

# LETRAS

ORGANO DE LA FACULTAD DE LETRAS  
D E L A  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE S. MARCOS



LIMA-PERU  
MCMLXII



Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

# LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS



Se ruega corresponder  
al CANJE  
con sus revistas y publicaciones.  
BIBLIOTECA y HEMEROTECA  
de la FACULTAD DE LETRAS  
U. N. M. S. M.  
«Jorge Puccinelli Converso»  
A. D. 1985 LIMA, PERU

Nos 68-69

PRIMERO Y SEGUNDO SEMESTRES

1962

# FACULTAD DE LETRAS

DECANO

Jorge Puccinelli

## REVISTA LETRAS

COMISIÓN DIRECTIVA

José Jiménez Borja

Estuardo Núñez

Carlos Daniel Valcárcel

Augusto Salazar Bondy

Biblioteca de Letras  
Carlos Zavaleta  
«Jorge Puccinelli Converso»

## SUMARIO

ESTAMPA DE LOPE DE VEGA, por Jean Camp .....	5
LOPE DE VEGA POETA LIRICO, por José Jiménez Borja ....	15
LOPE DE VEGA: DE LA SUMISION A LA REBELDIA. NOTAS SOBRE EL "ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS", por Antonio Cornejo Polar .....	22
LA HONRA VILLANA EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA, por Washington Delgado .....	38
LO COTIDIANO TRASCENDENTE EN UNA EPISTOLA DE LOPE DE VEGA, por Luis Hernán Ramírez .....	64
DISCURSO EN LOOR DE LA POESIA, por Antonio Cornejo Polar .....	81
CHURAJON Y CHUQUIBAMBA, por Federico Kauffman Doig ..	252
LENGUAJE Y MODERNISMO PERUANO DEL SIGLO XVIII, por Pablo Macera Dall'Orso y J. Converso .....	267
ACTIVIDADES DEL CLAUSTRO .....	308
DOCUMENTOS .....	325



**Biblioteca de Letras**  
«Jorge Puccinelli Converso»

## Estampa de Lope de Vega

Por JEAN CAMP

El 25 de Noviembre de 1962, en todos los países de lengua española, en todos los centros hispanistas del orbe, en todas las universidades, celebraremos con fervor el cuarto centenario del nacimiento en Madrid del "Monstruo de la Naturaleza" Félix Lope de Vega Carpio.

Adelantándose a este fausto acontecimiento, la Universidad de San Carlos, sus eminentes Rector y Decano de la Facultad de Letras, me brindan la ocasión de unir el homenaje de los hispanistas franceses al de los sabios y estudiosos de este país.

Por mi parte, intenté durante treinta años, presentar en los escenarios de París algunas de las comedias más típicas de nuestro poeta, cuya fama franqueaba tan difícilmente las fronteras de su país y me es grato, hoy día, añadir una modesta estampa a los laureles que se van a brindar al ilustre dramaturgo.

Sólo al mencionar Lope de Vega, surge en seguida delante de los ojos la visión de un Madrid castizo, lindando el paseo del Prado, la calle de Atocha y este casco antiguo que ha resistido hasta hoy a la modernización niveladora.

Claro es que un Lope no podía nacer sino en Madrid para revelar al mundo ese madrileñísimo gracioso, burlón y poético que pocos equivalentes tiene en otras regiones de España.

Lope se preciaba de ser de abolengo asturiano o montañés, es decir español viejo, sin mezcla de sangre judía y árabe, como lo pretendían también Quevedo y Calderón.

Pero de Madrid sacaba ese humor festivo y picaresco que debía esparcirse pronto en mil lindas escenas de sus comedias.

Allí nació en 1592, reinando el rey burócrata Felipe II, de un padre bordador de oro, artista por consiguiente él también de

quien heredó Lope quizás aquellos bordados insuperables con que supo adornar los innumerables poemas que salieron de su pluma.

Tuvo un cuñado francés que llevaba el nombre lindamente sacado de una novela de caballería, Rosicler.

Turbulentas fueron la niñez y la juventud de Lope. Niño díscolo se escapó del hogar paterno a los doce años y sólo lograron agarrarle en Segovia. Si no, en vez de ser el gran dramaturgo que fue, quien sabe si no hubiera renovado la literatura picaresca, viviendo por su cuenta propia las aventuras de un Lazarillo de Tormes o de un Pablo de Segovia.

Después de Cervantes, estudió en la afamada Universidad de Alcalá, pero no pudo encontrar allí al Príncipe de los Ingenios, ya que Cervantes tenía unos quince años más que él, la mitad poco más o menos de una generación.

Desde muy joven se aficionó al teatro y buscó la compañía de los autores y de los artistas, figurando ciertamente en las filas de aquellos mosqueteros del Corral de la Cruz o de la Pacheca que sembraban el terror o consagraban el éxito de las obras por sus pataleos o sus palmadas.

Desde muy joven empezó a escribir comedias para que las representase la que fue el primero y ruidoso amor de su juventud, la comedianta Elena Osorio, conocida en sus poemas con el nombre de Filis.

Conocemos hoy detalladamente cuáles fueron los escandalosos resultados de aquellos amores. Coqueta e infiel no sólo a su marido, director de compañía, sino a su propio amante, Elena fue zaherida agriamente en unas letrillas que corrieron por todos los círculos literarios del Madrid de entonces y tan grande fue el lío que se armó a continuación que intervino la justicia y Lope se vio desterrado a Valencia donde se unió a los escritores de teatro residentes allí y que capitaneaba a la sazón Guillén de Castro.

No crean Uds. que arrepentido se fuese a orillas del Turia. Antes de marcharse, raptó a Isabel de Urbina con quien casó, olvidando en la villa y Corte a sus ruidosas conquistas. Más tarde, escribiendo, amontonando obras, novelas, poesías épicas o burlescas, como un vendaval que ningún obstáculo retiene, se alistó en la Invencible Armada para conquistar Inglaterra. Mientras está en los buques prontos a zarpar, escribe la Angélica y no parece lamentar mucho el ingente fracaso naval de Felipe II. Secretario del duque de Alba a quien ayuda en turbios compromisos licenciosos, vive en Toledo y en Alba de Tormes. Lo procesan por

concubinato en el año 1596. Vive en Sevilla. Luego, se instala definitivamente en Madrid en la calle de los Francos que hoy lleva su nombre y en que han vuelto a reconstituir piadosamente la casa en que murió. Hasta las palomas torcazas. La visité hace muchos años y no pude ocultar la profunda emoción que uno experimenta al atravesar aquellas estancias modestas en que el gran poeta meditó, obró, murió. Allí se desvivió en el azar de la escena y en el frío amoroso de las cómicas. Allí, llegado a los cincuenta años, se ordenó de sacerdote con una fe candorosa y profunda que le hacían temblar las manos, cada mañana, al alzar a la blanca hostia que acababa de consagrar. Allí, a pesar de sus emociones sinceras, pero contrarias y sucesivas, se enamoró de Marta Nevares, la linda loca de los ojos verdes, que fue la última pasión de su vida; allí vivió de secretario, de inspirador amoroso y de alcahuete al duque de Sersa de quien recibió valiosos beneficios. Allí conoce el soplo halagüeño de la gloria académica. Allí le raptan a su hija predilecta Antonia Clara y de allí se va para el claustro lo que será su último consuelo y su tierna protectora, Sor Marcela de San Félix.

Se casó dos veces, como se sabe. Muerta Isabel, contrae matrimonio con doña Juana Guardo, hija de un opulento abastecedor de carnes, lo que le vale los flechazos más agudos de Quevedo y de Cervantes. No olvidamos a Micaela de Luján, viuda con siete hijos de los cuales 5 debían la vida al incansable creador. ¿Cuántas mujeres obtuvo? Más que el don Juan legendario: una cadena sin fin de amantes que ponderó líricamente en una lista inacabable de poemas. Quince, veinte, treinta amores de trapiqueo y picadura de tarántula. Burlador y burlado a la vez, necesitaba esa lucha continua con el bello sexo para alimentar su producción dramática y trazar esos retratos de mujeres traviesas, audaces, finas y arrojadas que, en lucha eterna con el hombre, sabían utilizar todas las armas, no sólo de su belleza, sino de su ingenio y de su picardía. Suenan a lo largo de su obra aquellos nombres musicales —Filis, Marfisa, Camila, Lucinda, Gerarda— que él convirtió en diosas paganas y en estrellas del firmamento teatral, y aquella Amarilis indiana cuyo nombre queda todavía por descubrir. Como se habla en Francia de las mujeres de Racine, se habla en España de las de Lope; sus figuras gentiles desfilan delante de nuestros ojos con las bizarras galas con que las vistió el poeta.

Estrella, la de Sevilla, que se negó al rey don Pedro; Casilda, la encantadora labradora del lozano Peribañez; doña Inés del caballero de Olmedo y la deliciosa Laurencia de Fuente Ovejuna son las que encabezan aquella guirnalda interminable de protagonistas femeninas que debieron la vida al genio portentoso de nuestro autor. Pero hay centenares de figuras guapas y sutiles que le deben la vida, que florecen en cada una de sus comedias y que murmuran a lo largo de ellas una canción melodiosa y gentil, cuyos ecos resuenan sin fin en nuestros oídos.

Como Alfredo de Musset, Lope amó a las mujeres, gozó con ellas, sufrió por ellas, traidor y traicionado a la vez, en ese vendaval erótico que menciona un crítico, redimido sin embargo, en sus traiciones y burlas, por una como ingenua sinceridad, una falta de cálculos y de maldad que nos permite perdonarle todas sus fechorías amorosas.

No olvidemos que allí está la fuente inagotable de su numen teatral, lo que le permitió edificar un monumento sin igual que asombra a los siglos.

Si los españoles en general tienen una propensión inimitable a la improvisación —y hay ejemplos famosos desde los autores desconocidos de los cien mil poemas del Romancero hasta Zorrilla—, nadie sin embargo le aventaja a Lope en esta materia.

Ya se conoce la anécdota famosa que cuenta Montalván. Una cofradía piadosa había encargado al poeta una comedia de santos inédita en un plazo muy breve. Lope convidó a Montalván a su casa para escribirla juntos, a razón de un acto y medio por autor. Montalván se quedó velando toda la noche para concluir con la mayor parte de su trabajo. Cuando, por la mañana, bajó al jardín para descansar un rato, encontró a Lope regando y éste le confesó que ya se había salido con la suya, había escrito un gran poema de no sé cuantos versos y se había cansado podando y regando en su huertecillo.

En otra ocasión, nos dice Lope que veinte comedias suyas fueron escritas por él en un plazo de 24 horas, de las cuales algunas seis pecan contra la regla del nuevo clasicismo. Tres actos en un día, ¿por qué no? si sólo se cuenta el tiempo gastado en escribirlos. Alarde pueril de un gran autor capaz de una asombrosa improvisación y hazaña deportiva que repitió en su tiempo José Zorrilla y de la cual hubiera sido capaz nuestro gran Víctor Hugo.

No en eso reside el genio verdadero del poeta y es quizás de lamentar esa facilidad que tuvo él para emborronar cuartillas.

Habiendo experimentado como lo hizo todas las alegrías y todos los dolores del hombre, si hubiera podido reflexionar con retención sobre ellas, mostrándose más severo para estos cohetes espontáneos que le brotaban de la mano, quizás nos hubiera dejado alguna figura imperecedera, prototipo de tal o cual particularidad humana, como el don Juan de Tirso, la Celestina o los inmortales don Quijote y Sancho de su malogrado rival, Miguel de Cervantes.

Examinemos ahora lo que nos queda de aquellos fuegos artificiales que alumbraron un medio siglo español.

Los límites de su teatro, imposible trazarlos definitivamente ¡quién va a contar los guijarros que acarrea un torrentel

Si nos atenemos a la confesión personal del autor, Lope escribió más de 1,800 comedias, 400 autos sacramentales, entremeses, loas, amén de todo lo que no pertenece al teatro.

No hay que fiarse del todo de lo que nos cuenta esa poderosa imaginación, a veces algo fanfarrona. Los títulos de comedias que han gustado distan mucho de llegar a mil y se conocen unas 462 comedias aproximadamente que se les puede atribuir, con sólo 38 autos. Ya es algo. Difícil tarea la de atribuir las obras más conocidas a veces a un autor célebre en una época en que no existía la propiedad literaria. Los dramaturgos robaban a plena mano las concepciones de sus contemporáneos. No les importaba un higo tomar una escena de una obra, otra de otra, refundir dramas ajenos y presentarlos como sacados de su propio magín. Ya se sabe que cuando Lope estrenaba, las compañías rivales mandaban a un espía a escuchar la obra para repetirla casi íntegra a los cómicos que se apoderaban de ellas. Mas tarde cundió la fama de Lope por todos los ámbitos, los autores extranjeros y particularmente los franceses, se enriquecieron con sus despojos, traduciéndolo sin mentar su nombre, despedazándole y utilizando la maravillosa mina de situaciones dramáticas que había dejado ese inagotable creador.

En aquel Himalaya de obras se pueden dividir las comedias profanas y las religiosas.

Lo esencial de las primeras estriba en las comedias en que domina el elemento histórico sacado sea de la historia de España, sea de la historia extranjera antigua y moderna, o de las fuentes caballerescas.

Las comedias romanescas que nos vienen de las novelas: italianas y españolas.

Y las comedias de capa y espada que trazan un vivo retrato de las costumbres de la época.

Para sus comedias históricas, Lope se apoderó de la historia universal y de la geografía del universo entonces conocido. Si hubiera vivido en nuestros días, algunas de sus obras hubieran pasado en la Luna.

Pero supo antes de todo dar a su drama nacional, no el color verdadero de la realidad, sino el más verosímil. Supo sacar de las tradiciones populares los tipos más originales en que se reconoció en seguida toda una nación.

Adivinó maravillosamente el hondo sentido de su historia y lo interpretó exactamente.

Podemos citar en esta categoría: los Tellos de Meneses, los Novios de Hornachuelos, Peribañez o el Comendador de Ocaña, la Niña de Plata, la Estrella de Sevilla, El Mejor Alcalde el Rey, de la cual hice ya una refundición realizada, en el año 43, en el Teatro Sarah Bernhardt de París por el magnífico autor y director de entonces que se llamaba Charles Dullin.

Nadie como Lope para resucitar, inspirándose en los anales patrios, que las galas de su poesía embellecen, a un héroe, un hombre, un hecho, una época: España toda, desde "El último Godo" de la pérdida de España, hasta "El Marqués de las Nevas" de la época de Felipe IV. Una España rediviva que se quedará eternamente en nuestra memoria, tal como nos la pinta, tal como la pintó en sus cuadros famosos, Diego Velásquez.

No necesita gran cosa Lope para enderezar la trabazón de todo un drama, una canción captada en las eras, una serranilla, una seguidilla, un refrán, sus versos de leyenda popular.

que de noche le mataron — al caballero —  
la gala de Medina — la flor de Olmedo —  
y he aquí que se alza el soplo ingente de  
la Fatalidad.

Un escritor francés conocido, Jules Romains, pretendió inventar, cincuenta años ha, una teoría literaria que llamó el unanimismo. Pretende que cualquier acto, a veces el más insignificante de los hombres, produce resonancias inesperadas en todos los otros y que nadie se puede librar del más pequeño gesto, del más leve pensamiento de los demás. El alma colectiva sólo es el gran

protagonista de la historia. Se dobla delante de ella el alma individual sea la de los mayores prohombres.

Pues, Lope había ya descubierto esta gran verdad cuando dio su obra maestra: Fuenteovejuna, drama de rebelión colectiva, obra democrática al par que monárquica en que se expresa la alianza del pueblo y de los Reyes Católicos para abolir el excesivo poderío de las órdenes militares.

En Fuenteovejuna la colectividad hecha protagonista se lanza contra el Maestro de Calatrava, colmada la medida de la paciencia. Lope traza el drama de todo un pueblo en una obra claramente revolucionaria pero monárquica también, como se entendía en los albores del siglo XVII.

Suprimir el final y la aparición de los reyes justicieros, como se hizo en la adaptación soviética rusa de hace unos 20 años, es desvirtuar el verdadero carácter del autor y de su tiempo.

Un insigne escritor francés, mi amigo Jean Cassou, y yo, dimos una adaptación de Fuenteovejuna, el 38, en el Teatro del Pueblo de París, y de allí nació en la Francia contemporánea la boga del teatro español. Pero respetamos el pensamiento del poeta y nadie vio en el desenlace un intento de exaltación monárquica, sino la reacción sana y arrolladora del pueblo delante de la injusticia.

Sobresalió aun más Lope de Vega en la comedia de capa y espada, que es la verdadera comedia nacional, inspirándose en las costumbres de la clase media que pinta a maravillas. Claro es que las poetiza en un enredo a veces complicado y romanesco, pero ingenioso y nutrido por el movimiento incesante de la intriga y de los personajes. Quid proquos, burlas, disfraces, sustituciones de personajes, reconocimientos, parodias de los amores de los amos por los criados astutos que desempeñan el papel de graciosos, descripciones animadas de las escenas y de los sitios populares, tales son los elementos básicos de la comedia. Nos suministra, bajo la pluma de Lope, el cuadro más vivo, más pintoresco, más completo de la vida española en Madrid, en Toledo, en Valencia y en Sevilla. Renace toda una sociedad curiosísima con su encanto incomparable. Vuélvase a leer las Flores de San Juan, El anzuelo de Fenisa, El acero de Madrid, La hermosa fea, El perro del hortelano, La noche de San Juan, El dómine Lucas, y El villano en su rincón que voy a dar en París como una comedia-ballet y se verá cómo surge de esa lectura un tiempo pretérito que nos conmueve y nos embelesa por sus fragancias siempre atractivas.

En estas obras se revela el hombre de teatro completo, que lo sabe todo, lo maneja todo, lo pinta todo con el color de la ilusión teatral y nos lleva a un mundo de ensueño y de belleza en que nos olvidamos del mundo de barro y de tristeza en que estamos hundidos.

Otro alarde de Lope, para mi extraordinario: aquella comedia pensada, hecha, elaborada, escrita para el pueblo, para los mosqueteros de pie en el corral, Lope le da un estilo de una destreza y de una ciencia insuperables. Todas las formas de prosodia están aquí fijadas definitivamente: el romance para la exposición, la redondilla y la quintilla para las escenas amorosas, el soneto para quien espera, la décima para las quejas, todo esto afirmando una variedad, una maestría extraordinaria, una orquesta poética manejada y dirigida por un maestro de la batuta de oro.

Los elementos que encierra esta obra magna, Lope los encontró ya en sus predecesores: la mezcla de lo trágico y de lo cómico, el gracioso, el tema general de las intrigas, la versificación. Pero fue él quien fijó definitivamente las normas de la comedia clásica española.

No se preocupó de los inteligentes, de los científicos, sino de este público a quien gusta una psicología somera, caprichosa, divertida, mucho movimiento como en la comedia del arte italiano, visiones familiares de la vida cotidiana embellecida por una fantasía risueña.

Bien lo dice en su Arte nuevo de hacer comedia. Un arte nuevo sin preocupaciones culturales muy altas que busca antes de todo el aplauso colectivo, el aplauso comercial, la invasión del teatro que llena las taquillas.

Pero su genio se impuso a su intento. Prisionero de su genio, Lope no podía faltar de inspiración, de gracia, de poesía. No podía rebajar el tono de su diáfana, tersa y elegante facilidad.

Así nos dio aquella cantera abundante en que las posibilidades y aciertos parciales, cuando no las completas realizaciones, compensan las caídas y los embrollos.

Vértigo de intriga, una vez más, y canto cristalino de la poesía del alegre vivir, del optimismo esencial, de la plenitud de amor y de acción del autor.

Después de la muerte apoteósica de Lope, se hizo el silencio sobre el valor extraordinario de su aportación al teatro. Vino la época de Calderón y al poeta de la España del Siglo XVII sucedió el poeta del cielo y de los problemas metafísicos del hombre.

El siglo XVIII reaccionó en pro de Calderón. Se inspiró en éste el teatro francés. Al reaccionar el romanticismo alemán contra el academismo francés, se olvidó a Lope para enaltecer al autor de "La devoción de la cruz". En Inglaterra, Shelley profesa un fervor poético por Calderón.

Pero, a mediados del Siglo 19, se perciben en fin claras aproximaciones a Lope y desde entonces no deja de resplandecer la gloria de este Fénix que volvió a ocupar el primer plano que siempre será el suyo, porque nunca el arte teatral nos dio un autor tan íntegramente sometido a él y tan repleto de posibilidades infinitas.

Se suele comparar frecuentemente Lope a Shakespeare, considerando que son aquellos dos autores las cumbres más importantes del teatro universal.

No cabe duda en que el genio inglés ha creado personajes más típicos, más hondos que tienen ya valor de símbolo y que no se pueden borrar de nuestro recuerdo tal como el celoso, el ambicioso, el mercader ávido, etc.

Pero Shakespeare, universalizándose, no dio de su Inglaterra y de su tiempo la imagen que Lope nos da, en su abigarrada complejidad, de la España del Siglo de Oro. En su obra reviven la corte de los Reyes austriacos, los privados, la juventud turbulenta y pundonorosa de palacio, las fiestas brillantes de la corte, las damas bizarras y gallardas con sus don Juanes embebecidos, la chusma de los criados apicarados y de las doncellas astutas, los pedantes y los malos poetas, y el campo castellano con sus aldeanos valientes y esforzados, sus lindas zagalejas, el encanto de las fiestas entre florestas y bosques, la nobleza ingenua de los vecinos de Fuenteovejuna, el amor a la vida apacible que cantó Fray Luis de León, lejos del mundanal ruido.

Además, si volvemos a la comparación con Shakespeare, tenemos que decir que la obra formidable, pero reducida del inglés, puede verse aplastada por aquel Aconcagua de la obra ingente de Lope. Se ha calculado que por una página de Shakespeare, Lope ha escrito más de tres comedias en las cuales, entre descuidos y errores, brillan trozos de poesía centellante, escenas exquisitas, detalles de psicología refinada, de tal modo que, al fin y al cabo nuestro Lope creó más riquezas que el dramaturgo británico.

Lástima e injusticia es que el teatro de Lope, visión deslumbradora de su España, no haya pasado con la fuerza debida las fronteras de su país.

Sin embargo el mundo todo, y sobretodo nuestros autores franceses del Siglo 17 y 18 vinieron a cavar en esta inmensa cantera de situaciones teatrales, de intrigas, de enredos sutiles y robaron a nuestro poeta sin confesar de dónde sacaban tantos tesoros de sutileza y de poesía.

Claro es que, desde siempre, se decía: Es de Lope, para expresar una cosa de acierto y de belleza.

Pero nosotros, los lopistas, queremos resucitar hoy día, en homenaje al dueño imperecedero de las tablas españolas, esta oración que repetían sus discípulos en el momento de su mayor gloria, subrayando la potencia nunca igualada de su genio fecundo y torrencial:

Creo en Lope todopoderoso, creador del cielo y de la tierra.

Y con esto, todo queda dicho.



**Biblioteca de Letras**  
«Jorge Puccinelli Converso»

Jean Camp  
Profesor en la Universidad de Aix en Provence.  
Miembro corresponsal del Instituto de Francia.  
Roquefort les Pins. (A. N.), †  
Francia.

## Lope de Vega, Poeta Lírico

Por JOSÉ JIMÉNEZ BORJA

El hecho frecuente en las grandes producciones literarias de concentrar tanto prestigio sobre sí que atenúa el de las obras del mismo autor, se repite en Lope de Vega. La obra dramática es la que le valió los títulos de Fénix de los Ingenios y Monstruo de la Naturaleza, la que le dio la fama de equiparar todo lo excelente y grandioso del mundo con la calidad de su escena, la que hizo consternación nacional su muerte y congoja pública del pueblo de Madrid su entierro en el verano de 1635. Quedaron iluminados por una luz vacilante y casi defectible sus otros grandes valores: el del poeta lírico, épico, didáctico y burlesco, el del novelista, crítico, historiador y maestro de la acción en prosa. Ha sido el análisis persistente de todos estos relieves, desde fines del siglo pasado, el que nos hace asistir a las celebraciones del Cuarto Centenario, con una visión más equilibrada del portentoso escritor aunque dicho análisis no rebasa todavía los sectores especializados. Recordemos ahora solamente la voz matinal, llena de garbo y dulzura, del poeta intimista.

Lope de Vega fue un grande y desbordado poeta lírico. No sólo creó páginas inmortales dentro de las fronteras del género, sino que salpicó todas sus comedias, poemas épicos y relatos en prosa de emociones subjetivas que se desprenden del contexto y que pueden formar, con plena autonomía, desde simples letrillas o epigramas hasta verdaderas odas de inspiración pindárica o anacreóntica.

¿Fue más grande poeta lírico o dramático? No discutamos el cetro de su riqueza, variedad y fecundidad en el teatro, pero elevemos hasta ese mismo nivel, o hasta uno muy próximo, sus expresiones de sentimiento personal, alado y fino, pues solamente aquí es verdad lo que dice: "Yo como los ruseñores, tengo más voz que carne",

Desde luego la crítica alemana, especialmente con Vossler, señala el lirismo de Lope como la única frecuencia genuina de su ser sobre el estilo literario. Su conducta vital sigue una línea de represión en todo lo que no es propiamente lírico. Para ganarse el pan de cada día este hombre de temperamento cálido e irruptor, es secretario de nobles —el marqués de Sarria, el duque de Sessa, el duque de Alba— y se ve obligado a constreñir su efervescencia interior en el estilo cortesano de las cartas y en el estilo cortesano de sus madrigales mitológicos, juegos de sociedad, parabienes lisonjeros y demás poesías de encargo. Literatura sometida y doméstica, retoricismo hinchado, aunque con el sello de su buen gusto, el soplo de su lozanía y, aquí y allá, la eflorescencia de notas interiores, como escapadas de un hondo substracto. La obra dramática, pese a toda su grandeza y sensibilidad, también es de compromiso, compromiso ya no con sus notables protectores, sino con las turbas que llenaban los corrales donde se representaban sus comedias. En este sentido sigue siendo secretario aunque el generoso déspota cambie de figura. Es el secretario del pueblo español que quiere que le exalten su vieja epopeya, que le repasen sus ideales de honra, que lo adormezcan con sus sueños de esplendor nacional. Lope se ajusta a esta exigencia y sólo en el límite juega su iniciativa creadora.

La lírica es por lo tanto su instrumento y su campo de liberación, descontado aquel lirismo que cae dentro de sus obligaciones cortesanas como la mayor parte del contenido en la *Arcadia*, novela pastoril en prosa y verso, juzgada como la mejor del género en España, por su movimiento delicioso y gentil, pero que en el fondo sólo es una amenidad reverente para encantar al joven duque de Alba, a su madre y demás cortesanas a los cuales se descubre, dentro del sistema de clave, bajo sus disfraces de pastores. De otro lado se ha sostenido que la lírica de Lope, como lo más feliz de sus otras obras no teatrales, está transida de emoción dramática y que vendría a ser un eco próximo o lejano de aquella, deshielo involuntario de esas altas cumbres. Es que la escena y en particular la escena española, se adaptaba mejor a su idiosincracia esencialmente unida al espíritu multitudinario, a la vista y el oído universales, ante los cuales gustaba desplegar su fuerza comunicativa, su virtuosismo de exhibición y gracia exteriores. Su lirismo es por eso también en parte dramático sin que sea subsidiario ni aun en el caso de composiciones desprendidas de sus comedias.

Resaltaré las principales cualidades de su obra lírica, al mismo tiempo delicadamente espiritual y sanguínea, contradictoria en sus

pasiones raigales como la vida y la muerte, la luz y la sombra, el tiempo y la eternidad, que el poeta trata de juntar en una crispación de sus manos barrocas.

Es Lope, en primer término, un poeta esencialmente humano. En vida demostró ser un ente solidario, piadoso con el dolor ajeno, amable, ganoso de paz y amistad. Feliz porque Góngora le había extendido una vez la mano, en carta al duque de Sessa manifiesta su esperanza de haberle parecido "un hombre de bien". Su poesía no se eleva nunca, en consecuencia, del *habitat* en que discurre el hombre. Quiero decir con ello que no sobrepasa el realismo geográfico sino hasta un segundo plano en que sus figuras se idealizan mediante los arquetipos neo-platónicos. No pasa al tercer plano del arte deshumanizado de Góngora. Sus mujeres, en aquel segundo plano, ya no son Elena Osorio, Micaela Luján o Marta de Nevares, sino *Filis*, *Camila Lucinda* o *Amarilis*, están entre jaspes, entre arreboles, sus ojos son luceros, sus manos vuelven oscuras las azucenas, pero son identificables, las reconocemos:

Habló Filis y tuvieron  
alma de coral sus labios...  
Tu conoces, Lucinda, mi firmeza  
y que es de acero el pensamiento mío...  
...la divina Amarilis,  
pastora de tiernos años  
y de pensamientos libres...

El mismo, con plena conciencia y a pesar de su afición culturista, afirmaba que siendo óptima la escuela, su defecto estaba en la exageración y principalmente en la reprensible aventura de "sacar metáforas de metáforas". El desdoblamiento de la imagen gongorina, como la ascensión de la metáfora ordinaria que constituye lo normal, la metáfora lexicalizada que dice Dámaso Alonso, a la metáfora de atrevido arranque propulsando la materia poética a una esfera desconocida hasta entonces como la descripción de la ninfa hija de Doris en el Polífemo:

Galatea es su nombre y dulce en ella  
el terno Venus de sus Gracias suma;  
son una y otra luminosa estrella  
lucientes ojos de su blanca pluma...

El carácter amistoso y expresivo de Lope también estaba opuesto en lo terreno al carácter hosco y concentrado de Góngora.

El uno tenía bastante con verteerse sobre una realidad idealizada; el otro, partiendo de esta, que ya la consideraba rutinaria, volaba al ámbito de la poesía pura, del mundo audaz y prístino.

Es poeta natural. Natural en su maravilloso equilibrio psico-somático, en su amor a todo lo viviente, en su fluencia espontánea, por rebosamiento inextinguible y fácil. No es naturalista con el estremecimiento de Rousseau que cree ver en cada brizna la palpitación del alma universal. Es naturalista por fraternidad ingenua con las cosas y por la selección de las más bellas —rostros de mujer y rostros del paisaje—, a la manera de su poeta preferido Garcilaso. Esta naturalidad está patente en sus Epístolas donde con el decoro y la gracia que le son inseparables cuenta intimidades de familia en la forma más sincera y candorosa. Ejemplo citado sobre el particular es el de su respuesta a la Amarilis del Perú, aquella que le escribió del "otro mundo" y que despierta en él correspondencia platónica:

Dos veces me casé de cuya empresa  
sacaréis que acerté, pues porfiaba,  
que nadie vuelve a ver lo que le pesa.  
Un hijo tuve en quien mi alma estaba;  
allá también sabréis por mi alegría  
que Carlos de mis ojos se llamaba...

De mi vida, Amarilis, os he escrito  
lo que nunca pensé, mirad si os quiero,  
pues tantas libertades me permito.

«Jorge Puccinelli Converso»

La soltura, el donaire, la persuasión definitiva de este carácter natural se aprecia sobre todo en los romances, en las coplas, en la poesía ligera, donde sus metros cortos parecen arroyuelos frescos, exquisitamente secuentes y cordiales.

Es poeta popular. Su mismo origen de familia, a pesar de sus sueños de nobleza por lo Carpio, su corazón afectuoso, su interés por lo humano, lo hicieron un receptáculo predestinado de la fantasía, de los sentimientos, de las voliciones populares. Recogió cantares y canciones, estas últimas sin el sentido renacentista, sino con el de regocijos para bodas, bautizos, vendimias, para mayo y para San Juan; romances, seguidillas, letras para cantar y para bailar, letras sacras, tréboles, villancicos. Esparció dadivosamente en las comedias estos aires oreantes de la montaña, de la playa y de la campiña y con eso les dio una misteriosa intensidad lírica:

Velador que el castillo velas,  
vélale bien y mira por tí,  
que velando en él me perdí...

(Las Almenas de Toro, Parte XIV)

Blanca me era yo  
cuando entré en la siega;  
dióme el sol y ya soy morena...

(El Gran Duque de Moscovia, Parte VII)

A la viña viñadores,  
que sus frutos amores son;  
a la viña tan garrida,  
que sus frutos amores son...

(El Heredero del Cielo, Acad. II)

Este acento popular hace que sea Lope de Vega "quien llega más a los nuevos poetas españoles", al decir de Guillermo Díaz-Plaja. En particular Federico García Lorca ha recogido tan singular herencia en su lírica y en su teatro. La seguidilla de Lope:

¡Ay, río de Sevilla,  
que bien pareces  
lleno de velas blancas  
y ramos verdes!

es comparada con la Serenata de García Lorca:

Por las orillas del río  
se está la noche mojando  
y en los pechos de Lolita  
se mueren de amor los ramos,  
se mueren de amor los ramos...

Es poeta sabio. El popularismo no era lo único ni tampoco lo indomeñable. En su más cálida esencia popular había dos factores cultos: en primer término la selección de los elementos discriminando lo ciertamente elegante de lo grosero o inocuo; y en segundo, el toque de gracia, el hálito recreador sobre la arcilla vulgar, que han reconocido los críticos. No era un extraordinario humanista, pero sí un excelente rethor, de cultura latina desde la infancia, de gran versación preceptiva, de señorío sobre la historia antigua, la mitología, las letras griegas y romanas, la literatura italiana, coetánea o poco anterior, en fin, sobre toda la utilería literaria que necesitaba un gran escritor de su tiempo. A la gran

manera del Renacimiento escribió sus poemas épicos marciales y religiosos, su novela pastoril, su novela de aventuras, sus sonetos, sus rimas humanas y divinas. En este aspecto su lírica se roza con el cultismo del cual sólo toma en cierto grado la forma, la magia vocabular y sintáctica, pero no la substancia de la belleza gongorina. Llega al conceptismo por la delgadez y el contraste de las ideas, pero no capta el reino secreto de la poesía acrisolada.

Es poeta ocasionalmente jocoso. En la *Gatomaquia* hizo la parodia del poema épico, burlándose del género. Deja en libertad aquí sus grandes cualidades de virtuoso para retozar señorialmente con la batalla de los gatos. Se ha observado, sin embargo, que no llega al humor meditado y sombrío de Quevedo.

Es poeta religioso. Sin ser escriturario, ni neo-escolástico, tiene una piedad simple y fervorosa lejos de todo problema especulativo. La gran corriente mística del pueblo castellano se renueva y estremece con la vitalidad de Lope. Tiene vehemente devoción a Cristo, a la Virgen, a los santos españoles. La crisis interior que lo lleva al sacerdocio en 1614, está jalonada de hondas, desgarradas expresiones líricas:

Muere la vida y vivo yo sin vida  
ofendiendo la vida de mi muerte;  
sangre divina de las venas vierte  
y mi diamante su dureza olvida.  
Está la majestad de Dios tendida  
en una dura cruz y yo de suerte  
que soy de sus dolores el más fuerte  
y de su cuerpo la mayor herida...

Su gran afabilidad con todos los seres determina la máxima humanización de las personas divinas. Las trae cerca de sí y las toca, como ha señalado Montesinos, las toca y acaricia. La Virgen María aparece así como una adolescente mórbida de dulzura y suavidad murillescás:

Zagala divina,  
bella labradora,  
boca de rubíes,  
ojos de paloma,  
santísima virgen,  
soberana aurora,  
arco de los cielos  
y del sol corona...

Es poeta barroco. Con base en el Renacimiento, que es medida y equilibrio, apresura su ritmo hasta el dinamismo y el tumulto, tal como en cualquier imáfronte o retablo limeño de su siglo. Acumula elementos tras elementos y después le resulta un problema difícil conciliarlos. Pero el barroco está unido inseparablemente al espíritu de la Contra-Reforma que tiene propósitos universales y coherencia final. Por lo tanto, Lope, aunque barroco, no es romántico. Sus grandes contradicciones vitales, lo sensual y lo místico, lo popular y lo erudito, lo vulgar y lo cortesano, su arrebató y serenidad, se turnan o se comprometen dentro de marcos tensos pero seguros. Estos mismos choques hubiesen dado lugar en el romanticismo o tremolaciones irresolubles e infinitas.

