a realizarse en el virreinato del Perú, puesto que la administración del reino está preocupada principalmente en los beneficios materiales de la Corona y en el medro personal. Y de esta forma, aquel individuo a partir del cual se justifica la misión evangélica de la Monarquía en el Nuevo Mundo, en vez de encontrar salvación, se pierde entre los descuidos y abusos fomentados por la avaricia o la pereza. Si desde una perspectiva humana estos desvíos del “honor cristiano” son de suyo abominables, desde una perspectiva salvífica son decididamente catastróficos. Considerando la legitimación providencial del dominio español en las Indias y la visión escatológica de la historia que conlleva, para el poeta cristiano se observa en la sociedad un daño trascendental que es necesario reparar si es que la Monarquía no desea experimentar el mismo desenlace que todos los grandes imperios de la Antigüedad:

No advierte que el que puso a los indios  
reinos en su poder, con su potencia  
se los puede quitar de entre las manos. (“Epístola” 105)

En estas advertencias se aprecia cómo la legitimación teológica de la poesía culta se apropia de la famosa legitimación imperial de la *translatio imperii*, que ya había utilizado Nebrija en el prólogo a su *Gramática*, aunque reinsertándola dentro de la concepción escatológica y mesiánica del poder desde la que había surgido. La expansión de la Monarquía hacia el Nuevo Mundo y con ella el paso de la cultura letrada y los principios de la sociedad cristiana no son, en última instancia,

prerrogativa esencial de los “españoles”, sino una donación divina para cumplir con su mandato y con su plan providencial. A partir de esta visión de la *translatio imperii* y amparados en los fundamentos teocráticos del poder, los poetas virreinales se permiten advertir a los administradores del reino sobre sus prácticas de gobierno y al mismo tiempo, se designan a sí mismos como aquellos letrados de la Monarquía quienes tienen dominio sobre los modos adecuados para interpretar y enjuiciar los sucesos humanos a la luz de la historia de la salvación.

## **Apropiación teológica del poder de la poesía**

Ahora bien, además de observar las transformaciones específicas que provoca la legitimación teológica en la poesía, el trazado de auge y caída nos ha permitido también notar el modo en que el saber teórico y práctico de la poesía se despliega como un saber en disputa entre distintos actores y formaciones discursivas del campo letrado virreinal a lo largo del siglo XVII. Si la cultura española en general y el campo literario en particular en los siglos XVI y XVII, como lo sostienen Tietz y Núñez Rivera, están marcados por las interacciones y tensiones que provoca la existencia de una “cultura laica” y una “cultura monacal” en pugna por la hegemonía del incipiente espacio público, esto se expresa con una intensidad y características propias dentro del campo intelectual del virreinato del Perú. Como lo sostiene Mario Góngora, el Estado español en Indias tiene sus raíces en una concepción teocrática del poder, gran parte de sus justificaciones siguen un derrotero providencialista y en lo que refiere a la administración legal de los virreinos, tiene primacía sobre la Iglesia y sus instituciones gracias al Patronato real. Esto provoca amplias divergencias entre los representantes de la Iglesia y los representantes de la Corona en los virreinos y agudiza las tensiones entre la jurisdicción real y la jurisdicción eclesiástica en el Nuevo Mundo, sobre todo en relación con la evangelización y la protección de los indígenas. Dada la necesidad de los poetas cultos virreinales por recurrir a protección y patronazgo, se aprecia que la tendencia sagrada de los poetas cultos en el virreinato del Perú es producto de estrategias para vincularse con el poder, sea al alero de los representantes seculares, como oidores de las Audiencias, virreyes o directamente al Rey, o al alero de la Iglesia, las distintas órdenes religiosas o incluso la Inquisición. La legitimación teológica de la poesía culta revela el modo en que los poetas virreinales

concibieron que el poder de ambas “culturas” en el Nuevo Mundo estaba fundado en una legitimación teocrática y providencialista, y por lo mismo, se concentraron en cultivar una poesía que los revistiera con un poder que pudiera satisfacer los intereses de ambas partes.

A través de un análisis de las obras poéticas cultas escritas en las primeras décadas del siglo XVII en el virreinato del Perú a la luz de ciertos problemas teológicos que competen a la evangelización de los indios y demás personas, destacan las correspondencias argumentales y textuales que se aprecian entre las composiciones poéticas y los instrumentos pastorales elaborados a instancias del Tercer Concilio Limense. En la medida en que estos textos misionológicos se concentran en establecer por escrito los puntos principales que hay que considerar a la hora de catequizar a todos los súbditos de la Monarquía, se comprende que los poetas cultos entraron en diálogo con estos instrumentos pastorales, apropiándose de sus argumentos para dirigirlos hacia las esferas letradas. Si en obras como el *De procuranda indorum salute* del padre José de Acosta, el *Tercero Cathecismo* producido por el Tercer Concilio Limense y el *Symbolo Catholico Indiano* de fray Luis Jerónimo de Oré se manifiesta explícitamente la necesidad de educar a los naturales en la religión cristiana considerando, por un lado, las particularidades culturales e idiomáticas de los distintos pueblos y por otro, discutiendo el obstáculo que presenta el componente “español” en esta tarea, las obras poéticas cultas, teniendo a la vista a su público letrado y ya cristianizado, se arrojan la tarea de afirmar los principios católicos que son necesarios para combatir los vicios que aquejan a muchos de los “españoles” a quienes los indígenas han sido encomendados.

Es de esta forma que dos esferas que por lo general en los estudios literarios han sido contempladas por separado y con pocos contactos se aprecian funcionando en vínculo íntimo y productivo. La legitimación teológica de la poesía culta en el virreinato del Perú construye de este modo una poética pastoral, mediante la que los poetas se otorgan la tarea de velar por la moral cristiana en las clases letradas y acusar los abusos del poder que no respetan los principios católicos en los que se funda la misión monárquica en el Nuevo Mundo. A partir de esta legitimación teológica es de interés notar también cómo letrados pertenecientes al ámbito religioso se aproximan paulatinamente a la poesía para hacer uso dentro de las esferas seculares de aquel saber teórico y práctico con el cual se la identifica, como son los casos de fray Diego de Hojeda, fray Adriano de Alecio o fray Fernando de Valverde.

Ahora bien, mientras la poesía culta y los instrumentos pastorales mantuvieron sus esferas de acción separadas y bien delimitadas, tanto letrados como teólogos o sacerdotes parecieron no solo nutrirse mutuamente, sino incluso colaborar en la difusión de una poesía de carácter teológico, con fines éticos y políticos. Sin embargo, ante el mayor desarrollo de una cultura urbana y espectacular dentro de los centros políticos del virreinato, y la necesidad de luchar por la hegemonía letrada dentro de esa incipiente esfera pública virreinal, las correspondencias y tal vez también alianzas entre los letrados seculares y los letrados religiosos empieza a resquebrajarse. En este sentido y dentro de estos letrados con formación religiosa y teológica, es central la figura de Juan de Espinosa Medrano, El Lunarejo, no solo por su erudición y asombroso estilo barroco con el que defendió el cultivo de las artes y las ciencias en el virreinato del Perú, celebró la poesía de Luis de Góngora ante los ataques de Manuel de Faria y Sousa y descolló en la oratoria sagrada de su tiempo, sino por los argumentos con los que, por un lado, desbarata la legitimación teológica de la poesía y por otro, se apropia de los recursos y virtudes de la poesía en favor de la teología. En este sentido, las discrepancias de El Lunarejo con respecto a la legitimación teológica que pretendían los poetas vinculados con la Academia Antártica ponen en evidencia que la poesía se constituye y comprende a lo largo del siglo XVII como un dispositivo desde el cual se pretende doctrinar sobre la civilidad cristiana modélica que ha de garantizar la realización práctica de una sociedad católica en el virreinato del Perú.

En este sentido, la poesía (o su saber teórico y práctico) se pliega a la ideología católica del poder monárquico e interpela desde allí a todos los súbditos del reino con el fin de regular sus comportamientos y prácticas en conformidad con los principios ejemplares de un sujeto católico. Al mismo tiempo y desde ese alineamiento ideológico con una formación teológica del poder, la poesía perfila una instancia que también puede interpelar al poder o mejor dicho a los órdenes que lo constituyen –la *autoritas* de la Iglesia y la *potestas* del Rey católico– para regular los descalces que se producen entre la teoría del gobierno teocrático y católico y su práctica efectiva en el Nuevo Mundo. Es por estas razones que El Lunarejo se ve en la obligación de defender a la poesía para traspasar al mismo tiempo la realización efectiva de su poder al ámbito de la teología.

La legitimación teológica de la poesía nos demuestra así el enorme poder que se le arroga al saber poético (al menos ideológicamente) al interior de la sociedad virreinal, aunque también nos revela su precariedad. La poesía se desea

efectivamente como un discurso regulador de los órdenes del poder y de la sociedad. Como lo exhiben las obras de Enrique Garcés, Diego Mexía de Fernangil o fray Diego de Hojeda, el poeta se sirve de figuras o episodios pertenecientes al dogma cristiano o a la teología y con ellos, denuncia directamente las faltas que cometen los “españoles” en el Nuevo Mundo a pesar de justificar sus acciones en cuanto cristianos. No obstante, como se hace visible en estos casos y en el modo en cómo El Lunarejo dialoga con esta tradición virreinal, la poesía es también dependiente de las instituciones y órdenes de la sociedad monárquica para hacerse efectiva. Los poetas deben recurrir a protectores y mecenas para subsistir; y a pesar de todas las injusticias y abusos que desean señalar y resolver amparados en los principios de la Cristiandad, su práctica poética no puede escapar por completo de los ámbitos de influencia y poder efectivo que detentan en el virreinato las instituciones de la Monarquía y de la Iglesia. A pesar, entonces, del poder que adquiere la poesía en cuanto formación discursiva que advierte desde la ideología monárquica católica sobre los descalces que existen entre la teoría y la práctica del gobierno, dadas las condiciones sociales y materiales que caracterizan al campo cultural del virreinato, la poesía no llega jamás a separarse del Estado español o de la Iglesia y por lo mismo, debe recurrir siempre al poder institucional para seguir efectuándose.

Desde esta perspectiva, este estudio es solo un primer intento por observar y analizar los modos en que la poesía culta es practicada en los virreinatos americanos, a partir de una concepción teológica en la confluyen tradiciones poéticas de diversas proveniencias junto con preocupaciones políticas que surgen de la contingencia específica de la administración y el gobierno virreinal en el Nuevo Mundo. Si bien en el campo de los estudios coloniales o postcoloniales se han realizado grandes avances en los últimos treinta o cuarenta años, ampliando las perspectivas de los estudios literarios y culturales, en el ámbito de la poesía queda todavía mucho por hacer. A pesar de los primeros trabajos latinoamericanistas o hispanoamericanistas de las décadas de 1970 y 1980 que impulsaron una preocupación por las características específicas de la poesía virreinal frente a las realizaciones peninsulares o europeas, recién en las últimas décadas es que se ha comenzado a establecer con mayor rigor no solo qué tradiciones y qué fuentes fueron las que influyeron con mayor determinación en la constitución del campo letrado o del sistema poético virreinal, sino también resaltar qué función ética

y política tuvo la práctica de la poesía dentro de las élites virreinales, sin que esto signifique una mera reproducción del poder monárquico.

Estudiar la legitimación teológica de la poesía culta en el virreinato del Perú entre fines del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII es así una invitación a contemplar el modo específico en que la poesía se vincula con los debates por el poder y el gobierno en el virreinato, convirtiéndose en un dispositivo mediador, regulador y transformador del saber. Desde esta perspectiva y centrados solo en esta legitimación, queda aún mucho por hacer y aclarar. A lo largo de este estudio he presentado un arco argumental de carácter más teórico que histórico en el que se perfila el uso de la poesía en función de los principios teológico-jurídicos que animan la misión de la Monarquía española en el Nuevo Mundo. Sin embargo, quedan muchas obras que auscultar y también variaciones del mismo fenómeno que requieren de una observación más cuidadosa. Así, como apenas quedó esbozado a finales del capítulo 6, todavía falta por ver el modo en que las obras poéticas escritas a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII se apropian de esta legitimación teológica de la poesía, sobre todo porque la mayoría de las obras que conocemos no fueron escritas por poetas seculares, sino principalmente por frailes pertenecientes a determinadas órdenes religiosas. En estos casos, es muy probable que la legitimación teológica de la poesía se vea incorporada con cuidado, es decir, sin arrojarse demasiado poder a la poesía frente a la teología; también es muy probable que los intereses que defienden estos poetas-frailes mediante el uso de la poesía tenga un mayor vínculo con los intereses de sus órdenes religiosas dentro de los conflictos de poder que existían no solo entre el ámbito secular y el ámbito religioso, sino también entre las mismas órdenes y sus derechos para fundar colegios o seminarios, además de otorgar títulos universitarios. Una de las dificultades más grandes para continuar con este tipo de estudios es, sin embargo, la accesibilidad a las obras. La gran mayoría existe solo en algunas bibliotecas en el mundo y si es que se han reproducido, esto ha sucedido solo de manera fragmentaria y sin gran cuidado filológico.