Es poeta, en fin, de incertidumbres formales en que todo resplandece y late, pero donde no hay nada totalmente facetado y límpido con aquella unicidad luminosa del diamante. Los más bellos poemas, como aquel famoso romance: "A mis soledades voy, de mis soledades vengo..." con un principio maravilloso, se pierden a menudo en desmayos y vaguedades.

Pero a pesar de todo el torrente es insondable y riquísimo. El genio de Lope tuvo en la lírica su efusión más fidedigna y pudo llegar al desengaño flagelante de los poemas de la *Dorotea*, la acción en prosa incrustada de poesía que se considera su obra más auténtica, personal, depurada y cristalina.

Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

## Lope de Vega: de la Sumisión a la Rebeldía\*

NOTAS SOBRE EL "ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS"

Por: ANTONIO CORNEJO POLAR

Tiempo hace que en San Marcos no se oía una voz agustina. Y es sensible que el largo silencio se rompa no con la palabra de un maestro consagrado y sapiente, que los hay en San Agustín, sino con la audacia de un profesor que se inicia en la cálida angustia del aprender-enseñar cotidiano e interminable.

Abrumado de responsabilidad, incómodo de tanto honor, no puedo menos que exculpar mis deficiencias en la generosidad del doctor Luis Alberto Sánchez, Rector de San Marcos y de la historia literaria americana, y del doctor Guillermo Ugarte Chamorro, gran responsable del resurgimiento del teatro nacional y bondadoso embajador de la Universidad de Arequipa en estos claustros que son —sin duda— germen, imagen y destino de la cultura del Perú.

Mi agradecimiento, también, al doctor Armando Zubizarreta, maestro en Unamuno y en el "nuevo arte" de calar con hondura y saber, con sensibilidad y exactitud, en la preciosísima urdimbre de los textos literarios. Y, en general, a la Facultad de Letras; de manera especial a su dignísimo Decano, doctor Jorge Puccinelli, por su gentil deferencia para conmigo.

Que esta conferencia sea augurio de vinculaciones más fecundas entre las Universidades de San Marcos y San Agustín.

---

\* Texto de la conferencia leída por el autor en la Facultad de Letras de San Marcos el 22 de Noviembre de 1962, como parte del ciclo en homenaje a Lope de Vega.— Es una síntesis del ensayo que, con el mismo título, ha editado el Departamento de Publicaciones del Teatro Universitario de San Marcos.

El destino de los clásicos, se ha dicho, es el de no ser leídos. Tristísima suerte a la que habría que añadir la del emparedamiento de sus vidas, obras y méritos tras de murallas de adjetivos insulsos e impermeables. Lope de Vega —clásico— pervive también sofocado entre derrumbes adjetivales: Fénix de los Ingenios, Padre del Teatro Español, Monstruo de Naturaleza, etc. etc. Y los adjetivos que un día fueron luz prendida por el saber, hoy sirven de cortina de humo para la ignorancia. Por esto, para no caer en el fácil juego de las sóliticas reiteraciones, hemos preferido peregrinar hasta las fuentes; esto es, adentrarnos en la obra de Lope, tal como ella se descubre ante nuestra mirada, para así tributar homenaje a quien, con genialidad poderosa, pudo cambiar el rumbo de una larga tradición literaria. Cumplimos, al mismo tiempo, con el imperativo del recuerdo, ahora que se cuentan cuatro siglos del nacimiento de Lope de Vega.

Desde nuestra perspectiva cuatricentenaria, la producción de Lope aparece, con creciente y universal evidencia, como invaluable documento del instante en que el teatro español rompe a hablar en lengua propia, al margen de los cánones clásicos del drama. Queremos cuestionar ahora cuál fue el sentido de la renovación lopevesca y en qué postulados basó su empeño revolucionario. En orden a tal fin nos proponemos analizar el pensamiento de Lope acerca del teatro, intentando descubrir qué elementos clásicos pudo asimilar y qué factores nuevos pudo crear. Poseemos, felizmente, un documento de singular importancia: el "Arte nuevo de hacer comedias" que Lope escribiera cuando contaba 47 años de vida —existencia intensa, desorbitada, vitalísima— y 483 comedias, según propio decir.

El "Arte nuevo..." es una extraña especie de manifiesto literario. En él, con restricciones y vaguedades, se expone la estructura ideológica de la renovadora creación lopevesca. Y, por tanto, nada más esclarecedor que indagar en esta obra a efecto de responder las inquerencias ya planteadas.

Lo que inmediatamente atrae nuestra atención en esta obra, es lo que podríamos llamar su "tono vergonzante". En efecto, cuando Lope expone sus nuevas ideas adopta el aire del pecador que confiesa un pecado:

"Mas ninguno de todos llamar puedo  
más bárbaro que yo, pues contra el arte  
me atrevo a dar preceptos, y me dejo  
llevar de la vulgar corriente..." (Vs. 362-365)

No es el momento de tratar de las motivaciones de este gesto. Es dable, empero, insinuar que el mismo es el resultado del conflicto que afligía a Lope: sus enemigos (Góngora de manera especial) lo atacaban con rudeza por considerarlo inculto; Lope, por su parte, sabía que sus conocimientos humanísticos eran confusos y superficiales, y no quería exponerse a la demoleadora crítica de los académicos. Prefería, por tanto, alegar de antemano la conciencia de su pecado y no ofrecer resistencia a quienes —por hondura de saber, que no por vivacidad de genio— podían más que él. Por lo demás, para desazón de Lope, se insistía aún en la idea del poeta como hombre de suma sapiencia. Sánchez de Lima, en su "Arte Poética en Romance Castellano" de 1580, decía: "pues es claro que le merece (el nombre de poeta) sino el que ha Ro (m) pido su lança, y muchas lanças en el campo, o campos de los buenos ingenios, que son las academias y universidades" Juan de la Cueva, apenas tres años antes de que Lope escribiera su "Arte nuevo..." decía en su "Exemplar Poético":

"Este renombre (de poeta) se le deve aquellos  
que con erudición, doctrina y ciencia  
le dan ornato que los hacen bellos".

Sin embargo, si calamos más hondo en la obra de Lope, encontraremos que la "postura de confesión" es una mera apariencia. Nuestro autor, aunque sólo a veces, deja desembozada su intención y se presenta a dar batalla. Podríamos citar su "cierren los doctos esta vez la boca", a manera de ejemplo del tono lopeveguesco cuando olvida las precauciones que él mismo se había impuesto.

En cualquier caso, y para entrar ya en materia, conviene saber que Lope de Vega expone, en síntesis, la siguiente teoría preliminar: Confiesa, en primer término, que sus comedias han sido escritas al margen del arte; esto es, contraviniendo los preceptos clásicos. Afirma en seguida que tal ha hecho no porque ignore las normas tradicionales, que las aprendió desde su niñez, sino porque el gusto del espectador español no se complace con los dramas clásicos. Ante las exigencias de este público bárbaro y rudo— así lo llama Lope— se decide a producir en concordancia con él:

"Que quien con arte ahora las escribe  
muere sin fama y galardón..." (Vs. 29-30)

Por esto, en consideración al gusto mayoritario que rechaza las piezas tradicionales, Lope, más socarrón que afligido, nos dice:

“Y cuando he de escribir una comedia  
encierro los preceptos con seis llaves;  
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,  
para que no me den voces(...)  
y escribo por el arte que inventaron  
los que el vulgar aplauso pretendieron  
porque, como las paga el vulgo, es justo  
hablarle en necio para darle gusto”. (Vs. 40-48)

Este artificio de presentar con ademán vergonzante lo que en realidad era su gloria, le ha valido a Lope decenas de malas interpretaciones. Recordemos, escuetamente, que don Marcelino Menéndez y Pelayo calificaba el “Arte nuevo...” de “lamentable palonodia” en la que Lope reniega indignamente de su propio genio. Esto no es así. Lope de Vega carece en esta obra de energía, de explicitéz, de rotundidad; pero carga en la misma una buena dosis de sentido interlineado, de suave y no abierta persuasión, de —en fin— acallados gestos de rebeldía. Y, en el fondo, para quien quiera ver, subyace toda una nueva concepción acerca del ser y el quehacer dramáticos.

Ahora bien: sino se acatan los preceptos de la retórica clásica, ¿qué nuevas directivas debe tener el arte de escribir comedias? Por lo pronto, y es necesario saberlo de inmediato, Lope de Vega no desecha todo el caudal tradicional. Acepta y asimila ciertos aspectos de la preceptiva clásica, a la sombra de Aristóteles y Cicerón.

Lope afirma, en efecto, que el fin de la “comedia verdadera” (que es el mismo, añade, de “todo género de poema o poesía”) consiste en “imitar las acciones de los hombres/ y pintar de aquel siglo las costumbres”. (Vs. 57 y ss.). Y Aristóteles, en su Poética, decía: “La epopeya, y aun esotra obra poética que es la tragedia, la comedia lo mismo que la poesía ditirámica y las más de las obras para flauta y cítara, da la casualidad de que todas ellas son —todas y todo en cada una— reproducciones por imitación”.

Lope, más adelante, señala que entre comedia y tragedia se encuentra la siguiente diferencia: la comedia trata de “acciones humildes y plebeyas” y la tragedia, de “acciones reales y altas”. (Vs. 57-61). Y Aristóteles afirmaba: “Tal es precisamente la diferencia que separa a la tragedia de la comedia, puesto que ésta

se propone reproducir por imitación a hombres peores que los normales, y aquélla a mejores. La comedia —añade más adelante el filósofo— es reproducción imitativa de hombres viles o malos, y no de los que lo sean con cualquier especie de maldad, sino en la maldad fea, que es, dentro de la maldad, la parte correspondiente al ridículo", mientras que "la tragedia es reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitable lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieran estado de pureza".

Si ahora comparamos lo que Lope afirma con lo expuesto en la Poética de Aristóteles, tendremos que convenir que ésta se proyecta con fuerza sobre el "Arte nuevo...", el cual prosigue la línea aristotélica, aunque con notorio esquematismo y hasta inseguridad. Por lo demás, es natural que Lope de Vega, que fue más un cultista que un humanista, según piensa Vossler, conociera a Aristóteles sólo en sus lineamientos generales. De aquí que el "Arte nuevo...", para utilizar un símil de García Bacca, aparezca como una extraña criba que deja pasar lo más genérico, pero detiene lo matizado y sutil. En sus mallas queda, por ejemplo, todo lo referente al lenguaje, al ridículo, a la catarsis, etc. etc.

Pero no sólo Aristóteles improntaba el pensar lopeveguesco. Cicerón tiene también vigencia sobre él. Así, cuando Lope nos dice que la comedia es "espejo de las costumbres/ y una viva imagen de la verdad" (Vs. 123 y ss.) se está refiriendo claramente al pensamiento ciceroniano. Por lo demás, siete años antes de que Lope escribiera su "Arte nuevo...", Luis Alfonso Carballo, en su poética "El cisne de Apolo", había escrito: "La comedia es una imitación de la vida, espejo de costumbres, ymagen(n) de verdad, como dize el famoso orador (alude a Cicerón) en estas palabras: comedia est imitatio vitae, speculum consuetudinis & imago veritatis". De lo que se desprende, por éste y otros testimonios, que las ideas ciceronianas eran una especie de saber común, al igual que las aristotélicas, y que Lope, por tanto, no hizo más que respirar el aire cultural que entonces corría por España.

Debemos remarcar, pues es de importancia, que la retórica clásica que Lope asimiló genéricamente, no siempre fue cabalmente entendida por nuestro autor. A guisa de ejemplo observaremos que Lope cree que la tragedia debe versar sobre acontecimientos históricos y la comedia sobre puras ficciones, lo cual es una mala

interpretación de un texto aristotélico; que la tragedia se compone de "plática, verso dulce, armonía o sea la música", lo cual —igualmente— supone una grave confusión. Por lo demás, y para ser justos, es menester anotar que tales deficiencias se encuentran no sólo en Lope. Los tratados de Sánchez de Lima ("Arte Poética en Romance Castellano", 1580), de García Rengifo ("Arte Poética Española", 1592), del ya citado Carballo, de Juan de la Cueva, también ya conocido, y de Carrillo y Sotomayor ("Libro de la Erudición Poética", 1611) —esto es, los textos clásicos de la preceptiva española de la Edad de Oro— están afectados por similares errores y confusiones. Apenas se salva la "Philosophia Antigua Poética" de Alfonso López Pinciano (1596), obra cumbre de la erudición y el humanismo peninsulares.

Queremos demostrar, entonces, que Lope de Vega no conocía el legado clásico como humanista meditativo y sesudo, lo que hoy llamaríamos un especialista académico, sino gracias a la cultura común de la época. Por esto es fácil encontrar en su "Arte nuevo..." un conjunto de tópicos manifiestos. Algunos, los menos, puramente formales: tópico del sobrepujamiento y de la falsa modestia, según la terminología de Curtius. Otros, la mayoría, ideológicos. Lope, por ejemplo, afirma, aunque tácitamente, que la literatura debe enseñar y producir deleite. Reitera, entonces, una vieja teoría horaciana de secular vigencia en romanía y, especialmente, en España. (La intención docente ha sido el gran pecado y la gran virtud de las letras hispánicas, desde el Cid hasta Blas de Otero). Y ésta no es una simple manera de decir. En efecto, el tópico en mención se vislumbra ya en el Arcipreste de Hita y en Berceo; se manifiesta clara y teóricamente en Santillana y reaparece, como floración abundantísima, en los tratadistas del Siglo de Oro, contemporáneos de Lope.

Comenzemos por Iñigo López, Marqués de Santillana: "E ¿qué cosa es la poesía (que en nuestro vulgar gaja sciencia llamamos) si non un fingimiento de cosas útiles (fin docente), cubiertas e veladas con muy fermosa (placer, deleite) cobertura..."

Y Sánchez de Lima, primer retórico renaciente: "Tratando conceptos muy subidos (la poesía) mezcla(ndo) el agradable y dulce estilo, con lo provechoso y muy sentido".

Y Rengifo, el auténtico, no el de Vicens: "Los poetas han de pretender con la Poesía aprouechar, y deleytar. Aprouecharan con la materia, si fuera de suyo buena, y deleytaran con la suavidad del metro".

Y Carrillo: "De dos cosas trata el poeta, enderezadas a un fin, enseñar, como arriba dixe, deleytando".

Y, por último, el Pinciano: "Las cuales (música y poesía) fueron inventadas para dar deleyte y doctrinar juntamente".

Ahora bien: la actitud tradicionalista de Lope no sólo atañe a estos aspectos generales. Tiene también su manifestación en algunos puntos concretos de su idea del drama. En este sentido, nuestro autor acepta totalmente una de las tres unidades prescritas por la retórica clásica. Acepta, concretamente, la unidad de acción y proclama la urgencia de que toda pieza teatral presente una estructura unitaria, de suerte, que si se le "quita un miembro" se "derriba todo" (Vs 181-187). El juicio anterior es notoriamente aristotélico: "la acción debe ser una e íntegra —leemos en la Poética— y los actos parciales deben estar unidos de modo tal que cualquiera de ellos que se quite o se mude de lugar, se cuertee y descomponga el todo".

Pero el genio de Lope no podía aferrarse en todo a esta isla de tranquilidad— la retórica clásica— cuya geografía jamás deparaba sorpresas, normada como estaba por leyes fijas, conocidas y reconocidas. Por esto, después de 130 versos que están a punto de desilucionarnos, Lope de Vega alza vuelo e inicia la exposición de su ideario personal. Y, a manera de exordio de su requisitoria contra la vieja concepción, nos advierte que lo que viene luego no es más que la expresión de su propio parecer: un parecer, advierte, que brota de la mera experiencia. A nuestro modo de ver éste es uno de los goznes centrales del "Arte nuevo de hacer comedias". Aquí, en efecto, Lope respalda su nueva visión del teatro en una categoría experiencial que, tratándose de la suya, es ciertamente meritísima y avasalladora. El triunfo del teatro lopesco, apoteosis jamás contemplada por pueblo alguno, aparece como aval suficiente para cuantas innovaciones desee Lope proponer. Y nos es dable distinguir ya cómo nuestro autor va desarrollando, con finísima estrategia, la sinfonía de una nota que habrá de pulsar constantemente; esto es, el favor mayoritario de un pueblo enfervorizado —halago y encuentro— con el genio de su más sentido porta-afectos.

Por otra parte, Lope de Vega no es un iconoclasta profesional. Sabe que su arquitectura no se va a levantar sobre el desierto e intuye que por cimiento tendrá una tradición exhausta pero valiosa. Luchando entonces entre los polos del sumiso temor reverencial y de la rebeldía, de la tradición y la originalidad, Lope

adopta teóricamente un justo medio. Su "Arte nuevo..." confórmase por ende como intento de armonizar lo que mandan los cánones y lo que al público le place. Así se va perfilando el rostro del teatro tal como "querría" verlo Lope, en su empeño por "dorar el error del vulgo" y vitalizar con cordialidad popular el anémico rostro del teatro clásico. La sumisión ha obrado su sortilegio: 130 versos que ya hemos reseñado. Y acaece, entonces, la hora de la rebeldía; su mundo mágico y naciente, sus novedades inaugurales, sus categorías inéditas, comienzan a vislumbrarse; y sobre las aguas que se retiran de la deshumanizada tierra del teatro antiguo, aletea el espíritu de Lope.

Para comenzar, Lope, el desbocado, de quien Góngora había dicho "potro es gallardo pero va sin freno" destroza el principio de la independencia de las especies dramáticas. Hasta entonces se pensaba que la tragedia y la comedia eran mundos independientes y tenía-se por sumo crimen mezclar la severidad trágica con la liviandad cómica. Pero Lope, que sabía por los autos sacramentales del donaire del sucio pastorcillo ante la majestad de Jesús Dios, no podía husmear malsonancias en la fusión de lo cómico con lo trágico. Y consciente de su verdad, apoyado en el popularismo religioso de los autos sacramentales y, tal vez, en el recuerdo de Calixto y Melibea, proclama la necesidad de romper las barreras entre las especies dramáticas. La nueva ley es mezclar lo trágico y lo cómico, hacer una parte grave, otra ridícula; y —por si alguien se escandalizase— Lope se remite a la naturaleza:

"Buen ejemplo nos da naturaleza  
que por tal variedad tiene belleza". (Vs. 179-80)

Lope de Vega encuentra seguridad y aplomo. Ha dicho, bur-lón, ante la gravedad de su desacato: "perdonen los preceptos". Ahora, en vísperas de una nueva incursión allende lo clásico, comenta regocijado que Aristóteles ha perdido su vigencia:

"...ya le perdimos el respeto  
cuando mezclamos la sentencia trágica  
a la humildad de la bajeza cómica". (Vs. 188-92)

Lope decide, dando un nuevo paso, que la obra dramática no tiene por qué limitarse a presentar acontecimientos que sucedan en lapso no mayor de un día, conforme lo dispuesto en la

Poética: "porque la tragedia intenta lo más posible —dice el Estagirita— confinarse dentro de un período solar". Y, en cambio, nuestro autor considera que con frecuencia es menester exceder dicho lapso, aunque (recuérdese que está tratando de encontrar un justo medio) no puede menos que recomendar que la acción transcurra en el menor tiempo posible. Se completa, así, la violación del segundo dogma sagrado: el de la unidad de tiempo. Por lo demás, si el "Arte nuevo..." faculta al comediógrafo para que pueda burlar el clásico límite temporio, es porque la experiencia lopesca sabe que la "cólera" de las audiencias españolas no se aplaca sino cuando se les presenta en escena del Génesis al Juicio Final....

Finalmente, Lope de Vega se estrella contra otro de los pilares del teatro clásico, pero esta vez su rebeldía va más lejos: rechaza un principio general de índole socio-estética y su particular manifestación literaria. Considerábase por entonces, e incluso desde muchos siglos, que el aplauso mayoritario, el favor del gran público, era, por lo menos, un síntoma del escaso valor de la obra así premiada. Un sentido típicamente aristocrático, que ya es visible en el "Arte de Trovar" del Marqués de Villena, hacía suponer que el nivel literario de una obra estaba por encima del gusto popular y que, por consiguiente, cuando sucedía que una obra deleitaba a las mayorías, era porque la misma se encontraba a tan baja altura que hasta el gusto plebeyo podía recrearse en ella. Se pensaba, pues, que las delicias de la literatura sólo podían ser gozadas por espíritus privilegiados y que el deber de todo buen escritor era el de defender su producción, mediante cerramientos y obscuridades, de los intrusos que quisieran gozarla. A guisa de muestra citaremos un texto de Carrillo y Sotomayor: "Con el tiempo andan olvidadas (las virtudes de la poesía), y lo anduieron tanto, que se atreueron a profanar de sus mas sagrados templos sus mas preciosas joyas. Presume el vulgo de entendellas, el mismo pretende juzgallas. Contra esto endereço mis razones...." De siglos anteriores, y aunque con sentido ligeramente distinto, son "las cortezas", "las razones encubiertas" y la "fermosa cobertura" de Berceo, el Arcipreste y Santillana, respectivamente.

Pues bien: Lope cree precisamente lo contrario. Hemos visto ya cómo basa toda su actitud en el gusto de las audiencias populares y cómo burla el principio de la unidad de tiempo porque tal no complace al espectador. Podríamos citar decenas de juicios

fundados, todos ellos, en su aceptación popular: la preeminencia de los temas de honor, el extremo cuidado en los fines de acto, el principio de la tensión dramática, el uso del equívoco y la anfibología, e, incluso, la verosimilitud, son normas, consejos y principios que Lope apoya en la voluntad del nuevo rey: el gran público. A él se refiere nuestro autor cuando dice: "debo obedecer a quien mandarme puede". Y luego, ya en el plano de los juicios generales, anota:

"Yo hallo que si allí (en el teatro) se ha de dar gusto,  
con lo que se consigue es lo más justo". (Vs. 209-10).

Por último, complacido por los resultados de su concepción, y ya al término del "Arte nuevo...", Lope escribe:

"Sustento, en fin, lo que escribí y conozco  
que aunque fueran mejor, de otra manera  
no tuvieran (mis obras) el gusto que han tenido,  
porque a veces lo que es contra lo justo (lo clásico)  
por la misma razón deleita el gusto". (Vs. 362-367).

Ahora bien: la rebelión de Lope contra los preceptos clásicos debe ser entendida como un proceso de maduración. Menéndez Pidal ha escrito páginas insuperables al respecto. Seguir, siquiera a grandes rasgos, este sugestivo itinerario, es encararse con el problema dialéctico de la vena y el arte; esto es, con el conflicto que agobiaba a los tratadistas áureos y a sus predecesores. La pregunta medular inquirida: la poesía, ¿nace espontáneamente en el alma de algunos hombres señalados, o es materia de aprendizaje, de artificio, de técnica?

Unos pensaban que la poesía era un don de Dios. No sin sorpresa leemos en Rengifo: "lo que parece cierto es que Ada (n) tuuo arte poetica infusa, y del la aprendieron sus hijos...", juicio éste que tiene un período de auge, muy anterior, en la poesía trovadoresca: "la qual ciencia e avisación e doctrina (la poesía) es avida por gracia infusa del señor Dios", nos dice Baena en su Cancionero. Y Fr. Luis de León, para marcar distintos tiempos de esta idea, escribe: "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 más que comunicación del aliento celestial y divino". Evidentemente, el demonio platónico, cristianizado, se cernía sobre la concepción de estos autores.

Otros, por el contrario, negábanse —citaremos a Pinciano— “a mendigar al Cielo las causas de las cosas que puedo auer más acá abaxo”. Y, con espíritu “naturalista”, explicaba así el nacimiento de la poesía: “El furor poético se pudiera reduzir más que los otros a la diuinidad, pero ni tal quiero confessar, porque si hallamos causas naturales y euidentes, ¿para qué auemos de yr a las sobrenaturales? Ingenio furioso es el del poeta, que es dezir un natural inuentiuo y machinador, causado de alguna destemplança caliente en el cerebro. Tiene la cabeça del poeta mucho del elemento del fuego y así obra acciones inuentiuas y poéticas”, añade el mismo López Pinciano, siguiendo ahora a Huarte de San Juan.

La idea de la poesía como impulso tenía, entonces, dos versiones: o derivaba de Dios mismo, o nacía de la naturaleza humana. Pero, además, algunos pensaban que la piedra de toque era el arte. A decir verdad, no era menudo el embrollo que tenían los tratadistas en sus cerebros. Sánchez de Lima, por ejemplo, comienza por decir que arte puede suplir a la vena, añade luego que el ideal sería conjugar inspiración y técnica, para terminar afirmando que, en definitiva, el “buen natural” es el que hace grandes a los poetas. En general, sin embaro, la postura triunfante correspondía a un eclecticismo más o menos armónico o más o menos confuso.

Ahora bien: ante este problema, ¿qué actitud adopta Lope de Vega? En sus primeros años es evidente su devoción absoluta por la vena. La poesía es inspiración, vuelo alzado, furor natural. Y su desprecio por el arte es tajante, definitivo. En estos años escribe versos como:

“Que los que miran por guardar el arte  
nunca del natural alcanzan parte”.

○ también:

“Pero hacer versos y amar  
naturalmente ha de ser”.

Más explícita es su prosa

“Pues lo que la naturaleza acierta sin el arte es lo perfecto”

Como bien observa Menéndez Pidal, la actitud naturalista de Lope le viene, directamente, del romancero. Romancista inspirado, él sabía bien de las delicias de ceder al impulso creador y del alto vuelo del espíritu cuando suelta las amarras. Gozaba entonces al compás de la inspiración y deleitábase diciendo:

“Estos romances, señora,  
nacen al sembrar el trigo”

Pero Lope, en su madurez, se da cuenta que, por no hilar fino, ha cometido un error. Y comienza por tener conciencia de que ha confundido arte con preceptos clásicos; esto es, una categoría general con una de sus manifestaciones históricas. Entonces, y sólo entonces, Lope se decide a escribir —obsérvese el título— el “Arte nuevo de hacer comedias”. Ya no se opone, pues, al arte en general, sino a su versión clásica y, por tanto, deja de ser absoluto su culto hacia la naturaleza. Intenta armonizar el imperativo natural, la urgencia de vuelo, con el freno riguroso del arte y sus cauces racionales, en una suerte de equilibrio inestable que se rompe con frecuencia a favor de su vieja fórmula naturalista. Empero, no volverá a olvidar que el impulso necesita un aparato racional que le otorgue peso, garantía y justificación.

El “Arte nuevo...”, en última instancia, no es más que la plasmación de este esfuerzo por dotar de suelo racional a lo que había sido mera vena bullente y desbocada. Y así, Lope encuéntrase ante la necesidad de organizar un conjunto de nuevos preceptos, un nuevo arte. Se dirige entonces a “los que del arte no tratáis antiguo” y, seguramente incómodo, aconseja seguir los flamantes “aforismos” que expone en su obra. Pero Lope no era, reiteramos, un humanista sesudo y sistemático. La tarea le quedaba ancha y larga: el “Arte nuevo...” es a veces superficial, a veces inconexo, a veces vago e inseguro. Sin embargo, había cumplido con su destino. Rómpele en él el duro círculo que atenazaba la mente de los retóricos: ni arte —como normación clásica— ni vena —como impulso libérrimo—; sino un nuevo arte que retomara los mandatos de esa naturaleza, un nuevo arte que se sumergiera en la vida, en el hombre y su mundo histórico para extraer de allí los preceptos de la nueva retórica.

Por lo demás, Lope sabía que su obra no era definitiva. Tal vez sospechaba, eso sí, su destino de piedra de toque, de cimiento para la nueva arquitectura del teatro y el quehacer literario. Cuando sus íntimas voces le halagaban con murmullos de triunfo, Lope decía que su poética era la “poética invisible”, la que no se ve porque se está gestando. Nosotros sabemos que su descendencia, como la de los justos, fue pronta, próspera y nutrida; y sabemos, además, que Lope —indeciso y genial— saltó la barrera de los versos dados y los versos fabricados que aún decía Valéry.

Y la "poética invisible" fue dibujando su perfil. Tirso de Molina y Alfonso Sánchez, creador el uno, catedrático el otro, se ocuparon de esta labor y, concientemente, se decidieron a construir el edificio que Lope había diseñado. Tal vez sea de interés señalar ahora, a manera de escorzo, los postulados centrales que Tirso y Sánchez formularon. Por lo pronto, y de inmediato, Alfonso Sánchez trató de hacer comprender que Lope jamás había roto su lanza contra toda normación artística. Era mejor olvidar la juventud del maestro y sus grandes protestas de entonces contra el arte en general. Y es que Sánchez, perito en debates académicos, quería ganar la partida hurtando de antemano todo argumento a la parte contraria. De esta suerte, con habilidad escurridiza, insiste en demostrar, primero, que la doctrina de Lope no era un caos: tenemos arte —decía— tenemos preceptos que nos obligan, y el precepto principal es imitar a la naturaleza, las costumbres y el ingenio del siglo en que se escribieron"; y, segundo, que Lope era más clásico que los pseudoclásicos renacentistas, pues él imitaba mejor a la naturaleza. La estrategia de Sánchez es manifiesta: ahora resulta que Aristóteles respalda a Lope y éste, sumiso, no hace más que bien interpretar al filósofo. La primera batalla de las universidades está ganada.

Pero la inquisición académica no cede fácilmente. Sánchez es acosado y la polémica estalla. ¿Por qué —le preguntan— si Lope es fidelísimo seguidor de las concepciones clásicas, olvida más de uno de sus postulados concretos y crea obras, según propia confesión, al margen del arte? Francisco Sánchez medita y, al cabo, lanza su defensa —ahora menos estratégica pero más valiosa y profunda— apoyado en un concepto que hoy podríamos decir historicista: el arte progresa con el tiempo y sus principios se modifican con el transcurrir de los siglos. Y nuevamente el defensor de Lope llama a Aristóteles: ¿acaso el Estagirita no decía que el arte imita la naturaleza y las costumbres y el ingenio del siglo? Entonces, ¿cómo no entender que el ingenio del siglo ha variado? No dilucidemos ahora si Sánchez, enfervorizado, distorciona o no el sentido de los textos aristotélicos, pero sí señalemos —subrayando— que se ha puesto en debate un principio de incalculables proyecciones: los clásicos, dado que el arte progresa, no son modelos a seguir, sino estímulos por superar. Sánchez concluye dando rienda suelta a su retórica: ¿no es cierto —dice— que si Cicerón hablara ahora en la Universidad de Alcalá, sus oyentes sufrirían atroz aburrimiento? Los tiempos han variado y con ellos el

gusto y el arte. La apología termina: "qué te importa magno Lope la comedia antigua, si tú has hecho mejores comedias para tu tiempo que Menandro y Aristófanes para el suyo?" Lope ha ganado la guerra de las universidades. Por algunos decenios, hasta que vengan Luzán y los Moratín, reynará tranquilo en el que fue reducto de sus enemigos.

Paralelamente y con argumentos similares, Tirso de Molina abre un nuevo frente: esta vez es el propio mundo del teatro. Las intenciones de Tirso son más concretas. Quiere demostrar a los hombres de teatro que las comedias de Lope son las mejores porque responden más fielmente al principio de la verosimilitud, como en el caso de su rebelión contra la unidad de tiempo. "Porque si aquellos establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente se puede suceder en veinticuatro horas, ¿cuánto mayor inconveniente será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que, comenzando a pretenderla por la mañana se case con ella por la noche? Estos inconvenientes —añade Tirso— mayores son en el juicio de cualquier mediano entendimiento que el que se sigue de que los oyentes, sin levantarse de un lugar, vean y oigan cosas sucedidas en muchos días; pues así como el que lee una historia en breves planas, sin pasar muchas horas, se informe de casos sucedidos en largos tiempos y distintos lugares, la comedia, que es una imagen y representación de un argumento, es fuerza que cuando le toma de los sucesos de dos amantes, retrata al vivo lo que les pudo acaecer y no siendo esto verosímil en un día, tiene la obligación de fingir que pasan los necesarios para que la tal acción sea perfecta". En un campo del teatro, Lope de Vega también había ganado su batalla. La "poética invisible" cada día adquiría nueva nitidez: su perfil estaba fijado para siempre.

Lope, como el Cid y al igual que todos los genios, lucha y triunfa hasta después de muerto. Aproximarnos al suelo racional que fecunda su teatro ha sido nuestra intención. Y a punto de concluir ocrúresenos pensar que Lope viviente se ha escurrido de nuestras manos como arena fina o como luz. ¿Por qué entonces no tentar, en son de epílogo breve, una fijación de Lope en las coordenadas estéticas de su tiempo?

Lope es barroco. ¿Barroco este poeta impulsivo, diáfano, abierto, sencillísimo? Sí, barroco, pero no en la corteza, sino en la nuez. Y decía Berceo: "tolgamos la corteza e al meollo entremos". Vál-

ganos pues el consejo del buen clérigo y advirtamos cómo así Lope nos parece barroco.

Eugenio D'Ors suponía que el Barroco surgía como reacción ante lo clásico y lo renaciente, negando sus premisas estéticas. Dámaso Alonso y Pedro Salinas, más recientemente, opinan porque el barroquismo continúa la línea clásica y la lleva hasta sus últimas consecuencias. A nuestro criterio, así lo han demostrado. Ahora bien: la tragedia de la literatura barroca en España, y también en Italia, Portugal e Inglaterra, fue la de carecer, casi en absoluto, de poder creador. De aquí su triste condición epigonal: al final de un largo proceso, agotados los manantiales del espíritu, descubre que tiene entre manos un cuerpo extenuado y agónico. Sin facultad creativa, no puede de nuevo iniciar el camino y se limita, entonces, a ocultar los rastros de muerte. He tenido oportunidad de decir que el artista barroco se me representa como una anciana —otrota bellísima— que cuida de su rostro poco antes de morir. Sus afeites y colores son el resultado del pavor: el pavor de que, de pronto, se traduzca la vividez del cadáver que será. Algunos deciden encarar su destino, jugar al juego del escondite, y naufragar con la nave: Góngora, por ejemplo. Otros, los menos, inician la fuga: Quevedo por el camino de la agudeza conceptual que, sin embargo, no crea, sino recrea y distingue: afila. Lope, siempre contradictorio, va y viene, ensaya caminos, y a la postre, escapa del hundimiento. Pero su fuga lo ha marcado: es barroco en el fondo. «Jorge Puccinelli Converso»

Su actitud es típica y sintomática. A veces se inscribe en la tradición italianizante, como Góngora, y escribe a la manera de Garcilaso; a veces ostenta cultura y produce "La hermosura de Angélica"; a veces se aterra y dice esos romances que nacen al sembrar el trigo; a veces, por último, y gracias a Tomé Burguillo, rompe a reír —irreverente— de la tradición y nos habla de "Venus en pelota", como Velásquez del "Dios Marte". En esta inseguridad de trayectoria, nacida de la conciencia de que el Renacimiento está agotado y de que, sin embargo, atrae aún con sortilegio de ruinas; en este ir y venir de la tradición a la originalidad y de la sumisión a la rebeldía; en este vaivén entre el temor reverencial a lo clásico y la ilusión de libertad, del culto a la irreverencia, se plasma el barroquismo de Lope. Y no importa mucho que su forma se mantenga en general sencilla, al margen de la fauna barroca siempre en estallido; lo que vale es su conciencia del apo-

calipsis estético que entonces se vivía y sus conflictos internos, nacidos éstos de su circunstancia histórico-literaria.

Por esto, porque Lope es barroco, su estética es la de la naturaleza —selva y no la de la naturaleza— jardín, propia del Renacimiento. -Para Petrarca, como para Garcilaso, la belleza del mundo consistía en ser un paraje ameno, cuidado, cultivado y protegido; para Lope, en cambio, el mundo es un espectáculo de desenfreno vital y múltiple rostro: "que la abundancia, que algunos desestiman, a mí me persuade con el ejemplo de los campos; que el concierto breve de los jardines es inferior a la inmensa copia de la naturaleza, que en su variedad ha puesto hermosura", nos dice en frase esclarecedora.

Y recordemos, ahora, que Lope mezclaba lo trágico y lo cómico porque natura le decía que en la variedad moraba la belleza; que Francisco Sánchez y Tirso de Molina defendían a Lope porque su genio mimaba mejor la naturaleza; que —en fin— los romances nacían con el trigo, las comedias del natural impulso y el nuevo arte de hacerlas, de oír atento los dictados de naturaleza. Entre tradición y originalidad, Lope de Vega dio su voto a favor de la renovación, como lo dio también, y sobre todo, a favor del espíritu libre que sabe, de la raíz del tiempo, ascender a la eternidad.

Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

# La Honra Villana en el Teatro de Lope de Vega

Por WASHINGTON DELGADO

Dice Allan Lewis, en su excelente libro: "El Teatro contemporáneo", que "el teatro del mundo occidental está demasiado alejado de los intereses y problemas de las clases trabajadoras, a pesar de que desde mediados del siglo XIX los obreros no solamente se han organizado en numerosos y poderosos sindicatos, sino que en muchos países, como Inglaterra y los Estados Unidos constituyen ahora la mayoría de la población". Dice luego que "hoy dominan los personajes de la clase media", y "se supone que todas las personas son iguales, que su naturaleza humana es la misma, que aun los problemas sociales pueden generalizarse y que la clase media es típica y la más interesante". Explica, el mismo Lewis que tal preponderancia de la burguesía en la escena teatral es reciente. Antes de Ibsen no había drama burgués. Raros y extraños precedentes son por ejemplo, "El Mercader de Londres" de George Lillo o "La Mandrágora", aunque esta última es una comedia, "género teatral en el que pueden aparecer artesanos o comerciantes" para provocar risa y ser ridiculizados; mientras que la tragedia, antes del siglo XIX, está reservada a reyes y príncipes, caballeros y nobles. Por estas razones es causa de singular asombro una obra como "Fuenteovejuna", "en la cual —señala Lewis— el calor y la solidaridad de un pueblo permanecen íntegros ante la tiranía feudal"; aunque luego añade que Lope no volvió a tratar este tema, como si "el monstruo de la naturaleza, dice, hubiese conseguido abarcar en un solo intento todo el contenido del mundo en que vivió". En esta conferencia trataré, de un modo ciertamente muy imperfecto, de indagar como pudo escribir Lope una obra no sólo de tal calidad literaria que bastaría para inmortalizarlo sino de tan adelantado espíritu revolucionario.

Al estudiar una obra literaria suele el crítico empezar por el análisis de la personalidad del autor. Tarea llena de sorpresas, por decir lo menos, en el caso de Lope. Personalidad toda acción y sin resquicios, la suya, casi no se comprende cómo alcanzó a caber en el espacio de una vida humana. Cuenta Alfonso Reyes que "el anciano Goethe, emulado un día de noble envidia y refiriéndose a sus aficciones mineralógicas, decía más o menos: "¡Ojalá hubiera yo seguido el ejemplo de Lope de Vega, y me hubiera consagrado del todo a las joyas de la poesía, en vez de perder tanto tiempo en juntar piedras". Pero Goethe se olvidaba —agrega Alfonso Reyes— de que Lope no sólo se consagró a juntar las joyas de la poesía, sino que se revolvió constantemente en el fango de las pasiones. Se ha dicho ya que, al revés de Flaubert —otro ejemplo típico— en la disyuntiva de la vida y la obra, Lope siempre optó por la vida. Y con todo, la obra es incommensurable superior en el caso. Aún suponiendo que no hubiera hecho más que escribir, resulta Lope un verdadero portento: mucho más si se considera que su existencia fue un torbellino de aventuras. Sus contemporáneos en parte por eso y en parte por la calidad poética, que es otra maravilla más dentro de la cantidad de su obra, le llamaron "el monstruo de la naturaleza". El autor de la República literaria dice de él que era "tan fecundo que la elección se confundió en su fertilidad; y la naturaleza, enamorada de su misma abundancia, despreció las sequedades y estrecheces del arte".

Esta cita, algo larga, del grande y llorado maestro mejicano me exime de mayores comentarios. Bastante se ha escrito ya acerca de Lope, y en rasgos generales todos conocen los azares de su existencia desde sus poéticas precocidades infantiles hasta sus desengaños últimos, desde sus insolentes amores con Elena de Osorio hasta su trágica novela con Marta de Nevaes. Inútil sería además no sólo alargar el relato biográfico, sino también intentar sutiles inquisiciones psicológicas. La vida de Lope es tumultuosa y arrebatada, pero clara y abierta; no posee túneles ni corredores secretos; está libre de complicaciones o, como dicen ahora, de complejos. Como en el poema de Pedro Salinas, podríamos por buscarle la puerta del alma sin entrar jamás en ella, porque su alma, de pura que es, no tiene puertas. Hay un verso del propio Lope que puede pasar por divisa de su existencia:

"No te detengas a pensar que vives"

Pero tengamos cuidado, la falta de complicaciones no significa carencia de vida interior en Lope; ni este verso, tomado como divisa suya, indica ausencia de pensamiento; indica, en todo caso, que tanto la vida como el pensamiento son veloces e indetenibles. Otros versos suyos aclararán tal vez la figura:

"Dando voy pasos perdidos  
por tierra que toda es aire:  
que sigo mi pensamiento  
y no es posible alcanzarle"

Lope, efectivamente, no pudo ni quiso alcanzar su propio pensamiento. De haberlo hecho tal vez su historia no tendría el aire de placidez y dicha que, a pesar de los desengaños finales, tiene para nosotros. Pero ya alcanzaremos su raudo pensamiento.

Existencia libre de complicaciones ocultas, pero en la cual aparecen, aquí y allá, varias contradicciones explícitas. Contradicción hay por ejemplo, al menos para la morosa mentalidad de nuestro siglo, entre la extensión de su obra y la alta calidad poética de la misma. Contradicción entre su profesión eclesiástica y su desordenada vida, entre su religiosidad espiritual y su vital sensualidad. Pero hay una contradicción que quiero resaltar ahora porque en ella, está acaso una de las claves de su personalidad y de su obra; es la contradicción entre plebeyos y nobleza. Lope, aunque de origen plebeyo, ambiciona por momentos la nobleza de sangre como la vez en que le dio por usar el escudo de los Carpio con sus diecinueve torres, uso que le costó el famoso soneto de Góngora:

"Por tu vida Lopillo que me borres  
las diecinueve torres de tu escudo  
porque, aunque todas son de viento, dudo  
que tengas viento para tantas torres".

Pero en otras oportunidades Lope nos habla de su "humilde sangre" y "la humilde casa de sus padres". Y, como señala Vossler, no se atrevió nunca a anteponer el don a su nombre "aunque con un poco de habilidad hubiera sido cosa fácil; pues los estudiosos, los letrados pasaban como una especie de aristocracia".

Dice también Vossler: "Lope no quería que se le contara entre la clase media burguesa, ni entre el pueblo bajo, ni más ni menos que todos los españoles de su tiempo que se tenían en algo, sabían leer y escribir e incluso habían aprendido latín. A la nobleza, en sentido estricto —continúa Vossler— tampoco pertenecía". Lope en definitiva no es plebeyo ni noble; alguna vez se precia de la humildad de su casa pero siempre aspira a la nobleza y es en esto igual a todos los españoles de su condición y su tiempo. Aquí está la explicación de su conducta: las fluctuaciones de Lope entre plebeyez y nobleza no constituyen una singularidad psicológica, tienen, en todo caso, un alcance social. El mismo Vossler dice: "Lo irregular e inconstante de su conducta vital proviene, en gran parte, de la contradictoria y dudosa naturaleza de su posición social, que en realidad no era tal posición; y muchas cosas que uno se siente inclinado a achacar a la inquietud de su temperamento y a explicar psicológicamente, son, en verdad, de origen sociológico, o están sociológicamente condicionadas"

La contradicción esencial de la vida de Lope —plebeyez y nobleza— y muchas de sus otras contradicciones se iluminan a la luz del ambiente en que vivió. Si nos reducimos a la esfera literaria vemos una vasta cantidad de poesía, también contradictoria y tumultuosa. Es el exuberante barroco español donde confluyen dos escuelas diversas y aún contrapuestas: el culteranismo y el conceptismo. Y vemos a Lope, como en la vida, como en el pensamiento, vemos a Lope luchar entre dos aguas. La crítica ha señalado abundantemente las veces en que Lope es poéticamente libre, fácil, espontáneo y claro, y las veces que se hincha y se pica de hablar culto, difícil y erudito. En una de sus respuestas a Góngora dice, con un punto de falsedad que es su propósito "dejar oscuro el borrador y el verso claro". Se non é vero, é ben trovato. Lo cierto es que a Lope le brota naturalmente la poesía y sin necesidad de podas, limas ni enmendaduras el verso le sale terso, grácil y gustoso. Pero alguna vez se echa a citar autoridades, mentar mitologías, y hablar latines; toda la crítica coincide en señalar la falsedad de esta manera lopesca; pero, y aquí relumbra la genialidad de Lope, se le abre de pronto la vena de la poesía y corre también por este cauce:

"Cuando el rocío del aurora hermosa  
en copa de cristal teñida en grana  
con brindis al jazmín bebió la rosa"

Dice Azorín que "no tiene Góngora versos más peculiares, más suyos, más de su estro privativo".

Pero las contrapuestas escuelas literarias del barroco, las discordias civiles y aún militares entre escritores, la que Alfonso Reyes llamó "guerra literaria", no son, sino sombra y reflejo de una sociedad contradictoria. Ya hemos visto como Vossler cree que muchos de los conflictos psicológicos del monstruo de la naturaleza provienen de más hondos conflictos sociales.

Vossler reduce éstos a uno solo: la equívoca posición social de Lope. Pero Lope es, así lo creo, el espejo de la sociedad de su tiempo, en su obra afloran aunque él no sepa, casi todos los problemas de la sociedad en que vivió. Lope no fue un escritor de tesis, ni tuvo doctrina política, y si alguna tuvo ésa fue la sana doctrina conservadora, la única que podía tener un escritor popular en la imperial y católica España del siglo de oro. Pero ya examinaremos esto con más detalle, si el tiempo lo permite; lo cierto es que Lope refleja en su teatro la sociedad en la cual vive. Y eso lo ha intuído la crítica idealista aunque no se ha atrevido a desarrollarlo. Así dice Vossler: "La entrega, el abandono, la inmersión en su época, en su pueblo, y en el fondo elemental de su fe, alternando con magníficos desahogos de su pasión y su idiosincrasia, he aquí, creo yo, la ley de esta vida en apariencia tan irregular, y de esta labor creadora desbordante". De un modo más concreto, Alonso Zamora Vicente dice: "se tiene la sensación de que en Lope está todo, desde la vida del hampa hasta la de la Universidad y la nobleza". "Le cupo a Lope —continúa más adelante— ser el representante adecuado de la sociedad a que pertenecía... Lope, asimila el latido de su pueblo y lo muda en criatura de arte, dándole un ademán de extraordinaria belleza, pero sin puntos de vista nuevos o complicados sino fiel siempre a la multitud en que se encuentra y apoya". Es lástima que críticos tan esclarecidos y eminentes no se atrevieran a caminar todo el camino que intuyeron. Yo andaré unos pasos por él, pero es mi esperanza que otros investigadores, con más fuerzas y estudios que yo, completen el recorrido.

La vida de Lope, rica, variada y turbulenta, desprovista de recovecos interiores —"con razón Vega por lo siempre llana", dice Góngora— se nos aparece como un poético cristal que copia la vida de su tiempo. Para una explicación cabal de la obra de Lope es necesario introducirse en el tumulto de los siglos XVI y XVII. Epoca ésta de multiplicada variedad y de escabrosas complica-

ciones que dificultan la orientación justa. Debo a la recomendación de mi amigo el Dr. Carlos Aranibar, catedrático de esta Facultad a quien agradezco públicamente, la lectura del libro de Fernand Braudel: "El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II". Esta obra de Braudel me ha iluminado y orientado; casi todos los juicios históricos que enunciaré en seguida son desmañadas síntesis de este libro admirable.

Hay en la época de Lope gran copia de acontecimientos diversos, disímiles y contrarios unas veces, paralelos y coincidentes otras. Ahí están el erasmismo, la reforma, la contrarreforma, el nacimiento del capitalismo y la industria, la expansión del comercio, el desarrollo de la ciencia, los descubrimientos marítimos, la conquista y colonización de tierras remotas, la pauperización de las masas, el alza de los precios, la consolidación de los grandes estados coloniales, las guerras religiosas, la rebeliones campesinas, la creación de grandes fortunas, la picaresca, el remozamiento de los ideales caballescicos, la aparición de doctrinas políticas coherentes, la decadencia musulmana, el saqueo de Roma. Un laberinto en fin. Pero hay dos procesos que pueden servir, que nos servirán efectivamente de orientador hilo de Ariadna: uno es la evolución de la burguesía y su lucha con la nobleza; y el otro la grandeza y decadencia del Imperio Español. Empecemos por analizar este último proceso.

Lope vive en el apogeo del Imperio Español. Imperio asombroso por su vastedad y variedad, donde se aúnan muchas lenguas, pueblos y religiones europeas amén de los territorios ultramarinos y del cual Lope es un cumplido representante; la exuberancia de su teatro es paralela a la exuberancia imperial; sus temas son esencialmente nacionales; sus escenarios los del gran Imperio y así aparecen por igual en su teatro el "Nuevo mundo descubierto por Colón" o las Batuecas ese soterrado y misérrimo territorio español, llamado también Las Urdes, que arrastra hasta hoy su deplorable existencia como lo muestra "Tierra sin pan", el trágico film documental realizado por Luis Buñuel. Sí, Lope recorre toda la geografía del Imperio, afinca sus personajes en todos los parajes y recorre también todos los caminos de la historia española, ya sean legendarias hazañas de los reyes godos o ya recientísimas victorias nacionales; así, a las tres semanas de saberse en Madrid la victoria alcanzada por las huestes de Gonzalo de Córdoba sobre los protestantes alemanes cerca de Fleurus, en Bélgica, a las tres semanas, repito, Lope tiene ya escrita su pieza: "La nueva

victoria de don Gonzalo de Córdoba". La velocidad de su pluma, acicateada por el sentimiento patriótico no cede terreno a la velocidad de la historia en el siglo XVII.

Pero cerca del Capitolio está la roca Tarpeya; múltiples indicios anuncian ya la futura decadencia española: la proliferación de la picaresca, el descalabro de la agricultura, el desaprovechamiento de las victorias militares, el desastre de la Armada Invencible. Un espíritu agudo como el de Quevedo puede prever el amargo porvenir:

"Y es muy fácil, ¡Oh España!, en muchos modos  
que lo que tu sola les quitaste a todos  
te lo quiten entre todos a ti sola"

Lope, sin embargo, está ciego para tales vaticinios. Tal como el común de los españoles de su tiempo está encandilado por la abundancia de las victorias y la anchura de los dominios; así en una comedia, La Juventud de San Isidro, representada en 1622, Lope puede decir:

"En este dichoso tiempo  
que Felipe Cuarto reina,  
y que reine muchos años,  
es justo que se prometa  
mayores bienes España  
que en otros reinos se cuentan".

Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

Si, Lope habla de Felipe Cuarto, el rey que dio en hacerse llamar el grande, y de quien Quevedo decía: "Nuestro rey es como los huecos, es más grande cuanto más tierra le quitan".

El otro proceso histórico, el de la evolución de la burguesía nos aclara el confuso panorama del siglo XVII y como corolario nos ilumina muchos pasajes de la obra de Lope. La burguesía irrumpe en la llamada Edad Moderna, con singulares bríos: propicia los avances científicos, protege el desarrollo de las artes, promueve los descubrimientos y conquista de nuevas tierras, renueva el pensamiento filosófico, la moral, la religión. El capital muestra su poderío y las discordias por la sucesión de las casas reales son en el fondo guerras de banqueros; así, la elección de Carlos V como emperador de Alemania es para el ojo del observador avisado, uno de los grandes negocios de la casa Fúcar o Fugger. Un artículo reciente del Dr. Guillermo Lohmann Villena nos revela el papel

preponderante que tuvieron los banqueros sevillanos... en el descubrimiento y conquista del Perú. El capital propicia todo, lo desarrolla todo, lo puede todo; su poder llega a tener resonancias místicas. El Cristóbal Colón de Lope de Vega dice fervorosamente:

Señor, dineros, que el dinero es todo:  
es el maestro, el Norte, la derrota,  
el camino, el ingenio, industria y fuerza,  
el fundamento y el mejor amigo.

Pero a fines del siglo XVI, en España y en otros países mediterráneos, la burguesía ha perdido mucho de su empuje inicial y carece de fuerzas no ya para tomar el poder político sino aún para conservar su victoria sobre la clase social dominante, la nobleza. Se observa como gran parte de los capitales se retraen del mercado monetario y son invertidos en la compra de tierras. La pugna entre burguesía y nobleza adquiere un cariz favorable a esta última. Por una parte, la burguesía aspira a ennoblecerse y los reyes llenan sus arcas vendiendo hidalguías y marquesados y se multiplican los ejemplos de matrimonios por interés entre nobles y villanos. Por otra parte la nobleza no quiere deshonorarse trabajando y por eso el Hidalgo de Toledo, en el Lazarillo de Tormes, puede con justicia elevarse a la categoría de arquetipo de la nobleza. En el plano ideológico la burguesía —lo dice Braudel— traiciona sus ideales, renuncia a capturar el poder y se conforma con ingresar a las filas de la nobleza. En cambio esta aguza los suyos y si muchas veces acepta los matrimonios con gente villana, es porque se ha convencido de que en el futuro el poder estará en el dinero. "Creedme, quien está forrado de dinero— dice Bandello— siempre y cuando esté bien forrado, es noble; sólo la pobreza es plebeya".

Los nobles además se defienden de las infiltraciones plebeyas, con diversas medidas: el número de familias grandes de España por ejemplo se limita a veinte. Por otra parte, es necesario señalar que en España y en Italia los productos agrícolas no se vieron afectados por el alza de precios que trajo consigo la expansión del capital; por ese motivo la nobleza, cuya riqueza reside en la posesión de la tierra, conserva su poderío. Por ese motivo también muchos burgueses procuran adquirir tierras que además de producirles pingües beneficios los liberan de las incertidumbres del mercado monetario.

Pero si la burguesía traiciona sus ideales, no traiciona sus ganancias. En la economía no sucede lo que en la ideología; la burguesía quiere ennoblecerse porque ser noble es un buen negocio. Los nobles están liberados de algunos impuestos, gozan de varias franquicias. La nobleza no es solamente un título, es también una renta. Y la burguesía al procurar ennoblecerse se muestra rendidamente fiel a su más caro amor: el dinero.

Estas líneas de fuerza del panorama social del siglo XVII aparecen claramente —ahora que las conocemos— en el teatro de Lope. Así por ejemplo el matrimonio entre gentes villanas y nobles. En varias comedias aparece este motivo. Tomaré al azar una de ellas, la dilogía: "Los Tellos de Meneses" y "Valor, fortuna y lealtad". En esta obra Ordoño I rey de León, para asegurar la paz, quiere casar a su hija, la infanta doña Elvira, con Tarfe rey moro de Valencia; pero ella, repugnando el matrimonio con un infiel huye de la corte y se refugia en casa de unos labradores, los Meneses. Después de varias peripecias Tello de Meneses la requiere de amores y ella enamorada de las buenas prendas morales del labrador lo acepta y se casa con él. En la segunda parte, Alfonso, heredero de la corona de León se obstina en anular el matrimonio de su hermana y Tello de Meneses; al final Tello será armado caballero y todos vivirán contentos y felices. El triunfo del amor es una institución literaria típicamente burguesa. El amor es el disfraz de otros negocios menos poéticos. Es característico que en el teatro de Lope siempre que hay matrimonios entre villanos y nobles, los villanos posean abundantes dineros; así sucede en la obra comentada; así también, en "El villano en su rincón". Lope de Vega es el feliz iniciador de uno de los temas favoritos de la gran novela burguesa del siglo XIX: el matrimonio por interés.

Además del motivo del amor igualador, hay otra característica, esta vez formal, y no temática, que se explica claramente a la luz de los conflictos sociales del tiempo en que Lope vivió. Esta característica es la abundancia de equívocos y disfraces en las comedias lopescas. "El infinito disfrazarse —dice Vossler— de los personajes femeninos con traje masculino, de los señores con vestidos de ladrones y obreros, representando papeles de danzantes, estudiantes, físicos y mendigos, ladrones, molineros, pastores, mercaderes, toreros, bufones, idiotas, mudos, moros, hechiceros fantasmas y monstruos, todo este ir y venir de los personajes de uno en otro plano vital y de una máscara en otra, es algo

que no quiere ya ponerse de acuerdo con nuestra comprensión". Y más adelante dice todavía: "Deslindar bromas y veras, razón y desvarío en estas obras, sería una interminable y pedante faena". Para el insigne crítico idealista la abundancia de disfraces en el teatro de Lope es incomprensible y, en todo caso, el deslinde de la realidad es tarea pedante e interminable. Pero la facilidad de los personajes lopescos para vestirse y desvestirse con diversos y múltiples ropajes apunta a un ideal burgués en la época de su lucha contra la nobleza feudal. El feudalismo es un sistema de estamentos rígidos de modo que era imposible, o poco menos, pasar de una clase a otra; la burguesía en cambio propugna una sociedad aparentemente más flexible pues su fin último es encaramarse al poder desplazando a la nobleza. La abundancia de disfraces es también la ilustración dramática de otro ideal burgués: la esencia incambiable de la naturaleza humana. Este ideal completa el anterior; sirve para defender a la burguesía de las clases sociales inferiores que deseen aprovecharse también de la flexibilidad social.

Lope es pues un representante bastante fiel de la burguesía de su tiempo, pero no olvidemos que uno de los ideales de esa burguesía es llegar a ser aristocracia. Eso explica muchas peculiaridades del teatro lopesco. Explica, en el aspecto formal la persistencia de varias características del teatro medieval: la simultaneidad de escenarios, la multiplicidad de acciones, la duración ilimitada de la acción dramática. Explica también su lenguaje, predominantemente octosilábico y en el aspecto del contenido explica la persistencia de dos motivos feudales: el motivo del honor y el motivo de la fidelidad al rey.

El motivo del honor, visto con los impíos e implacables ojos contemporáneos, parece ridículo y grosero. Los mismos escritores españoles de hoy lo desprecian. Unamuno se burla de este motivo en su novela ejemplar "Nada menos que todo un hombre" y Valle Inclán lleva al extremo la mofa cuando en el romance de ciego del "Esperpento de los Cuernos de don Friolera" cuenta la falsa historia del teniente engañado que se vengó matando a su mujer, al asistente y al gato. Pero la obra de Valle Inclán es apenas la caricatura de un romance del jurado de Córdova Juan Rufo, publicado en 1596; en ese romance el marido engañado después de matar a la esposa adúltera y a su amante:

“Siguió la matanza fiera  
como lobo en el aprisco:  
mató ancianos escuderos,  
a los porteros ariscos,  
las dueñas y las doncellas,  
los pajes, grandes y chicos,  
a los mozos de caballos,  
y hasta los perros mismos  
aullaron pasando muerte,  
y gatos dieron maullidos;  
a una mona y papagayo  
no les valieron graznidos,  
ni los inquietos saltos  
a un atribulado simio.  
Esta confección de sangres  
hacen de la casa un río,  
en que el honor se restaura  
cobra fuerza y queda limpio.

En este romance se basa la obra de Lope: “Los comendadores de Córdoba” y el Fénix de los ingenios no nos ahorra ni la matanza de la mona y el papagayo. Esa venganza extremada más que feroz es ridícula e irrisoria. Y es que el motivo del honor feudal estaba gastado ya en el propio siglo de Oro, y uno de los méritos de Lope es remozarlo al unirlo a los villanos. Pero eso lo veremos con la venia de Cronos, más adelante.

El motivo del honor era pues, ya un cadáver en el Siglo de Oro. Util solamente para buscones, estebanillos, rinconetes y pícaros de toda laya. Hay que ver el encarnizamiento de Ginés de Pasamonte en defender su apellido o la fría y apasionada entereza con que el Hidalgo de Toledo se muere de hambre por no deshonorarse trabajando. Y, sin embargo, en la edad media, la honra fue acicate de la reconquista y fundamento de la nacionalidad. Por eso la honra es uno de los motivos más altos de la literatura en España medieval. En el más grande poema épico español, el del Mío Cid, el motivo central, como revela en brillante análisis Pedro Salinas, es el motivo de la honra. Todo el poema es un perder y recuperar la honra. Al ser desterrado el Cid, le dice a Alvar Fáñez: “Albricias, Albar Fáñez, ca echados somos de tierra. Mas a gran ondra tornaremos a Castiella”. Y cuando Jimena se encuentra con el Cid en Valencia lo primero que hace es agradecerle el que la haya sacado de la deshonra. Los infantes de Carrión se casan con las hijas del Cid para crecer en honra. Posteriormente se vengan del Cid deshon-

rándolo felonamente en la afrenta de Corpes. Pero el Cid recupera su honra y con las nuevas bodas de sus hijas "crece la honra de Mío Cid Campeador". Y por último la honra del Cid inunda el orbe, cuando en el romance final dice el Juglar: "A todos alcanza ondra por el que en buena hora nación". Y en el más grande poema lírico del medio evo español, las Coplas de Jorge Manrique, la honra tiene un alto lugar en las palabras que la muerte dirige al Maestre Don Rodrigo Manrique:

... "Buen caballero  
dejad el mundo engañoso  
y su halago:  
vuestro corazón de acero  
muestre su esfuerço famoso  
en este trago;  
y pues de vida y salud  
hicisteis tan poca cuenta  
por la fama,  
esfuércese la virtud  
para sufrir esta afrenta  
que vos llama.

No se os haga tan amarga  
la batalla temerosa  
que esperáis.  
pues otra vida más larga  
de fama tan gloriosa  
acá dejáis.  
Aunque esta vida de onor  
tampoco no es eternal  
ni verdadera,  
más con todo es muy mejor  
que lo otra temporal  
perescédera".

La vida del honor, en el pensamiento medieval, sólo es inferior a la vida de la gloria eterna.

Creo que estos ejemplos bastan para demostrar la importancia y excelencia de la honra en la vida medieval; así como el romance de Juan Rufo y el drama de Lope significan su decadencia posterior. Como dice Carlos Marx comentando una frase de Hegel: "los grandes hechos y personajes de la historia universal se producen dos veces: una vez como tragedia y otra vez como farsa".

Después de esta necesariamente breve y lamentablemente desordenada historia del motivo de la honra pasaré a precisar como Lope lo remozca insertándolo en la vida villana. Antes debo indicar que la honra villana no es invención lopesca; el poeta la tomó de la realidad. El rey en su lucha contra el poder feudal y la enemiga morisca se apoyó en los villanos y en pago de su adhesión los dotó de fueros y privilegios al tiempo que los protegía de las exacciones de los nobles. El rey, pues, dignificó y honró a los villanos. De aquí procede el sentimiento de la honra villana y la fidelidad al rey.

El motivo de la honra villana tiene, en el teatro de Lope, tres aspectos: la pugna entre villanos y nobles, el elogio de la vida villana y la conciencia colectiva villana.

En el primer aspecto, el de la pugna entre villanos y nobles, no entraré en mayores perfiles históricos. Todos saben que al finalizar la llamada Edad Media hay una guerra continua entre el rey y los villanos por una parte y los señores feudales por otra. Entre las muchas obras de Lope que ilustran esta pugna, he escogido dos: "El mejor alcalde, el rey" y "Peribáñez y el comendador de Ocaña".

En la primera el campesino Sancho de Roelas quiere casar con Elvira hija de un rico aparcerero y le pide licencia al señor feudal de la región, don Tello de Neira, solterón empedernido. Pero el señor feudal al ver a la novia se enamora violentamente de ella, aplaza la ceremonia nupcial y luego la rapta. El pobre Sancho acude a quejarse donde el rey Alfonso VII y obtiene una orden escrita que intima a don Tello restituir la novia a su prometido. El señor rehusa cumplir la orden y aumentando su deseo viola a su prometida. Sancho vuelve al rey y le suplica envíe un alcalde que haga justicia. Pero Alfonso VII decide ir el mismo; de incógnito se hace recibir por don Tello, escucha de labios de Elvira la historia del crimen, y luego de darse a conocer, sentencia que el señor feudal se case con Elvira y después de nombrarle heredera de una parte de sus bienes, sea ejecutado.

A través de esta rapidísima síntesis del argumento vemos como la obra, cuya acción se sitúa en el siglo XII, ilustra la pugna entre villanos y nobles, en un ambiente típicamente feudal: el villano se venga del señor sólo con la ayuda del rey.

En la segunda de las obras escogidas como ejemplo, el labrador Peribáñez mata al Comendador de la villa de Ocaña que pretende ultrajar a su mujer Casilda. Perseguido por la justicia y puesta a precio su cabeza, se entrega para que su mujer pueda cobrar el premio, pero el rey, después de oír la narración de lo ocurrido, le perdona y confirma en su cargo de capitán de los hombres de Ocaña. En esta obra, cuya acción se sitúa a fines del siglo XIV, el labrador se venga solo, sin protección ni ayuda de rey alguno. La personalidad del villano ha cobrado mayor importancia, incluso literariamente, pues Peribáñez, como personaje dramático, es muy superior a Sancho de Roelas: Yo quiero destacar aquí, sobre todo, el ensanchamiento moral del alma villana. En "El mejor alcalde, el rey" el valor moral de los vi-

llanos es pasivo, resistente, no más; así Elvira, cuando Don Tello, antes de forzarla intenta seducirla, dice:

Soy mujer y tengo amor:  
nada has de alcanzar de mí.

Y Sancho de Roelas, cuando Don Tello quiere matarlo, dice:

Yo soy contento  
de morir y no vivir,  
aunque es tan fuerte el morir.

Valor estoico e inactivo. En cambio, el valor moral de Peribáñez no sólo es activo sino activísimo. Y no tanto cuando castiga las asechanzas a su honor con propia mano, sino cuando entrega su cabeza para beneficiar a su esposa.

El segundo aspecto de la honra villanesca en el teatro de Lope es el elogio de la vida villana, o para decirlo con una frase clásica: el menosprecio de corte y alabanza de aldea. Este elogio o alabanza se presenta en dos formas: como efusión lírica en diversas comedias y también como central motivo dramático. Veamos algunos ejemplos líricos. En *Fuenteovejuna*, dice Laurencia, después de comentar con sus amigas algunas hazañas amorosas del Comendador y sus gentes:

¡Pardiez!, más precio poner,  
Pascuala, de madrugada,  
un pedazo de lunada  
al fuego, para comer,  
con tanto zalacatón  
de una torta que yo amaso,  
y hurtar a mi madre un vaso  
del pegado cangilón,  
y más precio al mediodía  
ver la vaca entre las coles,  
haciendo mil caracoles  
con espumosa armonía;  
y concertar, si el camino  
me ha llegado a causar pena,  
casar una berenjena  
con otro tanto tocino;

y después un pasatarde,  
mientras la cena se aliña  
de una cuerda de mi viña,  
que Dios de pedrisco guarde;  
y cenar un salpicón  
con su aceite y su pimienta,  
yirme a la cama contenta  
y al induzcas tentación  
rezalle mis devociones;  
que cuantas raposerías,  
con su amor y sus porfías,  
tienen estos bellacones;  
porque todo su cuidado,  
después de darnos disgusto,  
es anochecer con gusto  
y amanecer con enfado.

Hay en estas cuartetitas, apesar de la gracia del ritmo, un sabor acre, apasionado y rebelde, muy en consonancia con el carácter de Laurencia, la esquiva y valerosa villana que encabezará después la rebelión contra el Comendador. La actitud de Laurencia, rústica y sin pulimento, contrasta con la muella decadencia de los nobles que al abandonar sus feudos e instalarse en las Cortes Reales no solamente pierden su poderío económico y su fuerza militar, sino también sus virtudes morales. Vaya como contraste del recitado de Laurencia, la anécdota, acaso falsa pero verosímil, del cortesano monarca francés Luis XV. Se cuenta que una dama de la corte de Versalles consiguió, después de muchos esfuerzos, elevarse a la codiciada categoría de amante real, y que en el momento de la posesión amorosa sólo atinó a decir: "Señor, que honor para mi casa".

Veamos otro ejemplo lírico de elogio de la vida villana. Durante las bodas de Peribañez y Casilda, encontramos este diálogo, que es un hermoso ejemplo de idilio a la villana:

PERIBANEZ

Casilda, mientras no puedas  
Excederme en afición,  
No con palabras me excedas.  
Toda esta villa de Ocaña  
Poner quisiera a tus pies,  
Y aun todo aquello que baña  
Tajo hasta ser portugués,  
Entrando en el mar de España  
El olivar más cargado  
De aceitunas me parece  
Menos hermoso, y el prado  
Que por el mayo florece,  
Sólo del alba pisado.  
No hay camuesa que se afeite  
Que no te rinda ventaja,  
Ni rubio dorado aceite  
Conservado en la tinaja,  
Que me cause más deleite.  
Ni el vino blanco imagino  
De cuarenta años tan fino  
Como tu boca olorosa;  
Que como al señor la rosa  
Le huele al villano el vino.  
Cepas que en diciembre arranco  
Y en octubre dulce mosto,

Ni mayo de lluvias franco,  
Ni por los fines de agosto,  
La parva de trigo blanco,  
Igualan a ver presente  
En mi casa un bien que ha sido  
Prevención más excelente  
Para el invierno aterido  
Y para el verano ardiente.  
Contigo, Casilda, tengo  
Cuanto puedo desear,  
Y sólo el pecho prevengo;  
En él te he dado lugar,  
Ya que a merecerte vengo.  
Vive en él; que si un villano  
Por la paz del alma es rey,  
Que tú eres divina ley  
Y ya por derecho humano.  
Reina, pues que tan dichosa  
Te hará el cielo, dulce esposa,  
Que te diga quien te vea:  
La aventura de la fea  
Pasóse a Casilda hermosa.

CASILDA

Pues yo ¿cómo te diré  
Lo menos que miro en tí,

Qué lo más del alma fue?  
Jamás en el baile oí  
Son que me bullese el pie,  
Que tal placer me causase  
Cuando el tamboril sonase,  
Por más que el tamborilero  
Chillese con el garguero  
Y con el palo tocase.  
En mañana de San Juan  
Nunca más placer me hicieron  
La verbena y arrayán,  
Ni los relinchos me dieron  
El que tus voces me dan.  
¿Cuál adufe bien templado  
Cuál salterio te ha igualado?  
¿Cuál pendón de procesión,  
Con sus borlas y cordón

A tu sombrero chapado?  
No hay pies con zapatos nuevos  
Como agradan tus amores;  
Eres entre mil mancebos  
Hornazo en pascua de Flores  
Con sus picos y sus huevos.  
Pareces en verde prado  
Toro bravo y rojo echado;  
Pareces camisa nueva  
Que entre jazmines se lleva  
En Asafate dorado.  
Pareces cirio pascual  
Y mazapán de bautismo  
Con capillo de cendal,  
Y paréceste a ti mismo,  
Porque no tienes igual.

Hay en este diálogo sus puntas de ironía; Lope mima aquí rasgos y motivos de pastoriles y cortesanos. Pero la verdad de la vida villana termina por imponérsele y la estudiada sonrisa se trueca en poderosa poesía:

Ni el vino blanco imagino  
de cuarenta años tan fino  
como tu boca olorosa.

El lector de clásicos poemas cortesanos, donde las bocas femeninas son todas corales y perlas encuentra en la ruda comparación de Peribáñez el aroma incontaminado de un amor sincero.