# Anexo: “Italia mia” de Petrarca y “Canción al Perú” de Enrique Garcés

Francesco Petrarca

“Italia mia, ben che’l parlar sia indarno”

CXXVIII - *Rerum vulgarium fragmenta*

## Estancia I

Italia mia, ben ché’l parlar sia indarno  
a le piaghe mortali  
che nel bel corpo tuo sì spesse veggio,  
piacemi almen che ’miei sospir’ sian qual  
spera ’l Tevere et l’Arno,  
e ’l Po, dove doglioso et grave or seggio.  
Rettor del cielo, io cheggio  
che la pietà che Ti condusse in terra  
Ti volga al Tuo dilecto almo paese.  
Vedi, Segnor cortese,  
di che lievi cagion’ che crudel guerra;  
e i cor’, che ’ndura et serra  
Marte superbo et fero,  
apri Tu, Padre, e ’ntenerisci et snoda;  
ivi fa che ’l Tuo vero,  
qual io mi sia, per la mia lingua s’oda.

## Estancia II

Voi cui Fortuna à posto in mano il freno  
de le belle contrade,  
di che nulla pietà par che vi stringa,  
che fan qui tante pellegrine spade?  
perché ’l verde terreno  
del barbarico sangue si depinga?  
Vano error vi lusinga:  
poco vedete, et parvi veder molto,  
ché ’n cor venale amor cercate o fede.  
Qual piú gente possede,  
colui è piú da’ suoi nemici avolto.  
O diluvio raccolto  
di che deserti strani  
per inondar i nostri dolci campi!  
Se da le proprie mani  
questo n’avene, or chi fia che ne scampi?

Enrique Garcés

“Canción al Pirú”

*Los sonetos y canciones de*

*Francesco Petrarca*

## Estancia I

Avnque mi hablar, Pirù, venga a ser vano  
a daños tan notables  
como en tu cuerpo y tan continuos sientes,  
querria fuessen tanto lamentables  
los versos de mi mano  
que a compassion mouiessen a todas gentes.  
A ti bueluo mis mientes,  
rector del cielo, y pido no consientas  
que este rincón del mundo se consuma,  
que no es tan chica suma  
la que de tus ouejas apacientas  
en el, si bien las cuentas,  
que no sean hato entero.  
Supplicote, señor, que no se diga  
que oluidas este apero,  
y mira tu passion a que te obliga.

## Estancia II

O vos, a quien las hondas dio y cayados  
destos nuevos rebaños  
el rabadan mayor con larga mano,  
como no days remedio a tantos daños?  
no veys que si atajados  
no son, que yran cundiendo todo el llano  
que estaua a partes sano?  
si creeyes que esso que hzeys es acertado,  
mirad que muestra os dà de lo contrario  
el mal tan ordinario  
que cada dia va mas entablado,  
sin que aya aprouechado  
hauerse antes fundido,  
que entra por mil caminos y mil puertos;  
y pues que esto es sabido,  
dad orden como cessen tantos tuertos.

### Estancia III

Ben provide Natura al nostro stato,  
quando de l'Alpi schermo  
pose fra noi et la tedesca rabbia;  
ma 'l desir cieco, e 'ncontr'al suo ben fermo,  
s'è poi tanto ingegnato,  
ch'al corpo sano à procurato scabbia.  
Or dentro ad una gabbia  
fiere selvagge et mansüete gregge  
s'annidan sí che sempre il miglior geme:  
et è questo del seme,  
per piú dolor, del popol senza legge,  
al qual, come si legge,  
Mario aperse sí 'l fianco,  
che memoria de l'opra ancho non langue,  
quando assetato et stanco  
non piú beve del fume acqua che sangue.

### Estancia IV

Cesare taccio che per ogni piaggia  
fece l'erbe sanguigne  
di lor vene, ove 'l nostro ferro mise.  
Or par, non so per che stelle maligne,  
che 'l cielo in odio n'aggia:  
vostra mercé, cui tanto si commise.  
Vostre voglie divise  
guastan del mondo la piú bella parte.  
Qual colpa, qual giudicio o qual destino  
fastidire il vicino  
povero, et le fortune afflicte et sparte  
perseguire, e 'n disparte  
cercar gente et gradire,  
che sparga 'l sangue et venda l'alma a prezzo?  
Io parlo per ver dire,  
non per odio d'altrui, né per disprezzo.

### Estancia III

Bien proueydo hauia al pobre estado  
aquel pastor que puso  
el septo contra tanta desuentura;  
mas, ay, que siempre el bien es intercluso,  
y en fin ello ha parado  
en desterrar de aquí la plata pura,  
y agora una mixtura  
quieren que tome el pobre jornalero,  
qu'ès plomo, estaño y cobre sin estima;  
mirad si ay porque gima  
el maluenturado, qu'èl dinero  
que le paga el minero,  
al traer el tributo  
le dize el oficial muy rasamente  
y con mando absoluto:  
no es paga. Y para el pobre es competente.

### Estancia IV

No trato lo de atrás, que ya la tierra  
está bien sosegada  
(aunque a gran costa fue de sus entrañas).  
Vna visita nueuamente hallada  
es la que les da guerra  
agora mas cruel, pues las cabañas  
les vazí por mil mañas,  
ya no falta quien diga que consiste  
en ella todo el bien, ò que buen medio,  
publicasse remedio  
y quitan la comida al pobre triste  
y al otro lo que viste.  
Y si ay quien pagar quiera  
lo que comio, lo cuenta a menos precio  
allá en cierta manera  
y dà por plata en conbre y plomo el precio.

**Estancia V**

Né v' accorgete anchor per tante prove  
del bavarico inganno  
ch'alzando il dito colla morte scherza?  
Peggio è lo strazio, al mio parer, che 'l danno;  
ma 'l vostro sangue piove  
più largamente, ch'altr'ira vi sferza.  
Da la matina a terza  
di voi pensate, et vederete come  
tien caro altrui che tien sé così vile.  
Latin sangue gentile,  
sgombra da te queste dannose some;  
non far idolo un nome  
vano senza soggetto:  
ché 'l furor de lassù, gente ritrosa,  
vincerne d'intellecto,  
peccato è nostro, et non natural cosa.

**Estancia V**

Ni mil ensayos han aprouechado  
contra tan engaño  
que a la tierra acarreo mal tan fuerte,  
cuyo tormento no es menor qu'el daño;  
que si haueys procurado  
querer comer con paga desta suerte  
es vna pura muerte,  
que no ay passarla al sol ni ya que assombre,  
que a la candela mucho mas paresce  
lo por donde enuiesce,  
qu'ès cobre disfrazado en otro nombre.  
Pues que ha de hacer el hombre  
con tal desengañamiento  
como es esta mixtura cautelosa,  
de gentes perdimiento,  
nueua inuencion y no natural cosa?

**Estancia VI**

No creo que ha dexado en vuestra oydo  
de penetrar el llanto  
qu'en rededor de aqueste valle suena  
con tanta confussion, horror y espanto,  
que si no es sin sentido  
no ay tigre que no sienta en verlo pena;  
que en vna casa llena  
de niños, si el pan falta, es gran tormento,  
y mucho más si han sido regalados.  
Ay, pobres desdichados  
los hijos deste valle, pues descuento  
a vuestro descontento  
ninguno es lo passado.  
Pan, pan, pan es la falta mas vrgente,  
que essotro es ya olvidado.  
Aya en esto si quiera vn diligente.

### Estancia VI

Non è questo 'l terren ch'i' toccai pria?  
 Non è questo il mio nido  
 ove nudrito fui sì dolcemente?  
 Non è questa la patria in ch'io mi fido,  
 madre benigna et pia,  
 che copre l'un et l'altro mio parente?  
 Perdio, questo la mente  
 talor vi mova, et con pietà guardate  
 le lagrime del popol doloroso,  
 che sol da voi riposo  
 dopo Dio spera; et pur che voi mostriate  
 segno alcun di pietate,  
 virtù contra furore  
 prenderà l'arme, et fia 'l combatter corto:  
 ché l'antiquo valore  
 ne gli italici cor' non è anchor morto.

### Estancia VII

Signor', mirate come 'l tempo vola,  
 et sí come la vita  
 fugge, et la morte n'è sovra le spalle.  
 Voi siete or qui; pensate a la partita:  
 ché l'alma ignuda et sola  
 conven ch'arrive a quel dubbioso calle.  
 Al passar questa valle  
 piacciavi porre giú l'odio et lo sdegno,  
 vènti contrari a la vita serena;  
 et quel che 'n altrui pena  
 tempo si spende, in qualche acto piú degno  
 o di mano o d'ingegno,  
 in qualche bella lode,  
 in qualche honesto studio si converta:  
 cosí qua giú si gode,  
 et la strada del ciel si trova aperta.

### Estrofa VIII – Envío

Canzone, io t'ammonisco  
 che tua ragion cortesemente dica,  
 perché fra gente altera ir ti conviene,  
 et le voglie son piene  
 già de l'usanza pessima et antica,  
 del ver sempre nemica.  
 Proverai tua ventura  
 fra' magnanimi pochi a chi 'l ben piace.  
 Di' lor: - Chi m'assicura?  
 I'vo gridando: Pace, pace, pace.

### Estancia VII

No es esta aquella tierra que solia  
 con vn zelo no frio  
 mil pobres socorrer muy francamente?  
 no es esta la prouincia del gran brio,  
 madre benigna y pia,  
 que con su hauer honrado ha tanta gente?  
 suplico os humildemente  
 que piedad y justicia en vos no muera;  
 mirad el triste pueblo doloroso  
 que de vos el reposo,  
 despues de Dios, con gran derecho espera.  
 Si hazeys reales fuera  
 Yrá del todo el daño  
 Y el reyno andará luego en gran concierto.  
 Que aquel vigor de antaño  
 Aun en Pirú no está del todo muerto.

### Estancia VIII

Mirad qu'el tiempo buela y que la vida  
 tan corta es como incierta,  
 y que del passo horrendo nadie escapa,  
 y que es bien que nuestra alma ande despierta  
 y prompta a la partida  
 que no cata a señor. Ni a Rey, ni a Papa,  
 ni al que no tiene capa;  
 pues para poder yr mas descansados  
 y no perder la via mas serena  
 (que el pso da gran pena),  
 será muy conueniente yr aliuiados  
 de todos los cuidados  
 que nos presenta el suelo,  
 y en obras buenas todo se conuierta;  
 que no se gana el cielo  
 si desde acá no vá la senda abierta.

### Estrofa XI

Ten cuenta, cancion mia,  
 que vayas con humilde reuerencia,  
 que has de yr a razonar con gente altua,  
 y sin mostrarte esquiua  
 presenta a donde fueres tu consciencia,  
 ni temas dependencia.  
 Ve, prueua tu ventura,  
 sin que des muestra alguna de alterada.  
 Y a ti quien te assegura?  
 El que la paz dexó tan encargada.

# Bibliografía

## Fuentes primarias

ACOSTA, José de. *Historia natural y moral de las Indias* [1590]. Ed. crítica Fermín del Pino Díaz. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

— *De procuranda indorum salute* [1576]. Latín/Castellano. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984–1987. 2. Vol.

AGUILAR Y DE CÓRDOBA, Diego de. *El Marañon* [1596]. Estudio, edición y notas de Julián Díez Torres. Madrid – Frankfurt a.M.: Iberoamericana – Vervuert – Universidad de Navarra, 2011.

ALCIATO. *Los Emblemas de Alciato traducidos en rhimas Españolas. Añadidos de figuras y nuevos Emblemas en la tercera parte de la obra*. Lyon: Guillermo Rouillio, 1549.

ALECIO, Adriano de. *El Angélico. Escrivelo con estilo de poeta lírico el padre fray Adriano de Alecio del Orden de Predicadores nattural de Lima*. Murcia: Estewan Liberòs, 1645.

BALBUENA, Bernardo de. “Compendio apologético en alabanza de la poesía” [1604]. *Grandeza mexicana*. Ed. Asima F. X. Saad Maura. Madrid: Editorial Cátedra, 2011. 251–276.

CAMOENS, Luis de. *Los Lusyiadas de Luys de Camoes traduzidos de Portugues en Castellano por Henrique Garcés. Dirigidos a Philippo Monarcha primero de las Españas, y de las Indias*. Madrid: Guillermo Drouy, 1591.