Y para terminar con los ejemplos líricos, leeré el bello romance que Casilda pronuncia para rechazar los requerimientos amorosos del Comendador disfrazado en traje de labriego:

#### CASILDA

Labrador de lejanas tierras,  
Que has venido a nuesa villa,  
Convidado del agosto,  
¿Quién te dió tanta malicia?  
Ponte tu tosca antiparra,  
Del hombro el gabán derriba,  
La hoz menuda en el cuello,  
Los dediles en la cinta.  
Madruga al salir del alba,  
Mira que te llama el día,

Ata las manadas secas  
Sin maltratar las espigas.  
Cuando salgan las estrellas  
A tu descanso camina,  
Y no te metas en cosas  
De que algún mal se te siga.  
El Comendador de Ocaña  
Servirá dama de estima,  
No con sayuelo de grana  
Ni con saya de palmilla.  
Copete traerá rizado,  
Gorguera de holanda fina,

No cofia de pinos tosca  
Y toca de argentería.  
En coche o silla de seda  
Los disantos irá a misa;  
No vendrá en carro de estacas  
De los campos a las viñas.  
Dirále en cartas discretas  
Requiebros a maravilla,  
No labradores desdenes,  
Envueltos en señorías.  
Olerále a guantes de ámbar,  
A perfumes y pastillas;  
No a tomillo ni cantueso,  
Poleo y zarzas floridas.  
Y cuando el Comendador  
Me amase como a su vida  
Y se diesen virtud y honra  
Por amorosas mentiras,  
Mas quiero yo a Peribáñez  
Con su capa la pardilla  
Que al Comendador de Ocaña

Con la suya guarnecida.  
Mas precio verle venir  
En su yegua la tordilla,  
La barba llena de escarcha  
Y de nieve la camisa,  
La ballesta atravesada,  
Y del arzón de la silla  
Dos perdices o conejos,  
Y el podenco de trailla,  
Que ver al Comendador  
Con gorra de seda rica,  
Y cubiertos de diamantes  
Los brahones y capilla;  
Que más devoción me causa  
La cruz de piedra en la ermita  
Que la roja de Santiago  
En su bordada ropilla.  
Vete, pues, el segador,  
Mala fuese la tu dicha;  
Que si Peribáñez viene,  
No verás la luz del día.

En estas palabras de Casilda ya no hay puntas ni atisbos de ironía lopesca, todas son pura poesía y tal calidad que sería difícil encontrarle parangón en toda la literatura amorosa castellana. En el romance de Casilda relumbra, con cegadora luz, el orgullo de ser villano.

Y ahora veamos como el elogio de la vida villana y el orgullo de ser villano no sólo se presta para bellas efusiones líricas sino que alcanza a ser motivo central de una comedia. He escogido también dos obras para la ilustración de este tema: "El cuerdo en su casa" y "El villano en su rincón".

En la primera de las comedias nombradas, el protagonista, Mendo, hijo de un carbonero, y casado con la hija de un labrador vive modestamente aunque tiene bienes suficientes como para poder vivir con mayor rango y altura. Un abogado vecino suyo, Leonardo, quiere inducirlo a que cambie de estado y la eche de hidalgo y de caballero; pero Mendo le responde:

El que nació para humilde  
mal puede ser caballero;  
mi padre quiere morir,  
Leonardo, como nació;  
carbonero me engendró,  
labrador quiero morir.

Al final de la comedia Leonardo se enreda en sus propias ambiciones y Mendo le presta ayuda y consejo. Esta obra, tiene un acusado carácter medieval. Mendo se enorgullece de vivir humildemente pero ese orgullo es, principalmente, conformidad con el orden social establecido, sumisión a la rígida organización feudal.

En "El villano en su rincón" en cambio, el orgullo villano tiene un carácter progresista. El protagonista, Juan Labrador, rico campesino francés se precia y vanagloria de no haber visto nunca al rey; aunque está dispuesto a sacrificar por él todas sus riquezas no quiere verlo jamás. Y es tanto su orgullo villano que en la Iglesia donde yacerá su cadáver, ha hecho grabar el siguiente epitafio:

"Yace aquí Juan Labrador,  
que nunca sirvió a señor,  
ni vió la corte ni al rey;  
ni temió ni dió temor;  
no tuvo necesidad,  
ni estuvo herido ni preso,  
ni en muchos años de edad  
vió en su casa mal suceso,  
envidia ni enfermedad".

## Biblioteca de Letras

Jorge Puccinelli Converso

El rey, casualmente, llega a leer este epitafio y, al saber que está vivo, se pica por conocer al autor. Pero ante la imposibilidad de que el labrador lo busque tiene él, el rey, que buscar al labrador. Lo visita pues, de incógnito, y le conmueve profundamente su ideal de vida. Al final de la comedia, el rey llama a la corte a Juan Labrador y le da un alto cargo, nombra caballero a su hijo y dota a su hija y la casa con un cortesano. "Esta solución —dice Ferrarín— sería un mentis a las premisas, si en el lector no se albergase la certeza de que no es labrador quien necesita del rey, si no que es el rey quien necesita del campesino".

El mismo Lope parece haberse dado cuenta del espíritu progresista y casi revolucionario de ésta, su obra, al situar la acción no en España sino en una Francia irreal y de opereta. La aparente sumisión de Juan Labrador a la institución real está contradicha por multitudes de frases suyas, como por ejemplo esta:

Reyes los que viven son  
del trabajo de sus manos.

Pero es, sobre todo, sumamente reveladora la primera entrada de Juan Labrador en escena. Aparece riñendo a sus labradores de esta manera:

JUAN LABRADOR

Creo que os he de reñir  
con las hoces en las manos.

FILETO

¿Ya escopienzas a reñir?  
Pero donaire has tenido,  
pues cortesanos nos llamas,  
pensando que nos infamas,  
con ese honrado apellido.

JUAN LABRADOR

Fileto el nombre "Villano"  
del que en la villa vivía,  
se dijo, cual diría  
de la "corte" el "cortesano"  
El cortesano recibe  
por afrentar aqueste nombre,  
siendo villano aquel hombre  
bueno, que en la villa vive.  
Yo, pues nos llama villanos  
el cortesano a nosotros,  
también os llamo a vosotros  
por afrenta "cortesanos".

No pudo llegar, no ha llegado, en toda la literatura castellana, a más alto punto el orgullo villano. La violencia del motivo central de esta obra es tanta que Lope se vio obligado a temperarla poniendo en la mente de Juan Labrador, gran admiración y envidia por la vida cortesana. Es una concesión que Lope hace al orden social establecido y que le sirve además para bordar sabiamente la trama principal de la obra. Pero nada amengua la pugnacidad de la comedia. No hay sólo orgullo villanesco sino también burla de la corte y de la cortesanía, como en este diálogo de dos campesinos de la heredad de Juan Labrador.

BRUNO

Más dice: ¿sabrás tú ser cortesano?

FILETO

Pués ¿hay cosa más fácil?

BRUNO

¿De qué suerte?

FILETO

No sé si acierto, lo que pienso advierte/ cumpliendo extrañas,  
ceremonias,/ reverencias, los cuerpos espetados,/ mucha parola,  
murmurar donaires,/ risa falsa, no hacer por nadie nada,/ notable  
prometer, verdad ninguna,/ negar la edad y el beneficio hecho,/ de-  
ber... y otras cosas más sutiles/ que te diré después por el ca-  
mino./

BRUNO

Notable cortesano te imagino.

Burla acerada que disimula mal una queja y una censura  
enconadas. Veamos por último una certera saeta que alude, sin  
tapujos a un agudo problema de la época: la despoblación del  
campo:

Biblioteca de Letras  
Largo Puccinelli «Converso»  
Si no hubieran los señores,  
los clérigos y soldados  
menester tantos criados,  
hubiera más labradores.

Esta satírica cuarteta es de un realismo profundo. Como dice Braudel: "La primacía de la tierra y la moda: todo conspira a crear una aristocracia ociosa y henchida de vanidad. Evolución que se traduce para los pobres, en cargas cada vez más pesadas". No es necesario agregar nada. "El villano en su rincón", es, sin duda, una de las obras más realistas, más aguda y más valientes de la ingente producción lopesca.

Y llegamos al último aspecto de la honra villana en el teatro de Lope: el de la conciencia colectiva de la honra villana. No ha sido necesario escoger ilustraciones para el tema pues hay una sola, la más excelsa de todo el teatro del siglo de oro: "Fuenteovejuna".

Inútil sería reseñar el argumento de esta obra, de sobra conocido. Inútil también referirse al suceso real que le dio origen. Pero quiero bien señalar, ante todo, que ese origen no puede referirse exclusivamente a un episodio singular y anecdótico. "Fuente Ovejuna" no es la dramatización de un acto heroico pero aislado, sino el reflejo de una situación social. "La enorme revolución de los precios— dice Braudel— infla también los salarios, pero más de viento que de sustancia, pues su progresión va siempre a la zaga de la del costo de la vida. En España —el único país en la que se han hecho investigaciones a cerca de éste —el salario real no cesa de descender entre los años 1520 y 1600 y la caída es sumamente brusca de 1588 a 1600. Durante la segunda mitad del siglo XVI, la capacidad adquisitiva de un obrero urbano disminuye alrededor de una cuarta parte con relación a la primera mitad del siglo. "La historia —dice más adelante— rara vez proyecta su luz sobre la vida de los pobres. Pero estos se las arreglan para obligar a los poderosos a fijarse en ellos, haciendo también de rechazo, que nos fijemos nosotros. Asonadas, motines, disturbios, revueltas, la alarmante multiplicación de los vagabundos y maleantes, los incesantes golpes de mano de los bandidos, todo este escándalo, aunque ahogado muchas veces, revela el pasmoso aumento de la miseria en las postrimerías del siglo XVI, llamado a crecer todavía más en el transcurso del siglo siguiente". Aquí termina la cita. Recordemos que Fuente Ovejuna fue escrita hacia 1618. «Jorge Puccinelli Converso»

Quiero que resalte, en seguida, otro hecho importante: el valor moral y la heroicidad civil del pueblo de Fuente Ovejuna aparece no sólo en la acción sino también en la pasión. Este Pueblo se comporta valerosamente al derrocar al tirano, pero su valor se agiganta en los instantes de derrota y de sufrimiento y así al final la victoria es suya. El rey lo admite al terminar la obra:

Pues no puede averiguarse  
el suceso por escrito  
aunque fué grave el delito  
por fuerza ha de perdonarse.

El mensaje es claro, fuese cual fuese el pensamiento de Lope, cuando el pueblo se une de un modo inquebrantable no hay fuerza que lo derrote.

Huelgan más análisis literarios de "Fuente Ovejuna", pero quiero hacer notar un detalle que acentúa su carácter progresis-

ta. Es un diálogo entre Barrildo y Leonelo; Barrildo es un labrador, vale decir un villano; Leonelo es un licenciado en Derecho al servicio del comendador, heredero de los doctores de la escolástica medieval y espejo de los intelectuales vendidos a las tiranías.

**ACTO SEGUNDO. ESCENA II.**

- Leonelo.— A fe que no ganéis la palmatoria,  
Porque ya está ocupado el mentidero.
- Barrildo.— ¿Cómo os fué en Salamanca?
- Leonelo.— Es larga historia.
- Barrildo.— Un Bártulo seréis.
- Leonelo.— Ni aun un barbero.  
Es, como digo, cosa muy notoria.  
En esta facultad lo que os refiero.
- Barrildo.— Sin duda que venís buen estudiante.
- Leonelo.— Saber he procurado lo importante.
- Barrildo.— Después que vemos tanto libro impreso,  
No hay nadie que de sabio no presuma.
- Leonelo.— Antes que ignoran más sienta por eso,  
Por no reducir a breve suma;  
Porque la confusión, con el exceso,  
Los intentos resuelve en vana espuma;  
Y aquel que de leer tiene más uso,  
De ver letreros sólo está confuso.  
No niego yo que de imprimir el arte  
Mil ingenios sacó de entre la jerga,  
Y que parece que en sagrada parte  
Sus obras guarda y contra el tiempo alberga,  
Y éste las distribuye y las reparte.  
Débese esta invención a Gutemberga,  
Un famoso tudesco de Maguncia,  
En quien la fama su valor renuncia.  
Mas muchos que opinión tuvieron grave  
Por imprimir sus obras la perdieron;  
Muchos sus ignorancias imprimieron.  
Otros, en quien la baja envidia cabe,  
Sus locos desatinos escribieron  
Y con nombre de aquel que aborrecían,  
Impresos por el mundo los envían.
- Barrildo.— No soy desa opinión.
- Leonelo.— El ignorante  
Es justo que se vengue del letrado.
- Barrildo.— Leonelo, la impresión es importante.
- Leonelo.— Sin ella muchos siglos se han pasado,  
Y no vemos que en éste se levante  
Un Jerónimo Santo, un Agustino.
- Barrildo.— Dejadlo, y asentaos, que estáis mohino.

Veamos en este pasaje que el sabio pedante desprecia el invento de la imprenta; y en cambio es notable el aprecio en que la tiene el ignorante labrador. Son las clases oprimidas en ascenso —como es el caso de los villanos del siglo de oro— quienes propician los avances de la técnica y la ciencia, en cambio las clases opresoras en decadencia procuran frenar esos mismos avances. Curioso es además el argumento del pedante Leonelo: "Sin ella (sin la imprenta) muchos siglos han pasado y no vemos que en este se levante un Jerónimo santo, un Agustino". Y es curioso el argumento porque parece del día. Los intelectuales de las clases opresoras siempre llevan una discusión de problemas sociales a un plano moral y procuran contener las ansias de perfeccionamiento de las clases desposeídas con el falaz argumento de que el progreso es ilusorio y que lo único real e importante es la moral, moral que, entre paréntesis tiene por norma primera, respetar a los opresores.

Después de esta visión de la honra villana en el teatro de Lope de Vega, que he comenzado a dibujar con la mayor precisión posible, quiero referirme al motivo del honor, en general y ya no solamente villano, en la obra lopesca. Espero que estas disposiciones finales sirven para redondear el panorama y me adelanto a pedir disculpas por la falta que muchas causan en el benevolente auditorio.

En primer término es necesario subrayar un hecho conocido: a pesar de todos sus dramas sanguinarios, Lope reprueba la venganza por motivo de honra; en su novela —y recordemos que el género narrativo se presta más que el dramático a las confesiones del escritor— en su novela "La más prudente venganza", Lope dice: "He sido de parecer siempre que no se lava bien la mancha de la honra del agraviado con la sangre del que le ofendió, porque lo que fue no puede dejar de ser, y es desatino creer que se quita, porque se mata al ofensor, la ofensa del ofendido".

En segundo término, hay veces en que Lope se burla de la venganza del honor agraviado. En su comedia "Las ferias de Madrid" un marido engañado quiere convencer a su suegro, para que, como los padres romanos de la antigüedad, vengue la deshonra de su hija, matándola. Pero el suegro no se deja convencer y más bien mata a su yerno. Y dice después de haberlo matado:

"Más muera quien hoy deshonra  
hija, suegro, padre y madre.

Aqueste hecho es de padre  
que sabe de amor y honra.  
Si yo mi hija mataba  
como adúltera y lasciva,  
dejaba deshonra viva  
que para siempre duraba;  
el honor ha de vivir;  
es mujer y puede errar;  
y yo padre y perdonar;  
y éste, mortal, y morir”.

En tercer término y último, el honor suele ser en las comedias de Lope disfraz de problemas más profundos. Veamos por ejemplo el caso de "El mejor Alcalde, el rey", obra que escojo porque no hay que tener la molestia de echarse a buscar las fuentes de las anécdotas, pues el propio Lope, por boca de Sancho, nos da su fuente: "La Crónica General" y efectivamente en ella encontramos que un labrador gallego agraviado por un señor feudal fue a pedir juicio al rey Alfonso VII y que el rey le envió una carta al señor feudal no hizo caso de la carta y el labrador volvió a acudir al rey y el rey decidió ir personalmente a Galicia y fue efectivamente, de incógnito, y se descubrió ante el señor feudal y lo recriminó por su desobediencia a la orden real y lo castigó mandándolo ahorcar ante su puerta y reparó el agravio hecho al labrador. Esta anécdota de la Crónica General es cabalmente el argumento de la comedia de Lope. Pero el agravio, según la Crónica, no fue el rapto de ninguna novia sino que el señor feudal le había tomado por fuerza una heredad al labrador. Sin embargo, no vayamos a pensar que Lope disfrazó concientemente, con un deliberado propósito este conflicto. No. La verdad es que para Lope es inconcebible que la economía pueda ser fuente de motivos dramáticos, ninguna persona de su tiempo lo hubiera concebido tampoco. Tendremos que esperar mucho tiempo para que Ibsen se atreva, en "Casa de Muñecas" por ejemplo, a poner en escena un problema económico, y aun en esa obra ibseniana el problema económico, pese al ser el fundamento, se vela entre los vericuetos de la acción dramática. Lope tuvo, pues, que dramatizar la engorrosa y antiliteraria disputa de tierras y echó mano a lo que estaba más cerca: el motivo de la honra.

Aunque no siempre podamos encontrar un tan claro conflicto económico, podemos afirmar, como conclusión final, que en el motivo de la honra villana del teatro lopesco apuntan con un eficaz

ropaje dramático, las aspiraciones revolucionarias de la burguesía de su tiempo.

Quiero, antes de terminar, que resalte un hecho incontrovertible: Lope no es de ningún modo un poeta revolucionario; como bien dice Vossler: "Lo particular y decisivo a la observación histórica en la conducta vital de Lope me parece residir en el hecho de que no haya actuado ni como reformador, ni como rebelde, ni como renovador; ni ilustrando, ni demoliendo. Antes bien, todas sus opiniones y convicciones más íntimas iban de tal modo acordes con la época y el pueblo a que pertenecía, que lo más llegó a tener enemigos personales y algunos envidiosos literarios, en su larga vida de creador, pero ningún verdadero adversario objetivo".

No, es un revolucionario Lope de Vega... Muy al contrario, se muestra siempre como un conservador, algo bohemio y aventurero, pero respetuoso siempre de las instituciones gubernamentales de su época, sirviente fiel de la monarquía, admirador de la nobleza y devoto propagandista de la fe católica. No, Lope de Vega no es un poeta revolucionario. Le falta para serlo el sentido de la historia, primera virtud que debe poseer un escritor inscrito en las filas de la revolución, cualquiera que ésta sea. Este gran poeta popular, lo diré glosando un párrafo de Azorín, nos hace ver en su teatro las cinco partes del globo terráqueo, la antigüedad griega, la antigüedad romana, el cristianismo, el santoral, los héroes más aureolados del universo y las montañas y los ríos y los bosques y las ciudades. Sin embargo, este "todopoderoso poeta del cielo y de la tierra" no tiene el sentido de la historia; hemos visto ya cómo no alcanza a distinguir los signos de decadencia del Imperio Español, signos que sí pudo distinguir Quevedo. Lope aunque abunde poéticamente en anécdotas y episodios históricos, no atina a comprender el proceso de la historia; puede detener el instante, pero no contemplar el recorrido. Poeta popular, ignora los caminos históricos de su pueblo; cantor de España, desconoce la desasosegada ruta histórica de su patria. Y es en esto, como casi todos los ingenios de su tiempo. Dice Ricardo de Turia, en el "*Apologético de la Comedia Española*", que "la cólera española (y entiéndase por cólera temperamento o carácter) la cólera española está mejor con la pintura que con la historia... porque una tabla o lienzo de una vez ofrece cuanto tiene y la Historia se entrega al entendimiento o memoria con más dificultad".

No, nada revolucionario hay en el alma de Lope. Y a pesar de que esto sea una verdad incontrovertible, desde los versos in-

mortales de "Fuenteovejuna", el pueblo justiciero e igualador del Siglo de Oro extiende la mano a los pueblos igualadores y justicieros del siglo XX. Valga esta nueva contradicción Lopesca. Y nadie se llame a escándalo porque la proclamemos, pues como dice Azorín: "El ver lo que el poeta no ve, es el signo magno de la verdadera poesía".



Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

# Lo Cotidiano Trascendente en una Epístola de Lope de Vega

Por LUIS HERNÁN RAMÍREZ

Trabajo premiado en el concurso literario convocado por la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Lope de Vega.

En el momento culminante de la historia de la humanidad, en la encrucijada de los siglos XVI y XVII, cuando España empezaba a interpretarse a sí misma, aparece Lope de Vega (1562-1635) trazando la biografía literaria de su patria, cuya realidad sintió e inmortalizó en su teatro, mágica síntesis del quehacer hispano.

Lope no escribió sus memorias. No fue un poeta con diario, pero su vida entera está reflejada en el torrente de su compleja producción inundada de lirismo, en el más hondo y humano sentido de este término:

A mis soledades voy,  
de mis soledades vengo,  
porque para andar conmigo  
me bastan mis pensamientos. (1)

Lope comentaba en sus poesías toda su vida sentimental dejándonos, en ellas, puntuales noticias de su quehacer diario. Poeta de circunstancias, en el sentido goetheano de la palabra, la vida se le trasvasaba inconscientemente a sus escritos. Difícil encontrar en la literatura del mundo otro lírico, como Lope, en quien vida y poesía —vivir y crear, diría Entrambasaguas— aparezcan íntimamente amalgamadas y recíprocamente estimuladas. La in-

tegración de la biografía del Fénix de los Ingenios, desde Barrera —“Nueva Biografía de Lope”, Madrid, 1890— hasta Zamora Vicente —“Lope de Vega”, Madrid, 1961— ha sido, en gran medida, el resultado de una exégesis minuciosa e inteligente de su obra.

H. A. Rennert y A. Castro que han realizado la más severa y acabada labor de acumulación, compulsas y reajuste de datos, así como de interpretación y análisis de las grandes zonas autobiográficas de la obra loopesca han lanzado esta verdad: “una parte de la producción poética de Lope surgió como glosa de los más importantes acontecimientos de su vida” (2). Pero, no sólo los acontecimientos importantes le suministraron materia poetizable. Toda su experiencia vital fue una experiencia poética, lo que hace de Lope un auténtico lírico. “La objetividad de este autor según anota Vossler, “no se manifiesta como una opinión determinada o como una determinada convicción, sino, esencialmente, como alegre desenvoltura, como puro goce de la vida” (3). Lo ordinario, lo menudo y cotidiano de la existencia humana vulneraba sutilmente su hipersensible temperamento lírico-dramático. Lope vivió de veras, vivió cada día, cada hora, cada instante para cumplir un destino práctico, inmediato. Sus amores y sus odios, sus ternuras y asperezas, sus mansedumbres y cóleras, sus frivolidades y misticismos le brindaron motivos que utilizó con no disimulado apasionamiento.

Como nuestro poeta abreva su lirismo en los azares y zozobras de su vida, el conocimiento de esa vida se nos hace necesario para el goce estético de sus poemas y el realce emocional de la calidad intrínseca de los mismos. Notas autobiográficas, referencias a la vida real y a su propia intimidad entran como formantes, como elementos estructurales en la lírica de Lope, particularmente en sus epístolas relegadas hoy, injustamente, a la lectura de lo eruditos que pueden situarlas en el tiempo y extraer de ellas datos para sus investigaciones. Si el lector actual no siente apetito de leerlas, no es que ellas hayan envejecido sino el género mismo que hoy se nos antoja falso y artificioso, no lo era en el siglo XVII. Los escritores de aquella época solían emplear con frecuencia este tipo de correspondencia lírica que adoptaba, por lo general, una forma grave y sentenciosa que no la encontramos en Lope. El Fénix no escribió epístolas morales sino vitales y ellas nos ponen frente a un artista activo —no contemplativo— que necesita nutrirse de realidades concretas. Cultivó el género por lo que él tiene de íntimo, de coloquial. Estas cartas poéticas le permitían expre-

sar mejor sus efectos refiriéndose, a veces, a los menesteres más nimios de su vida, sin rehuir, por cierto, ni las más complicadas formas del lenguaje ni los conceptos más sutiles. En la epístola a Don Antonio de Mendoza, incluida en "La Circe" (1624) escribe:

Yo, siempre agradecido, estoy pensando  
qué hipérbicos, qué versos, qué conceptos  
irán mi omor y obligación mostrando.

y en la dirigida a Don Juan de Arguijo, inserta en "La Filomena" (1621) expone su idea acerca del género. Tan buscados son los conceptos e hipérbicos, como la soltura, la ligereza y el desorden que acentúan el carácter misivo de este género:

Los cortos ya sobéis que son centones,  
capítulos de casos diferentes  
donde apenas se engarzan las razones.  
Los varias opiniones de las gentes  
me dieron ocasión para escribiros  
y la pluma siguió los accidentes .

El encanto de sus epístolas reside, en opinión de Vossler (4) en el libre movimiento del poeta que se sabe vinculado a quien se dirige y quiere llevarle como de la mano de aquí para allá. En todas se advierte una sabiduría sonriente, una suave ironía, algún breve humor y algo que convierte su pueril falta de objetividad en un alegre juego de recreación verbal y arte literario. Pocas veces ha mostrado Lope más vivacidad, más abundancia y, al mismo tiempo, mayor exactitud y precisión de lenguaje que en sus epístolas.

Con estas consideraciones y sin ánimo de agotar ahora una interpretación nos proponemos comentar la epístola que, en 1621, dirigió a la Amarilis Indiana, discutida incógnita de nuestra literatura colonial (5).

En los acompasados tercetos de esta epístola, Lope se sintoniza con su propia vida, vibrando en cada verso con una nota consonante en la sinfonía del mundo que lo envuelve y le toca vivir. La respuesta de Belardo a la "silva" de la supuesta huanuqueña resulta algo así como una breve biografía o anecdotario referido de modo encantador y hasta con una buena dosis de cinismo, como en la escena de los celos y reconciliación de sus padres que nos recuerda el villano origen de los héroes de la picaresca;

vino mi padre del solar de Vega,  
así a los pobres la nobleza exhorta.  
siguióla hasta Madrid, de celos ciega,  
su amorosa mujer, porque él quería  
una española Elena, entonces griega;  
hicieron amistades y aquel día  
fue piedra en mi primero fundamento  
la paz de su celosa fantasía.  
En fin, por celos soy, ¡qué nacimiento!  
imaginadle vos, que haber nacido  
de tan inquieta causa fue portento.

En el fondo Lope no se propone otra cosa que entretener a lo que viviendo en "limpio celibato" le confesaba su "amor sin esperanza". De allí la variedad desordenada de su relato dando cuenta a la desconocida, de su origen, sus padres y linaje, de sus estudios y precocidad literaria, de sus matrimonios e hijos, de su ordenamiento y soledad:

La confusión a veces me fastidia,  
y aunque vivo en la Corte, estoy más lejos  
que está de la Moscovia la Numidia.  
Tócanme solamente los reflejos  
de los grandes palacios a mis ojos  
más solos que las hayas y los tejos

de sus simpatías y ojerizas, de sus preocupaciones y arrepen-  
timientos:

Lo que entonces medré mi edad lo siente.  
Los dulces versos tiernamente han sido  
piadosa culpa en los primeros años  
¡Ay si los viera yo cubrir de olvido!

Lope trata, igualmente, de influir en el ánimo, cuando no en las decisiones de la poetisa enamorada; por eso, respondiendo a su preocupación de celos le escribe:

Cantad su vida vos, pues que se emplea  
no la temáis, que Celias de la tierra  
a ser infiernos de las almas vienen.  
Si tanta tierra y mar el paso cierra  
a celos, y no a amor imaginado,  
huya de nuestra paz tan fiera guerra.

y sobre el pedido de poner en versos la vida de Santa Dorotea, Lope muy cortésmente se niega diciéndole:

Caridad su vida vos, pues que se emplea  
virgen sujeto en casto pensamiento,  
para que el mundo sus grandezas vea,  
que vuestra celestial entendimiento  
le do.á gloria accidental contando  
entre las luces del empirio asiento.

y concluye la epístola incitando el entusiasmo poético de la india-  
na:

Honrad la patria vuestra propagando  
de tan heroicos padres la memoria,  
su valor generoso eternizando,  
pues lo que con la espada su victoria  
ganó a su sangre, vos, en dulce suma,  
coronando laurel de mayor gloria  
dos mundos de Felipe vuestra pluma.

obsérvese el valor persuasivo de los imperativos **cantad** y **honrad**  
en los dos últimos fragmentos.

No hay en la epístola un plan determinado, los motivos poe-  
tizados se suceden en desorden, y aunque los tópicos de la sinca-  
ridad y la confianza están a menudo presentes, parece no ani-  
marle, aquí, ninguna pasión dominante como en otras epístolas,  
lo que nos lleva a pensar que fuera escrita un poco de compromi-  
so; de allí la perplejidad manifiesta en los versos iniciales; de allí,  
las repetidas interrogantes (**¿qué os diré de mí?, ¿cómo podré yo  
veros ni escribiros?**), de allí, en fin, ese constante apelar al recurso  
sencillo y concluyente de la exclamación ("**¡qué clara, qué copiosa  
y dulce suma!**", "**¡qué rica tela!**", "**¡triste sucesor!**", etc.).

Por compromiso, Lope abunda en elogios:

Nunca la hermosa vida de su dueño  
voraz el tiempo consumir presume.

Así yo, penetrando la luz pura  
de vuestro sin igual entendimiento.

y pondera la habilidad poética de Amarilis hasta el extremo de to-  
marla como modelo:

apenas de escribiros hallo el modo,  
si bien me lo enseñáis en vuestras versos  
a cuyo dulce estilo me acomodo,

y de paso extiende su elogio a los ingenios de Indias:

Yo no lo niego; ingenios tiene España,  
libros dirán lo que su musa luce  
y en propia rima imitación extraña;  
más lo que el clima antártico produce  
sutiles son, notables son en todo.

Lope se ve en el compromiso también de adornarse de buenas cualidades y hacer gala de buenas costumbres:

Mi vida son mis libros, mis acciones  
una humildad constante que no envidia  
las riquezas de ajenas posesiones.

Obligado, por decirlo así, a corresponder el amor desinteresado de su lejana y recatada admiradora, sus palabras toman cierto aire académico y artificial de quien sin sentir hondamente una pasión debe fingirla a riesgo de parecer ingrato o desleal:

amo naturalmente a quien me ama  
y no sé aborrecer (a) quien me aborrece,

y luego de una larga disquisición en torno al amor distante no tiene reparos en manifestar, así, su amor, con un lenguaje muy solemne y ceremonioso, como quien no tiene ya otra alternativa:

«Jorge Puccinelli Converso»

si me decís quién sois y que previene  
un platónico amor vuestro sentido  
que a provocaros desde España viene,  
para quereros yo licencia os pido ,  
que dejaros de amar injuria fuera,  
por eso mismo que de vos lo he sido.

y al final de una esquemática relación de su vida y sus pesares, Lope consciente de su obligación de amar estampa estos reveladores versos:

De mi vida, Amarilis, os he escrito  
lo que nunca pensé, mirad si os quiero,  
pues tantas libertades me permito.

El autor de "La Dorotea", amante empedernido, con una inveterada afición por mujeres casadas o comprometidas, no podía

vibrar con el amor platónico. Qué lejos estaba Lope de Petrarca o de Dante en su actitud amorosa. Esta incapacidad de nuestro poeta para el amor platónico le hace caer en el artificio, en la pura retórica, como en aquellos juegos de palabras y conceptos, no de muy buen gusto, que encontramos en el terceto inicial, con el significado de "otro mundo"

Agora creo, y en razón lo fundo,  
Amarilis indiano, que estoy muerto,  
pues vos me escribís del otro mundo.

y más adelante con la polisemia del verbo "ordenar"

ordeneme, Amarilis, que importaba  
el ordenarse o la desorden mía

Un aspecto importante, que no podemos pasar por alto al comentar la epístola, es el ágil cambio de estilo que lo anima desde el más simple y claro hasta el más complicado y oscuro. Aquí, como en toda su obra cuando se empeña en transformar en arte superior los elementos populares, Lope incursiona en los dominios del culteranismo y el conceptismo, pero culteranismo y conceptismo no constituyen un rasgo fundamental de su estilo, desempeñan solamente un papel ornamental que no afecta la gravedad de su razonamiento. Son expresiones líricas como éstas: "pues desde el mar del sur nave de pluma" "vos de la línea equinoccial sirena", "escribía con pluma por cortar versos del nido" "y todo el goífo del mayor Nereo", etc., que nada pierden junto a la suprema distinción de los versos de Góngora, o como estas otras: "donde el amor es alma, el cuerpo es sombra" "si el alma es posesión la fe, esperanza", "no pierdo triste, ni contento gano", etc., que el propio Quevedo envidiaría. Estos elementos decorativos sólo marcan un límite sensorial, no llegándole jamás hasta el alma porque su visión poética alcanza inmejorable colorido y halla su máxima validez en el perfecto equilibrio y armonía del epíteto y ritmo clásicos que vienen de Garcilaso y Herrera: ("a cuyo dulce estilo me acomodo", "en mares tan remotos y diversos", "penetrando la luz pura", "tendré mas sol en noche más oscura" "sobre blanda espuma", etc.). Con justificada razón, Dámaso Alonso concluye una nota sobre el barroquismo de Lope con estas palabras: "esa pluralidad vital de su estilo que nunca se aquieta en perfección lograda, se nos convierte en símbolo barroco" (6).

En "Belardo a Amarilis" el tópico de la intimidad se enlaza con el de la sinceridad. Lope se ha propuesto contarle a la poetisa peruana, partes de su azarosa vida sin la menor intención de ocultarle o mentirle nada,

Pues escuchad de mi persona afuera,  
que dicen que fue buena no ha mil años,  
y donde algún aliento persevera,  
partes sin dar o la distancia engaños.

y aferrándose a todo lo que en ese momento le era familiar y querido, incluyendo la calaverada paterna y su propio ordenamiento, empieza el relato de los aspectos más importantes de su vivir cotidiano en versos impregnados de los jugos vitales de su experiencia, transparentándonos toda su pluralidad, no sólo sus desenfrenos y arrepentimientos, sus amores y sus odios ya conocidos, sino, nuevos aspectos no siempre revelados, como su perfil picaresco —alusión a su nacimiento— o la ternura humanísima de su corazón tan grande —la memoria de sus muertos queridos—. He aquí el itinerario lírico de su trayectoria vital en la epístola.

## 1. VINO MI PADRE DEL SOLAR DE VEGA

Lope se pagó del achaque español de los siglos XVI y XVII, el de ostentar nobleza y creer que la sangre más noble de España procedía de las montañas de Asturias:

Tiene su silla en la bordada alfombra  
de Castilla el valor de la montaña  
que el valle de Carriedo España nombra.  
Allí otro tiempo se cifraba España,  
allí tuve principio; mas ¿qué importa  
nacer laurel y ser humilde caña?  
Falta dinero allí, la tierra es corta;  
vino mi padre del solar de Vega,  
así a los pobres la nobleza exhorta.

Lope no soslayaba su humilde situación. Le interesaba —auténtico español del siglo XVII— señalar únicamente la limpieza de su origen ("¿qué importa nacer laurel y ser humilde caña?"). Se complace de contar entre sus ascendientes gentes honradas, afinadas durante varias generaciones en una casa de Vega del Ca-

riedo. Por eso, cuando se atribuyó el escudo de Bernardo del Carpio que estampó con sus diecinueve torres, en la portada de "La Arcadia" (1598) se cuidó bien de poner esta leyenda: "De Bernardo es el blasón, las desdichas mías son", y con plena conciencia de su modestia insistía en carta al Duque de Sesa: "Nací hombre de bien de un pedazo de peña en la montaña". A pesar de estas repetidas muestras de modestia nuestro poeta no escapó a la sátira cruel de Don Luis de Góngora:

Por tu vida, Lopillo, que me borres  
los diez y nueve torres de tu escudo;  
pues aunque tienen mucho viento, dudo  
que tengas viento para tantas torres.