*Cancionero peruano del siglo XVII*. Estudio preliminar, edición y bibliografía Raquel Chang-Rodríguez. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1983.

CARVALLO, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo* [1602]. Introducción, edición y notas de Alberto Porqueras Mayo. Kassel: Edition Reichenberger, 1997.

*Catecismo de la doctrina cristiana del Tercer Concilio Limense (Lima 1583)*. Edición conmemorativa en el IV Centenario de la muerte de Santo Toribio de Mogrovejo. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Dirección Académica de Relaciones con la Iglesia, Comisión Académica Arquidiocesana del IV Centenario, 2005.

DÍAZ RENGIFO, Juan [García Rengifo, Diego]. *Arte poética española*. Salamanca: Miguel Serrano de Vargas, 1592.

ERCILLA, Alonso de. *La Araucana* [1569–1589]. Edición, introducción y notas de Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner. Madrid: Castalia, 1979. 2. Vol.

ESPINEL, Vicente. *Diversas rimas de Vicente Espinel, beneficiado de las iglesias de Ronda, con el Arte Poética, y algunas Odas de Oracio, traduzidas en verso castellano*. Madrid: Luis Sánchez, 1591.

## Bibliografía

- ESPINOSA MEDRANO, Juan de. *La novena maravilla*. Facsímil de la 1ª Ed. Valladolid de 1695. Ed. de Luis Jaime Cisneros y José A. Rodríguez Garrido. Estudio preliminar de Luis Jaime Cisneros. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2011.
- *Apologético en favor de Don Luis de Góngora* [1662]. Ed. anotada de Luis Jaime Cisneros. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2005.
- “Panegírica declamación por la protección de las ciencias y estudios que incumbe al señor Maestro de Campo Don Juan de la Cerda y la Coruña” [¿1650?]. *Apologético*. Selección, prólogo y cronología de Augusto Tamayo Vargas. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982. 111–126.
- GARCILASO DE LA VEGA. *Obras completas con comentario*. Ed. Elías Rivers. Madrid: Editorial Castalia, 1981.
- GONZÁLEZ DE MENDOZA, fray Juan. *Historia del Gran Reino de la China* [1586]. Madrid: Miraguano/Polifemo, 2008.
- GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio* [1648]. *Obras completas*. Vol. 2. Madrid: Biblioteca Castro – Turner, 1993. 305–763. 2. Vol.
- HERRERA, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso de la Vega* [1580]. Ed. Inoria Pepe. Madrid: Cátedra, 2001.
- HOJEDA, fray Diego de. *La Christiada* [1611]. Ed. Mary Helen Patricia Corcoran. Washington D.C.: The Catholic University of America, 1935.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophia antigua poética* [1596]. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto “Miguel de Cervantes”, 1973.
- MEXÍA DE FERNANGIL, Diego. *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias*. Ed. facsimilar e introducción de Trinidad Barrera. Roma: Bulzoni, 1990.
- “Epístola a Don Diego de Portugal dedicándole la Égloga intitulada *El dios Pan*”. *Poesía Peruana. Antología General. Tomo II. De la conquista al modernismo*. Ed. Ricardo Silva Santisteban. Lima: Ediciones Edubanco, 1984. 102–119.
- “El Dios Pan”. *De nuestro antiguo teatro (Colección de piezas dramáticas de los siglos XVI, XVII y XVIII)*. Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte. Lima: Editor Carlos Milla Batres, 1974. 48–70.
- *Segunda parte del Parnaso Antártico de divinos poemas*. [Potosí, 1617] Manuscrito. Biblioteca Nacional de París, No. 389.
- MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, Juan de. *Armas antárticas*. Estudio, edición y notas de Paul Firbas. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- PATRICIO DE SIENA, Francisco. *De Reyno, y de la institucion del que ha de reynar, y de como deue auerse con los subditos, y ellos con el. Donde se traen notables exemplos, é historias, y dichos agudos, y peregrinos. Materia gustosissima para todo genero de gentes. Traduzido por Henrique Garces de Latin en Castellano*. Madrid: Luis Sánchez, 1591.
- PERALTA BARNUEVO, Pedro de. *Lima fundada o Conquista del Perú. Poema heroico*. Lima: Imprenta de Francisco Sobrino y Bados, 1732. 2. Vol.

## Bibliografía

- PETRARCA, FRANCESCO. *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca, que traducía Henrique Garces de la lengua Thoscana en Castellana. Dirigido a Phillippo Segundo deste nombre, Monarcha primero de las Españas, è Indias Oriental.* Madrid: Guillermo Droy, 1591.
- OÑA, Pedro de. “Temblor de Lima, año de 1609”. *Anales de Literatura Chilena* 12 (2009). URL: [http://analesliteraturachilena.letras.uc.cl/images/N12/a12\\_14.pdf](http://analesliteraturachilena.letras.uc.cl/images/N12/a12_14.pdf) [Consultado: 02.07.2019].
- *Ignacio de Cantabria* [1636]. Ed. crítica Mario Ferreccio Podestá, Gloria Muñoz Rigollet y Mario Rodríguez Fernández. Santiago de Chile: Universidad de Concepción, 1992.
- *Arauco domado: obra impresa en Lima por Antonio Ricardo de Turín en 1596 y ahora impresa en facsímil.* Madrid: Ed. Cultura Hispánica, 1944.
- *Arauco domado* [1596]. Edición crítica de la Academia Chilena correspondiente a la Real Academia Española. Anotada por J. T. Medina. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1942.
- ORÉ, fray Luis Jerónimo de. *Symbolo Catholico Indiano, en el qual se declaran los mysterios de la Fe contenidos en los tres Symbolos Catholicos, Apostolico, Niceno, y de S. Athanasio.* Lima: Antonio Ricardo, 1598.
- RIBERA, Luis de. *Sagradas poestas* [1612]. Edición e introducción de Leonardo García Pabón. Estudio bio-bibliográfico de Joseph M. Barnadas. Estudio literario de Alicia de Colombí-Monguió. La Paz: Plural Editores, 2009.
- SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel. *El arte poética en romance castellano.* Alcalá de Henares: Juan Iñiguez de Lequerica, 1580.
- Tercero Cathecismo y exposicion de la Doctrina Christiana, por Sermones. Para que los curas y otros ministros prediquen y enseñen a los Yndios y a las demas personas. Conforme a lo que en el Sancto Concilio Prouincial de Lima se proueyo.* Lima: Antonio Ricardo, 1585.
- VALVERDE, Fernando de. *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú: poema sacro.* Lima: Luys de Lira, 1641.

## Fuentes secundarias

- ABAD MERCHÁN, Andrés. *Ángeles, enigma y belleza: la angelología colonial y sus antiguos orígenes espirituales.* Quito: Ed. del Banco Central del Ecuador, 2002.
- ADORNO, Rolena. “Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 28 (1988): 11–27.
- AGAMBEN, Giorgio. *Herrschaft und Herrlichkeit. Zur theologischen Genealogie von Ökonomie und Regierung (Homo sacer II.2).* Berlin: Suhrkamp, 2014.
- *Signatura rerum. Zur Methode.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.
- *What is an Apparatus? and Other Essays.* Stanford: Stanford University Press, 2009.
- ALADRO, Jordi y Ricardo Ramos-Tremolada. “La *Epístola de Amarilis a Belardo*, una misiva del Perú mestizo a España”. *Hipogrifo* 3.1 (2015): 69–87.

## Bibliografía

- ALTHUSSER, Louis. *Gesammelte Schriften 5: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Halbbd. 1. Aus Anlass des Artikels von Michel Verret über den studentischen Mai*. Ed. Frieder Otto Wolf. Hamburg: VSA, 2010.
- ANDRANGO-WALKER, Catalina. *El Símbolo católico indiano (1598) de Luis Jerónimo de Oré. Saberes coloniales y los problemas de la evangelización en la región andina*. Frankfurt a.M – Madrid: Vervuert – Iberoamericana, 2018.
- ARREDONDO SIRODEY, Soledad; Civil, Pierre y Moner, Michel, eds. *Paratextos en la literatura española (Siglos XV–XVIII)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2009.
- ASENSIO, Eugenio. “La lengua compañera del imperio: Historia de una idea de Nebrija en España y Portugal”. *Revista de filología española* 43 (1960): 399–413.
- AUERBACH, Erich. “Figura”. *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern: Francke, 1967. 55–92.
- *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen – Basel: Francke, 2001.
- BACHEM, Rolf. *Dichtung als verborgene Theologie. Ein dichtungstheoretischer Topos vom Barock bis zur Goethezeit und seine Vorbilder*. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1956.
- BARNADAS, Josep M. “Luis de Ribera en Charcas: Huellas historiográficas – Prosa – Datos para su biografía”. En: Ribera, Luis de. *Sagradas poetas*. Edición e introducción de Leonardo García Pabón. Estudio bio-bibliográfico de Joseph M. Barnadas. Estudio literario de Alicia de Colombí-Monguió. La Paz: Plural Editores, 2009. 47–63.
- BARRERA PARILLA, Beatriz. “Luis de Ribera, un cisne bético en Potosí”. *Herencia cultural de España en América: poetas y cronistas andaluces en el Nuevo Mundo. Siglo XVI*. (Actas del I Encuentro de Literatura Hispanoamericana Colonial). Ed. Trinidad Barrera. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007. 61–88.
- BARRERA, Trinidad. “De academias, transterrados y Parnasos Antárticos”. *América sin nombre* 13–14 (2009): 15–21.
- “Una voz femenina anónima en el Perú colonial, la autora del *Discurso en loor de la poesía*”. *Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1996. 111–120.
- “Introducción”. En: Mexía de Fernangil, Diego. *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amorosas*. Ed. facsimilar e introducción de Trinidad Barrera. Roma: Bulzoni, 1990. viii–xxxiv.
- BATAILLON, Marcel. *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. 2ª Ed. en español corregida y aumentada. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- “El anónimo del soneto ‘No me mueve, mi Dios...’”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 4.3 (1950): 257–269.
- BAUER, Ralph y Mazzotti, José Antonio. “Introduction: Creole Subjects in the Colonial Americas”. *Creole Subjects in the Colonial Americas: Empires, Texts, Identities*. Ed. Ralph Bauer y José Antonio Mazzotti. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009. 1–57.

## Bibliografía

- BELLINI, Giuseppe. "Presencia italiana en la expresión literaria hispanoamericana del siglo XVII". *La formación de la cultura virreinal: II. El siglo XVII*. Ed. Karl Kohut y Sonia V. Rose. Madrid - Frankfurt a.M.: Iberoamericana - Vervuert, 2004. 21-37.
- BENJAMIN, Walter. "Über den Begriff der Geschichte". *Gesammelte Schriften I.2*. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978. 691-704.
- BERMÚDEZ GALLEGOS, Marta. "Diálogos entre texto y contexto: la poesía de Enrique Garcés y sus cartas al Virrey". *Crítica y descolonización: el sujeto colonial en la cultura latinoamericana*. Ed. Beatriz González Stephan y Lucía Helena Costigan. Caracas: Universidad Simón Bolívar; Ohio State University, 1992. 333-352.
- "Romances y coplas: Perú, conquista y oralidad". *Poesía, sociedad y cultura: diálogos y retratos del Perú colonial*. Potomac, Md.: Scripta Humanitatis, 1992. 8-26.
- BERNAL, Antonio-Miguel. *Monarquía e imperio*. (Vol. 3 de *Historia de España*, dir. por Josep Fontana y Ramón Villares). Barcelona: Marcial Pons, 2007.
- BERNASCHINA SCHÜRMAN, Vicente. "«Toda comparación es odiosa» oder die Weltengeschichte der Menschheit. El Inca Garcilaso und die französische Übertragungen der *Comentarios reales*". *Globalisierung in Zeiten der Aufklärung. Texte und Kontexte zur Berliner Debatte um die Neue Welt (17./18. Jb.)*. Vol. I. Ed. Vicente Bernaschina, Tobias Kraft y Anne Kraume. Frankfurt a.M.: Peter Lang (Hispano-Americana. Geschichte, Sprache, Literatur, Bd. 45), 2015. 99-121. 2. Vol.
- "Estelas virreinales para una configuración transandina: las lenguas del imperio en fray Miguel de Montalvo y Enrique Garcés". *Revista Iberoamericana* 81.253 (2015): 1105-1122.
- "De Catay a China, del Nuevo Mundo y del gobierno para *un mundo uno*: la *Historia del Gran Reino de la China* de Juan González de Mendoza". *TransPacífico. Conexiones y vivencias en AsiaAméricas*. Ed. Ottmar Ette, Werner Mackenbach, y Horst Nitschack. Berlin: Verlag Walter Frey - edition tranvía (POINTE, Bd. 4), 2013. 125-158.
- BERNASCHINA, Vicente; Kraft, Tobias y Kraume Anne, eds. *Globalisierung in Zeiten der Aufklärung. Texte und Kontexte zur Berliner Debatte um die Neue Welt (17./18. Jb.)*. Frankfurt a.M.: Peter Lang (Hispano-Americana. Geschichte, Sprache, Literatur, Bd. 45), 2015. 2. Vol.
- BERTOMEU MASIÁ, María José. "Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca de Enrique Garcés. Notas sobre el *Canzoniere* de Francesco Petrarca en la América del S. XVI". *Revista de Literatura* 69.138 (2007): 449-465.
- BEVERLEY, John. "Máscaras de humanidad': Sobre la supuesta modernidad del *Apologético* de Juan de Espinosa Medrano". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 22.43-44 (1996): 45-58.
- "Poesía cortesana y festiva: literatura de homenaje". *América Latina: Palavra, literatura e cultura. Volume 1: A situação colonial*. Ed. Ana Pizarro. São Paul - Campinas: Memorial - Editora da Unicamp, 1993. 265-275.
- "On the Spanish Literary Baroque". *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. 47-67.

## Bibliografía

- “Nuevas vacilaciones sobre el barroco”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 18.24 (1988): 215–227.
- BLUMENBERG, Hans. *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993.
- BOFILL, Jaime. *La escala de los seres o el dinamismo de la perfección*. Barcelona: Publicaciones Cristiandad, 1950.
- BORNSCHEUER, Lothar. *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976.
- BOUZA, Fernando. *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- BRENDECKE, Arndt. *Imperium und Empirie: Funktionen des Wissen in der spanischen Kolonialherrschaft*. Köln: Böhlau, 2009.
- BUAKE-RUEGG, Jan. *Theologische Poetik und literarische Theologie?: systematisch-theologische Streifzüge*. Zürich: TVZ, Theolog. Verlag, 2004.
- CALDERÓN DE CUERVO, Elena María. *Poética y apologética en la Christiada de Fray Diego de Hojeda*. Buenos Aires: Nueva Hispanidad, 2011.
- CAÑIZARES ESGUERRA, Jorge. *How to write the History of the New World. Histories, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- CARDIM, Pedro et al. *Polycentric Monarchies: How did Early Modern Spain and Portugal Achieve and Maintain a Global Hegemony?* Eastbourne: Sussex Academic Press, 2012.
- CARNEIRO, Sarissa. *Retórica del infortunio: persuasión, deleite y ejemplaridad en el siglo XVI*. Frankfurt a.M – Madrid: Vervuert – Iberoamericana, 2015.
- CARPENTIER, Alejo. *Tientos y diferencias*. La Habana: Ed. Unión, 1966.
- CARRASCO MONSALVE, Rolando. “El ocaso del Quinto sol: El sueño de Nabucodonosor y las visiones del imperio en el franciscanismo novohispano (s. XVI–XVII)”. En preparación.
- CARRASCO URGOITI, Soledad. “Notas sobre el vejamen de Academia en la segunda mitad del siglo XVII”. *Revista Hispánica Moderna* 31.1-4 (1965): 97–111.
- CASTANY PRADO, Bernat. “Las *Heroidas* de Ovidio, en la traducción de Diego Mexía de Fernangil (1608)”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-heroidas-de-ovidio-en-la-traduccion-de-diego-mexia-de-fernangil-1608/> [Consultado: 16.03.2019]
- CASTAÑEDA DELGADO, Paulino. “La condición miserable del indio y sus privilegios”. *Anuario de Estudios Americanos* 28 (1971): 245–335.
- CEBREIROS-ÁLVAREZ, Eduardo. “La condición jurídica de los indios y el derecho común: un ejemplo del ‘favor protectionis’”. *‘Panta rei’: Studi dedicati a Manlio Bellomo. Vol. 1*. Ed. Orazio Condorelli. Roma: Il Cigno Edizioni, 2004. 469–489.
- CERDAN, Francis. “Historia de la historia de la Oratoria Sagrada española en el Siglo de Oro, Introducción crítica y bibliografía”. *Criticón* 32 (1985): 55–107.
- “La emergencia del estilo culto en la oratoria sagrada del siglo XVII”. *Criticón* 58 (1993): 61–72.

## Bibliografía

- “Oratoria sagrada y reescritura en el Siglo de Oro: el caso de la homilía”. *Criticón* 79 (2000): 87–105.
- CERVANTES, Fernando. “How to see angels: the legacy of early Mendicant spirituality”. *Angels, Demons and the New World*. Ed. Fernando Cervantes y Andrew Redden. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 69–97.
- “Angels conquering and conquered: changing perceptions in Spanish America”. *Angels in the Early Modern World*. Ed. Peter Marshall y Alexandra Walsham. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 104–133.
- *The Hispanic World in the Historical Imagination. The John Coffin Memorial Lecture in the History of Ideas (12 January 2005)*. London: Institute for the Study of the Americas, 2006.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel. “La lírica en la Lima virreinal: Clarinda y el ‘Discurso en loor de la poesía’ (1608)”. *Guaragua: revista de cultura latinoamericana* 15 (2011): 91–146.
- “Introducción”. *Aquí, ninfas del sur, venid ligeras. Voces poéticas virreinales*. Selección, introducciones, bibliografías y notas de Raquel Chang-Rodríguez. Madrid - Frankfurt a.M.: Iberoamericana - Vervuert, 2008. 17–98.
- “Ecos Andinos: Clarinda y Diego Mexía en la Primera Parte del Parnaso Antártico (1608)”. *Caliope: Journal of the Society for Renaissance & Baroque Hispanic Poetry* 9.1 (2003): 67–80.
- “Clarinda’s Catalogue of Worthy Women in Her ‘Discurso en Loor de la Poesía’”. *Caliope: Journal of the Society for Renaissance & Baroque Hispanic Poetry* 4.1–2 (1998): 94106.
- “Clarinda, Amarilis y la ‘fruta nueva’ del Parnaso peruano”. *Colonial Latin American Review* 4.2 (1995): 181–196.
- “Poesía lírica. Modalidades poéticas coloniales”. *Palavra, literatura e cultura. Volume I: A situação colonial*. Ed. Ana Pizarro. Campinas - São Paulo: Unicamp - Memorial, 1993. 300–344.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel, ed. *Aquí, ninfas del sur, venid ligeras: voces poéticas virreinales*. Madrid - Frankfurt a.M.: Iberoamericana - Vervuert, 2008.
- CISNEROS, Luis Jaime. “Para un estudio del ‘Discurso en loor de la poesía’”. En: Cornejo Polar, Antonio. *Discurso en loor de la poesía. Estudio y edición*. Introducción y nueva edición de José Antonio Mazzotti. Con apéndices de Luis Jaime Cisneros y Alicia de Colombí-Monguió. Lima - Berkeley: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar - Latinoamericana Editores, 2000. 163–215.
- “Para estudiar el sermonario de Espinosa Medrano”. *Anuario de Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* 35 (1997): 157–165.
- CISNEROS, Luis Jaime y Guibovich Pérez, Pedro. “Juan de Espinosa Medrano, un intelectual cuzqueño del seiscientos”. *Revista de Indias* 48 (1988): 327–347.
- CISNEROS, Luis Jaime y Guibovich Pérez, Pedro. “Una biblioteca cuzqueña del siglo XVII”. *Histórica* 6.2 (1982): 141–171.

## Bibliografía

- COELLO, Óscar. *Los inicios de la poesía castellana en el Perú: Fuentes, estudio crítico y textos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de. *Entre voces y ecos: de poética renacentista y poesía hispánica*. México D.F.: Universidad Autónoma de México, 2011.
- “Estudio Preliminar. Lecturas paralelas: la musa sagrada en Potosí”. En: Ribera, Luis de. *Sagradas poesías*. Edición e introducción de Leonardo García Pabón. Estudio bio-bibliográfico de Joseph M. Barnadas. Estudio literario de Alicia de Colombí-Monguió. La Paz: Plural Editores, 2009. 67–107.
- *Del exe antiguo a nuestro nuevo polo: Una década de lírica virreinal (Charcas 1602-1612)*. Berkeley: Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar, Latinoamericana Editores, 2003.
- “Diego Dávalos y Figueroa”. *Diccionario Histórico de Bolivia. Tomo I (A-K)*. Josep M. Barnadas, director. Guillermo Calvo y Juan Ticlla, colaboradores. Sucre: Grupo de Estudios Históricos, 2002. 655–656.
- “El ‘Discurso en loor de la poesía’, carta de ciudadanía del humanismo sudamericano”. En: Cornejo Polar, Antonio. *Discurso en loor de la poesía. Estudio y edición*. Introducción y nueva edición de José Antonio Mazzotti. Con apéndices de Luis Jaime Cisneros y Alicia de Colombí-Monguió. Lima - Berkeley: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar - Latinoamericana Editores, 2000. 217–237.
- “Erudición humanista en saber omnicompreensivo e identidad colonial”. *La formación de la cultura virreinal: I. La etapa inicial*. Ed. Karl Kohut y Sonia V. Rose. Madrid - Frankfurt a.M.: Iberoamericana - Vervuert, 2000. 75–91.
- *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la* Miscelánea austral. London: Tamesis Books, 1985.
- COOK, Noble David. “Viviendo en los márgenes del imperio: Luis Jerónimo de Oré y la exploración del Otro”. *Histórica* 32.1 (2008): 11–38.
- COPELAND, Rita y Struck, Peter T., eds. *The Cambridge Companion to Allegory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Discurso en loor de la poesía. Estudio y edición*. Introducción y nueva edición de José Antonio Mazzotti. Con apéndices de Luis Jaime Cisneros y Alicia de Colombí-Monguió. Lima - Berkeley: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar - Latinoamericana Editores, 2000.
- *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP, 1989.
- *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Ed. de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1982.
- COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- CRUZ, Anne J. “Las Academias: literatura y poder en un espacio cortesano”. *Edad de Oro* 17 (1999): 49–57.
- “Los *Trionfi* en España: la poética petrarquista, la teoría de la traducción y la lengua vernácula en el siglo XVI”. *Anuario de estudios medievales* 225.2 (1995): 267–286.

## Bibliografía

- “Art of the State: The Academias Literarias as Sites of Symbolic Economies in Golden Age Spain”. *Calíope* 1.1–2 (1995): 72–95.
- *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam - Philadelphia: John Benjamin Publishing Company, 1988.
- CUNILL, Caroline. “El indio miserable: nacimiento de la teoría legal en la América colonial del siglo XVI”. *Cuadernos intercambio* 8.9 (2011): 229–248.
- CURTJUS, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 11. Auflage. Tübingen und Basel: Francke Verlag, [1948] 1993.
- “Theologische Poetik im italienischen Trecento”. *Zeitschrift für romanische Philologie* 60 (1940): 1–15.
- “Theologische Kunsttheorie im spanischen Barock”. *Romansiche Forschungen* 53.2 (1939): 145–184.
- DARBORD, Michel. *La poésie religieuse espagnole des rois catholiques à Philippe II*. Paris: Institute d’Études Hispaniques, 1965.
- Das Neue Testament*. Viersprachig: Archetypum Graecum, Vulgata Latina, Das Neue Testament nach der Übersetzung von Martin Luther, The New Testament in the translation of the King James Bible. Ed. Peter y Gerd Haffmans. Berlin - Zürich: Haffmans Verlag bei Zweitausendeins, 2011.
- DE RENTJIS, Dina. “Der Beitrag der Biene. Überlegungen zum Bienengleichnis bei Seneca und Macrobius”. *Rheinisches Museum für Philologie* 141 (1998): 30–44.
- *Die Zeit der Nachfolge. Zur Interdependenz von ‘imitatio Christi’ und ‘imitatio auctorum’ im 12.–16. Jahrhundert*. Tübingen: Niemayer Verlag, 1996.
- DUVE, Thomas. “La condición jurídica del indio y su condición como *persona miserabilis* en el Derecho Indiano”. *Un giudice e due leggi. Pluralismo normativo e conflitti agrari in Sud America*. Vol. 4. Ed. Mario Losano. Milán: Giuffrè, 2004. 3–33.
- EAGLETON, Terry. *Ideology: an introduction*. New and Updated Edition. London - New York: Verso, 2007.
- ECHVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México D.F.: UNAM - Era, 1998.
- “El ethos barroco”. *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. Ed. Bolívar Echeverría. México D.F.: UNAM - El Equilibrista, 1994. 13–36.
- ÉGIDO, Aurora. “Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII”. *La literatura en Aragón*. Ed. Aurora Égido. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984. 101–128.
- ELLIOTT, John H. “A Europe of Composite Monarchies”. *Spain, Europe and the Wider World: 1500–1800*. New Haven: Yale University Press, 2009. 3–24.
- *The Old World and the New. 1492–1650*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
- ETTE, Ottmar. *TransArea: Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin: Walter de Gruyter, 2012.