## 2. FUE PIEDRA EN MI PRIMERO FUNDAMENTO

Es muy verosímil, según anotan sus biógrafos que en la decisión que tomara el padre de Lope de instalarse en Madrid influyera la circunstancia de haberse trasladado allí la Corte en 1560. Un bordador fino como Don Félix de Vega no habría podido desenvolverse con holgura su oficio en aquellas montañas astures, "falta dinero allí, la tierra es corta", pero inteligentemente, Lope soslaya la alusión al oficio paterno con un incidente amoroso:

«Jorge Pusinelli, Convento»  
siguióle hasta Madrid, de celos» ciega,  
su amorosa mujer, porque él quería  
una española Elena, entonces griega;

circunstancia retórica que permite al apasionado amante recordar, una vez más, el nombre, grato a sus aventuras juveniles, de Elena Osorio, primera musa de su ascendrada poesía lírica a quien entregó a torrentes su producción teatral y, más tarde riñendo con ella y su familia, llevó su rencor hasta el libelo y la difamación que le valieron diez años de destierro de la Corte. Según el mismo cuenta, su nacimiento se debe a un pacto de amor y celos de sus padres:

hicieron amistades y aquel día  
fue piedra en mi primero fundamento  
la paz de su celosa fantasía.

Quien siga la agitada vida amorosa de Lope no podrá dejar de recordar a este Félix de Vega corriendo tras una bella dama

alegre y pagana, como un bravo antecedente del hijo que osó violar el destierro con su amenaza de muerte para raptar a una novia (Isabel de Urbina) desposándola romántica y temerariamente, y que, ya en el puerto seguro de la vejez, siente de nuevo estallar en su alma la más espantable tormenta amorosa de toda su vida (Marta de Nevaes).

### 3. LLEGO LA EDAD Y DEL ESTUDIO EL DIA

A su propia precocidad, fantásticamente exagerada por su discípulo Pérez de Montalbán, alude con fino humorismo:

apenas supe hablar, cuando advertido  
de las febeas musas escribía  
con pluma por cortar versos del nido.

y continúa con claras alusiones a sus estudios:

Llegó la edad y del estudio el día  
donde sus pensamientos engañando  
lo que con vivo ingenio prometía,  
de los primeros rudimentos dando  
notables esperanzas a su intento,  
las artes hice mágicas volando.

«Jorge Puccinelli Converso»

Este aspecto de su vida ha sido ampliamente revisado y confrontado por todos sus críticos y biógrafos y cada uno de ellos nos ofrece una solución más o menos admisible, más o menos congruente y verosímil sobre dónde estudió y su grado de cultura. Por ellos sabemos hoy que Lope estuvo en los teatinos, en el Colegio Imperial de la Compañía, en Alcalá de Henares, que estudió matemáticas, el astrolabio y la esfera en la Academia Real, que escuchó lecciones del cosmógrafo portugués Juan Bautista Labaña, que recogió enseñanzas de Ambrosio Ondériz, de su cuñado Luis Rosiquel y del maestro Juan de Córdova, que se inició en poesía imitando a Vicente Espinel, que sabía latín y otras lenguas:

favorecido, en fin, de mis estrellas,  
algunas lenguas supe y a la mía  
ricos aumentos adquirí por ellas.

sabemos que leyó a sus contemporáneos y comentó a San Agustín y a Cicerón, pero sus libros principales fueron el de la naturaleza y el de la pasión que no se estudian en las universidades ni colegios. Lope tuvo siempre la manía de aparentar una gran cultura. En esta epístola encontramos un notorio afán de erudición cuando echa mano a sus conocimientos de astronomía para hablar de los años:

siete veces el sol retrocedía  
desde lo octava parte al Cancro fiero  
igualando la noche con el día.

Las alusiones a sus estudios nos permiten conocer por qué la formación de Lope, pronto abandonada a su albedrío no se sujetó a un plan ordenado. Nos informa que abandonó sus estudios por causa del amor:

Amor, que amor en cuanto dice miente,  
me dijo que a seguirle me inclinase.

Pero no fue sólo el amor. También contribuyó a agobiarle, en tan temprana edad, el embarazoso e inútil lastre de un saber y un pensar esencialmente medievales:

## Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»  
Aquí luego engañó mi pensamiento  
Raymundo Lulio, laberinto grave,  
rémora de mi corto entendimiento.

a todo esto hay que agregar la indolencia del muchacho como causa perturbadora de sus estudios regulares:

Quien por sus cursos estudiar no sabe  
no se fie de cifras. . . . .  
. . . . . que ya importuna  
se me mostraba con la flor ardiente  
cualquier trabajo y no admití ninguno.

Una vez más la sinceridad de Lope manifestada por la vida confidencial.

#### 4. DE SUS COSTUMBRES SANTAS HICE HISTORIA

Lope fue un enamorado crónico. No tuvo como algunos seres felices una pasión única, exclusiva y excluyente, noble y sublime. Tuvo amores hondos y en cada pasión encontró furia, tormentos y sorpresa. Supo alternar, a lo largo de sus romerías amorosas, sus millones de versos, sus arrepentimientos y delirios con escándalos, cárceles, deudas y desafíos. Los más diversos matices del amor que se logra y se pierde se perciben en su vida: Filis (Elena de Osorio) es la tensión celosa; Belisa (Isabel de Urbina), el remanso de la ternura; Jacinta (Juana de Guardo), la serenidad; Camila Lucinda (Micaela Luján) le arrastra al paroxismo de la lujuria y Amarilis (Marta de Nevares) le trae el estímulo cordial en las horas otoñales.

El amor determina la temperatura humana de su vida y de su obra. Su forma vital y poética siguió la forma de su amor. Se ha alegado la versatilidad amorosa de Lope para imputarle un donjuanismo cínico y frívolo, que es el polo opuesto de su tipo vital. Aunque conoció y simultaneó muchas mujeres no fue un versátil propiamente, no saltó de una aventura a otra, no alternó amores efímeros e insustanciales. En cada caso se entregó totalmente con esa ceguera lúcida o alucinante de la pasión y en cada caso padeció y gozó y supo de la angustia y del deleite eróticos. No le arrastró hacia la mujer el mero deseo carnal, primario y transitorio, sino un anhelo superior de comunicación espiritual, cordial.

En esta epístola Lope se refiere únicamente a sus dos amores lícitos ante el altar de Dios y el mundo: Isabel de Urbina y Juana de Guardo:

Dos veces me casé, de cuya empresa  
sacaréis que acerté, pues porfiaba,  
que nadie vuelve a ver lo que le pesa.

Con el recuerdo de sus esposas muertas, Lope compuso en más de una oportunidad, conmovedoras páginas. En el aniversario de la muerte de su primera mujer compuso un plañidero romance primaveral que empieza con estos hermosos versos:

Cuando las secas encinas,  
álamos y robles altos  
los secos ramillos visten  
de verdes hojas y ramos.

y cuya última estrofa nos muestra un Lope distinto al que suelen representarnos sus biógrafos:

Belisa, señora mío,  
hoy se cumple justo un año  
que de tu temprana muerte  
gusté aquel potaje amargo.  
Sólo yo te acompañé  
cuando todos te dejaron  
porque te quise en la vida  
y muerta te adoro y amo (7)

En la epístola que comentamos, Lope al aludir a su hija Feliciano tiene oportunidad para llorar la desaparición de Doña Juana recordando con justificada gratitud y pena su abnegación de madre y su bondad de esposa:

Feliciano el dolor me muestra impreso  
de su difunta madre en lenguas y ojos;  
de su parto murió; ¡triste suceso!  
Porque tan gran virtud a sus despojos  
mis lágrimas obliga y mi memoria,  
que no curan los tiempos mis enojos.  
De sus costumbres santos hice historia  
para mirarme en ellas cada día,  
envidia de su muerte y de su gloria.

## 5. DEJE LAS GALAS QUE SEGLAR VESTÍA

Tras la muerte de Juana, Lope se siente invadido por un hondo fervor místico y busca salvar esos momentos críticos de su vida con una suprema creación estética donde combina el amor desordenado con los arranques de una pasión más intensa y escribe "Los pastores de Belén" (1612) y "Rimas Sacras" (1614) y, con la misma energía con que amó, con la misma intensidad con que supo cantar los bellos ojos azules de Micaela y los encantos múltiples de Filis se eleva a los arrebatos del más violento amor místico y desea hacerse sacerdote. A los 52 años recibí órdenes religiosas, en su alma se había producido una honda crisis de sentimentalidad y romanticismo. Refugio, seguridad, garantía es lo que buscaba con patético afán en el sacerdocio.

Dejé las galas que seglar vestía;

ordenéme, Amarilis, que importaba  
el ordenarse a la desorden mía.

“ordenarse” era ordenar su vida, poner orden en su desorden. Pero Lope es también un buen padre de familia y antes de ordenarse recoge a todos sus hijos, legítimos y adúlteros, y los lleva a vivir juntos bajo el mismo techo.

## 6. UN HIJO TUVE EN QUIEN MI ALMA ESTABA

Lope tuvo muchos hijos, los varones fueron por el mundo como exploradores, capitanes o frailes; las hembras profesaron, se casaron o fugaron de la casa paterna con el primer amante, pero a todos les prodigó el mismo cariño. Lo más hermoso y tierno de la epístola a Amarilis lo encontramos, precisamente, en las alusiones a sus hijos, Carlos, Lope, Marcela, Feliciano.

Carlillos, nacido en su segundo matrimonio ganó hondamente el corazón del viejo Lope. Al lado de este niño y de su madre el poeta debió pasar días muy felices a juzgar por los términos de esa magnífica descripción de su vida doméstica que nos ha dejado en la epístola al Dr. Matías Porras:

Biblioteca de Letras  
Jorge Percival Casavero»

Cuando amorosa amaneció a mi lado  
la honesta cara de mi dulce esposa  
Cuando Carlillos de azucena y rosa  
vestido el rostro, el alma me traía,  
cantando por donaire alguna cosa,  
con este sol y aurora me vestía.  
Retozaba el muchacho, como en prado  
cordero tierno al prólogo del día.  
Cualquier desatino mal formado  
de aquella media lengua, era sentencia,  
y el niño a besos de los dos trasladó...  
Llamábanme a comer; tal vez decía  
que me dejasen, con algún despecho;  
así el estudio vence, así porfía.  
Pero de flores y de perlas hecho,  
entraba Carlos a llamarme, y daba  
luz a mis ojos, brazos a mi pecho.  
Tal vez que de la mano me llevaba  
me tiraba del alma, y a la mesa  
al lado de su madre me sentaba.

Qué sinceridad en este delicioso y delicado cuadro interior de su felicidad hogareña donde se dan la mano sus tres amores: su mujer, su hijo y las tres letras. Pero esta dicha se interrumpe bruscamente con la muerte de su hijo en 1612. Angustiado, Lope escribió una elegía —a la que hace referencia en la epístola— que es, sin duda, la más desgarradora e inolvidable de las elegías castellanas, con qué ternura recuerda allí cómo quería distraer al pequeñín con pajaritos y flores:

Yo para vos los pajarillos nuevos,  
diversos en el conto y los colores;  
encerraba, gozoso de alegraros;  
yo plantaba los fértiles renuevos  
de los árboles verdes, yo las flores  
en quien mejor pudiera contemplaros,  
pues a los aires claros  
del alba hermosa apenas  
saliste, Carlos mío,  
bañado de rocío  
cuando marchitas las doradas venas,  
el blanco lirio convertido en hielo  
cayó en la tierra, aunque traspuesto al cielo  
¡Oh qué divinos pájaros agora,  
Carlos, gozáis, que con pintadas alas  
discurren por los campos celestiales...! (8)

Biblioteca de Letras  
«Jorge Pucchinelli Converso»  
Han transcurrido ya ocho años de su muerte y Lope vuelve a recordar a su infante en los tercetos más emocionados de la epístola a Amarilis.

Un hijo tuve en quien mi alma estaba,  
allá también sabréis por mi elegía  
que Carlos de mis ojos se llamaba.  
Siete veces el sol retrocedía  
desde la octava parte al Cancro fiero,  
igualando la noche con el día,  
a círculos menores lisonjero,  
y el de su nacimiento me contaba,  
cuando perdió la luz mi sol primero,  
allí murió la vida que animaba  
la vida de Jacinta. ¡Ay muerte fiera!  
lo flecha erraste al componer la aljaba.  
Cuanto fuera mejor que yo muriera  
que no en los principios de su aurora  
¡Carlos tan larga noche padeciera!

Le quedaba otro hijo, el de Micaela Luján, nacido en 1607:

Lope quedó, que es el que vive agora.

Lope el mozo sale un poco al padre, es díscolo, voluntarioso y rebelde. Se aficiona a los versos y participa, con éxito, en el certamen poético realizado con motivo de la canonización de San Isidro en 1620, pero abandona las letras por las armas:

¿No estudia Lope? ¿Qué queréis que os diga,  
si él me dice que Marte le enamora?

Enrolado en los tercios de Italia luchó contra holandeses y turcos. Lope se sentía orgulloso de él en la epístola a Don Francisco de Herrera y Maldonado ("La Circe"). Pudo haber sido un gran capitán pero su inquietud lo llevó a las costas de Venezuela y de allí a pescar perlas en las Islas Margaritas donde pereció trágicamente en un naufragio. En una égloga ("La Vega del Parnaso" - 1637) Lope nos cuenta con gala y aderezo literarios el trágico fin de este hijo.

Marcela, otra hija de Micaela, conquistó por igual el cariño y la confianza del padre. Lope le dedicó cuando cumplía quince años una de sus comedias: "El Remedio de la Desdicha" y le confió la escabrosa e indigna tarea de sustraer con maña, a su Amarilis, las cartas de amor que él le escribía, las mismas que debía reunir y ordenar limpiamente para delite del Duque de Sesa (el de Sesa sin seso, como decía Quevedo).

Marcela que, como su hermano, había heredado la vena poética de su padre se sintió más inclinada a la vida religiosa:

Marcela con tres lustros ya me obliga  
a ofrecérsela a Dios, a quien desea,  
si él se sirviere que su intento siga.  
Aquí, pues no ha de haber nadie que crea  
amor de un padre, no es decir exceso  
que no fue necia y se libró de fea.

Cumpliendo sus deseos ingresó en el Convento de las Trinitarias Descalzas. Lope describe con ternura y melancolía este suceso en la epístola a Don Francisco de Herrera. Un fidelísimo vínculo cordial le mantuvo unido, por el resto de sus días, a Sor Marcela de San Félix. Con este nombre vivió su hija en el con-

vento hasta los ochenta y tres años de edad; no se supo allí que era hija del gran poeta o se había olvidado con buena voluntad. Lope ya investido del traje sacerdotal prefería decir sus misas, allí, en la Iglesia de las Trinitarias, donde tras la reja su hija rezaba con él.

Con la profesión de Marcela, con el naufragio de Lopillo, con la ceguera y muerte de Doña Marta de Nevares y finalmente con la fuga de Antoñica, su último retoño, Lope de Vega, que llegó a ser símbolo de su pueblo y de su patria, alcanzó, en el ocaso de su accidentada vida, la grandeza de un Edipo. La pobre Feliciano, hija legítima, que representaba en el hogar de Lope la fealdad honesta y humilde fue la llamada a atender y a servir a su padre en sus últimos momentos.

**NOTAS :**

- (1) Incluida en "La Dorotea" (1632).
- (2) HUGO RENINERT y AMÉRICO CASTRO. *Vida de Lope de Vega*. Madrid, 1919, p. 39.
- (3) KARL VOSSLER. *Lope de Vega y su Tiempo*. Madrid, 1940, p. 133.
- (4) K. SOSSLER. *Ob. cit.*, p. 178.
- (5) La epístola "Belardo a Amarilis" fue publicada por primera vez en "La Filomena". Madrid, 1621. Para este trabajo hemos utilizado el texto que trae el tomo II de *Poesías Líricas* de Lope de Vega. *Colec. Clásicos Castellanos*, vol. 75. Madrid, 1941, pp. 94-101.
- (6) DAMASO ALONSO. *Poesía Española*. Madrid, 1950.
- (7) Incluida en "Romancero General" (1600).
- (8) Incluida en "Rimas Sacras" (1614).

Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

# Discurso en loor de la Poesía

Por ANTONIO CORNEJO POLAR

## PRIMERA PARTE

### EL CONTEXTO

#### CAPÍTULO PRIMERO

#### TRES NOTAS PRELIMINARES

Para una mejor inteligencia y evaluación del "Discurso en loor de la poesía", nada más oportuno que intentar una ambientación del mismo, en orden al señalamiento de los rasgos fundamentales de su entorno. Ni novedad, ni erudición, ni profundidad; pero sí determinación de aquello que consideramos necesario anotar —brevemente— para evitar que prejuicios tradicionales enturbien nuestra investigación. Que nada dificulta más el acceso a la verdad que el encontrarse dentro de un complejo de saberes, algunos de los cuales con prestigio cuasi dogmático, basados en interpretaciones más o menos arbitrarias acerca de los méritos o vicios de una determinada realidad; en este caso, de la literatura virreinal peruana. Por lo demás, como queda advertido desde la primera página del libro, las presentes líneas no son, en general, más que síntesis de criterios ya expuestos por otros autores, organizados convenientemente de acuerdo a nuestros fines.

Tales las intenciones y límites de este capítulo.

### 1.—La literatura colonial: juicios y prejuicios.

No hay defecto que no se le haya encontrado a nuestra literatura colonial. De recopilar los juicios generales que sobre ella se han formulado, se organizaría —sin duda— una especie de antología del escarnio. Señalemos, al azar, algunos ejemplos:

De José de la Riva-Agüero:

"¿A qué se reduce, pues, la literatura colonial? A sermones y versos igualmente infestados por el gongorismo<sup>1</sup> y por bajas adulaciones, y a la vasta pero indigesta erudición de León Pinelo, Espinoza Medrano, Menacho, Llano Zapata, Bermúdez de la Torre, Peralta y Bravo de Lagunas: literatura vacía y ceremoniosa, hinchada y áulica, literatura chinesca y bizantina, a la vez caduca e infantil, con todos los defectos de la niñez y de la decrepitud, interesante para el bibliófilo y el historiador, pero inútil y repulsiva para el artista y para el poeta"<sup>2</sup>.

Es cierto que Riva-Agüero aplacaría luego su ira de juventud y rectificaría, aunque en pequeña parte, su declamatoria imprecación; mas incluso así, sólo se salvan el "Discurso en loor de la poesía", la "Epístola a Belardo", la "Cristiada" y la "Vida de Santa Rosa"<sup>3</sup>.

### Biblioteca de Letras

De José Carlos Mariátegui.

"La mejor prueba de la irremediable mediocridad de la literatura de la Colonia la tenemos en que, después de Garcilaso,

<sup>1</sup> Es corriente considerar el gongorismo como "carácter general" de la literatura de la Colonia, lo que es grave error. Lo mismo que juzgar a priori que todo "gongorismo" es vicioso. Cf. infra.

<sup>2</sup> Riva-Agüero, José de la: "Carácter de la literatura del Perú independiente", Tesis para el bachillerato en Letras. Lib. Francesa Científica Galland, Lima, 1905, Pág. 15

<sup>3</sup> Op. cit. Apéndice, págs. 275 y ss. En "El P. Diego de Hojeda y la Cristiada" (de 1935), Riva-Agüero afirma: "En 1905 mi apreciación de la Cristiada fue desabrida, displicente, casi irónica". Más, pasados los años y templados los desconcertados impetus de la juventud, piensa que "el humilde y santo Padre Hojeda fue sin duda el mejor poeta colonial; y en la naturalidad del estilo, nobleza inafectada y decorosa llaneza en la narración, no ha tenido después quien lo equipare". En: "Obras Completas de José de la Riva-Agüero", tm. 2. "Del Inca Garcilaso a Eguren". Ed. de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1962. Como se ve, la retractación es sólo parcial.

no ofrece ninguna original creación épica<sup>4</sup>. La temática de los literatos de la Colonia es, generalmente, la misma de los literatos de España, y siendo repetición o continuación de ésta, se manifiesta siempre con retardo, por la distancia. El repertorio colonial se compone casi exclusivamente de títulos que a leguas acusan el eruditismo, el escolasticismo, el clasicismo trasnochado de los autores. Es un repertorio de rapsodias y ecos, si no de plagios<sup>5</sup>.

Mariátegui, antítesis ideológica de don José de la Riva-Agüero, se confunde con éste en la invectiva contra la literatura de la Colonia.

De Luis Alberto Sánchez:

"Sólo Menéndez y Pelayo y Medina han llevado a cabo obra seria, concienzuda, erudita, sin escatimar esfuerzos, malgastando talento y energía en escudriñar libros insignificantes o soporíferos infolios, en hurgar aterradores archivos donde se halla reunido algo de lo más soso y difuso que ha producido el ingenio humano: nuestra literatura virreinal"<sup>6</sup>.

El juicio de Sánchez corresponde, bueno es advertirlo, a su juventud —apenas veinte años— pero dice claramente de la idea general que existe<sup>7</sup> sobre este período de nuestro proceso literario.

Bien puede observarse, pues, que no exagerábamos al presentar la aparición de una antología del escarnio, y probablemente no existe literato, escuela o época que haya recibido más contundente lluvia de azotes críticos: decrépita, adulona, plagaria, difusa, sosa, mediocre, soporífera, tal es, entre otras cosas, la literatura del Virreinato del Perú.

Ni qué decir que la nota se ha extremado hasta límites punto menos que apocalípticos y que, por tanto, muchos errores han

---

<sup>4</sup> No deja de ser curioso que la prueba de mediocridad de la literatura colonial sea, para Mariátegui, la ausencia de un gran poema épico. En este sentido el Siglo de Oro español, que tan parco fue en creaciones épicas, también sería mediocre.

<sup>5</sup> Mariátegui, José Carlos: "El proceso de la literatura". En: "Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana". Ed. Amauta, Lima, MCMLII. Pág. 52.

<sup>6</sup> Sánchez, Luis Alberto: "Los poetas de la Colonia y de la Revolución". Edición corregida. Ed. P. T. C. M., Lima, 1947. Pág. 13.

<sup>7</sup> Felizmente se está superando en la actualidad este grave prejuicio. Y los mismos autores que cayeron en él parecen reaccionar en obras más recientes.

traspasado la poco sutil criba de tan amargos adjetivos. A decir verdad, la crítica ha caído en un lugar común, prejuicioso como tal, y no será fácil borrar tan unánime consenso, ni —lo que es peor— salvar de la picota a quien merezca salvarse.

Sobre todo —claro está— porque la literatura colonial no es un dechado de virtudes, como tampoco responde al negrísimo retrato que acabamos de contemplar. Es evidente, en cualquier caso, la muy escasa utilidad de juicios generales y vale más señalar, concretamente, los defectos o méritos de tal o cual obra, no como resultado de una personal manera de gustar y concebir la literatura, sino como conclusión de un estudio serio acerca de la estructura de los textos materia de crítica. Este es el sentido que conferimos al presente libro.

Cuando en realidad se haya estudiado este período, a través de numerosas y exhaustivas investigaciones monográficas, que ahora apenas si existen algunas pocas, se podrá —sólo entonces— hablar de él como conjunto y será dable, consiguientemente, señalar sus auténticos caracteres, y sus pecados o virtudes. Entonces la declamación, la crítica retórica, habrá perdido todo significado, y la seriedad sucederá a la grandilocuencia.

## Biblioteca de Letras 2.—Coordenadas básicas de la literatura colonial. «Jorge Puccinelli Converso»

Sin embargo, será menester trazar algunas coordenadas que permitan localizar el "Discurso en loor de la poesía" dentro de su circunstancia literaria, desvirtuando —de paso— un equívoco que pudiera llamar a confusión.

Afirma Augusto Tamayo Vargas:

"Por eso consideramos que acertadamente Luis Alberto Sánchez, en su *Literatura Peruana*, divide, la influencia española de la conquista en dos momentos diversos: un primer momento popular con las expresiones de las coplas y de los cantares de campamento y un segundo momento erudito en que ya bajo la influencia de los letrados e hidalgos se produce el 'reflejo del siglo de oro castellano', a que se refería Riva Agüero. Efectivamente, existe esa doble oleada: primero de la soldadesca en su mayor parte iletrada y luego de funcionarios e hidalgos en busca de fortuna que traen los giros italianizantes

y la depuración castellana de la época de Fernando e Isabel" <sup>8</sup>.

Sucede, empero, que Luis Alberto Sánchez prefiere hablar no de "momentos", sino de "tendencias":

"Hubo, como tenía que ser, dos tendencias sociales y espirituales, diferentes y paralelas desde el comienzo. La una, soldadesca y campesina; burocrática y urbana, la otra" <sup>9</sup>.

De aquí, entonces, que no pueda sostenerse la sucesividad en el tiempo de las corrientes popular y culta, pues es claro que en el Perú, como en todo el mundo tales tendencias actúan sincrónicamente, a la manera de fuerzas creadoras paralelas y semi-independientes. En efecto, la vena popular que se inicia simbólicamente con la coplilla de Segovia:

"Pues, señor Gobernador,  
mírelo bien por entero  
que allá va el recogedor  
y acá queda el carnicero",

se prolonga a través de toda la época colonial, sea en forma de coplas de campamento, como las llama Sánchez, sea en romances o en sátiras virulentas y desenfadadas.

Casi al mismo tiempo, españoles cultos inician en su nuevo medio la creación de obras eruditas, de acuerdo a los cánones de la poesía del Renacimiento español, y hasta se traduce a Petrarca en 1591. Entre 1570 y 1600 sitúa Tamayo a los poetas de "El Marañón", muchos de los cuales, con toda evidencia, se alejan radicalmente del popularismo de las coplas y romances <sup>10</sup>.

Afirmamos, por esto, que las tendencias popular y culta de la literatura colonial se inician a un mismo tiempo, pues si hay diferencia de algunos años entre los primeros testimonios de una y otra, es de tan menuda cuantía que nada significa para que una visión general de la época. Y, sobre todo, es imposible seguir sosteniendo que a un tipo de creación popular sucede otro más bien

---

<sup>8</sup> Tamayo Vargas, Augusto: "Literatura Peruana", Lima, 1953. Pág. 147, tm. 1.

<sup>9</sup> Sánchez, Luis Alberto: "La Literatura Peruana. Derrotero para una historia espiritual del Perú". Ed. Guaranía, Asunción del Paraguay, 1951, Pág. 8, tm. II.

<sup>10</sup> Op. cit. Pág. 288, tm. I.

culto (como si quisiera pensarse que aquél desaparece), puesto que la poesía del pueblo se mantiene intacta dentro de su cauce paralelo al de la erudita, académica o cortesana. Incluso ambas tendencias se desarrollan en la obra de un mismo autor, como bien puede comprobarse en Caviedes, por ejemplo.

Pero así como las antedichas tendencias aparecen como fenómenos sincrónicos, paralelos en el tiempo, existen también —ahora sí— "momentos" en el proceso de nuestra literatura virreinal. De aquí que, frecuentemente, se divida esta época en un período clasicista y otro gongorino, que mejor sería llamar barroco. Claro es que resulta casi imposible fijar un límite entre la primera etapa y la segunda, pero bien puede servir de trazo aproximado el año de 1630, fecha en que el Padre Ayllón publica su "Poema de las fiestas que hizo el convento de San Francisco de Jesús de Lima, a la canonización de los veintitres mártires del Japón". En la transición de una a otra etapa, Aurelio Miró Quesada sitúa a Salcedo Villadrando. Afirma:

"Juan de Salcedo Villadrando estuvo vinculado con las dos grandes etapas literarias que se sucedieron en el Perú durante el primer siglo de nuestra vida virreinal: el período llamado clasicista, representado en este caso por Dávalos y Figueroa, y la posterior etapa culterana, que se acostumbra considerar que fue iniciada precisamente por el libro de Ayllón <sup>11</sup>.

No tenemos por qué ocuparnos ahora en fijar las peculiaridades de ambos períodos, pero sí será oportuno observar que es menester de suma urgencia iniciar una reevaluación del gongorismo en el Perú, a la luz de los trabajos de Dámaso Alonso y de acuerdo a las nuevas ideas que, a partir de 1927, circulan acerca de la poesía de don Luis de Góngora y Argote. Pues —como nadie lo ignora ya— el nombre del poeta cordobés ha dejado de ser sinónimo de mero artificio, buscada cerrazón y refinado mal gusto. Y si sus seguidores —por no tener las alas del maestro— continúan en cuarentena, bien pudiera ser que alguno, como Espinosa y Medrano, merezca la pena de un nuevo estudio con mejores elementos de juicio.

<sup>11</sup> Miró Quesada, Aurelio: "Cervantes y el Perú". Art. en "El Comercio", Lima, 16 de septiembre de 1947. Cit. por: Tauro, Alberto: "Esquividad y Gloria de la Academia Antártica". Ed. Huascarán, Lima, 1948. Págs. 159-160

Despréndese de lo anterior, y creemos que con toda evidencia, que la literatura de la Colonia se desliza dentro de dos coordenadas básicas. Una horizontal, formada por la tendencia culta y la tendencia popular, como eje sincrónico o de simultaneidades; y otra, vertical, expresada en los períodos clasicista y barroco, como eje diacrónico o de sucesividades.

No es lo anterior un descubrimiento, ciertamente. Pero sí supone una clara determinación de las estructuras básicas de la literatura virreinal y, por tanto, un instrumento apto para la mejor comprensión de la misma. Por el momento, y todavía en el plano de las evidencias, es claro que el "Discurso en loor de la poesía" inscribese dentro de la tendencia culta y el período clasicista, extremo este último sobre el que abundaremos más adelante.

### 3.— La vida intelectual en la Colonia: el tráfico de libros.

La "leyenda negra" de España tiene uno de sus más importantes capítulos en el problema de la evaluación de la cultura de sus colonias. Tradicionalmente se piensa que España intentó aislar sus dominios del tráfico de ideas, formando una especie de invernadero intelectual donde sólo se pudiera respirar un aire preparado, químicamente puro, libre de toda partícula de heterodoxia.

Dícese que tal intención se explica a través de dos grandes motivaciones: una política, destinada a mantener el dominio sobre América; y otra, de carácter religioso, destinada a preservar a los americanos (españoles, mestizos e indios) de los errores de toda herejía, especialmente del protestantismo.

En realidad, dada la idiosincracia de España, y considerando la lucha de la Reconquista como raíz de este modo de ser, ambas razones se armonizan en un ideal de imperio católico, tal como lo canta Hernando de Acuña:

"Ya se acerca, Señor, o es ya llegada  
la Edad gloriosa en que promete el cielo  
una grey y un pastor solo en el suelo,  
por suerte a nuestro tiempo reservada.

Ya tan alto principio en tal jornada  
os muestra el fin de vuestro santo celo  
y anuncia al mundo, para su consuelo,  
un Monarca, un Imperio y una Espada.

Ya el orbe de la tierra siente en parte  
y espera en todo vuestra monarquía,  
conquistada por vos en justa guerra,

que a quien ha dado Cristo su estandarte  
dará el segundo más dichoso día  
en que vencido el mar, venza la tierra”;

ideal que actúa en América de acuerdo al principio del dominio político como pago de la labor evangelizadora, del derecho de conquista y del deber de cuidar, por todos los medios posibles, la salud moral de los hombres y mujeres encomendados por Dios y su Iglesia a la Corona.

Si bien parece ser que la intención de España fue efectivamente la de mantener a sus colonias en una zona marginal con respecto a la vida intelectual de la época, tal comprobación tendría innegable importancia para juzgar la actitud de España y su papel en el desarrollo de la Cultura de Occidente, pero no serviría mayormente para probar, de hecho, que los dominios de ultramar estuvieron alejados de las tensiones culturales de entonces.

En efecto, se produce una confusión lamentable cuando se intenta deducir de la actitud de España, cualquiera que ésta fuere, la condición intelectual y artística de sus colonias. Porque bien pudiera suceder que una no concuerde con la otra, pues de intención a realidad hay siempre un largo trecho.

En el plano de las intenciones, de apreciación siempre cuestionable, parece ser que España quiso imposibilitar el tráfico de libros profanos hacia la Colonia, elaborando al respecto una legislación marcadamente restrictiva. Y bastará citar algunas disposiciones reales para probar que efectivamente éste fue el espíritu de la legislación en referencia.

Vicente G. Quesada resume así la Ley 1, Título 24, Libro I de la "Recopilación de Indias", fechada en 21 de septiembre de 1560:

"En las Indias Occidentales, islas y tierras firmes del mar océano, como oficialmente se las llamaba, se mandó que los jueces no consintieran ni permitieran que se imprimiese libro alguno que tratara de materias de Indias, sin especial y previa licencia del Consejo de las mismas, ordenándoles que mandasen recoger, con la mayor brevedad posible, todos los libros que se encontraran y prohibiéndose que librero alguno

los vendiese ni imprimiese, son pena de 200.000 maravedíes y pérdida de la imprenta" <sup>12</sup>.

El mismo autor sintetiza también la Ley 2, Título 24, Libro I de la mencionada "Recopilación":

"Estaba prohibido mandar a las Indias libros impresos en España o en el extranjero 'que pertenezcan a materia de Indias, o traten de ellas, sin ser vistos y aprobados' por el Consejo" <sup>13</sup>.

Ambas disposiciones legales, como fácilmente se desprende de su lectura, restringen el comercio de libros, tanto de importación-exportación, cuanto de impresión, en el caso que traten de asuntos relacionados a las propias colonias. Con ser gravísima esta valla, no tiene, sin embargo, un carácter general. A este extremo llegaría un decreto real, firmado por la reina, cuyo texto reza así:

"Yo he seydo ynformada que se pasan a las Yndias muchos libros de Romance de ystorias vanas y de profanidad como son el amadis y otros desta calidad y por que este es mal exercicio para los yndios e cosa en que no es bien que se ocupen ni lean, por ende yo vos mando que de aquí adelante no consyntays ni deys lugar a persona alguna pasar a las yndias libros ningunos de ystorias y cosas profanas salvo tocante a la Religion xpiana e de virtud en que se exerciten y ocupen los dhos yndios y los otros pobladores de las dichas yndias por que a otra cosa no se ha de dar lugar. fecha en ocaña a quatro dias del mes de abril de mill e quinientos y treynta y un años. yo la Reyna" <sup>14</sup>.

La legislación española estaba dirigida, pues, a frenar el tráfico de libros entre la Metrópoli y sus dominios americanos, dentro de un espíritu fuertemente inquisitorial, que inmiscuiase no sólo en el aspecto comercial y externo, sino —sobre todo— en la intimidad de cada quien, en sus lecturas y aficiones literarias.

---

<sup>12</sup> Quesada, Vicente G.: "La vida intelectual en la América española durante los siglos XVI, XVII y XVIII". Ed. La Cultura Argentina, Bs. Aires, 1917. Págs. 48-49.

<sup>13</sup> Op. cit. Pág. 56.

<sup>14</sup> Cit. por: Leonard, Irving A.: "Los libros del Conquistador". Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1953. Pág. 18.

Irving A. Leonard, empero, trata de distinguir entre lectores españoles avecinados en América y lectores indios, afirmando que las restricciones sólo eran aplicables a éstos, cuya preparación escasísima y notoria inmadurez los pintaban como presas ideales de todas las herejías y desviaciones. Los españoles, en cambio, tenían tanta libertad para leer como la hubieran tenido de permanecer en la Península.

Expresa Leonard al respecto:

"Una simple ojeada a esta serie de normas legales basta para comprender que el objeto primordial de los reyes no era impedir que leyesen obras de ficción los españoles y los criollos del Nuevo Mundo, sino los indios, cuya suerte estaba entregada a la custodia de la Corona por la vía de la educación cristiana. Era indispensable, pues, que estos ingenuos súbditos no cayesen bajo la influencia de los escritos profanos ni los confundiesen con las obras sanas; tal era el sentido de la legislación prohibitiva, y no el perverso deseo de levantar murallas en torno a las sociedades ultramarinas, para que no les llegase ni la más pequeña luz del pensamiento europeo, como piensan tanto críticos"<sup>15</sup>.

Básase Irving Leonard para afirmar lo precedente en la interpretación de dos leyes: la primera —un reglamento que el Rey Fernando dictó en 1506 para el mejor gobierno de las Indias, citado por Fernando de Montesinos en sus "Anales del Perú"— que ordena que "no se permitiera la venta de libros profanos, frívolos o inmorales, a fin de que los indios no se aficionasen a ellos";<sup>16</sup> y, la segunda, el decreto real de 1531 cuyo texto hemos transcrito líneas arriba.

Si Montesinos está en lo cierto, tal como dice Leonard, el reglamento de 1506 sólo era aplicable a los indios, pues así lo da a saber explícitamente. En cambio el decreto de 1531 dice, a la letra, que la prohibición que contiene es aplicable a los "yndios e los otros pobladores de las dichas yndias". Leonard, defendiendo su tesis, afirma con relación a este punto:

"Por supuesto, el término 'otros habitantes' pudo haber incluido a españoles y criollos, pero también es posible que se

<sup>15</sup> Op. cit. Págs. 82-83.

<sup>16</sup> Op. cit. Pág. 80.

<sup>17</sup> Op. cit. Pág. 83.

aplicara más directamente a otro elemento nuevo y cada vez más numeroso de la población: los mestizos de español e india, para quienes se estaban abriendo escuelas" <sup>17</sup>.

Además, y como último argumento, el autor que tratamos estudia el pliego de instrucciones que la reina entregó a Antonio de Mendoza, primer Virrey de México, con fecha 14 de julio de 1536. En dicho documento se insiste en advertir el peligro que suponen las lecturas de libros profanos para los indios, pero nada se dice ya de los "otros habitantes" <sup>18</sup>. Apenas si se expresa que se debe "procurar" que "los españoles no los tengan en sus casas" ni "permitan que indio alguno lea en ellos" <sup>19</sup>, lo que equivale —según anota Leonard— a una recomendación a los españoles para que "no dejen rodando por su casa libros de ese género" <sup>20</sup>.

Al parecer la legislación española sobre el comercio y lectura de libros profanos abarcaba, con sus prohibiciones, a todos los habitantes de América. Las interpretaciones de Leonard —sin duda sagaces— no convencen cabalmente, pues si bien de los textos legales fluye una preocupación esencial —la de cuidar la salud moral de los indios— también se hace mención expresa de los españoles. Por lo demás, no hay evidencia de que cuando la ley alude a los "otros habitantes" de las Indias se quiera referir a los mestizos, como afirma el citado autor.

Fuere éste el espíritu de la legislación o fuera, más bien, como pensamos nosotros, el de englobar al común de los pobladores del Nuevo Mundo, lo cierto es que todas las leyes e instrucciones fueron, en la práctica, de notoria inutilidad. Hoy está demostrado, en efecto, que pese a las restricciones legales, América colonial fue un excelente mercado bibliográfico. Existió por muchos años, sin embargo, un consenso contrario, tal como lo señala el mismo Irving Leonard a través de citas de Francisco Icaza, Miguel L. Amunátegui, José Toribio Medina, Vicente Quesada, José M. Vergara y Carlos Gonzales Peña, los mismos que ocupan un largo período que va de 1878 a 1940 <sup>21</sup>.

La más significativa de estas citas es, probablemente, la de José Toribio Medina, tanto por su explicitéz cuanto por ser origen, en gran parte, de todas las demás:

---

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Op. cit. Pág. 81. Inclúyase el texto completo de las instrucciones.

<sup>20</sup> Op. cit. Pág. 83.

<sup>21</sup> Op. cit. Págs. 78-80.

"Por mandato de los reyes de España se prohibió bajo las penas más severas que los colonos de América leyesen lo que se dio en llamar ociosos libros de ficción, poesías, novelas, dramas, etc. No había medio entre nosotros de deleitarse con la obra maestra del genio de Cervantes, no se podía leer ni a Lope de Vega, ni a Quevedo, ni a Moreto"<sup>22</sup>.

En el extremo opuesto se encuentran, entre otros, José Eusebio Llano Zapata, José Torre Revello, Guillermo Furlong y el ya citado Irving A. Leonard.

Llano Zapata, en el siglo XVIII, escribía:

"Son sus bibliotecas los mejores tesoros que guarda Lima. Las públicas que yo he visto en Sevilla, que son las del señor Cardenal de Molina en el Colegio de San Acacio, la del señor Cardenal de Belluga en el Colegio de Santa María de Jesús, y la de San Pablo en el convento de la orden de Predicadores, son muy diminutas en comparación a las de aquellos particulares. Esto no causará admiración al que contemplare que, así como (según los viajeros más verídicos y políticos más juiciosos) se han sepultado en el Mongol todas las riquezas de oro y plata de nuestras Indias, del mismo modo se han juntado en ellas (las bibliotecas americanas) los más singulares libros que venera la república de las Letras. Las ediciones de los elzeyirios, grifios y stéfanos, que hoy apenas se encuentran en Europa, no hay baratillo, ropavejería o tendición en nuestra América, principalmente en Lima, donde no se encuentren"<sup>23</sup>.

Torre Revello es más conciso:

"Las obras impresas que eran leídas en la Península, se leían a la par en las Indias Occidentales"

Y Guillermo Furlong comenta así la cita precedente:

---

<sup>22</sup> Cit. por Leonard. Op. cit. Pág. 78.

<sup>23</sup> Cit. por: Furlong, S. J., Guillermo: "Bibliotecas argentinas durante la dominación hispánica". Ed. Huarpes, Bs. Aires, MCMXLIV. Págs. 16-17. (Como apéndice VIII contiene la "Carta del autor al ilustrísimo señor don Cayetano Marcello de Agramonte, dignísimo arzobispo de Charcas" —sobre las bibliotecas americanas a mediados del siglo XVIII—, incluida en "Memorias histórico-físicas-apologéticas de la América Meridional que a la Majestad del Señor Don Carlos III dedica Don José Eusebio de Llano Zapata", Cádiz, 1758.

"Podemos ampliar el aserto del señor Torre Revello, afirmando que las obras impresas y leídas no sólo en la Península, España y Portugal, pero aun las impresas y leídas en Francia, Italia, en los Países Bajos y en Alemania (siempre que el idioma no fuera insalvable obstáculo) se leían a la par en Río de la Plata" <sup>25</sup>.

Finalmente, en "Los libros del Conquistador" de Leonard podemos leer:

"...documentos existentes en España y en Ibero-América, los cuales prueban de una manera concluyente que durante todo el período colonial llegaron a América, y circularon allí sin interrupción, grandes cantidades de libros de todos los géneros literarios" <sup>26</sup>.

Tales documentos, que van desde contratos de flete marítimo, hasta infolios testamentarios, han sido ya publicados por Torre Revello, Furlong y Leonard, entre otros, demostrándose así que efectivamente el tráfico de libros entre Europa y América fue intenso durante la dominación española <sup>27</sup>. Compruébase, entonces, que es errado tratar de colegir de la legislación, interpretada como intención oficial del Estado español, la realidad de este tráfico y, en general, el nivel de cultura en América. Esta normación jurídica no fue, pues, acatada —como lo prueban adicionalmente, las múltiples requisitorias que las autoridades dirigieron a sus funcionarios, incitándolos a poner más celo en sus labores de aduana y censura— y, por tanto, la legislación "no pudo contener la avalancha de literatura popular que recorrió las colonias durante todo el período de la dominación española" <sup>28</sup>.

No es suficiente, empero, afirmar escuetamente que existió en realidad este comercio de libros. Debe quedar establecido, complementariamente, cuál fue su cuantía, qué preferencias literarias lo dirigieron y con qué prontitud o retardo ingresaban a las Indias las obras editadas en Europa, especialmente en la Metrópoli.

---

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Op. cit. Págs. 78-79.

<sup>27</sup> Leonard incluye nueve documentos de singular importancia; Furlong transcribe siete. Torre Revello —cuya obra "El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española", Bs. Aires, 1940—, no me ha sido posible conseguir — incluye también numerosos documentos.

<sup>28</sup> Leonard: Op. cit. Pág. 88.

Es sabido que en los primeros años de la Colonia los embarques de libros se realizaban conforme al sistema general del comercio marítimo, aplicable a los impresos como a cualquier otra mercadería. De aquí que las notas de remisión —documentos importantísimos— sean por entonces de un laconismo exasperante, señalando el número de cajones en que se transportaban las obras, y sin hacer mención a sus títulos o características.

Sólo en 1550 se ordena que los embarques de libros con destino a América sean acompañados de una relación circunstanciada de su contenido, en un nuevo esfuerzo oficial por implantar una efectiva censura sobre el comercio de libros<sup>29</sup>. Del cumplimiento de esta disposición hay documentos que datan de 1583 y gracias a ellos hoy nos es posible averiguar, siquiera en parte, las peculiaridades de tan importante comercio.

Sin embargo, aun con anterioridad a la ordenanza del año de 1550, existen aislados documentos que algo pueden aclarar al respecto. Así, por ejemplo, consta que don Pedro de Mendoza llevaba consigo volúmenes de Virgilio, Petrarca y Erasmo, de acuerdo a informaciones que se refieren a 1534; que Antonio de Mendoza llevó a México, también por esa misma época, una caja con doscientos libros; y que, en 1549, se embarcó a bordo de "La Magdalena" un lote de setenta y nueve libros, consignados por Alonso Cabezas, de Lima, a nombre de Pero Horviz, vecino de Nombre de Dios<sup>30</sup>.

De tan aislados datos nada puede colegirse con respecto al volumen del tráfico de libros, especialmente porque cada embarque de "cajas" —que es lo que más aparece en los documentos— puede significar tanto diez como cien o más libros. Sin embargo, Irving Leonard afirma que "no es raro encontrar embarques de más de mil volúmenes" y que "hay uno despachado en febrero de 1601 con un total de diez mil libros"<sup>31</sup>, refiriéndose, evidentemente, a fletes más tardíos y posteriores a 1550<sup>32</sup>.

Un justo sopeso de toda esta información nos lleva, pues, al convencimiento de que el caudal bibliográfico volcado hacia las

<sup>29</sup> Cf. : Leonard: Op. cit. Pág. 95; y Quesada: Op. cit. Pág. 62.

<sup>30</sup> Cf. : Leonard: Op. cit. Págs. 90 y 97; y Furlong: Op. cit. Pág. 23.

<sup>31</sup> Op. cit. Pág. 125.

<sup>32</sup> Para México en 1576 hay dos despachos, de 341 y 1190 libros, respectivamente; y en relación a Lima, un pedido de 2.000 volúmenes que data de 1583.

Indias fue de proporciones considerables, sobre todo si se estima la población de la época y sus índices de analfabetismo. Vuelve a quedar en claro, entonces, que todas las trabas, limitaciones y restricciones legales pudieron poco ante la intensidad de este comercio, cuyas ganancias, al parecer fabulosas, presionaban fuertemente en favor de una mayor libertad, o al menos, de una notable laxitud en lo que atañe al cumplimiento de las ordenanzas de la Corona.

Anota Irving A. Leonard, por otra parte, que "los libreros sevillanos tenían a sus lectores de las Indias españolas al corriente de las últimas novedades editoriales, y que el tiempo que tardaban en difundirse las ideas de España en el Nuevo Mundo era mucho más corto de lo que en general se cree"<sup>33</sup>, afirmación que puede comprobarse mediante los siguientes datos puramente ejemplificatorios:

La "Historia Imperial y Cesárea" de Pedro Mexía apareció en España en el transcurso de 1544 y en 1545 ya era enviada a América. En 1530 se envía un ejemplar de "Los siete sabios de Roma", obra caballeresca que ese mismo año había salido de las prensas. El "Examen de Ingenios" de Huarte de San Juan, cuya edición príncipe data de 1581, era ampliamente conocido en la Lima de 1583. Es de todos conocido, finalmente, que en 1605 ya estaba en viaje hacia las Indias "El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha", que en ese mismo año había ya quien lo poseía en Lima y que en 1606 llegaron varios otros ejemplares de la misma obra<sup>34</sup>.

Tal vez exagere Leonard al señalar que se hacían todos los esfuerzos, por parte de los libreros peninsulares, "para que no pasara el año sin que las novedades editoriales llegasen al público de ultramar, tan dispuesto a comprarlas a magníficos precios"<sup>35</sup>, pero lo cierto es que en América se podían encontrar prácticamente todas las obras que se leían en España, con casi ningún retraso en relación a su aparición en la Metrópoli. Fuera un año o más lo que demorara la llegada a las colonias de los libros peninsulares, es notorio que los pobladores de Indias no se encontraban tan aislados del mundo de las ideas como comunmente se piensa, pues debe considerarse —además— que no sólo es cuestión de sumar meses o años entre una edición príncipe y su arribo a Améri-

---

<sup>33</sup> Op. cit. Pág. 96.

<sup>34</sup> Leonard: Op. cit. Págs. 96, 188 y 223-252.

<sup>35</sup> Op. cit. Pág. 117.

ca, sino que es menester observar que la vigencia general de algunas obras claves coincide en los mercados de España y América, como puede comprobarse en los casos de "La Celestina", "El Lazarillo de Tormes", los libros de caballería y las novelas pastorales, las obras de Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León y Lope de Vega, por ejemplo.

Es justo anotar, por consiguiente, que entre España y sus dominios de ultramar existió un tráfico de impresos efectivo, caracterizado, además, por su importante volumen y por la prontitud de su trámite. Debemos advertir, por último, qué gustos y preferencias dirigían este negocio, para así poder esclarecer con mayor exactitud el tipo de influencia que sufrió la literatura virreinal.

Es evidente, por lo pronto, que un fuerte porcentaje de las obras que llegaban a América se relacionaban directamente con asuntos religiosos, incluyendo aquí apologías, tratados teológicos, devocionarios, libros hagiográficos, manuales de moral y numerosas Biblias. Existía para estas obras un buen mercado en el Nuevo Mundo, cuya población eclesiástica era ciertamente considerable.

Los documentos existentes prueban, además, que casi todos los despachos incluían libros de las más distintas disciplinas, desde tratados de ciencia náutica hasta filosofía, pasando por uno que otro libro de medicina y jurisprudencia. Todos estos aspectos no interesan para nuestros fines, pero —en cambio— es necesario que nos detengamos en el análisis de aquella parte del envío de libros que atañe directamente a la literatura.

Por lo pronto, en lo que se relaciona a la literatura griega, sabemos que en 1583 se solicitaban desde Lima "4 ulisea de omero en ochabo de pliego en tablas de papel y cueros de color"<sup>36</sup>; y que otros virreinos pedían o recibían "5 Eluxias (Ulixea) de Homero, en romance, y griega, yn 8, a 5 reales"<sup>37</sup>; "Obras de Aristóteles en siete tomos a 22 reales"<sup>38</sup>; "Opera Aristóteles, de Novi, en un tomo, yn folio"<sup>39</sup>; "Ética de Aristoteles con comento"<sup>40</sup>; "Platonis Opera omnia. En griego y latin. Con comento de Serran-

---

<sup>36</sup> Todas las citas que siguen están tomadas de los apéndices de "Los libros del Conquistador", por lo que simplemente anotamos el año y la ciudad a que alude el documento.

<sup>37</sup> México, 1576.

<sup>38</sup> Idem.

<sup>39</sup> Idem.

<sup>40</sup> Sevilla (hacia Nueva España), 1600.

no" <sup>41</sup>; "Omero comentado por Espondano" <sup>42</sup>; "Las tragedias de Sofocles" <sup>43</sup>; "Las obras de Pindaro, comentadas por Juan Lonicero. En latin" <sup>44</sup>; etc., etc.

Infinitamente más numerosos son los datos referentes a la literatura latina. De Lima, en 1583, se pedían "50 Epístolas de tulio de las medianas y chicas en tablas de papel"; "25 epistolas de obido en tablas de papel y cuero de color"; y en 1606, otras "28 Epistolas de Siseron" y "Plinio, primera y segunda parte" <sup>45</sup>. En documentos que atañen a otras ciudades del Nuevo Mundo pueden leerse los nombres de Horacio, Valerio Máximo, Séneca, Lucano, Marcial <sup>46</sup>; Lucrecio, Silio Itálico, Catulo, Tibulo y Propercio <sup>47</sup>, etc., etc. De un recuento general de todos los documentos del caso se colige, fácilmente, que Cicerón era el autor latino más solicitado en todo el territorio americano, seguido de Virgilio, cuyas obras, en distintas ediciones, son anotadas en un solo documento hasta sumar 64 volúmenes <sup>48</sup>.

De literatura italiana son menos numeroso los datos que poseemos, pero no por esto dejan de ser significativos. En el documento limeño de 1583 se solicitan "6 horlando enamorado en pergamino". A otras ciudades: "Parto de la Virgen" y "arcadia de sasaro" (Sannazaro) <sup>49</sup>; "Petrarca en ytaliano con anotaciones del Dolche", "Dante, poeta comentado. En ytaliano", "La Fiammeta, en Laberinto, Ameto, comedia de Bocacio", "La flor de rrimas de poetas zelebres de Ytalia por Geronimo Rruçeli", "Petrarca, De prospera y adbersa fortuna", "Laberinto de Amor de Juan Bocasio y los Asolanos de Pedro Bembo", "Rime de Torquato Taso, quinta y sesta parte. En ytaliano", "Los sonetos de Petrarca. En Romance" <sup>50</sup>, etc., etc. Jacopo Sannazaro y Petrarca son, en este capítulo, los autores más leídos.

Naturalmente, la literatura española está profusamente representada en estos documentos. Citando sólo a autores de obras

<sup>41</sup> Idem.

<sup>42</sup> Idem.

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> Idem.

<sup>45</sup> Hay dos documentos fechados en Lima durante 1606, uno de 5 de junio y otro de 6 del mismo mes, ambos entre Miguel Méndez y Juan Sarria. El dato consta en el primero.

<sup>46</sup> México, 1576; 21 de julio.

<sup>47</sup> Cf. nota 40.

<sup>48</sup> México, 1576; 22 de diciembre.

<sup>49</sup> Manila, 1583.

<sup>50</sup> Cf. nota 40.

estrictamente literarias, tenemos que de Lima, en 1583, se pedían 12 ejemplares de "La Celestina", 12 obras de Castillejo, 12 de "La Propaladia" de Torres Naharro y de "La vida de Lazarillo de Tormes", 30 de Fray Luis de Granada, 6 comedias de Lope de Rueda, 6 de Garcilaso de la Vega y 6 de "todas las obras" de Fray Luis de León, a más de algunas novelas de caballería. De Lima, también, pero en el año de 1613, datan contratos sobre las obras de Antonio de Guevara, el Romancero General; y en 1606 se acusa recibo de numerosísimas obras de Lope de Vega ("36 angelica... 14 Peregrino de su patria... 11 arcadia... 1 rrimas de lope de vega..." etc.), de 149 Romanceros en distintas ediciones; <sup>51</sup> y, en ese mismo año, más obras de Lope de Vega, "La Araucana", "Don Quijote", "La vida de Lazarillo", obras de Fray Luis de Granada y Fray Luis de León, etc., etc. <sup>52</sup>.

Finalmente, nos interesa subrayar la presencia de algunas poéticas y preceptivas en estos despachos. Por lo pronto sabemos ya que en América se leía a Aristóteles, Cicerón y Horacio. Se encuentran, igualmente, las "Instituciones Oratorias" de Quintiliano <sup>53</sup>. Y también las poéticas italianas de Minturno y Escalígero <sup>54</sup>, así como la de García Rengifo <sup>55</sup>, la "Retórica" de Arias Montano y la de Cipriano Suárez <sup>56</sup> y numerosísimos datos relacionados a las obras de Antonio de Nebrija en sus distintas ediciones <sup>57</sup>.

Los datos precedentes tienen, sobre todo, un carácter meramente ejemplificatorio. Apenas hemos citado aquellos títulos que mayormente podían servir a nuestros fines, olvidando centenares de informes, ciertamente importantes, que solo tangencialmente tenían que ver con el propósito de estas líneas. En cualquier caso, e incluso si hubiéramos decidido transcribir al detalle todos los documentos, la información siempre hubiera quedado incompleta, pues es evidente que miles de libros pasarían a América sin dejar rastro documental alguno de su arribo a nuestro continente.

---

<sup>51</sup> 5 de junio.

<sup>52</sup> 6 de junio.

<sup>53</sup> Cf. nota 40.

<sup>54</sup> Idem.

<sup>55</sup> Idem. Y "Ditionario Poetico" que Leonard señala como la Poética de Rengifo. En 1771 se remataba en Buenos Aires, entre otros libros el de Rengifo y en 1772 aparece en una Biblioteca de Córdoba (Argentina). Frulong: Op. cit. Págs. 60 y 66.

<sup>56</sup> Prácticamente en todos los documentos.

<sup>57</sup> Idem.

Queda en claro, en todo caso, que el mercado bibliográfico de las Indias presentaba lo que llamaríamos un repertorio amplio, variado y novedoso, apto de ser utilizado por cualquiera en la labor de vivir a la par —o casi— con el movimiento literario español. El tópico del "retraso" cultural de América queda, entonces, y por lo menos en este aspecto, esencialmente modificado. No porque supongamos ingenuamente que el Nuevo Mundo era un emporio de cultura siempre al día, sino porque ahora podemos decir que no eran tantas y tan esenciales sus lagunas de cultura, ni tan graves las limitaciones que la frenaban. Que si el servicio editorial no era deficiente, tampoco lo sería en extremo grado el ambiente cultural de entonces. En cualquier forma, ya no es necesario extrañarse cuando se encuentra una obra colonial que corre pareja con sus similares españolas .

De esta suerte, y en la medida de nuestras posibilidades, hemos tratado de cumplir con el propósito del presente capítulo: dibujar el entorno del "Discurso en loor de la poesía".

## CAPÍTULO SEGUNDO

### EL PROBLEMA DEL AUTOR

#### Biblioteca de Letras «Jorge Puccinelli Converso»

1.— Alcances y límites del problema.

Sin llegar a propiciar una "historia de la literatura sin nombres", como lo hace Wolfgang Kayser,<sup>1</sup> es evidente que la actual ciencia de la literatura, para llamarla de alguna manera, caracterízase por conceder al texto una primacía absoluta sobre el contexto, entendiéndose por tal todo aquello que no está presente, de por sí, en la estructura lingüística de la obra. Puesto que el autor es parte del contexto, en cuanto la obra se independiza prontamente de él e inicia una vida autónoma, en calidad de espíritu objetivado plenariamente, los problemas que resultan de toda anonimidad son ciertamente secundarios, salvo muy raras excepciones. Y no es tal el caso del "Discurso en loor de la poesía", evidentemente.

---

<sup>1</sup> Kayser, Wolfgang: "Interpretación y análisis de la obra literaria". Ed. Gredos, Madrid, 1954. Pág. 53. El autor posteriormente resta amplitud a su juicio primario.

Un despreocupado historiador de la disciplina literaria podría considerar que esta nueva actitud no es más que una reacción dialéctica ante el extremo contrario; vale decir, ante los principios y prácticas de la crítica penúltima, construida sobre preocupaciones biográficas y circunstanciales. La verdad es que el movimiento pendular que suele dominar el itinerario del saber humano ha podido llevar a ciertas exageraciones, pero el principio antes anotado tiene validez substancial en la ciencia de la literatura y no mera importancia histórica dentro de su proceso de desarrollo.

En efecto, el desconocimiento absoluto que sufrimos en relación a los autores de ciertas obras fundamentales y la nebulosidad que rodea a otras figuras igualmente importantes, no implican impedimentos para gozar de dichas obras, ni mellan su valor poético, como tampoco dificultan una apreciación crítica de las mismas. Esto es notorio. Pero hay más: la obra literaria, según anota el mismo Kayser, se conforma como una "estructura lingüística completa en sí misma",<sup>2</sup> lo cual indica que todo texto tiene un sentido propio —sentido formalizado— que lo sitúa en una dimensión casi absoluta, al margen de las contingencias que lo hicieron posible y existente<sup>3</sup> y por sobre la circunstancia biográfica que pudo darle origen.

Anótese, complementariamente, que por "sentido formalizado" entendemos todo complejo expresivo que sólo es en cuanto dicho, de suerte que el tradicional concepto dicotómico (contenido como conjunto de ideas, afectos, voliciones, etc. que luego se traduce lingüísticamente en una forma), pierde validez en cuanto todo reduce a una forma que es, en sí misma, significativa. Por esto es lícito afirmar, con Warren y Wellek, que la palabra literaria distínguese por su opacidad; esto es, por no ser un mero cristal que deja traslucir un "fondo", sino —contrariamente— como un objeto que atrae la atención sobre sí mismo<sup>4</sup>. Por esto también son extraordinariamente luminosas las siguientes palabras de Boris de Schloezer, referidas a la música, pero aplicables a la literatura en la medida en que sea poética:

<sup>2</sup> Op. cit. Pág. 7.

<sup>3</sup> Contingente en un sentido esencial, no genético, como es evidente.

<sup>4</sup> Warren, Austin y Wellek, René: "Teoría Literaria". Ed. Gredos, Madrid, 1953. Pág. 32. Sobre el fenómeno de la formalización: Cf. Alonso, Amado: "Materia y forma en poesía". Ed. Gredos, Madrid, 1955. Especialmente los tres primeros ensayos.

"Lo que hay en la obra de más íntimo, de más profundo, es su misma epidermis, su cuerpo, en el que se halla completamente encarnada su alma"<sup>5</sup>.

Adviértase, además, que todos los juicios precedentes aluden directamente a obras esencialmente poéticas, y con extrema o mediana laxitud a todo el resto de la literatura. Sirven, en todo caso, para justipreciar los problemas que nacen de la anonimidad de textos literarios.

No está demás decir que el conocimiento de las circunstancias vitales que dieron nacimiento a la obra permite, si se le usa con tino, disponer de instrumentos auxiliares de conocimiento. De ellos podrá colegirse, por ejemplo, qué vía de acceso a la obra tiene mayores posibilidades de certidumbre, qué derrotero puede tomarse para conocer lo que la obra tiene de esencial, etc. En cualquier caso, toda aproximación a la literatura que se base en elementos biográficos (como también históricos, sociológicos, psicológicos) tendrá siempre dos características negativas: su excentricidad y su parcialidad. Pues la obra literaria —dice Vossler— no es nunca un simple documento (aunque puede realizar sus veces), sino un "monumento"; un documento de sí misma<sup>6</sup>.

Siendo esto así, como creemos que lo es, entonces el laberinto de hipótesis construidas acerca del autor o autora del "Discurso en loor de la poesía" se hñe, por así decirlo, de un claro matiz de inutilidad o, simplemente, de error en la perspectiva. Complementariamente, porque el "Discurso" es una obra hasta cierto punto "objetiva", de tono intelectual, más que una eclosión afectiva de raigambre lírica. De aquí que incluso si se aceptase la importancia del conocimiento del autor, en este caso concreto el problema resultaría siempre supérfluo, porque nada nuevo se aportará el día que se sepa cómo se llamaba quien escribió nuestra obra. Ella seguirá siendo lo que es, significando lo que significa y valiendo lo que vale.

---

<sup>5</sup> Schloezer, Boris de: "Introducción a Juan Sebastián Bach. Ensayo de estética musical". Ed. Universitaria de Bs. Aires (EUDEBA), Bs. Aires, 1961. Pág. 31.

<sup>6</sup> Vossler, Karl: "Filosofía del Lenguaje". Ed. Losada, Bs. Aires, 1947. Pág. 60. Además, cf: Reyes, Alfonso: "El Deslinde. Prolegómenos a la Teoría Literaria". Ed. del Colegio de México, México, 1944. Especialmente cap. III y, más concretamente, pág. 145.

Sin embargo, y siempre con el afán de ambientar el estudio del "Discurso" en cuanto texto, reseñaremos las principales hipótesis que se han formulado acerca de este tema, intentando aprovecharlas —además— como instrumentos auxiliares de conocimiento, de acuerdo a lo afirmado líneas arriba.

## 2.—El encanto de una tapada colonial.

Casi todos los historiadores de la literatura peruana están de acuerdo en afirmar que el dato histórico sobre la identidad del autor o autora del "Discurso" es, en definitiva, algo secundario. Sin embargo, ninguno resiste la tentación de hurgar, concienzudamente o como al desgaire, en busca de ese dato que más de una esperanza ha concitado y más, por cierto, de un desengaño. Y es que la "tapada" de nuestra literatura incita al sortilegio, azuza el ingenio adivinador y, en suma, tienta con su impenetrable misterio y su romántica nebulosidad.

Para evitar un exceso de amplitud en este capítulo, y porque Alberto Tauro ha sintetizado ejemplarmente las distintas hipótesis que se han insinuado sobre nuestro tema, preferimos transcribir in extenso una de las conclusiones de "Esquividad y gloria de la Academia Antártica" del mencionado crítico, autoridad en el "Discurso" y Amarilis. Es la siguiente:

"Atraídos por la excelencia del 'Discurso en loor de la poesía' y por el recato de su anónima autora, eruditos y críticos han formulado las siguientes hipótesis:

- a) Ricardo Palma —'superchería de algún poeta que pretendió halagar a Diego Mexía y fue encubierto;
- b) Ventura García Calderón, Luis Alberto Sánchez y Ella Dunbar Temple —superchería de Diego Mexía o tal vez de Diego de Avalos y Figueroa;
- c) Carlos Wiese, Carlos Prince y Philip Ainsworth Means —'Clarinda', según la arbitraria denominación que le aplicara Ricardo Palma a fin de atribuir imperfección al presunto fingimiento de su feminidad;<sup>7</sup>
- d) Javier Prado —'Clarisa', que posiblemente es una errada transcripción de 'Clarinda';
- e) Augusto Tamayo Vargas —Sor Leonor de la Trinidad,

<sup>7</sup> Aunque arbitraria, nosotros aprovechamos esta denominación para facilitarnos la exposición.

- persona verdadera que se ocultaría tras el anónimo primero, y luego bajo el seudónimo de Amarilis; y
- f) Marcelino Menéndez y Pelayo, José de la Riva Agüero y, en cierta manera, Ventura García Calderón y Luis Alberto Sánchez en sus más recientes pronunciamientos sobre el tema —admiten que no es posible desvelar el anónimo"<sup>8</sup>.

Alberto Tauro, por su parte, admite que no se puede señalar el nombre de la poetisa, adscribiéndose así al apartado "f" de la cita anterior, pero se siente atraído por la hipótesis de Tamayo Vargas, aunque no la respalde. Dice:

"Pero no deja de ser sugestiva la tendencia a buscar una base biográfica, suceptible de ser rastreada en la 'Epístola a Belardo' y en el 'Discurso en loor de la poesía', y merced a la cual se pruebe la identidad entre Amarilis y la anónima"<sup>9</sup>.

Consideramos, por nuestra parte, que no hay ninguna razón valedera para sostener que fue varón el autor del "Discurso", pues hay en su texto reiteradas alusiones a la condición femenina de quien lo escribiera. Que fuera mínima la preparación intelectual de las mujeres en el Virreinato y muy notable, en cambio, la erudición de nuestra poetisa, como algunos lo afirman siguiendo a don Ricardo Palma<sup>10</sup>, no es prueba suficiente a favor de la masculinidad de Clarinda.

En efecto, no tiene más valor que el de una suposición el razonar que la escasa preparación intelectual de la mujer del Virreinato imposibilitaba, de hecho, el surgimiento de una poetisa. Es lógico pensar, en cambio, que también las damas tuvieron acceso al mundo de los libros, por lo menos a aquéllos que por su índole teórica se alejaban de las mal afamadas obras de ficción.

Además, y en contra de lo que muchos afirman, la mujer en la Lima colonial tenía posibilidades de instruirse en centros especialmente dispuestos para la enseñanza de jóvenes y niñas, como

---

<sup>8</sup> Op. cit. Pág. 200.

<sup>9</sup> Op. cit. Pág. 41.

<sup>10</sup> Cf. Prólogo de Ricardo Palma a "Flor de Academias y Diente del Parnaso". Ed. oficial, Tip. El Tiempo, Lima, 1899. Con muy ligeras variantes el mismo texto aparece, bajo el título "Las poetisas anónimas", en "Cachivaches". Im. Torres Aguirre, Lima, 1900. Págs. 95-102; y vuelve a aparecer en "Mis últimas Tradiciones y Cachivachería", Ed. Maucci, Barcelona, 1906. Págs. 297 y ss., no dentro de "Cachivachería", sino en "mis últimas Tradiciones".

lo demuestra la creación, en el año 1562, del Colegio Santa María del Socorro (especial para niñas desvalidas), del Colegio de Santa Cruz (especial para huérfanas) y la presencia de escuelas en casi todos los monasterios de Lima. Existía, además, el Colegio de San Andrés. Se prueba así que incluso las niñas pobres tenían acceso a la enseñanza<sup>11</sup>.

Es cierto que tales centros de instrucción dedicáronse en lo esencial a la enseñanza religiosa y doméstica, pero no por ello puede creerse que se abstuvieron en absoluto de tratar algunas otras disciplinas. En el peor de los casos, las educandas recibirían lecciones de lenguaje y aritmética, despejándose así el prejuicio que Ricardo Palma sentó sobre las mujeres de la época, punto menos que analfabetas para nuestro ilustre escritor:

"La educación de la mujer, en el siglo XVII, era tan desatendida que ni en la capital del virreinato abundaban las damas que hubiesen aprendido a leer correctamente; y aún a éstas no se las consentía más lectura que la del 'Año Cristiano' u otros libros devotos"<sup>12</sup>.

Más aún: consta que damas de la Colonia dedicaron sus afanes a las artes, especialmente a la poesía, y en el Perú existió, por lo menos, una gran poetisa —Amarilis— de cuya feminidad casi nadie ha dudado. Y en el "Discurso en loor de la poesía" leemos los siguientes versos:

«Jorge Puccinelli Converso»

"¡aun yo conozco en el Piru tres damas,  
que han dado en la Poesia heroicas muestras". (Vs. 458-459)

Javier Prado es muy explícito al respecto:

"... conventos de monjas, en donde cultivaban la rima religiosa y laudatoria algunas de ellas, como Sor Rosa Corvalán, Sor Violante de Cisneros, Sor Josefa Bravo de Lagunas, de la Concepción de Lima; o la capuchina Sor María Juana, o la trinitaria Sor Juana Fuentes, o la Superiora de las Catalinas, Sor Juana de Herrera y Mendoza. Tampoco la hallaremos (la "natural y suave poesía" de los primeros tiempos) en los aristocráticos salones de doña Manuela de Orrantía, de la marquesa de Casa Calderón, versada en las lenguas eruditas; de doña Isabel de Orbea, y, en fin, de doña Manuela Carrillo

<sup>11</sup> Cf. Quesada: Op. cit. Págs. 229 y 234.

<sup>12</sup> Palma, Ricardo: "Cachivaches". Op. cit. Págs. 95-96.

de Andrade y Sotomayor, la poetisa culterana llamada por sus contemporáneos, la 'limana musa' " 13.

Y Vicente Quesada, aludiendo a México durante el siglo XVII, anota en su ya conocida obra:

"... no pocas poetisas (existieron en México), porque la mujer americana fue a las veces dedicada al culto de las bellas letras, sin menoscabo de las honestas atenciones que su sagrada misión de madre de familia le imponía: no pudo, en general, achacársele la proverbial ignorancia con que escritores extranjeros han querido hacerla pasar a la posteridad" 14.

Consta también que a las academias de entonces nunca dejaban de asistir damas, especies de musas, que concitaban los galanos versos de poetas cortesanos, cuando no intervenían en las justas poéticas con su femenino ingenio. Sabemos, por lo menos, y según lo dicho por el mismo Ricardo Palma, que a la academia del marqués de Castell-dos-Rius concurrían "las más aristocráticas señoras de la sociedad limeña" 15.