## Bibliografía

- “Asymmetrie der Beziehungen. Zehn Thesen zum Dialog der Literaturen Lateinamerikas und Europas”. *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Ed. Birgit Scharlau. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994. 297–326.
- FAUFFMANN DOIG, Federico y Mujica Pinilla, Ramón, eds. *Las plumas del sol y los ángeles de la conquista*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1993.
- FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo. “Católicos antes que ciudadanos: gestación de una política española en los comienzos de la Edad Moderna”. *Imágenes de la diversidad: El mundo urbano en la corona de castilla (s. XVI–XVIII)*. Ed. José Ignacio Fortea Pérez. Santander: Universidad de Cantabria, 1997. 103–127.
- FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, José. A. *Razón de estado y política en el pensamiento español del Barroco (1595–1640)*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1986.
- FERRECCIO PODESTÁ, Mario. “Prólogo”. En: Oña, Pedro de. *Ignacio de Cantabria*. Ed. crítica Mario Ferreccio Podestá, Gloria Muñoz Rigollet y Mario Rodríguez Fernández. Santiago de Chile: Universidad de Concepción, 1992. 9–36.
- FIRBAS, Paul. “La geografía antártica y el nombre del Perú”. *La formación de la cultura virreinal: II. El siglo XVII*. Ed. Karl Kohut y Sonia V. Rose. Madrid – Frankfurt a.M.: Iberoamericana – Vervuert, 2004. 265–287.
- “Escribir en los confines: épica colonial y mundo antártico”. *Agencias criollas: La ambigüedad “colonial” en las letras hispanoamericanas*. Ed. José Antonio Mazzotti. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000. 191–213.
- FOUCAULT, Michel. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- FRYE, Northrop. *The Great Code: The Bible and Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.
- GAMBOA HINESTROSA, Pablo. *La pintura apócrifa en el arte colonial: los doce arcángeles de Sopó*. Bogotá: Ed. Universidad Nacional, 1996.
- GARCÍA AHUMADA, Enrique. “La catequesis renovadora de Fray Luis Jerónimo de Oré (1554–1630)”. *Evangelización y teología en América (siglo XVI): X Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*. Vol. 2. Ed. Josep-Ignasi Saranyana, Primitivo Tineo, Antón M. Pazos, Miguel Lluch-Baixaulli y María Pilar Ferrer. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990. 925–945. 2. Vol.
- GARCÍA-BEDOYA, Carlos. *La literatura peruana en el período de estabilización colonial (1580–1780)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000.
- GARCÍA CALDERÓN, Ventura. “Diego Mexía de Fernangil”. *Los místicos (Biblioteca de Literatura Peruana N. 7)*. Paris: Desclée de Brouwer, 1938. 45–83.
- GARCÍA GALLO, Alfonso. “La condición jurídica del indio”. *Los orígenes españoles de las instituciones americanas*. Madrid: Real Academia de Jurisprudencia y Legislación, 1987. 743–756.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Jesús, comp. *La poesía religiosa en México (Siglos XVI a XIX)*. México D.F.: Editorial México Moderno, 1919.

## Bibliografía

- GARCÍA PABÓN, Leonardo. "Un poeta religioso en el Nuevo Mundo: Luis de Ribera y sus *Sagradas poesías*". En: Ribera, Luis de. *Sagradas poesías*. Edición e introducción de Leonardo García Pabón. Estudio bio-bibliográfico de Joseph M. Barnadas. Estudio literario de Alicia de Colombí-Monguió. La Paz: Plural Editores, 2009. 17–46.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa-Carmen. "Poesía lírica y épica del siglo XVI". *Manual de literatura hispanoamericana. I Época virreinal*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez. Navarra: Cenlit, 1991. 225–323.
- GERBI, Antonello. *The Dispute of the New World. The History of a Polemic, 1750–1900*. Revised and enlarged edition. Tr. Jeremy Moyle. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1973.
- GIL, Juan. "Diego Mexía de Fernangil, un perulero humanista en los confines del mundo". *El humanismo español entre el viejo mundo y el nuevo*. Ed. Jesús María Nieto Ibáñez y Raúl Manchón Gómez. Jaén – León: Servicio de Publicaciones Universidad de Jaén–Servicio de Publicaciones Universidad de León, 2008. 67–141.
- GISBERT, Teresa. "Dioses y ángeles en Copacabana". *El Paraíso de los Pájaros Parlantes: La imagen del otro en la Cultura Andina*. La Paz: Plural Editores – Universidad de Nuestra Señora de La Paz, 1999. 117–147.
- GISBERT, Teresa y Mesa, José de. *La tradición bíblica en el arte virreinal*. La Paz: Los amigos del libro, 1986.
- GMLIN, Hermann. "Das Prinzip der *Imitatio* in den Romanischen Literaturen der Renaissance. I. Teil". *Romanische Forschungen* 46.1–2 (1932): 83–360.
- GOEZ, Werner. *Translatio imperii: ein Beitrag zur Geschichte des Geschichtsdenkens und der politischen Theorien im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*. Tübingen: Mohr, 1958.
- GÓMEZ CANSECO, Luis y Núñez Rivera, Valentín. *Arias Montano y el Cantar de los Cantares: estudio y edición de la Paráfrasis en modo pastoril*. Kassel: Reichenberger, 2001.
- GÓNGORA, Mario. *Estudios sobre la historia colonial de Hispanoamérica*. Tr. Gonzalo Rojas Sánchez y Marcia Dawes Carrasco. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1998.
- *El Estado en el derecho indiano: época de fundación (1492–1570)*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1951.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *La prole de Celestina. Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*. Madrid: Editorial Colibrí, 1999.
- "Colonial lyric". *The Cambridge History of Latin American Literature. Vol. I. Discovery to Modernism*. Ed. Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 191–230.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto y Pupo-Walker, Enrique, eds. *The Cambridge History of Latin American Literature. Vol. I. Discovery to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- GONZÁLEZ MANTILLA, Gorki. "La consideración jurídica del indio como persona: el Derecho Romano, factor de resistencia en el siglo XVI". *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Ed. Teodoro Hampe Martínez. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999. 255–284.
- GREEN, Thomas M. *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven: Yale University Press, 1982.

## Bibliografía

- GRUZINSKI, Serge. *Les quatre parties du monde: Histoire d'une mondialisation*. Paris: Editions de La Martinière, 2004.
- GÜELL, Mónica. "Paratextos de algunos libros de poesía del Siglo de Oro. Estrategias de escritura y poder". *Paratextos en la literatura española (Siglos XV–XVIII)*. Ed. Soledad Arredondo Sirodey, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 19–36.
- GUIBOVICH PÉREZ, Pedro. "El poder y la pluma: la censura del *Arauco domado* de Pedro de Oña". *Intelectuales y poder. Ensayos en torno a la república de las letras en el Perú e Hispanoamérica*. Ed. Carlos Aguirre y Carmen McEvoy. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero – Instituto Francés de Estudios Andinos, 2008. 47–64.
- "El *Apologético* de Espinosa Medrano y su contexto histórico". *Lexis* 29 (2005): 97–109.
- "El testamento e inventario de bienes de Espinosa Medrano". *Histórica* 16 (1992): 1–31.
- "Bibliografía de Juan de Espinosa Medrano". *Boletín del Instituto Riva Agüero* 15 (1988): 43–53.
- GUIBOVICH PÉREZ, Pedro y Domínguez Faura, Nicanor. "Para la biografía de Espinosa Medrano: dos cartas inéditas de 1666". *Boletín del Instituto Riva Agüero* 27 (2000): 219–242.
- GUTIÉRREZ, León Guillermo. "Poesía religiosa en el México colonial e independiente". *Literatura Mexicana* 21.1 (2010): 7–21.
- HART, Stephen M. "Colonial and Viceregal Literature". *A Companion to Latin American Literature*. 2ª Edición. Woodbridge, Suffolk: Tamesis, 2007. 35–66.
- HAUG, Walter, ed. *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposion Wolfenbüttel 1978*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1979.
- HAUSER, Arnold. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Ungekürzte Sonderausgabe in einem Band. München: C. H. Beck, [1953] 1973.
- HELGERSON, Richard. *A Sonnet from Carthage: Garcilaso de la Vega and the New Poetry of Sixteenth-Century Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.
- HERRERA, Arnulfo. "Apunte sobre la poesía religiosa en México". *La Colmena* 77 (2013): 51–56.
- HERRERO SALGADO, Félix. "La oratoria sagrada en el siglo XVII: tradición e innovaciones". *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Vol. 1. Ed. Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco, Marc Vitsé. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1993. 501–508.
- "Algunas notas tomadas de la lectura de los sermones de la bibliografía". *Aportación bibliográfica a la oratoria sagrada española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971. 5–27.
- HESS, Peter. "Zum Toposbegriff in der Barockzeit". *Rhetorik Jahrbuch* 10 (1991): 71–88.

- HEYDENREICH, Titus. *Culteranismo und Theologische Poetik. Die „Collusión de letras humanas y divinas“ (1637/1644) des Aragoniers Gaspar Buesso de Arnal zur Verteidigung Góngoras*. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1977.
- “Theologische Poetik in Aragón. Tomás Andrés Cebrián’s ‘Panegirico por la poesía’ und die Academia de los Anhelantes”. *Spanische Literatur in goldenen Zeitalter. Fritz Schalk zum 70. Geburtstag*. Ed. Horst Baader y Erich Loos. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1973. 150–174.
- HOPKINS RODRÍGUEZ, Eduardo. “Simposio, arcadia y Academia Antártica”. *Prolija memoria: Estudios de cultura virreinal* 1.2 (2005): 99–115.
- “Poética de Juan de Espinosa Medrano en el *Apologético en favor de D. Luis de Góngora*”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 4.7–8 (1978): 105–118.
- HORACIO. *Oden und Epoden: lateinisch/deutsch*. Ed. y traducción de Gerhard Fink. Düsseldorf und Zürich: Artemis und Winkler, 2002.
- ÍÑURRITEGUI RODRÍGUEZ, José María. *La Gracia y la República: El lenguaje político de la teología católica y el Príncipe Cristiano de Pedro de Ribadeneira*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998.
- ÍÑIGO MADRIGAL, Luis, ed. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial*. Madrid: Cátedra, 1982.
- JACOBS, Helmut C. *Divisiones philosophiae. Spanische Klassifikationen der Künste und Wissenschaften im Mittelalter und Siglo de Oro*. Frankfurt a.M.: Vervuert, 1996.
- JIMÉNEZ BELMONTE, Javier. *Las obras en verso del Príncipe de Esquilache: amateurismo y conciencia literaria*. Woodbridge: Tamesis, 2007.
- KABLITZ, Andreas. “Intertextualität und die Nachahmungslehre der italienischen Renaissance. Überlegungen zu einem aktuellen Begriff aus historischer Sicht (II)”. *Italienische Studien* 9 (1986): 19–35.
- “Intertextualität und die Nachahmungslehre der italienischen Renaissance. Überlegungen zu einem aktuellen Begriff aus historischer Sicht (I)”. *Italienische Studien* 8 (1985): 27–38.
- KANTOROWICZ, Ernst. *The King’s Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- KAGAN, Richard. *Urban Images of the Hispanic World. 1493–1793*. New Haven – London: Yale University Press, 2000.
- KING, Willard F. *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*. Madrid: RAE, 1963 (anexo X).
- KOHUT, Karl. “La posición de la literatura en los sistemas científicos del siglo XV”. *Iberoromania* 7 (1978): 67–87.
- “Der Beitrag der Theologie zum Literaturbegriff in der Zeit Juans II. von Kastilien”. *Romanische Forschungen* 89 (1977): 183–226.
- KOHUT, Karl y Rose, Sonia V. “Introducción”. *La formación de la cultura virreinal. I. La etapa inicial*. Ed. Karl Kohut y Sonia V. Rose. Madrid – Frankfurt a.M.: Iberoamericana – Vervuert, 2000. 7–12.

## Bibliografía

- KRAUSS, Heinrich. *Die Engel: Überlieferung, Gestalt, Deutung*. München: C. H. Beck, 2000.
- KRAUSS, Werner. *Gracián's Lebenslehre*. Frankfurt a.M.: Klostermann, 1947.
- LAFAYE, Jacques. “¿Existen ‘letras coloniales’?”. *Conquista y contraconquista. La escritura del Nuevo Mundo. Actas del XXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Ed. Julio Ortega y José Amor y Vásquez. México D.F. – Providence: El Colegio de México – Brown University, 1994. 641–650.
- LAPLANA, José Enrique. “El discreto”. *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Ed. Aurora Egido y María del Carmen Marín Pina. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2001. 59–70.
- LAPPIN, Anthony John. “El hilemorfismo universal, Kitab Al-Shifa’ de Avicena, un cuodlibeto de Santo Tomás y los infiernos amorosos del Marqués de Santillana: Ensayo sobre la historia filosófica de la alegoría”. *Las metamorfosis de la alegoría: Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*. Ed. Rebeca Sanmartín Bastida y Rosa Vidal Doval. Madrid – Frankfurt a.M.: Iberoamericana – Vervuert, 2005. 71–82.
- LATASA VASSALLO, Pilar. *Administración virreinal en el Perú: gobierno del Marqués de Montesclaros (1607–1615)*. Madrid: Ed. Centro de Estudios Ramón Areces, 1997.
- LAZO, Raimundo. *Historia de la literatura hispanoamericana: el período colonial (1492–1780)*. México D.F.: Porrúa, 1965.
- LEÓN, fray Luis de. *De los nombres de Cristo*. Ed. de C. Cuevas. Madrid: Cátedra, 1977.
- LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. Ed. Irlomar Chiampi. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. “La abeja: historia de un motivo poético”. *Romance Philology* 17.1 (1963): 75–86.
- LIENHARD, Martin. “De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras”. *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Ed. José Antonio Mazzotti y Ulises Juan Zevallos Aguilar. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996. 57–80.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo. “Estudio preliminar”. En: Aguilar y de Córdoba, Diego de. *El Marañón*. Edición y estudio preliminar de Guillermo Lohmann Villena. Madrid: Atlas, 1990.
- “La Academia del Príncipe de Esquilache. (Una ficción novelesca)”. *Boletín del Instituto Riva Agüero* 13 (1984–1985): 151–162.
- “Enrique Garcés, descubridor del mercurio en el Perú, poeta y arbitrista”. *STV-DIA* 27–28 (1969): 7–62.
- LÓPEZ GREGORIS, Rosario. “Las fuentes clásicas y el imaginario poético femenino en la *Epístola a Belardo* de Amarilis y en el *Discurso en loor de la poesía* de Clarinda”. *Revista de Estudios Latinos* 9 (2009): 191–205.
- LORENZO, Javier. “After Tunis: Petrarchism and Empire in the Poetry of Garcilaso de la Vega”. *Hispanófila* 141 (2004): 17–30.
- LOVEJOY, Arthur A. *La gran cadena del ser*. Barcelona: Icaria Editorial, 1983.

## Bibliografía

- MACCORMACK, Sabine. *On the Wings of Time: Rome, the Incas, Spain, and Peru*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- MALAGÓN, Javier y José M. Ots Capdequí. *Solórzano y la Política indiana*. 2ª Edición. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- MANCOSU, Paola. *Petrarca en la América virreinal (siglos XVI y XVII)*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2014.
- “El *Cancionero* de F. Petrarca, en la versión de Enrique Garcés”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-cancionero-de-f-petrarca-en-la-version-de-enrique-garces-1591/> [Consultado: 16.03.2019].
- “Os Lusíadas”, de Luis de Camões, en la versión de Enrique Garcés”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/os-lusidas-de-luis-de-camoes-en-la-version-de-enrique-garces-1591/> [Consultado 16.03.2019].
- MANRIQUE, Alejandro. *La poesía religiosa peruana*. Lima: Tip. y Encuadernación de la Penitenciaría, 1912.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1975.
- MARCIAL. *Epigramme - Epigrammata*. Vollständige überarbeitete Auflage. Berlin: Akademie Verlag, 2013.
- MARÍN PINA, María del Carmen. “El Héroe”. *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Ed. Aurora Egido y María del Carmen Marín Pina. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2001. 33–45.
- MARKS, Herbert. “Pauline Typology and Revisionary Criticism”. *Journal of the American Academy of Religion* 52.1 (1984): 71–92.
- MAS I USÓ, Pasqual. *Academias valencianas del barroco. Descripción y diccionario de poetas*. Kassel: Reichenberger, 1999.
- MAZÍN, Oscar. “Gente de saber en los virreinos de Hispanoamérica (siglos XVI a XVIII)”. *Historia de los intelectuales en América Latina I: La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Ed. Jorge Myers. Director Carlos Altamirano. Madrid: Katz, 2008. 33–78. 2. Vol.
- MAZZOTTI, José Antonio. “Fernando de Valverde y los monstruos andinos: criollismo místico en el peregrinaje a Copacabana”. *La formación de la cultura virreinal: II. El siglo XVII*. Ed. Karl Kohut y Sonia V. Rose. Madrid – Frankfurt a.M: Iberoamericana – Vervuert, 2004. 439–453.
- “The Dragon and the Seashell: British Corsairs, Epic Poetry and Creol Nation in Viceregal Peru”. *Colonialism Past and Present: Reading and Writing about Colonial Latin America*. Ed. Álvaro Félix Bolaños y Gustavo Verdesio. Albany: State University of New York, 2002. 197–214.
- “El ‘Discurso en loor de la poesía’ y el aporte de Antonio Cornejo Polar”. En: Cornejo Polar, Antonio. *“Discurso en loor de la poesía”. Estudio y edición*. Introducción y nueva edición de José Antonio Mazzotti. Con Apéndices de Luis Jaime Cisneros

## Bibliografía

- y Alicia de Colombí-Monguió. Lima – Berkeley: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar – Latinoamericana Editores, 2000. ix–xxxix.
- “Las agencias criollas y la ambigüedad ‘colonial’ de las letras hispanoamericanas”. *Agencias criollas: La ambigüedad “colonial” en las letras hispanoamericanas*. Ed. José Antonio Mazzoti. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000. 7–35.
- MEDINA, José Toribio. *Escritores americanos celebrados por Cervantes en el Canto de Calíope*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1926.
- *Escritores hispanoamericanos celebrados por Lope de Vega en el Laurel de Apolo*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1922.
- *La imprenta en Lima (1584–1824)*. Santiago de Chile: Impreso y grabado en la casa del Autor, 1904–1907. 4. Vol.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Historia de la poesía hispanoamericana*. (Vol. 27 y 28 de la Edición nacional de las obras completas) Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948. 2. Vol.
- *Antología de poetas hispano-americanos*. Madrid: “Sucesores de Rivadeneyra”, Real Academia Española, 1893–1895. 4. Vol.
- MERLUZZI, Manfredi. *Gobernando los Andes. Francisco de Toledo virrey del Perú (1569–1581)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014.
- MIDDLEBROOK, Leah. *Imperial Lyric: New Poetry and New Subjects in Early Modern Spain*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2009.
- MIGNOLO, Walter. *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
- “Afterword: From Colonial Discourse to Colonial Semiosis”. *Dispositio* 36–38 (1989): 333–337.
- “La lengua, la letra, el territorio o la crisis de los estudios literarios coloniales” *Dispositio* 28–29 (1986): 137–160.
- MIRÓ QUESADA, Aurelio. *El primer virrey poeta en América: Don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros*. Madrid: Gredos, 1962.
- MONGUIÓ, Luis. “Compañía para Sor Juana: mujeres cultas en el virreinato del Perú”. *University of Dayton Review* 16.2 (1983): 45–52.
- “Una nota sobre Petrarquismo en el Perú del siglo XVI”. *Influencias extranjeras en la literatura iberoamericana y otros temas. Memoria del noveno congreso del instituto internacional de literatura iberoamericana (31 de agosto, 1 y 2 de septiembre 1959)*. México: s. e., 1962. 175–188.
- *Sobre un escritor elogiado por Cervantes. Los versos del perulero Enrique Garcés y sus amigos (1591)*. Berkeley Los Angeles: University of California Press, 1960.
- MOORE, Charles B. *El arte de predicar de Juan de Espinosa Medrano en “La novena maravilla”*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
- MORAÑA, Mabel. *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*. México D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.

## Bibliografía

- “Apologías y defensas: discursos de la marginalidad en el Barroco hispanoamericano”. *Relecturas del Barroco de Indias*. Ed. Mabel Moraña. Hannover, N. H.: Ediciones del Norte, 1994. 31–58.
- “Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 14.28 (1988): 229–251.
- MUJICA PINILLA, Ramón. “Prólogo”. En: Espinosa Medrano, Juan de. *La novena maravilla*. Facsímil de la 1ª Ed. Valladolid de 1695. Ed. de Luis Jaime Cisneros y José A. Rodríguez Garrido. Estudio preliminar de Luis Jaime Cisneros. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2011. III–X.
- “Sobre imagineros e imaginarios andinos: algunas cuestiones metodológicas e históricas”. *Orígenes y devociones virreinales de la imaginaria popular*. Ed. Ramón Mujica Pinilla et al. Lima: Universidad Ricardo Palma – Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2008. 14–31.
- “Semiótica de la imagen sagrada: la teúrgia del signo en clave americana”. *Orígenes y devociones virreinales de la imaginaria popular*. Ed. Ramón Mujica Pinilla et al. Lima: Universidad Ricardo Palma – Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2008. 163–177.
- *Rosa limensis: Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. 2ª Edición corregida y aumentada. Prólogo de Mercedes López-Baralt. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- “El sermón a las aves: o el culto a los ángeles en el virreinato peruano”. Ed. Federico Fauffmann Doig y Ramón Mujica Pinilla. *Las plumas del sol y los ángeles de la conquista*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1993.
- MUJICA PINILLA, Ramón, ed. *El barroco peruano*. Lima: Banco de Crédito, 2002–2003. 2. Vol.
- MULDOON, James. *The Americas in the Spanish World Order. The Justification for Conquest in the Seventeenth Century*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1994.
- MURRAY, Penelope. “Introduction”. En: Platón. *On Poetry. Ion. Republic 376e–398b. Republic 595–608b*. Ed. Penelope Murray. Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 1–33.
- NAVARRRETE, Ignacio. “Juan de Valdés, Diego Hurtado de Mendoza, and the Imperial Style in Spanish Poetry”. *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme* 28.3 (2004): 3–25.
- *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- NÚÑEZ, Estuardo. “Henrique Garcés, múltiple hombre del Renacimiento”. *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Ed. Teodoro Hampe Martínez. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999. 129–144.
- *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.
- “El primer traductor de Petrarca y Camoens en América”. *Cuadernos Americanos* 102.1 (1959): 234–242.

## Bibliografía

- NÚÑEZ RIVERA, Valentín. *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro: estudios sobre los “Salmos” y el “Cantar de los Cantares”*. Madrid – Frankfurt a.M.: Iberoamericana – Vervuert, 2010.
- O’GORMAN, Edmundo. *La invención de América*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- OLIAZOLA, Andrés. “Sobre abejas y flores: el proceso de melificación y la autoformación humanista”. *Reflexión académica en diseño & comunicación* 10.8 (2008): 68–72.
- O’PHELLAN, Scarlett, ed. *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico, siglos XVI–XLX. (Congreso internacional Las Cuatro Partes del Mundo)*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Lima, 2005.
- OVIDIO. *Metamorphosen: lateinisch/deutsch*. Ed. Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 2010.
- OVIDIO. *Liebesgedichte: Amores. Lateinisch/Deutsch*. Ed. y traducción Niklas Holzberg. Düsseldorf und Zürich: Artemis und Winkler, 2002.
- PADRÓN, Ricardo. *The Spacious Word: Cartography, Literature, and Empire in Early Modern Spain*. Chicago: Chicago University Press, 2004.
- PAGDEN, Anthony. *Spanish Imperialism and the Political Imagination: Studies in European and Spanish–American Social and Political Theory 1513–1830*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- “Introduction”. *The Languages of Political Theory in Early–Modern Europe*. Ed. Anthony Pagden. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 1–17.
- *The Fall of Natural Man: The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- PALMA FERREIRA, João. *Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1982.
- PANOFSKY, Erwin. *Et in Arcadia ego: Poussin und die Tradition des Elegischen*. Ed. Volker Breidecker. Berlin: Friedenauer Presse, 2002.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., coord. *Manual de literatura hispanoamericana. Tomo I. Época virreinal*. Berriozar (Navarra): Cénlit Ed., 1991.
- PELORSON, Jean-Marc. *Les Letrados, juristes castillans sous Philippe III: Recherches sur leur place dans la société, la culture et l’état*. Poitiers: Université de Poitiers, 1980.
- PÉREZ-BLANCO, Lucrecio. “Discurso en loor de la poesía’. El otro lazarillo ético-estético de la literatura hispanoamericana del siglo XVII”. *Quinto centenario* 16 (1990): 209–237.
- “El *Compendio apologético* de Bernardo de Balbuena: lazarillo ético-estético de la literatura hispanoamericana del siglo XVII”. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* 12 (1990): 61–81.
- PERILLI, Carmen. “Los enigmas de una dama y la fundación de la crítica latinoamericana: El *Discurso en loor de la poesía*”. *Etiópicas* 1 (2004–2005): 120–143.
- PESTALOZZI, Karl. *Dichtung als verborgene Theologie im 18. Jahrhundert*. Berlin – Boston: Walter de Gruyter, 2012.
- PETERSEN, Jürgen H. *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000.