Debe insistirse, pues, en que ninguna razón justifica el creer que fue varón el autor del "Discurso". Y es lógico pensar, en cambio, que Diego Mexía, al comienzo de cuyo "Parnaso Antártico" 16 se encuentra nuestro poema, no mentía al afirmar que a ingenio de mujer se debía tal obra, concretamente a una "señora principal d'este Reino, muy versada en lengua Toscana, i Portuguesa", lamentando que "por cuyo mandamiento, i justos respetos" quedara su nombre en el olvido, tal vez para siempre.

Supuesto, entonces, que el "Discurso" es obra escrita por alguna dama, cabría preguntarse si fue nacida en España y vecindada luego en el Perú, o si, por el contrario, fue nacida y vecina del Perú, probablemente limeña.

Afirmaba Sánchez al respecto:

---

13 Prado, Javier: "El genio de la Lengua y de la Literatura Castellana y sus Caracteres en la historia intelectual del Perú". Imp. del Estado, Lima, 1918. Pág. 64. Aunque los datos que consigna son de época poco posterior al "Discurso", sirven para probar nuestro acierto.

14 Op. cit. Págs. 58-59.

15 Prólogo a "Flor de Academias...". Op. cit. Pág. XV.

16 "Primera Parte del Parnaso Antártico, de obras amatorias, con las, 21. Epístolas de Ovidio, y el in Ibin, en Tercetos. Dirigidos a do(n) Juan de Villela, oydor en la Cha(n)cillería de los Reyes. Por Diego Mexía, natural de la ciudad de Sevilla y residente en la de los Reyes, en los riquissimos Reinos del Pirú. Con privilegio. En Sevilla. Por Alonso Rodríguez Gamarra. Año 1608".

"De todos modos, si mujer fue la discutida "Clarinda", habrá que convenir en que era vieja y no peruana, y que había leído mucho a los clásicos" <sup>17</sup>.

En realidad es claro que no hay por qué preocuparse de la edad de nuestra poetisa, pues, además de no significar dato de interés, es siempre una descortesía adivinar los años de las damas... Puede ser de importancia, en cambio, tratar de determinar si fue peruana o española nuestra vieja o joven poetisa, que para estudiar las fuentes del "Discurso" podría ser útil saber si parte de su cultura la adquirió en España o si toda ella fue asimilada en el Nuevo Mundo.

Parécenos que Clarinda fue peruana y nos basamos, para así sostenerlo, en una comprobación simple: cuando un poeta elogiaba a su colega nacido en España, tenía siempre buen cuidado en dejar establecido este origen. Tal vez porque ya entonces se sentía la preeminencia del español puro sobre el español indiano. El propio "Discurso" nos da buena prueba.

Diego Mexía estampa de sí mismo: "natural de la ciudad de Sevilla, i residente en la de los Reyes, en los riquissimos Reinos del Piru" <sup>18</sup>. Por su parte, la anónima nos dice que Duarte Fernández era sevillano, mediante alusiones al Betis y a Luso (Guadalquivir-Sevilla y Portugal, respectivamente) <sup>19</sup>; que Sedeño era toledano, pues no habla del Tajo <sup>20</sup>; que Miguel Cabello era natural de Archidona <sup>21</sup>; y, por último, que Ojeda y Gálvez eran sevillanos <sup>22</sup>, con lo que queda demostrado que era costumbre aludir a la ciudad de origen de los poetas, extremo éste que podría reafirmarse recurriendo a la lectura de cualquier elogio de la época.

Y de nuestra poetisa se dice, escuetamente, que era "señora principal d'este Reino", aludiéndose con ello al Perú y sin que se haga mención de su hipotético origen peninsular, como hubiera tenido que ocurrir de acuerdo a la costumbre, de ser española la anónima. En el soneto que Mexía escribe para retribuir los elogios que ha recibido de Clarinda llama a ésta: "deidad de nuestro polo", sin tampoco hacer ninguna otra mención. En todo caso,

---

<sup>17</sup> "Los poetas de...". Op. cit. Pág. 68.

<sup>18</sup> Cf. nota 16.

<sup>19</sup> Vs. 526-534.

<sup>20</sup> Vs. 541-549.

<sup>21</sup> Vs. 562-564.

<sup>22</sup> Vs. 577-579.

y ya que no hay prueba objetiva, parece mucho más acertado suponer que Clarinda fue peruana y no, como quiere Sánchez, española.

### 3.—Amarilis: ¿autora de dos poemas?

Para el final de este capítulo hemos dejado un problema de indudable interés. Nos referimos a la tesis de Augusto Tamayo Vargas, quien pronúnciase a favor de la existencia de una sola autora para la "Epístola a Belardo" y el "Discurso en loor de la poesía". En una primera instancia completábase esta tesis con la afirmación de que la escritora sería sor Leonor de la Trinidad<sup>23</sup>. Esta última parte ha sido ya superada por el propio Tamayo, al parecer, pues en su última aportación al problema no alude para nada a dicha monja, manteniendo en cambio su idea central acerca de la existencia de una autora para ambos poemas<sup>24</sup>.

Sobre la parte central de su tesis, Augusto Tamayo ha escrito en su "Literatura Peruana":

"Muy pocos años han transcurrido, desde la primera composición que aparece en 1608 y la segunda que está considerada en la 'Filomena' de Lope, conocida en 1621. Las dos poetisas vienen del Convento. — ¿No habían dicho Palma y Sánchez que los clásicos griegos estaban en 'latín y en los conventos'?— Si Amarilis —monja convicta y confesa— escribe en la misma época que Clarinda, cuyo anonimato no se rompió por especiales 'respetos', y si el clasicismo resuena en ambos como dos notas de un mismo instrumento, —decía ya en 'Apuntes para un estudio de la Literatura Peruana'— por qué no hablar de una autora, de una sola poetisa...?"<sup>25</sup>.

Y más adelante, en el mismo libro:

---

<sup>23</sup> Tal se afirma en "Apuntes para un estudio de la Literatura Peruana" de Alberto Tauro en su ya cit. obra. Págs. 35-41. Ventura García Calderón, en el Prólogo a "El apogeo de la Literatura Colonial" dice: "Fue sin duda su corresponsal (de D. Mexía, Sor Leonor de la Trinidad) persona cultísima, muy al tanto de mitologías poéticas. ¿No podría ser ésta una 'poetisa anónima'?" Op. cit. Pág. 12.

<sup>24</sup> Nos referimos a: "Amarilis: autora de dos poemas", art. aparecido en "El Comercio", Lima, 4/12/62.

<sup>25</sup> Op. cit. Pág. 262, tm. I.

"El 'nombre' de la autora no interesa mayormente. Quedémonos con Amarilis o Amarilis Indiana y estudiemos muy seriamente la posibilidad de identificación que señalaría la presencia de una sola gran poetisa peruana, cuyos dos poemas son la más alta expresión de aquel momento de nuestra literatura, junto con 'La Cristiada' de Hojeda y 'Los Comentarios Reales' de Garcilaso, el Inca"<sup>26</sup>.

Finalmente, en artículo aparecido a fines de 1962, cuyo título es ya suficientemente explícito: "Amarilis: autora de dos poemas", escribe:

"Ambos (la 'Epístola y el 'Discursos'), pienso, corresponden a una misma 'señora principal de este reino', muy versada en lengua toscana y portuguesa, a más de la castellana, y no tiene porqué tener otra nominación que no sea la hermosa de Amarilis. Sería ésta la autora de los dos mejores poemas líricos del Perú de comienzos del siglo XVII"<sup>27</sup>.

Ahora bien: ¿qué argumento presenta Tamayo Vargas para sostener su tesis? En realidad, a través de "Apuntes para un estudio de la Literatura Peruana", de 1947; "Literatura Peruana", de 1953; y "Amarilis: autora de dos poemas", de 1962; Tamayo ha ido acumulando argumentos, algunos sumamente sugestivos, a favor de su hipótesis. Séanos permitido, en afán de claridad, analizar por separado los más importantes, comenzando por los que atañen a la forma.

En este sentido cabe señalar las siguientes frases:

"Las palabras 'dulce' y 'dulzura' aparecen en total 13 veces en el poema ('Discurso'). —Será del caso anotar que asimismo en la Silva de Amarilis "dulce", 'dulcemente' y 'dulzura' alcanzan 8 expresiones"<sup>28</sup>.

"Es de señalarse la igual profusión de algunos términos: 'dulce', 'cielo', y los verbos 'decir', 'ver', 'poder', 'querer' fuera de los usuales 'ser', 'tener', 'haber', que adquieren asimismo iguales matices; y particularmente el verbo 'dar', 55 veces en el 'Discurso' y 9 en la 'epístola', que significa entrega y deseos de beneficio para otros; y no simplemente repetidos por

<sup>26</sup> Op. cit. Pág. 263, tm. I.

<sup>27</sup> Art. de "El Comercio".

<sup>28</sup> Op. cit. Pág. 254, tm. I. Se insiste en este mismo argumento en art. "El Comercio".

escasez de vocabulario. Asimismo es interesante confrontar: 'más que mi rústica se atreva' (Amarilis); 'Hará mi lengua rústica memoria' (Clarinda)"<sup>20</sup>.

Se trata, pues, de análisis comparativos de carácter léxico, cuya capacidad probatoria depende del encuentro de peculiaridades muy concretas y saltantes, comunes a dos o más textos, y no de simples similitudes numéricas o generales, incapaces de actuar como indicios o pruebas en problemas de paternidad literaria. Y Tamayo Vargas utiliza en su argumentación, como es notorio, palabras no sintomáticas; vale decir, términos que por usuales y comunes (cielo, decir, querer, ser, tener, etc.) no permiten arriesgar ninguna hipótesis sobre la base de su presencia en dos poemas, aunque aparezcan profusamente. Señálase, por otra parte, que los verbos "ser", "tener" y "haber" muestran similares matices en la "Epístola" y en el "Discurso", pero hasta que no se demuestre qué matices son éstos —que no los hay según me parece— tampoco tienen eficacia probatoria. Veremos luego que un análisis verbal serio lleva a conclusiones completamente distintas. Nada puede afirmarse, ni a favor ni en contra, con fundamentos tan extraordinariamente genéricos, que las citadas son palabras absolutamente comunes y propias no de dos, sino de todos cuantos textos se lean.

Hay más exactitud en precisar, dentro del mismo método comparativo, lo que concierne a la palabra "dulce" y derivados. Se afirma, al respecto, que es sintomática la profusión de estas palabras en ambos textos, pues en el "Discurso" se leen 13 veces sobre 808 versos y en la "Epístola a Belardo" 8 veces sobre 334 versos. Es engañosa esta similitud, sin embargo, porque tampoco la palabra en cuestión puede hacer las veces de indicio —por ser parte del léxico normal de cualquier poema— y porque las cifras sólo dan una paridad muy relativa: 1.59% en el "Discurso" y 2.39% en la "Epístola".

Expónese otra prueba de esta misma índole: el verbo "dar" aparece 55 veces en el poema de Clarinda y 9 veces en el de Amarilis, con sentido de "entrega y deseos de beneficio para otros". Hay aquí una mayor especificación, pues alúdese a una significación que se supone típica de ambos poemas y, consiguientemente, apta de ser considerada como prueba de que en realidad un autor

---

<sup>20</sup> Op. cit. Pág. 257.

produjo las dos obras. Pero no es así, en modo alguno. En el aspecto puramente estadístico se comprueba que la frecuencia en el "Discurso" es de nada menos que 6.80% y en la "Epístola" de solo 2.69%, existiendo, pues, una enorme diferencia. Más aún: la significación de "dar" como "entrega y deseos de beneficio para otros" es casi tan vieja como la palabra misma; ésta aparece en 1140 y su derivado "dádiva", cuya significación es precisamente la que anota Tamayo, data de alrededor de 1184<sup>30</sup>, con lo que queda demostrado que desde entonces "dar" funcionaba en tal categoría semántica de manera normal, sin que sea buena probanza su aprovechamiento en dos poemas.

Acotaremos, finalmente, que la palabra "rústico" es común en las obras clásicas y que se encuentra relacionada, con frecuencia, al tópico de la falsa modestia<sup>31</sup>, como precisamente sucede en el "Discurso" y la "Epístola", siendo igualmente imposible encontrar en esta coincidencia un índice de la presencia de un solo autor.

Formalmente, pues, no existen pruebas de que los poemas en referencia sean creación de un mismo ingenio. Hay, en cambio, una certidumbre en contra, la misma que será tratada al terminar este capítulo.

Pero Augusto Tamayo Vargas tiene, además, otra serie de argumentos importantes:

"El dato peruano se halla presente en ambos poemas. En uno ('Epístola') a través del ambiente de la 'expresión localista'. En otro ('Discurso') a través del conocimiento de los poetas 'peruanos' de entonces"<sup>32</sup>.

"En ambos poemas la autora da a entender que reside en el Perú; en una ('Epístola') por las señales geográficas que muestra; en el otro ('Discurso') por los componentes de la Academia Antártica —establecida en Lima— de quienes con tanto conocimiento y amistad se refiere"<sup>33</sup>.

Habría que advertir al respecto que, precisamente, el "dato peruano" distingue nítidamente ambos poemas, porque en el de

<sup>30</sup> Cf. Corominas, Joan: "Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana". Ed. Gredos, Madrid, 1961.

<sup>31</sup> Cf. Curtius, Ernest Robert: "Literatura Europea y Edad Media Latina". Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1955; donde se estudia el origen y desarrollo del tópico en referencia. Págs. 127-131, tm. I.

<sup>32</sup> "Literatura Peruana". Págs. 258-259.

<sup>33</sup> Art. de "El Comercio".

Amarilis se abunda en alusiones histórico-geográficas —referentes a Huánuco— sin mencionar para nada a los poetas del Perú; mientras que en el de Clarinda se habla en extenso de los poetas y apenas si se alude a Lima de pasada. El "dato peruano" es, pues, distinto en los textos en cuestión y el hecho de que aparezca en ambos, genéricamente, no prueba absolutamente nada. Creo que todos los poemas coloniales tienen, de una u otra forma, referencias a su condición antártica.

Tamayo Vargas expone otra serie de breves argumentos:

"Ambas poesías (...) son de origen conventual"<sup>34</sup>.

"Muy pocos años han transcurrido, desde la primera composición que aparece en 1608 y la segunda que está considerada en la 'Filomena' de Lope, conocida en 1621"<sup>35</sup>.

"Para ambas los contemporáneos cumplieron silenciosamente el mandato de la no identificación"<sup>36</sup>.

Efectivamente, parece ser que los dos poemas tienen origen conventual. Es casi seguro en el caso de Amarilis, aunque Luis Alberto Sánchez acaba de negarlo:

"Con todo, y a pique de parecer contradictorio, apuntaré que Amarilis, si mujer fue, no tuvo nada de monja, como creyeron Menéndez y Pelayo, Medina, Palma, García Calderón; sino que fue mujer de mundo creyente eso sí en Dios y en Jesucristo y muy piadosa"<sup>37</sup>.

Y es probable en el caso de Clarinda, pese a que en el "Discurso" no hay ninguna referencia al estado religioso de su autora. Pero nada puede colegirse de esta igualdad de estado, porque justamente no era extraño en la época —ni mucho menos— el que las mujeres ingresaran al convento y, por tanto, nada indica que fuera imposible la existencia casi simultánea de dos monjas poetisas, o muchas más. Que el mismo Tamayo muéstrase de acuerdo en aquello de que la cultura colonial estaba "en latín y en los conventos".

---

<sup>34</sup> "Literatura Peruana". Pág. 258.

<sup>35</sup> Op. cit. Pág. 262.

<sup>36</sup> Art. de "El Comercio".

<sup>37</sup> Sánchez, Luis Alberto: "Amarilis. (Un respunte)". Ed. mimeográfica del Servicio de Publicaciones del Teatro Universitario de San Marcos, Serie IV, Nº 28, Estudios de Teatro Peruano, Lima, 1962. Pág. 3.

Es exacto, por otra parte, que no es mucha la diferencia cronológica que separa ambos poemas. No es lógico, empero, suponer que en esos años sólo una mujer estuviera en condiciones de versificar.

Es cierto, por último, que el anonimato fue celosamente guardado. Es claro, sin embargo, que nada puede derivarse de tal similitud, como tampoco de la conjunción de esta serie de tres argumentos.

Desde otro ángulo, Augusto Tamayo Vargas expresa que en la "Epístola" hay "aficiones mitológicas similares a las del "Discurso" y a los otros poemas clasicistas"<sup>38</sup>, pero que en aquella la erudición está "limada", mientras que en éste "se le deja correr" en libertad<sup>39</sup>.

En este sentido, sin embargo, la diferencia es clarísima: en el "Discurso" las alusiones mitológicas, así como las referencias al mundo clásico en general, son muchísimo más numerosas que en la "Epístola". Y no es sólo que en uno la erudición ande suelta y limada en el otro, como cree Tamayo, sino que Clarinda hace gala de su conocimiento y lo despliega cuantas veces puede y lo aprovecha continuamente como recurso para elevarse a un "lenguaje poético"; mientras que Amarilis lo aprovecha en escasos momentos, con mesura, sin ese regusto de su colega y, tal vez, con menos seguridad y desenfadado.

Pero hay algo más importante. Amarilis alude a los siguientes aspectos de la cultura clásica, incluyendo cuestiones mitológicas: Apolo, Atlante, Tebas, Pindos, Aristarco, Baco, Alcides, Neptuno, Tasso y las Musas. La lista, como se ve, incluye un escritor clásico: Aristarco y da la casualidad que precisamente él no es nombrado en el "Discurso", pese a que en sus versos se cita más de una decena de poetas y escritores greco-latinos. A Apolo se alude en la "Epístola" a través del mito de Dafne y éste no es tratado en el "Discurso", aun cuando son numerosísimas las alusiones a Apolo. Tampoco en el poema de Clarinda se lee nada de Neptuno y a Baco se le llama Bromio, nombre éste que no usa Amarilis. Así, sólo coinciden las alusiones a Tasso, Tebas, Pindos, Alcides y las Musas, las cuales pertenecen al caudal tópico de la época y, por tanto, no constituyen semejanzas probatorias de la tesis de Tamayo, como él mismo lo afirma en otra ocasión:

---

<sup>38</sup> "Literatura Peruana". Pág. 255.

<sup>39</sup> Art. de "El Comercio".

"Cheesman da excepcional importancia a la similitud de referencias a Tebas, Orfeo y Apolo entre el soneto de Arriaga y el 'Discurso' de la Anónima para sugerir que tal vez aquél sea el autor del poema en 'loor de la poesía'. Pero si repasamos por todos y cada uno de los poetas veremos que los mismos temas asoman en ellos" <sup>40</sup>.

Que es, precisamente, lo que nosotros afirmamos. Por otra parte, Clarinda no demuestra un conocimiento amplio de la geografía mítico-científica de su época, pues apenas si habla de los ríos Betis, Tajo, Polaco y Mauro; mientras que Amarilis ocupa toda una estancia de su silva en referencias de esta índole: Arabias, Cambaya, Cefala, Mar Rojo, Rarsinga, Ceylanes, etc., etc. <sup>41</sup>.

Los argumentos hasta aquí reseñados son, dentro de la tesis general de Augusto Tamayo Vargas, menos importantes que el que se expone luego. Este es, por tanto, el centro donde parece gravitar el pensamiento del citado autor. Es necesario conocerlo en todos y cada uno de sus aspectos.

Transcribimos al detalle los textos pertinentes:

"Si al parecer habría dos caminos distintos: la nota 'intelectiva' del 'Discurso' y la marcadamente 'sensible' de la 'Epístola', esto no es, ni en mucho, muestra de dos manos diferentes, sino por el contrario parecen indicar una misma experta pluma que ataca el tema, desde dos ángulos —que se complementan— y siguiendo un igual plan" <sup>42</sup>.

"Ambos poemas centralizan al 'amado', al poeta a quien se dirigen como expositores de un lenguaje sublime, y que son en retruécano de la 'dama medieval trovadoresca', el 'amante ideal' a quien no se pretende materialmente, sino a quien se desea tener al lado en el goce mismo de Dios, más allá de la vida" <sup>43</sup>.

"Al igual que en Clarinda es éste (el de Amarilis) amor por la poesía. El poeta sublimado no es sino un vehículo de expresión poética. Amarilis buscará la poesía de los labios de Belardo, del poeta que en la gloria 'en santo amor' gozará.

---

<sup>40</sup> "Literatura Peruana". Pág. 250.

<sup>41</sup> Nos servimos de la edición de la "Epístola" de García Calderón: "El Apogeo de la Literatura Colonial —Las poetisas anónimas, El Lunarejo, Caviedes". Biblioteca de Cultura Peruana. Ed. Desclée de Brouwer, París, 1938. La estrofa en referencia: pág. 47.

<sup>42</sup> "Literatura Peruana". Pág. 257.

<sup>43</sup> Ibidem.

El es productor de 'conceptos bellos' y tiene una entonación dulce y un 'estilo milagroso'. Por él su palabra llegará a la Verdad y ella que tiene el 'gusto y el consuelo' puestos en 'dulce coloquio con el cielo', lo incita a producir poesía por Santa Dorotea, como manera de alabar a Dios, supremo don. Y aquí, una vez más, se confunden ambos mensajes poéticos, porque la 'señora principal de este reino' invita también a componer poesía en homenaje a Dios, ya que aquella 'dama es ilustre cuanto bella', cuando se compone en homenaje de 'su Dios' " <sup>44</sup>.

"He aquí los principales motivos de ambos poemas: una exaltación del poeta, que corresponde a una exaltación de la poesía para el cumplimiento del círculo neoplatónico de reverter hacia Dios el amor que éste nos ha insuflado. Y si el 'Discurso' es un poema que prologa las 'Heroidas' o sea las cartas que Ovidio pone como compuestas por las heroínas de la leyenda para los héroes de la misma, ¡qué otra cosa que una carta más de Ovidio —bajo su inspiración y tema— es la 'Epístola de Amarilis a Belardo'! Ambos poemas están bajo el signo ovidiano a todas luces. El 'Discurso' provocó la composición de la 'Epístola' " <sup>45</sup>.

El argumento en cuestión, aunque complejo, es unitario. Permítasenos, sin embargo, y por razones expositivas, analizarlo en sus elementos más importantes.

Por lo pronto, Tamayo afirma que el "Discurso" y la "Epístola" tienen igual tema e igual plan, a la vez que reconoce que uno es intelectual y el otro sensible —afectivo, mejor sería decir. Pero, ¿cuál es ese mismo tema? Dícenos Tamayo que es el amor al poeta, que deviene en amor a la poesía y culmina en una dimensión divina al propiciarse una poesía de índole religiosa.

Parécenos que en modo alguno este planteamiento es común a los dos poemas. En efecto, el "Discurso" no deja traslucir en ningún momento dicho amor por el poeta, en este caso, por Diego Mexía. Los versos que cita Tamayo:

"Si tu eres mi Parnaso, tu mi Apolo . . ."

se, pues, mi Febo, Sol y Delio solo . . ."

"Eres el Delio, el Sol, el Febo santo;

"Fébada tuya soy . . ."

---

<sup>44</sup> "Literatura Peruana". Pág. 258.

<sup>45</sup> Art. de "El Comercio";

"Y pues eres mi Delio, ten la rienda  
al curso con que vuelas por la cumbre  
de tu esfera, y mi voz y mi metro enmienda  
para que dignos queden de tu lumbre..."

son otras tantas expresiones de admiración por las virtudes poéticas de Mexía, pero no palabras de amor por él. Que todos los nombres que le asigna —Delio, Sol, Febo— son alusiones a Apolo, dios de la poesía. Y no hay manera de entender en ellos aquel rendimiento amoroso que sí captamos —luminosamente— en Amarilis:

"Y tendré gran disculpa  
si el amarte sin verte, fuera culpa..."

"Y Amor, que nunca tuvo paz conmigo,  
te me representó parte por parte..."

"Finalmente, Belardo, yo te ofrezco  
un alma pura a tu valor rendida..."

"Pero si he parecidote atrevida  
a lo menos paréczate rendida,  
que fines desiguales  
Amor los hace con su fuerza iguales..."

En Clarinda, entonces, hay admiración —encendidísima— por Mexía<sup>46</sup>; en Amarilis hay amor —encendidísimo— por Lope de Vega. Que sea éste lo que comúnmente llámase "platónico", y que, además, se traslade al plano divino en ansias de comunión ante Dios, no quita que el sentido último de la "Epístola" sea, en verdad, de un depurado erotismo, en el mejor de los sentidos de esta palabra.

Precisamente, Clarinda no se eleva hasta esta altura y su relación con Mexía queda en el plano terreno de la admiración, sin encumbrarse hasta la cima de Amarilis, porque no parten de un mismo punto, como acabamos de verlo. Así, el "tema" del "Discurso" no puede ser centrado en el amor del poeta, como sí puede y debe serlo en la "Epístola".

---

<sup>46</sup> Adviértase que Tamayo esgrime entre sus pruebas el verso de Clarinda "soy mariposa y temo al fuego" que supone dedicado a Mexía, cuando en realidad es a Pérez Angel. Por lo demás, el relacionar a Apolo con el poeta elogiado es un recurso que la poetisa utiliza como alabanza casi general para todos los poetas que nombra.

Por otra parte, es exacto que el amor al poeta deviene en amor a la poesía en el caso de Amarilis, mas no en el de Clarinda. Esta recorre el camino inverso: puesto que ama a la poesía, y a ella canta en loor, admira a los poetas, a todos los buenos poetas, y especialmente, al mejor de ellos: Mexía. Consideramos evidente que el centro de la poesía de la de Huánuco es Lope, como hombre y como poeta, a quien ama; y de la inspiración de Clarinda, la poesía, don de Dios, virtud excelentísima, compendio de artes y ciencias.

Además, tampoco es exacto pensar que en ambas obras la poesía adquiere una dimensión religiosa. Amarilis pretende que Lope escriba versos religiosos —en homenaje a Santa Dorotea— y, por ello, alaba este tipo de poesía. Clarinda, en cambio, asume una postura mucho más radical: elogia las obras religiosas —es cierto—, pero piensa que la poesía deviene de Dios y que Dios la inspira en los hombres. Es, pues, muy distinto propender a que alguien escriba un poema hagiográfico, a sostener que la poesía en general tiene su fuente única en la divinidad.

Igualmente es extraño que se piense que la "Epístola" y el "Discurso" están bajo el signo de Ovidio. Por lo menos en lo que atañe al último esto es, en absoluto, falso. ¿No es excesivamente simplicista calificar una obra de ovidiana porque aparece a manera de prólogo a una traducción del poeta latino sin que —por lo demás— se haga siquiera una alusión a esta circunstancia? <sup>47</sup>. En verdad, el "Discurso" nada tiene que ver con las "Heroidas", salvo el accidente de haber aparecido en un mismo volumen. Y la "Epístola", aunque no podamos afirmarlo tajantemente, es probable que tampoco esté en la línea del mencionado clásico.

Sostenemos, en suma, que entre el "Discurso" y la "Epístola" no hay una sola coincidencia apreciable que permita pensar, con un mínimo de rigor, que ambos poemas fueron producto de una misma autora. Es notorio, como acabamos de apreciarlo, que existen similitudes secundarias, pero éstas —siempre— son excesivamente generales, de carácter marcadamente tópico, y nada prueban ni de por sí ni en relación con otras coincidencias semejantes. El "Discurso" y la "Epístola", sobre todo, son expresiones distintas de distintos espíritus, el uno ocupado en loar a la poesía y ensalzarla, para lo cual se adentra con paso firme en la teoría literaria

<sup>47</sup> "A manera de prólogo": en realidad, el "Discurso" es un elogio al traductor y no "prologa", en sentido estricto, el poema de Ovidio.

de entonces; y el otro, mucho más modesto en su dimensión teórica, pero de inspiración más genuina, más constante, más poética, preocupado por un amor altísimo, y entregado a la delicia de un afecto casi sobrehumano.

Pero hay más: en una tesis presentada en 1960 a la Facultad de Letras de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, José Augusto Garaycochea<sup>48</sup> prueba, mediante métodos rigurosos, la imposibilidad de que nuestros poemas provengan de una misma pluma. Garaycochea aprovecha el método de los índices verbales expuesto por Criado de Val<sup>49</sup> y analiza, consecuentemente, las modalidades que aparecen en cada texto en lo que atañe al uso del verbo, específicamente del modo subjuntivo.

En consideración a la importancia de esta tesis, verdadero ejemplo de investigación universitaria, y dado que no es conocida más que por un reducido grupo de catedráticos de San Agustín, insertamos a continuación las conclusiones que interesan a nuestros fines:

"6.—La forma 'amara' es utilizada por Clarinda 13 veces a lo largo de 808 versos. Su significado tiene un mayor valor hipotético orientado al futuro. También se le usa con valor condicional y, en menor escala, como ponderativo, subjuntivo común y desiderativo.

Se combina, preferentemente, así: Infinitivo — Imperfecto en —ra, llevando el primero un sufijo pronominal. También es común la combinación: Imperfecto en —ra — Imperfecto en —ra. En menor número interviene un presente indicativo y, también en un solo caso, un pretérito indicativo.

7.—Amarilis emplea la forma 'amara' 12 veces en 335. Hay un mayor número de ejemplos con valor condicional, interviniendo algunas veces, la partícula 'si'. Es igualmente importante la utilización como forma desiderativa, empleando siempre el verbo 'querer' (quisiera, quiera). Usos menores: hipotético futuro, ponderativo, subordinado a tiempos no pasados.

Se combina, sobre todo, con un infinitivo pero en sentido inverso al empleado por Clarinda: Imperfecto en —ra — In-

---

<sup>48</sup> Garaycochea Millos, José Augusto: "Ensayo de análisis verbal del estilo. (Índices verbales de Clarinda y Amarilis)". Tesis para optar el grado de Bachiller en Letras. Presentada a la Facultad de Letras de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, 1960. Ed. mecanografiada.

<sup>49</sup> Criado de Val, M.: "Análisis verbal del estilo". Ed. de la Rev. de Filología Hispánica, Anejo LVII, Madrid, 1953.

finitivo. Este no lleva sufijo pronominal. Varias veces se encuentra el 'amara' independiente; más raramente va unido con un futuro hipotético y sólo una vez con otro imperfecto en —ra.

8.—Clarinda utiliza el 'amase' 11 veces; generalmente, como subjuntivo común, es decir, su forma más corriente. Desbordando su sentido normal es empleado para sustituir al 'amara' como hipotético con matiz de futuro, como ponderativo y como comparativo, siendo aquí introducido por la frase 'como si'.

Se combina integrando siempre el segundo término oracional. Lo hace en bastante cantidad con un pretérito indicativo que influye en tres, dos o uno imperfectos en —se. También un pluscuamperfecto de indicativo combina a tres 'amase'. Otras combinaciones se realizan con gerundio y con infinitivo.

9.—Amarilis no utiliza el imperfecto en —se sustituyéndolo por el 'amara' al que da, algunas veces, tono de subjuntivo común.

10.—En el Discurso en loor de la poesía encontramos 6 ejemplos de futuro hipotético. Con este carácter se le usa siempre. Sólo se le combina con un futuro indicativo que es el del verbo 'ser' (será). A veces el 'será' introduce a dos 'amare'.

11.—La Epístola a Belardo tiene 6 futuros hipotéticos. Se le emplea como tal, pero con cierta propia característica que le da un tono condicional.

Se le combina sólo una vez con un futuro indicativo y otra con un imperfecto en —ra; pero las más de las veces en forma independiente. Aquí marca una rotunda diferencia con los usos que le da Clarinda que sigue la regla gramatical general.

12.—Dos veces utiliza Clarinda el condicional y siempre con valor de obligación en el pasado.

Se combina con un pluscuamperfecto de indicativo y con un gerundio. En ambos casos es influenciado de manera tan opuesta a su propio valor de probabilidad, que llega a conformar una afirmación; lo que nos hace ver su empleo con su valor más antiguo de obligación en el pasado.

13.—Amarilis no utiliza el condicional, pero, en cambio, juega con las otras formas subjuntivas para poder reemplazarlo.

14.—Sólo una vez utiliza Clarinda una forma compuesta que es 'hubieran dado' con valor hipotético de pasado.

Amarilis no utiliza formas perfectas.

15.—Ni Clarinda ni Amarilis usan las formas Perfecto en —se, Futuro Hipotético Perfecto en —re, Condicional compuesto.

16.—La conclusión evidente que en relación con el problema de autoría que venimos tratando, es la de no poder ser un solo autor quien haya escrito el Discurso en loor de la poesía y la Epístola a Belardo. Las distintas formas subjuntivas utilizadas y las maneras antagónicas como las emplean, nos lo demuestran”<sup>50</sup>.

No resta sino explicitar nuestra concordancia con las conclusiones de José Garaycochea. Y, por tanto, insistir en nuestra afirmación primaria: la “Epístola a Belardo” y el “Discurso en loor de la poesía” son obras de distintas autoras. En el caso del “Discurso”, parecemos que no hay por qué negar la feminidad de quien lo escribiera, pudiendo colegirse que fue una dama —tal vez monja— nacida en el Perú, cuyo nombre y circunstancias biográficas no pueden, por ahora, precisarse.



Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

---

<sup>50</sup> Tesis cit. Págs. 102-104.

## SEGUNDA PARTE

### EL TEXTO. Estudio

#### CAPÍTULO TERCERO

#### ESTRUCTURA TEMÁTICO FORMAL DEL "DISCURSO EN LOOR DE LA POESÍA"

Aunque enemigos de actuar cognoscitivamente sobre la literatura de acuerdo a la tradición didáctica de parcelar toda obra en forma y contenido, no nos queda más camino que aprovechar tan simple esquema para estudiar el "Discurso en loor de la poesía", pues corresponde, con toda notoriedad, a un cierto tipo de literatura en el cual es efectiva la separación de lo que se dice y su revestimiento lingüístico, en la medida precisa en que se aleja de la poesía genuina donde sólo hay una forma significativa, según hemos tenido oportunidad de afirmarlo en el capítulo anterior <sup>1</sup>.

#### I.—Estructura temática del "Discurso".

El "Discurso" es, como su título nos lo dice, un elogio de la poesía. No una poética ni una preceptiva, aunque de aquélla tenga algo al dedicarse, para probar la justicia de su loanza, a especulaciones teóricas sobre el origen, funciones, caracteres e historia de la poesía. Su organización es simple, casi lineal, y está regida por los principios retóricos de Cicerón, según lo afirma Alberto Tau-

---

<sup>1</sup> No significa que el "Discurso" sea mala poesía. Simplemente, que no alcanza ese grado de pureza poética que es patrimonio de la lírica, caracterizada —para nosotros— por esa función absoluta de fondo y forma.

ro<sup>2</sup>. Se desarrolla, además, de acuerdo al sistema tópico de los elogios de las artes. Escribe Robert Curtius al respecto:

"He aquí (en 'De la Música' de Plutarco) un modelo 'laudatio' de un arte. Su tónica abarca los siguientes puntos: 1) inventores humanos y divinos del arte; 2) utilidad moral y política de éste; 3) el conocimiento enciclopédico y la filosofía como presupuestos del arte; 4) catálogo de héroes"<sup>3</sup>.

Todos estos tópicos aparecen en el "Discurso" con exacta nitidez, y hasta con igual ordenamiento, como también pueden leerse en el "Panegyrico por la poesía", anónimo sevillano de 1627, que lamentablemente no me ha sido posible conocer; en la Introducción de Alonso de Valdez a las "Diversas Rimas" de Espinel, edición de Madrid, 1591; en la "Questión sobre el honor debido a la poesía" de Lope de Vega<sup>4</sup>. Y, finalmente, en casi todas las poéticas españolas que habremos de analizar con detenimiento en el próximo capítulo.