## Bibliografía

- PETRARCA, Francesco. *Familiaria. Bücher der Vertraulichkeiten*. 2. Bde. (Band I, Buch 1–12 und Band II, Buch 13–24). Berthe Widmer, ed. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2005–2009.
- *Rerum vulgarium fragmenta*. Edizione critica di Giuseppe Savoca. Firenze: Leo S. Olschki editore, 2008.
- *Le familiari*. Edizione critica per cura di Vittorio Rossi. Firenze: G. C. Sansoni Editore, 1933–1942. 4. Vol.
- PICÓN SALAS, Mariano. *De la Conquista a la Independencia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- PIERCE, Frank. *La poesía épica del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1961.
- PIGMAN III, G. W. “Versions of Imitation in the Renaissance”. *Renaissance Quarterly* 33.1 (1980): 1–32.
- PIZARRO, Ana, ed. *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura. Volume 1. A Situação Colonial*. São Paulo; Campinas: Memorial; Editora da Unicamp, 1993.
- PLATÓN. *Ion*. En: *Werke in acht Bänden Griechisch und Deutsch*. Vol. 1. Ed. Gunther Eigler. Traducción al alemán de Friedrich Schleiermacher. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977. 1–39. 8. Vol.
- POLT, J. H. R. “Una fuente del soneto de Acuña ‘Al Rey nuestro señor’”. *Bulletin Hispanique* 64.3–4 (1962): 220–227.
- PORQUERAS MAYO, Alberto. *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*. Barcelona: Puvill Libros, 1986.
- QUISBERT CONDORI, Pablo Luis. “Delio en el argénteo monte: nuevos datos en torno a la vida de Diego Mexía de Fernangil en la Villa Imperial de Potosí”. *Alpha* 33 (2011): 257–272.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajamar Editores, [1984] 2004.
- “Fundación del manierismo hispanoamericano por Bernardo de Balbuena”. *University of Dayton Review* 16.2 (1983): 13–21.
- RAMOS, Raymundo. *Deíctico de poesía religiosa mexicana*. Buenos Aires: Lumen, 2003.
- RATTO, Luis Alberto. “América en la poesía del virrey de Esquilache”. *Revista Peruana de Cultura* 7–8 (1966): 232–257.
- Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Ed. Gredos, 1966. 3 Vol.
- RICCI, Maria Teresa. *Du “cortegiano” au “discreto”: l’homme accompli chez Castiglione et Gracian. Pour une contribution à l’histoire de l’honnête homme*. Paris: Champion, 2009.
- RICO, Francisco. “De Garcilaso y otros petrarquismos”. *Revue de Littérature Comparée* 52 (1978): 325–338.
- RIVA-AGÜERO, José de. “El P. Diego de Hojeda y *La Cristiada*”. *Estudios de Literatura Peruana: Del Inca Garcilaso a Eguren*. (Tomo II de *Obras completas* de José de la Riva-Agüero). Recopilación y notas de César Pacheco Vélez y Alberto Varillas Montenegro. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962. 63–106.

- “Diego Mexía de Fernangil y la segunda parte de su Parnaso Antártico”. *Estudios de Literatura Peruana: Del Inca Garcilaso a Eguren*. (Tomo II de *Obras completas* de José de la Riva-Agüero). Recopilación y notas de César Pacheco Vélez y Alberto Varillas Montenegro. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962. 107–163.
- RIVARA DE TUESTA, María Luisa. *Pensamiento prehispanico y filosofía colonial en el Perú*. Tomo I. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- RIVERS, Elías. “Apuntes sobre la alabanza de la poesía en España y en América”. *Spanische Literatur. Literatur Europas*. Ed. Frank Baasner. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996. 276–286.
- “La alabanza de la poesía”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 22.43–44 (1996): 11–16.
- RÖSSNER, Michael, coord. *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. 3ª Edición. Stuttgart: J. B. Metzler, 2007.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, José María. “*Epos delendum est*: The Subject of Carthage in Garcilaso’s ‘A Boscán desde La Goleta’”. *Hispanic Review* 66.2 (1998): 151–170.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, Juan A. “La Égloga *El Dios Pan* de Diego Mexía de Fernangil y la evangelización en los Andes a inicios del siglo XVII”. *Memoria del III Encuentro internacional Barroco. Manierismo y transición al Barroco*. La Paz: Unión Latina, 2005. 307–319.
- “La defensa del tomismo por Espinosa Medrano en el Cuzco colonial”. *Pensamiento europeo y cultura colonial*. Ed. Karl Kohut y Sonia V. Rose. Madrid – Frankfurt a.M.: Iberoamericana – Vervuert, 1997. 115–136.
- ROMERO FERRER, Raimundo. “La eclesiología de los catecismos del III Concilio Limense (1582–1583)”. *Evangelización y teología en América (siglo XVI): X Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*. Vol. 2. Ed. Josep-Ignasi Saranyana, Primitivo Tineo, Antón M. Pazos, Miguel Lluch-Baixaulli y María Pilar Ferrer. Navarra: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990. 1277–1292. 2. Vol.
- ROSE, Sonia V. *El Parnaso Antártico. La emergencia de una República de las letras en el virreinato del Perú (fines del siglo XVI–inicios del XVII)*. Dossier d’habilitation à diriger des recherches. Volume I. Ouvrage original. Directeur de recherche Prof. Jean-Pierre Clément. Paris: Université Paris-Sorbonne, U.F.R. d’Études ibériques et latino-américaines, 2006.
- “Eje Antiguo y Nuevo Mundo: Legitimación y reordenamiento de espacios en la Monarquía Católica”. *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo ibérico, siglos XVI–XIX*. Eds. Scarlett O’Phelan Godoy y Carmen Salazar-Soler. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú 2005. 731–755.
- “Petrarca en los Andes: la ‘Canción al Perú’ de Enrique Garcés”. En: Lavallé, Bernard (ed.). *Máscaras, tretas y rodeos del discurso colonial en los Andes*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, 2005. 85–119.
- “Hacia un estudio de las élites letradas en el Perú virreinal: el caso de la Academia Antártica”. *Élites intelectuales y modelos colectivos: mundo ibérico (siglos XVI–XIX)*. Mónica Quijada y Jesús Bustamante, eds. Madrid: CSIC Departamento de Historia de América, 2002. 119–130.

## Bibliografía

- “Un ‘latinista andaluz indianizado’: Diego Mexía de Fernangil y la translación de la cultura humanística al Nuevo Mundo”. *Passar as fronteiras. II Colóquio Internacional sobre Mediadores Culturais, séculos XI a XVIII*. Ed. Rui Manuel Loureiro y Serge Gruzinski. Lagos: Centro d’Estudios Gil Eanes, 1999. 393–406.
- RUGELES, Ernesto Franco. *Arcángeles de Sopó*. Bogotá: Banco de la República, Museo de Arte Religioso, 1986.
- RUIZ PÉREZ, Pedro. *El siglo del arte nuevo. 1598–1691*. (Tomo III de *Historia de la literatura española*). Dirigida por José Carlos Mainer y coordinada por Gonzalo Pontón. Madrid: Crítica, 2010.
- “Garcilaso y Góngora. Las dedicatorias insertas y las puertas del texto”. *Paratextos en la literatura española (siglos XV–XVIII)*. Ed. Soledad Arredondo Sirodey, Pierre Civil y Michel Moner. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. 49–70.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, coord. *El Parnaso versificado: La construcción de la República de los poetas en los Siglos de Oro*. Madrid: Abada Editores, 2010.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, coord. *La formation du Parnasse espagnol XVe–XVIIIe siècle. Bulletin Hispanique* 109.2 (2007). Disponible en línea, URL: <http://bulletinhispanique.revues.org/181> [Consultado: 16.03.2019].
- RUSSELL, J. Stephen, ed. *Allegoresis: The Craft of Allegory in Medieval Literature*. New York: Garland Publishing, 1988.
- SABAT DE RIVERS, Georgina. “Clarinda, María de Estrada y Sor Juana”. *Essays on Cultural Identity in Colonial Latin America. Problems and Repercussions*. Ed. Jan Lechner. Leiden: TCLA, 1988. 115–134.
- “Antes de Juana Inés: Clarinda y Amarilis, dos poetas del Perú colonial”. *La Torre (nueva era)* 1.2 (1987): 275–287.
- SABENA, Julia. “‘Predica mal, quien no habla bien’: La oratoria culta de Espinosa Medrano”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 62.1 (2014): 67–93.
- “‘Entronizar la propia Excelencia’: La exaltación del entendimiento en Juan de Espinosa Medrano”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 37.74 (2011): 239–257.
- Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas originales por Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1978.
- SÁNCHEZ, José. *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos, 1961.
- *Academias y sociedades literarias de México*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1951.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Historia comparada de las literaturas americanas. Tomo I. Desde los orígenes hasta el Barroco*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973.
- SANTOS, Francisco J. Andres, y Amezua Amezua, Luis C. “La moderación de la pena en el caso de las *personae miserabiles* en el pensamiento jurídico hispano-americano de los siglos XVI y XVII”. *Revista de historia del derecho* 45 (2013). URL: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1853-17842013000100008&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-17842013000100008&lng=es&nrm=iso). [Consultado: 02.07.2019].

## Bibliografía

- SAQUEROS SUÁREZ-SOMONTE, Pilar y González Rolán, Tomás. “Las *Questiones sobre los dioses de los gentiles* del Tostado: un documento importante sobre la presencia de G. Boccaccio en la literatura medieval española”. *Cuadernos de Filología Clásica* 19 (1985): 85–114.
- SARANYANA, Josep-Ignasi. “La teología conciliar en tiempos de Santo Toribio de Mogrovejo”. *Revista peruana de historia eclesiástica* 9 (2006): 125–159.
- SARANYANA, Josep-Ignasi y Alejos-Grau, Carmen-José, ed. *Teología en América Latina. Vol. 1: De los orígenes a la Guerra de Sucesión (1493–1715)*. Madrid – Frankfurt a.M.: Iberoamericana – Vervuert, 1999.
- SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SCHÄFER, Peter. *The Hidden and Manifest God. Some Major Themes in Early Jewish Mysticism*. Tr. Aubrey Pomerance. Albany: State University of New York Press, 1992.
- SCHNEIDER, Ulrike. *Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento: Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa*. Stuttgart: Steiner, 2007.
- SCHÖNE, Albrecht. *Dichtung als verborgene Theologie: Versuch eine Exegese von Paul Celans „Einem, der vor der Tür stand“*. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2000.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich. “Gracián, Machiavelli und die Personifikation der Fortuna: *Il Principe* 25, *El Héroe* 10–11, *Oráculo manual* 36 (38)”. *Dulce et decorum est philologiam colere. Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*. Vol. 2. Ed. Sybille Große y Axel Schönberger. Berlin: Domus Editoria Europaea, 1999. 1741–1756.
- SÉNECA, Lucio Anneo. *Obras completas*. Discurso previo, traducción, argumentos y notas de Lorenzo Ribera. Madrid: Aguilar, 1949.
- *Epistolae morales ad Lucilium. Libri XI–XIII. Lateinisch/Deutsch*. Übersetzt und herausgegeben von Rainer Rauthe. Stuttgart: Reclam, 1996.
- SERNA, Mercedes. “La poesía de carácter ‘reivindicativo’ en el Perú colonial: siglos XVI y XVII”. *Revista electrónica de estudios filológicos* 15 (2008): s.p. URL: <https://www.um.es/tonosdigital/znum15/secciones/estudios-31-Poesia%20Peru%20colonial.htm> [Consultado 02.07.2019].
- SERNA, Mercedes, ed. *Poesía colonial hispanoamericana (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Cátedra, 2004.
- SILVA SANTISTEBAN, Fernando. “Vida intelectual, la educación y las ciencias”. *La Universidad en el Perú: Historia, Presente y Futuro. Volumen II: La Universidad en la etapa colonial*. Ed. Jaime R. Ríos Burga. Lima: Asamblea Nacional de Rectores, 2009. 609–621.
- SILVA SANTISTEBAN, Ricardo, ed. *Poesía Peruana: antología general. Tomo II: de la conquista al modernismo*. Lima: Fundación del Banco Continental, 1984.
- SOBREVILLA, David. “El inicio de la estética filosófica en el Perú. La belleza y el arte en la poesía en Dávalos y Figueroa y la Poetisa Anónima”. *La formación de la cultura virreinal: I. La etapa inicial*. Ed. Karl Kohut y Sonia V. Rose. Madrid – Frankfurt a.M.: Iberoamericana – Vervuert, 2000. 59–73.
- SOLÓRZANO Y PEREYRA, Juan de. *Política indiana*. Estudio preliminar de Miguel Ángel Ochoa Brun. Madrid: Atlas, 1972. 5. Vol.

## Bibliografía

- STACKELBERG, Jürgen von. "Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen *Imitatio*". *Romanische Forschungen* 68.3 (1956): 271–293.
- STIERLE, Karlheinz. *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*. München: Carl Hanser Verlag, 2003.
- STRATTON-PRUITT, Suzanne L. y Cummins, Thomas, eds. *The Virgin, Saints, and Angels: South American Paintings 1600–1825 from the Thoma Collection*. Stanford: Skia, 2006.
- STROSETZKI, Christoph. *Literatur als Beruf: zum Selbstverständnis gelehrter und schriftstellerischer Existenz im spanischen Siglo de Oro*. Düsseldorf: Droste, 1987.
- TAMAYO VARGAS, Augusto. "Prólogo". En: Espinosa Medrano, Juan de. *Apologético*. Selección, prólogo y cronología de Augusto Tamayo Vargas. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982. ix–lviii.
- TAURO, Alberto. *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*. Lima: Huascarán, 1948.
- TÉLLEZ, Jorge. *Poéticas del Nuevo Mundo: articulación del pensamiento poético en América colonial (siglos XVI, XVII y XVIII)*. México D.F.: Siglo XXI, 2012.
- TIETZ, Manfred. "El nacimiento del 'autor' moderno y la conflictividad cultural del Siglo de Oro: cultura teológico-clerical versus cultura literario-artística laica". *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Ed. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011. 439–459.
- "Profane Literatur und religiöse Kultur im Siglo de Oro". *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*. Ed. Wolfram Nitsch y Bernhard Teuber. München: Wilhelm Fink, 2008 (Hispanistisches Kolloquium, 4). 23–40.
- "Spanische Religiöse Literatur im 16. Jahrhundert. Der Entwurf einer Laienfrömmigkeit bei Fray Luis de Granada: Ein Vergleich mit Luthers Kommentars zum 4. Gebot". *Romania una et diversa. Philologische Studien für Theodor Berchem zum 65. Geburtstag*. Vol. 2. Ed. Martine Guille y Reinhard Kiesler. Band II: Literaturwissenschaft. Tübingen: Günter Narr 2000, 939–955. 2. Vol.
- TOMAR ROMERO, Francisca. "La escala de los seres en la filosofía de Tomás de Aquino". *Revista española de filosofía medieval* 0 (1993): 225–238.
- ULLMANN, Walter. *Medieval Papalism: The Political Theories of the Medievalist Canonists*. London: Methuen, 1949.
- UNIÓN LATINA. *El retorno de los ángeles: barroco de las cumbres de Bolivia*. París: Unión Latina, 1996.
- VALCÁRCEL, Carlos Daniel. "Vida Universitaria". *La Universidad en el Perú: Historia, Presente y Futuro. Volumen II: La Universidad en la etapa colonial*. Ed. Jaime R. Ríos Burga. Lima: Asamblea Nacional de Rectores, 2009. 487–554.
- VALDIVIA OROZCO, Pablo. "Hypoteken des Wissen: José de Acosta und die Naturgeschichte". *Globalisierung in Zeiten der Aufklärung. Texte und Kontexte zur Berliner Debatte um die Neue Welt (17./18. Jb.)*. Vol. 1. Ed. Vicente Bernaschina, Tobias Kraft y Anne Kraume. Frankfurt a.M.: Peter Lang (Hispano-Americana. Geschichte, Sprache, Literatur, Bd. 45), 2015. 79–97. 2. Vol.

## Bibliografía

- VALDIVIA PAZ-SOLDÁN, Rosario. “La traducción de los franciscanos en el Perú: historia y evangelización. Sobre Jerónimo de Oré: investigador, misionero y traductor”. *Traductores hispanos de la orden franciscana en Hispanoamérica*. Ed. Miguel Ángel Vega Cernuda. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2012. 91–102.
- VÉLEZ MARQUINA, Elio. “Posicionamiento discursivo del narrador épico colonial de *La Christiada* de Diego de Hojeda”. *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. 421–433.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio. “De traducciones y *translationes*: la fundación de un sistema literario en la Academia Antártica de Diego Mexía y Clarinda”. *Neophilologus* 94 (2010): 55–66.
- *El Parnaso español: Canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*. Madrid: Visor Libros, 2006.
- VIDAL, Hernán. *Socio-historia de la literatura colonial hispanoamericana: tres lecturas orgánicas*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.
- VIRGILIO. *Georgica*. Vol. 1. EINLEITUNG, Praefatio, Text und Übersetzung. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Manfred Erren. Heidelberg: Winter, 1985. 2. Vol.
- VITULLI, Juan. *Inestable puente. La construcción del letrado criollo en la obra de Juan de Espinosa Medrano*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2013.
- “Soberbia derrota: el concepto de imitación en el *Apologético* de Espinosa Medrano y la construcción de la autoridad letrada criolla”. *Revista Hispánica Moderna* 63.1 (2010): 85–101.
- WAGNER, Thomas. *Gottes Herrschaft: Eine Analyse der Denkschrift (Jes 6,1–9,6)*. Leiden; Boston: Brill, 2006.
- WALLERSTEIN, Immanuel Maurice. *European Universalism: The Rhetoric of Power*. New York: New Press, 2006.
- *The Modern World-System. 2. Mercantilism and the Consolidation of the European World Economy, 1600–1750*. New York: Acad. Press, 1981.
- *The Modern World-System. 1. Capitalist Agriculture and the Origins of the European World Economy in the 16. Century*. New York: Acad. Press, 1980.
- WARDROPPER, Bruce W. *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. Madrid: Revista de Occidente, 1958.
- WILLIAMSON, Hugh G.M. *Holy, holy, holy: The Story of a Liturgical Formula*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.
- WYSKOTA, Juan de. *El virrey poeta. Seis años de administración de don Francisco de Borja y Aragón en el Perú (1615–1621)*. México D.F.: Ed. Wyskota, 1970.
- YORBA-GREY, Galen B. “*La Christiada* in its Colonial Context”. *Hispania* 85.1 (2002): 1–11.

# Agradecimientos

Al publicar este libro, concluye un largo proceso de formación humana e intelectual en el que han participado –con o sin intención– muchas personas y no quiero perder aquí la oportunidad de mencionarlos a modo de agradecimiento. Aunque sé que es muy poco. Todo lo que el autor de este libro haya podido alcanzar sería impensable sin esta colaboración inopinada, grupal, directa o indirecta.

Agradezco así a los amigos de la Universidad de Chile por lo que compartimos, reímos, discutimos, deshicimos y aprendimos juntos: Gonzalo Rojas Cisternas, Martín Centeno, Juan Manuel Silva Barandica, Roberto Suazo, Matías Rebolledo, Pilar de Aguirre, Tomás Correa, Raúl Sandoval, Wilfredo Jiménez, Juan de Arica, Francisco Robles, Mabel Vargas. También a los profesores y docentes de dicha universidad por la paciencia, la motivación, la responsabilidad ante el pensamiento: Irmtrud König, Cristián Montes, Bernarda Urrejola, Luz Ángela Martínez, Sergio Caruman, Grinor Rojo, Horst Nitschack, Leandro Urbina, Soledad Bianchi. Con algunos de ellos soñamos alguna vez fundar un grupo de estudios coloniales. Tardé más de quince años en afinar la mirada y por fin aquí mi propuesta.

Agradezco a los amigos y profesores de la Washington University in Saint Louis. Mi estadía fue más corta que lo planeado, la idea era realizar mi doctorado en esa institución, la vida quiso otra cosa. No obstante, este libro tuvo sus orígenes en las aulas de esa universidad, en las clases y en la experiencia de Nina Davis, Stephanie Kirk, Elzbieta Sklodowska y Tabea Lienhard. Espero reciban estas páginas con benevolencia y descubran en sus aciertos las huellas de sus enseñanzas. También quedan en la memoria las largas conversaciones y discusiones con Julio Ariza, Natalia Monetti, Irene Domingo Sancho. Espero que cada uno de ustedes haya encontrado un lugar donde continuar sus pesquisas y satisfacer sus inquietudes.

Agradezco a su vez a los amigos de Alemania, quienes tuvieron la paciencia y la bondad de prestarme sus oídos cada vez que me había atragantado entre tantas lecturas, entre otras cosas: Pablo Valdivia Orozco, Pablo Faúndez Morán, Tobias Kraft, Anne Kraume, Gesine Müller, Sergio Ugalde Quintana, Iván Pérez Daniel, Alejandro Viveros, Jens Häsel,er,

Isa Schuster y Gonzalo Rojas Cisternas (sí, otra vez): a todos ustedes muchas gracias por los sabios consejos y la fraternidad en estos ya nueve años berlineses.

Agradezco también al profesor Ottmar Ette por creer en mi proyecto de tesis y abrirme las puertas a su inolvidable coloquio en la Universidad de Potsdam, además de garantizar la libertad intelectual que la investigación demandaba. Mi tesis doctoral se enriqueció enormemente con esas largas jornadas los martes por la tarde y con el dedicado interés de todos sus participantes. Asimismo, doy muchas gracias al profesor Marco Thomas Bosshard, quien no solo se hizo cargo de la segunda revisión de la tesis, sino también compartió conmigo sus intereses por y conocimientos de Perú, su historia, su cultura y sus literaturas. Por Marco tuve la oportunidad también de conocer a Elizabeth Monasterios, quien siempre tuvo algún comentario sabio y alentador cuando hablamos de mi investigación. No quiero dejar pasar la oportunidad de agradecer también a los profesores de la Universidad de Potsdam que, junto con el profesor O. Ette y el profesor M. Th. Bosshard, conformaron la comisión evaluadora de mi defensa: profesora Sina Rauschenbach, profesora Gerda Haßler y profesor Reinhart Meyer-Kalkus. Gracias a su interés y fascinantes preguntas, la defensa de mi tesis permanece hasta hoy un feliz recuerdo. Muchísimas gracias también a todos los amigos y amigos que se tomaron la tarde para presenciar la defensa y luego celebrar conmigo.

Agradecimiento especial merece aquí Rolando Carrasco Monsalve, quien poco antes de mi entrega se dio el trabajo de leer el manuscrito completo y me ayudó a darle su forma final. Tampoco quiero perder la oportunidad de agradecer aquí a Francisca y Edgar, bibliotecarios del Instituto Iberoamericano de Berlín. Sin su cordialidad, amistad y compromiso... no quiero ni pensarlo.

Por último, las perogrulladas que nunca lo son. Gracias a la familia de allá: Juan, Sonia, Verónica y Valeria. Y gracias a la familia de acá: Kathi, Camilo, Lucía, Martina, Karin, Winnie, Lea, Thomas. Gracias a todos ustedes por enseñarme y recordarme día a día qué es lo que realmente importa. Kathi, Lucía, Camilo: no sé si se puede agradecer el amor, pero sin ustedes no hay libro que sepa ni lápiz que sirva ni letra que valga.

Berlin, 21 de marzo de 2019









Objeto de esta investigación es la particular legitimación teológica de la poesía que se produce en el virreinato del Perú entre fines del siglo XVI e inicios del XVII y que hasta su caída o derogación a fines del siglo XVII corre parejas a la instalación y consolidación de una práctica poética letrada dentro de las élites virreinales.

Hipótesis de este estudio es que la legitimación teológica de la poesía culta en el virreinato del Perú es una estrategia poética y política mediante la que los letrados buscan instituir a la poesía como una formación discursiva, que les permita doctrinar sobre la civilidad cristiana y garantizar la realización práctica de una sociedad católica en el virreinato del Perú. En este sentido, la poesía se pliega a la ideología cristiana que legitima al poder monárquico e interpela desde allí a todos los súbditos de la Monarquía con el fin de regular sus comportamientos y prácticas en conformidad con los principios ejemplares de un sujeto católico.

Al mismo tiempo y desde este alineamiento ideológico con una justificación teológica del poder, la poesía constituye también una instancia desde la que los letrados pueden interpelar al poder, o mejor dicho, a los órdenes que lo constituyen —la *auctoritas* de la Iglesia y la *potestas* del Rey católico—, para regular los descalces que se producen entre la teoría del gobierno teocrático y católico y su práctica efectiva en el Nuevo Mundo.

ISSN 2629-2548      Online

ISSN 978-3-86956-459-3



9 783869 564598