El "Discurso" comienza, siguiendo los cánones clásicos, con una invocación a Apolo, dios de la poesía, para que otorgue a la autora la inspiración necesaria a sus deseos de loar y defender a la poesía. Alúdese, en seguida, a los seres míticos que gozaron de sobrehumano poder gracias a su canto, haciéndose especial mención —por cierto— a Orfeo y Anfión. En realidad, la invocación de nuestra poetisa proyéctase hacia cuantas fuentes de inspiración conoce: Ninfas (que para ella son del Sur), Pimpleides, Agua Medusea, Fuente de Hipocrene, etc., etc., para culminar en Diego Mexía, encarnación americana de Apolo. Concluye esta primera parte, meramente introductoria, que corre del verso 1 al 60, con un nuevo tópico: el de la modestia:

"Bien se qu'en intentar esta hazaña  
pongo un monte mayor qu'Etna el no(m)brado  
en ombros de muger que son d'araña". (Vs. 55-57)<sup>5</sup>

Ingresando ya al tratamiento del tema, Clarinda se remonta hasta la creación del mundo y el hombre por Dios:

<sup>2</sup> Op. cit. Págs. 107 y ss.

<sup>3</sup> Op. cit. Pág. 761, tm. II.

<sup>4</sup> Op. cit. Págs. 760-775. Sería interesantísimo conocer el "Panegyrico". Por las citas y resumen que trae Curtius, es evidente que tiene gran similitud con el "Discurso". Además fue editado en Sevilla y apenas 19 años después que éste.

<sup>5</sup> Todas las citas del "Discurso" se refieren a la ed. príncipe, que es la que transcribimos al final de este libro.

"De fragil tierra, i barro quebradizo  
fue hecha aquesta imagen milagrosa  
que tanto al autor suyo satisfizo", (Vs. 73-75)

para pasar de allí a fijar, con nitidez, el origen de la poesía. Y narra, al efecto, una breve y hermosa historia: Dios forjó el caos y de él extrajo el "mapa milagroso" de la tierra, las esferas, la creación íntegra, al mismo tiempo que, con infinita sabiduría, iba concordando en gratas armonías todos los elementos. Y lo mejor de la creación ("la suma, i lo mejor de casa cosa") lo fundió en el hombre; tanto, que "quedó d'el ombre Dios enamorado". Y por amor, culminó su donación de virtudes y perfecciones con el regalo de la poesía.

La poesía es, pues, don de Dios, máxima donación del Creador a su creatura, extremo de amor. De aquí, entonces, que la poetisa realice una progresión: lo mejor del cosmos fue puesto en el hombre, el hombre recibió todas las virtudes, y la mejor, la más valiosa, la que corona toda ciencia y sabiduría, la que compendia las artes en su conjunto, es la poesía: "don eminente qu'abita en los coros celestiales".

Sin embargo, Dios no otorgó a los hombres el poder de transmitir por enseñanza lo que le había sido donado. Sólo Dios, por esto, podrá insuflarse en cada hombre para alentar en su espíritu el don de poetizar. Y el hombre tendrá que estar preparado para este advenimiento. Deberá florecer en toda ciencia y en toda arte, ser de alto entendimiento y eminente en los estudios, discreto y espiritual.

Establecido el origen de la poesía —tarea que le ha ocupado del verso 61 al 129— Clarinda inicia lo que podríamos llamar la "historia" de la literatura. Comienza de nuevo, lógicamente, en Dios, mas ahora concreta su teoría :

"D'esta región empírea, santa, i bella  
se derivó en Adán primeramente,  
como la lumbré Déléfica en la estrella". (Vs. 130-132)

Adán: primer poeta. ¡Cómo no habría de entonar su voz con melodía —dice la anónima— al saberse amado por su Dios! Y Eva, primera poetisa:

"I cantasse a su Dios muchas canciones,  
i qu'Eva alguna vez le ayudaría". (Vs. 138-139)

Luego del pecado, ahora como ser culpable y sufriente, Adán continuaría ejerciendo su potencia poética, pero ya no en cánticos de júbilo, sino en tristes elegías.

Pasados los siglos, los descendientes de Adán dividiríanse en dos bandos o parcialidades. Unos, la mayoría, olvidaron a Dios y cayeron en la barbarie; otros, los menos, continuaron en el temor de Dios, alabándole, y tuvieron "en suma reverencia el don de la Poesía". Se alude, como se comprende fácilmente, al pueblo escogido.

Se pasa luego revista a los grandes poetas judíos, para lo cual Clarinda nos habla de Moisés, Jahel, Barac, Débora, David, Judit, Job, Jeremías, etc. Y, en seguida, a personajes del Nuevo Testamento que alguna vez prorrumpieron en dulce metrificar: Simeón, Zacarías, la Virgen María, etc. Se aclara, a propósito, que nadie debe extrañarse de este catálogo de autores, pues la Iglesia no sólo no rechaza la poesía, sino se sirve de ella en sus cultos y oraciones.

Háblase luego, genéricamente, de algunos escritores medievales (Paulino y Juvenco) y "modernos" (Arias Montano, Jerónimo Vida, Sannazaro, etc.).

Clarinda se ocupa luego de los hombres que olvidaron a su Creador. Inicia una apasionada imprecación contra aquéllos y anota que el salvajismo de esta parcialidad fue superado, precisamente, gracias a la labor de los poetas. Al respecto expónese una concepción extremadamente amplia y elogiosa del poeta: filósofo, moralista, naturalista, caudillo; en suma, civilizador. Los poetas, así, "enseñaron las cosas celestiales", "mostraron de naturaleza los secretos", fundaron pueblos e instauraron la nobleza, "pusieron en precepto las virtudes morales", "limaron el lenguaje", "domesticaron el vivir salvaje" y hasta fueron

"..... fundamento  
de pulicia en el contrato, i trage". (Vs. 272-273)

Finalmente, los hombres convenciéronse de las virtudes de la poesía y, consecuentemente, tributaron honda admiración a sus cultivadores, hasta el extremo de que

"..... el nombre de Poeta  
casi con el de Iove competia". (Vs. 284-285)

Se ingresa así a lo que podríamos llamar la "Edad de Oro"

de la poesía. Se le rinde culto, los poetas son reverenciados, y todos concuerdan en tributar elogios a tan elevado y provechoso arte. Clarinda intercala aquí algunos versos sobre la necesidad de que el poeta sea un dechado de moralidad, pues la poesía —además de producir deleite— debe ser adocrinadora, docente. Y se pregunta:

"Que puede doctrinar un disoluto?  
que pueden deleytar torpes razones?" (Vs. 290-291)

Se abunda sobre lo que hemos denominado la "Edad de Oro" de la poesía, aunque sin atender específicamente a los poetas de tal época, sino al consenso laudatorio que en dicho tiempo había acerca de la literatura. Especial mención merece Roma:

"Corona de laurel como al que doma  
bárbaras gentes, Roma concedía  
a los que en verso onravan su Idioma". (Vs. 325-327)

Se explaya la anónima en este tema, relatando anécdotas que demuestran hasta qué punto en esos tiempos ("¡Oh tiempo veces mil y mil dichoso!") se honraba a la poesía. Con este propósito se narran anécdotas de Julio César y Virgilio; Alejandro, Homero y Píndaro; Apolo y Arquíloco; Bromio y Sófocles, etc., confundiendo historia, leyenda y mito.

Se menciona luego, con detalle, una de las virtudes más importantes de la poesía: su poder de immortalizar mediante la fama al hombre que la produce, al poeta, y a las personas que son cantadas en los versos, los personajes. De manera especial se alude, en este contexto, a Virgilio-Eneas:

"Conocido es Virgilio, que a su Dido  
rindió al amor con falso disimulo,  
i el talamo afeó de su marido". (Vs. 406-408)

Se continúa con una enumeración escueta, sin ningún sistema, de escritores clásicos famosos: Pomponio, Horacio, Itálico, Catulo, Marcial, Valerio, Séneca, Avieno, Lucrecio, Juvenal, Persio y Tibulo. Algo más explícita es la mención a Ovidio y Lucano.

Naturalmente, Clarinda quiere hacer un aparte para las famosas poetisas. Mienta a Safo, Pola y Proba Valeria, para culminar en el plano de la mitología con las Sibilas, Fébadas y Tiresia

Manto. Dice también que en la Italia de sus días muchas matronas dedicaban sus afanes a la poesía y que en el Perú sucedía lo mismo:

"Tambien Apolo s'infundio en las nuestras  
i aun yo conozco en el Piru tres damas,  
qu'an dado en la Poesia eroicas muestras". (Vs. 457-459)

Pasa de inmediato a la literatura española. No da el nombre de un solo autor, pero se prodiga en alabanzas para la Metrópoli y sus poetas. Dice:

"En ti vemos de Febo el estandarte,  
tu eres el sacro templo de Minerva,  
i el trono, i la silla d'el orrendo Marte", (Vs. 490-492)

con lo que alude al tópico de las armas y las letras.

De España pasa a América, concretamente al Perú, y, según común parecer, a los poetas de la Academia Antártica que funcionaría en Lima por entonces. Cita a Figueroa, Duarte Fernández, Montescoca (Montes de Oca), Sedeño, Pedro de Oña, Miguel Cabello, Juan de Salcedo y Villandrando, Diego de Hojeda, Gálvez, Juan de la Portilla, Gaspar Villarroel, Diego Avalos, Luis Pérez Angel, Antonio Falcón, Diego de Aguilar, Cristóbal de Arriaga y Pedro Carvajal.

A todos ellos reparte elogios desmesurados. Alguno es mejor que Homero, otro que Tasso; quien sobrepuja a Dante, etc., etc. Alberto Tauro acertó con justeza envidiable al llamar a estos poetas, o al menos a la mayoría, "poetas elusivos"<sup>6</sup>. En efecto, de algunos no se conoce ninguna obra; de la mayoría, uno que otro verso de circunstancia y no pasan de cuatro los que realmente poseen méritos apreciables, muy singularmente Diego de Hojeda y Pedro de Oña.

Con este recuento de los poetas antárticos culmina la "historia de la literatura" que elabora Clarinda. Corre, pues, del verso 130 al 630, pudiendo subdividirse en varios apartados: 1) Adán y los poetas judíos; 2) algunos poetas medievales y "modernos"; 3) la poesía en la gentilidad y el surgimiento en ella de la poesía; 4) la "Edad de Oro" de la poesía y su honra universal; 5) nómina

---

<sup>6</sup> Op. cit. Págs. 121 y ss.

de poetas clásicos; 6) las poetisas; 7) elogio de España; y, 8) alabanza de los poetas de la Academia Antártica.

En seguida Clarinda, en ramplones versos, trata de probar la importancia de la poesía por otros medios, para lo cual recurre al señalamiento de la importancia de todos los elementos de la creación (bajo el principio que todo es importante), determinando —además— los grandes provechos que recibe el hombre de la poesía en las más variadas circunstancias, alzando de nuevo su inspiración:

"Es de provecho en nuestra tierna infancia,  
porque quita, i arranca de cimiento  
mediante sus estudios, la inorancia.

En la virilidad es ornamento,  
i a fuerza de vigiliass, i sudores,  
pare sus hijos nuestro entendimiento.

En la vejez alivia los dolores,  
entreteniendo la noche mal dormida,  
o componiendo, o rebolvie(n)do Autores.

Da en lo poblado gusto sin medida,  
en el campo acompaña, i da consuelo,  
i en el camino a meditar combida". (Vs. 667-678)

De inmediato nuestra poetisa arremete contra los malos poetas, aquéllos que desprestigian la poesía, a los que califica de "torpes", "viciosos", "malos", "sucios" y "asquerosos". Arremete también contra los que creen que la poesía debe ser rechazada por los espíritus sanos y las mentes católicas, afirmando que no porque algunos malos poetas la desprestigien, la poesía será mala en sí. Y ejemplifica:

"Necio: también será la Teología  
mala, porque Lutero el miserable  
quiso fundar en ella su heregia?". (Vs. 700-702)

Y en cuanto a la utilización por poetas cristianos del legado clásico; esto es, pagano, incluyendo la mención de sus dioses, Clarinda se lanza a una larga disquisición —la parte menos importante del "Discurso"— en la que señala que así como en las iglesias a veces se ven "retratos" de gentiles, para ornato de la misma,

así también la poesía puede utilizar este legado. Sobre todo, porque se sobreentiende que los dioses antiguos están a los pies de Cristo:

"Assi esta dama ilustre, quanto bella,  
de la Poesía, cuando se compone  
en onra de su Dios, que pudo hazella:

Con su divino espíritu dispone  
de los Dioses antiguos, de tal suerte,  
qu'a Cristo sirven, i a sus pies los pone". (Vs. 751-756)

E inicia así la anónima la última alabanza de la poesía, subrayando nuevamente sus provechos en toda índole de asuntos: desde la celebración de las proezas militares, hasta el dulce canto del casto amor, pasando (¡ciertamente!) por la alabanza a Dios y el servicio a su Iglesia. Esta parte final, que va del verso 631 al 808, concluye con una nueva invocación a Diego Mexía:

"I tu Mexia, que eres d'el Febeo  
ba(n)do el príncipe, aceta nuestra ofrenda,  
de ingenio pobre, i rica de desseo.

I pues eres mi Delio, ten la rienda  
al curso, con que buelas por la cumbre  
de tu esfera, i mi voz, i mi metro enmienda  
para que dinos queden de tu lumbre". (Vs. 802-808)

«Jorge Puccinelli Converso»

## 2.—Síntesis de los temas centrales del "Discurso".

Aún a costa de ser reiterativos, parécenos conveniente realizar una síntesis de los temas centrales del "Discurso", evitando así que nuestra reseña anterior, hasta cierto punto "argumental", pague de incompleta al no remarcar, con suficiente nitidez, los principios teóricos básicos que sobre la poesía expresa Clarinda.

Por lo pronto, sabemos ya que dicese que la poesía es don de Dios. Se acepta, por tanto, un origen divino, lo cual es, en verdad, la idea central del "Discurso", cuyo corolario evidente es el otorgamiento de suma dignidad a esta actividad que proviene del mismo Ser Supremo.

Complementariamente, el alto mérito de la poesía —segundo gran tema del "Discurso"— pruébase por argumentos de tipo his-

tórico: los antiguos, en efecto, tenían a la poesía en gran estima. Y se recurre, también, a argumentos histórico-religiosos: las grandes figuras de la Biblia utilizaron el dulce metrificar para loar a Dios, hecho del cual nace que la Iglesia ordene y aconseje en su liturgia el uso de la poesía.

Ahora bien: no basta acentuar la divinidad de la poesía y su consiguiente dignidad. Es menester, además, probar para qué sirve la poesía. Y éste es, precisamente, el tercer tema central de nuestra obra. Al respecto, como acabamos de ver, afirmase que la poesía adoctrina y deleita. La fruición que de ella procede abarca toda la vida del hombre, en las más disímiles circunstancias. Y la enseñanza engloba tanto cuestiones religiosas, cuanto filosóficas, morales y hasta científicas.

Sirve también la poesía para otorgar honra y fama a quienes la escriben y de quien trata, con lo cual pueden distinguirse hasta tres funciones de la poesía: el producir deleite, el enseñar buena doctrina y el proporcionar fama y renombre.

Por otra parte, Clarinda internase en el tema de la vena y el arte; esto es, de la inspiración y de la técnica. Y aquí, en verdad, se muestra poco rigurosa. En efecto, se ha partido de un principio absoluto: la poesía es insuflada por Dios en cada hombre y éste no puede enseñarla a sus semejantes. Debemos suponer, entonces, que la "vena" en el "Discurso" equivale no a natural inclinación, sino a inspiración divina y que, sobre todo, tiene un carácter absoluto. Sin embargo, Clarinda afirma más adelante que es menester realizar esfuerzo (vigilias y sudores, dice) para escribir poesía, dando a entender que algún papel juega también el trabajo humano, en cuanto al arte, para la creación de la poesía. Más aún: se nos afirma que "la vena sin el arte es irrisible", lo cual niega el juicio primario acerca de la poesía como puro don de Dios, incomunicable de hombre a hombre. La problemática de la vena y el arte es, entonces, el cuarto tema esencial del "Discurso".

Otros temas, igualmente importantes dentro del texto, son los siguientes: la poesía, como regalo de Dios, encierra en sí cuantas ciencias y artes el hombre posee. Tiene, pues, un poder abarcador universal. De aquí se desprende que el poeta habrá de ser erudito, sabio en toda suerte de saber. Y, además, un hombre íntegro en cuanto a moralidad.

Sobre un esquema muy similar al presente, y por afán de claridad, construiremos el capítulo siguiente, el mismo que trata-

rá, como queda ya anunciado, de las "fuentes" del "Discurso en loor de la poesía".

### 3.—Notas sobre los poetas citados en el "Discurso".

Justo será iniciar esta brevísima noticia<sup>7</sup> sobre los poetas antárticos elogiosamente citados por Clarinda, haciendo alusión a Diego Mexía, su autor preferido, a quien dedica su "Discurso" y en cuyo "Parnaso Antártico" se lee el poema de la anónima. Nos es necesario reconocer, previamente, que la gran mayoría de los datos que luego se exponen provienen de "Esquividad y gloria de la Academia Antártica", obra en la que Alberto Tauro estudia con detenimiento a los poetas en referencia.

La biografía de Diego Mexía de Fernangil ha quedado dibujada en sus rasgos esenciales desde 1914, gracias a la erudición de don José de la Riva-Agüero<sup>8</sup>. Desde entonces nada substancial se ha añadido al conocimiento de la vida del poeta, el mismo que debe ser recordado —en lo fundamental— como atinado, eficiente y notable traductor de Ovidio ("Primera Parte del Parnaso Antártico") y como poeta inspirado, de vena religiosa y cultura clásica, como lo demuestra la "Segunda Parte" de su obra<sup>9</sup>. El mismo Riva-Agüero ha demostrado que las traducciones de Mexía son, con frecuencia inspiradas paráfrasis de su modelo clásico, juzgando, globalmente, que es "muy apreciable en su conjunto esta traducción de las "Heroidas", a pesar de sus desigualdades y altibajos"<sup>10</sup>. Con más o menos entusiasmo todos los críticos coinciden en este aspecto. Sánchez, por ejemplo, considera que "Mexía se acerca a su modelo (...) realizando una proeza que hasta hoy

<sup>7</sup> Nuestra intención es muy limitada: dar una idea somera de los poetas que gozaron de prestigio en la Lima de Clarinda, a quienes ella misma elogia con desmesura, para así tener un nuevo elemento de juicio acerca del entorno del "Discurso".

<sup>8</sup> Nos referimos a la ponencia presentada por Riva-Agüero al Congreso de Historia y Geografía Hispanoamericanas, Sevilla, 1914, con el título: "Diego Mexía de Fernangil, poeta sevillano del siglo XVI, avencinado en el Perú y la Segunda Parte de su Parnaso Antártico existente en la Biblioteca Nacional de París". Reeditada con el título: "Diego Mexía de Fernangil y la Segunda Parte de su Parnaso Antártico", en el tm. II de sus ya cit. "Obras Completas".

<sup>9</sup> Primera Parte: Cf. nota 16 del Cap. II. Segunda Parte: descripción del manuscrito de la Biblioteca de París, cf. "Obras Completas", Pág. 124.

<sup>10</sup> Op. cit. Pág. 122.

celebran los editores de Ovidio" <sup>11</sup>. Como poeta original —hemos dicho— Mexía de Fernangil tiende a una poesía de inspiración religiosa. Y aunque en el prólogo a la "Primera Parte del Parnaso Antártico" afirma, siguiendo a Horacio, que "la Poesía que deleita sin aprovechar con su doctrina no consigue su fin" <sup>12</sup>, no produce una poesía fríamente docente, sino que se deja llevar por sus íntimas creencias y construye una obra de matiz místico, apreciablemente valiosa en su nivel estético. Claro que del canto de sus cuantas a lo divino se desprenden consejos y moralidades, mas la intención del poeta no es —al menos constante y primariamente— la de obrar didácticamente sobre sus lectores, sino la de expresar sus profundos sentimientos relativos a Dios. También es importante remarcar su preocupación por sucesos "nacionales" y el tono manriqueño <sup>13</sup> que suele conferir a tal temática. En general, y de manera harto sintomática, la crítica está llana a conceder a Mexía indudables méritos literarios y un lugar de importancia dentro del proceso de nuestra literatura virreynal.

Clarinda elogia también al "doctor Figueroa", poeta de difícil conocimiento, de notable prestigio en su época, a quien Tauro —a nuestro criterio con acierto— identifica con el dominico Francisco de Figueroa, nacido en Huancavelica, doctor ya en 1596, cuyas obras conocidas no pasan de algunos versos de circunstancia (en el "Arauco Domado" y en la "Miscelánea Austral"), a más de un "Tratado breve del Dulcísimo Nombre de María" y una extensa obra en siete tomos, hoy perdida. <sup>14</sup>

También son escasos los datos acerca de Duarte Fernández. Menéndez y Pelayo se limita a repetir lo dicho por Clarinda; esto es, que fue sevillano, de ancestro portugués, y que pasaría a Potosí a mediados del siglo XVII. <sup>15</sup> Alberto Tauro es, también aquí, mucho más preciso y completo. Anota que Fernández estudió jurisprudencia, que ejerció su profesión en Lima y Potosí, concluyendo por hacerse clérigo y ser nombrado —en 1625— Visitador de Ica. Señala Tauro, además, que salieron de su pluma la traducción de una no identificada "Historia de la expedición cristiana";

---

<sup>11</sup> "La Literatura..." Op. Cit. Pág. 33, tm. III.

<sup>12</sup> Op. cit. "Al Lector".

<sup>13</sup> Así lo anota, acertadamente, Tamayo Vargas. Cf. "Literatura Peruana". Op. cit. Pág. 283, tm. I.

<sup>14</sup> Op. cit. Págs. 135-141.

<sup>15</sup> Menéndez y Pelayo, Mercelino: "Historia de la Poesía Hispano-Americana" (Tomo II de "Obras Completas"). Lib. de Victoriano Suárez, Madrid, 1913. Pág. 273.

comentarios propios a un texto de Plinio; un tomo de "Relaciones del Perú"; y, finalmente, su diario. Para el autor que seguimos, lo más importante de la figura de Duarte Fernández es su espíritu y actitud renacentistas y su avidez por "irrumper en todos los campos de la cultura".<sup>16</sup>

De Pedro de Montes de Oca (Montesdoca) apenas conocemos un soneto en alabanza de Vicente Espinel. Sin embargo fue elogiado por Miguel de Cervantes en dos oportunidades y por el ya citado Espinel, lo que nos demuestra que fue grande su fama, mas escasa su fortuna: hoy nos es un simple enigma en el aspecto literario, aunque se tengan noticias bastante exactas de su vida, perfectamente documentadas en la ya citada obra de Tauro<sup>17</sup>.

Juan Sedeño ha corrido peor suerte. Nada sabemos de él: "su obra se desconoce en absoluto", anota Tauro.<sup>18</sup>

En cambio, Pedro de Oña, gracias especialmente a su "Arauco Domado", es ampliamente conocido. Limitarémosnos a señalar, conforme a nuestras intenciones, lo esencial de su obra. Anota Luis Alberto Sánchez que "El Arauco Domado" (1596) es "una obra de juventud y, como tal, se resiente de muchos defectos".<sup>19</sup> Sin embargo, algunos de sus cantos tienen auténtica altura épica y no escasas virtudes formales, a pesar de sufrir casi constantemente inoportunas influencias de Virgilio, Tasso y Ariosto. Menéndez Pelayo, para quien Oña "tendrá todos los defectos de gusto y educación que se quiera, y su libro es sin duda imperfectísimo; pero lo que sobra en él son destellos de poesía",<sup>20</sup> advierte que "El Arauco Domado", aunque afeado por cierto tono artificio, no deja de mostrar una sugestiva lozanía.<sup>21</sup> En general, puede decirse que su obra está a caballo entre las "balbucientes crónicas rimadas" del llamado "Ciclo Araucano" y el refinamiento renacentista italianizante.<sup>22</sup> Otras obras de Oña son: "Ignacio de Cantabria", "El Vasauero", "Canción Real", a más de poemas prologales en diversos libros de la época y una crónica en verso del temblor que sacudiera Lima en 1609. Pedro de Oña fue elogiado por Lope de Vega en "La Dragontea".

---

<sup>16</sup> Op. cit. Pág. 133, cf., además, desde la pág. 129.

<sup>17</sup> Op. cit. Págs. 147-152.

<sup>18</sup> Op. cit. Pág. 201.

<sup>19</sup> "Los poetas..." Op. cit. Pág. 83.

<sup>20</sup> Cit. por Sánchez: "Los poetas..." op. cit. Pág. 84.

<sup>21</sup> Menéndez y Pelayo, Marcelino: Op. cit. Pág. 310.

<sup>22</sup> Sánchez: "Los poetas..." Op. cit. Pág. 75.

Miguel Cabello de Balboa es también autor conocido, de manera especialísima por sus obras históricas. Entre éstas destacan "Verdadera descripción y relación de la Provincia y tierra de las Esmeraldas", "Orden y traza para poblar la tierra de los chunchos" y, sobre todo, su célebre "Miscelánea Antártica". Su vena poética sólo ha dejado dos muestras: un soneto de alabanza a Diego de Aguilar y Córdoba y una paráfrasis del Salmo CXXVI de David. Clarinda nos da noticias de otras obras para nosotros perdidas: "La Volcánea" (que para Sánchez sería un poema épico relacionado con la erupción del Pichincha),<sup>23</sup> "El Militar Elogio" (que también sería una obra épica, según piensa Tauro),<sup>24</sup> "La entrada de los Moxos" (cuyo original, al decir de Sánchez, estaría en poder del erudito ecuatoriano Jacinto Jijón),<sup>25</sup> "La Comedia del Cuzco" y "La Vasquirana" (dos piezas dramáticas para algunos autores —Sánchez y Lohmann Villena— o una sola para otros críticos —Riva-Agüero y Tauro—)<sup>26</sup>. Alberto Tauro dibuja así, para concluir, el retrato de Cabello de Balboa: "hombre de su siglo, un renacentista a quien la acción permitió conciliar la fe dogmática y las afinidades humanistas. De allí la sencilla intensidad, la coherente versatilidad, la amena y prolija minuciosidad de su obra"<sup>27</sup>.

Aunque también elogiado por Cervantes, el capitán Juan de Salcedo y Villandrando no ha tenido mejor suerte que sus colegas de Academia. Se conocen de él dos sonetos laudatorios (dedicados a Diego de Avalos y al Padre Ayllón) y se tiene noticia de otra breve composición suya, también circunstancial, en honor de Olivares. Al parecer su vena era de índole erótico-cortesana, pues se sabe que, al decir de las gentes, gozaba de especial inspiración al cantar a Clarinda. Es interesante anotar el desarrollo de su poesía desde el soneto de Diego de Avalos, a la manera italiana del Renacimiento, al soneto dedicado al Padre Ayllón, muchos años más tarde, en el que ya es perceptible la influencia culterana, al extremo que Aurelio Miró Quesada, en texto ya citado, cree ver en Salcedo una especie de eslabón entre ambas etapas<sup>28</sup>.

Clarinda elogia a la vez a Diego de Hojeda y a Juan de

<sup>23</sup> "La literatura..." Op. cit. Pág. 14, tm. III.

<sup>24</sup> Op. cit. Pág. 179.

<sup>26</sup> Cf. Tauro: Op. cit. Pág. 179 (y nota).

<sup>25</sup> "La literatura..." Op. cit. Pág. 14, tm. III.

<sup>27</sup> Op. cit. Pág. 171. Cf., además, hasta la pág. 195.

<sup>28</sup> Cf. nota 11, Capítulo I. Además, Tauro: Op. cit. Págs. 156-160.

Gálvez, seguramente llevada por la coincidencia de ser ambos religiosos sevillanos, venerados por su sapiencia y virtudes. Pero, en realidad, es mucha la distancia que separa al uno del otro, pues mientras Hojeda es "el primero de nuestros épicos sagrados", según Menéndez y Pelayo<sup>29</sup>, Gálvez no pasó de ser un santo y sabio sacerdote, sin mayores preocupaciones por los afanes literarios. Alberto Tauro señala como obras de Gálvez las siguientes: un soneto dedicado al Marqués de Montesclaros, "Historia Rimada de Hernán Cortés" (hoy perdida) y algún poema sobre la vida de Cristo, obra ésta que Tauro colige —tal vez apresuradamente— del elogio que le brinda Clarinda. El hecho de señalar que tiene su pluma dedicada a Cristo puede significar lo que Tauro cree, o más probablemente, una apreciación general sobre el tema religioso de su poesía<sup>30</sup>.

Diego de Hojeda, en cambio, es famoso y el consagratorio juicio de Menéndez y Pelayo, citado líneas arriba, es ampliamente compartido por todos los críticos. Sánchez, por ejemplo, afirma que "los doce cantos de 'La Cristiada' constituyen, sin duda, una de las más bellas y elevadas expresiones de las letras coloniales"<sup>31</sup>. Ya sabemos, además, de qué elogiosa manera trocó su juicio, primitivamente negativo, don José de la Riva-Agüero, hasta el punto de anotar que "el Padre Hojeda fue el mejor poeta colonial"<sup>32</sup>. Su "Cristiada" es, en cualquier caso, una extraordinaria obra épica, llena de verdadero impulso místico, de fuerza expresiva, modelada sobre la doctrina de Santo Tomás, consonante en la forma con los principios estéticos del Renacimiento, aunque alguna octava nos preanuncie del barroquismo de Ayllón, y matizada con moderadas y oportunas alusiones a su ambiente físico y social. Por lo demás, no todas las deficiencias de gusto que la crítica ha encontrado en sus versos —Riva Agüero en su primera época y Sánchez—<sup>33</sup>, son de culpa exclusiva de nuestro autor. Las más pertenecen al plano de los tópicos religiosos, con frecuencia más ligados a la oratoria sagrada y al devocionario que a la poesía. Además de "La Cristiada" Hojeda escribió una canción para "El Arauco Domado" y, probablemente, algunos tratados teológicos. Debe establecerse, finalmente, que es probable que Clarinda al

<sup>29</sup> Op. cit. Pág. 170.

<sup>30</sup> Op. cit. Págs. 143-144. Cf., además, hasta la pág. 146.

<sup>31</sup> "La literatura...". Pág. 52, tm. III.

<sup>32</sup> Cf. nota 3, Capítulo I.

<sup>33</sup> Cf. "Carácter..." de Riva-Agüero, ya cit. págs. 14-15 y 277-292; y Sánchez: "Los poetas...", op. cit., págs. 118-123.

tiempo de escribir su "Discurso" no conociera "La Cristiada", pues ésta fue editada en 1609, aunque tal vez correrían por el ambiente literario de Lima algunas de sus octavas manuscritas.

De Juan de la Portilla no se conoce obra alguna. De Gaspar de Villaroel apenas si han llegado hasta nosotros cuatro poemas, todos laudatorios, dirigidos a Pedro de Oña, Juan de Castellanos y —dos— a Enrique Garcés, traductor de Petrarca. Al decir de Tauro "las orientaciones que impartió fueron más trascendentales que su obra"<sup>34</sup>, pues promovió el ambiente literario de la época como docto de vasta cultura y exquisitas aficiones literarias.

Mucho más conocido —y famosísimo en su tiempo— es Diego de Avalos y Figueroa (Diego Dávalos para Sánchez y Tamayo), autor de la "Miscelánea Austral" y de "Defensa de Damas", ambos poemas renacentistas por su espíritu y forma, aunque Luis Alberto Sánchez distinga en ellos cierta "presión de la Edad Media"<sup>35</sup>. La primera de las obras mencionadas es un texto completo donde se habla de muy diversos temas, dando siempre preferencia al del amor. La segunda es una apología feminista que intenta demostrar la falsedad de los conceptos negativos que pesan sobre las mujeres. Esta obra ha sido estudiada por Luis Jaime Cisneros. Diego de Avalos, por otra parte, luce una amplísima cultura de dimensión enciclopédica, con profundo conocimiento de los clásicos, encarnando así el ideal de poeta que, al respecto, proclama Clarinda.

Nada se sabe de Luis Pérez Angel, salvo lo que la propia Clarinda nos da a entender y que repite Menéndez y Pelayo<sup>36</sup>. Igualmente es el "Discurso" la única fuente que tenemos para conocer a Antonio Falcón, el mismo que escribiría a la manera italiana, pues Clarinda lo compara con Dante y Tasso<sup>37</sup>.

Diego de Aguilar fue, sin duda, escritor de gran predicamento en el ambiente literario de la Colonia. Su obra "El Marañón", casi completamente desconocida en la actualidad, hasta el punto de haberse dudado si era escrita en verso o prosa<sup>38</sup>, le granjeó una envidiable reputación que Miguel de Cervantes coronó con elogiosísimos versos en su "Galatea". Lo que mayormente ha ocupado a la crítica han sido los poetas que escriben en sus preliminares.

<sup>34</sup> Op. cit. Pág. 168. Cf., además, desde la pág. 161.

<sup>35</sup> "La Literatura...". Op. cit. Pág. 42, tm. III.

<sup>36</sup> Op. cit. Pág. 169 (en nota).

<sup>37</sup> Cf. Tauro: Op. cit. Págs. 127-128.

<sup>38</sup> Cf. Sánchez: "La Literatura..." Op. cit. Págs. 9-12, tm. III.

De aquí que Tamayo escriba que tal obra es la que otorga "la primera posibilidad de agrupación" de los poetas coloniales<sup>39</sup>. Aguilar, además, escribió algunos versos dedicados a Enrique Garcés.

De los dos últimos poetas que elogia Clarinda —Cristóbal de Arriaga y Pedro Carvajal— casi no se tienen noticias en torno a sus aficiones literarias. El primero de los mentados insertó un poema suyo en la obra de Oña y Tauro lo tipifica como hombre de estudio, probablemente helenista de nota<sup>40</sup>. Del segundo se desconoce toda producción literaria, pero se poseen datos biográficos que Tauro permenoriza en sus tantas veces citada "Esquividad y Gloria de la Academia Antártica"<sup>41</sup>.

No es posible desprender de las noticias anteriores el criterio y las preferencias literarias que tuviera Clarinda. Al parecer el elogio de los poetas antárticos se basa en circunstancias de amistad y coetaneidad, más que en principios de índole estética. Empero —como es evidente— todos los escritores citados se mueven dentro de los límites del italianismo renacentista, algunos en el sentido de la inquietud humanista por el saber universal, otros llevados por el espíritu de la exquisitez cortesana y todos —cual más, cual menos— admiradores fervientes de la cultura clásica y su resurrección italiana. Tal vez en uno o dos poetas, como excepción, se encuentren anuncios del barroquismo, pero tal nota no justifica —claro está— pensar que la anónima gustara ya de los extremos culteranos<sup>42</sup>. Por lo demás, las obras en las que podrían percibirse estos matices barrocos, aunque de autores mencionados por Clarinda, son posteriores al "Discurso".

Por otra parte, la poetisa carece de una jerarquía axiológica y prodiga por igual elogios a poetas de méritos incuestionables (como Hojeda y Oña) y a versificadores menos que medianos (Arriaga, Fernández, etc.). Este caso axiológico no es defecto exclusivo de Clarinda. Recordemos que Cervantes y Lope de Vega, en similares circunstancias, tampoco acertaron a distinguir lo efectivamente valioso de lo simplemente atractivo. Es lógico pensar que fuertes influencias de amistad y compromiso gravitaban sobre

---

<sup>39</sup> "Literatura..." Op. cit. Pág. 225, tm. I.

<sup>40</sup> Op. cit. Págs. 121-122.

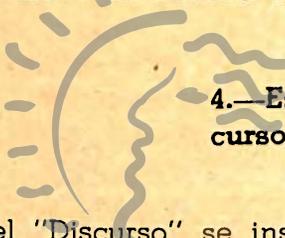
<sup>41</sup> Op. cit. Págs. 123-125.

<sup>42</sup> Martín Adán cree que Clarinda, como Amarilis y Miramontes, produjeron obras barrocas, aunque establece que el barroco americano es distinto del español. Cf.: "Amarilis", en "Mercurio Peruano", Año XIV, Vol. XXI N° 148, Lima, Junio de MCMXXXIX.

la anónima, al tiempo que le faltaba esa "perspectiva histórica" que distingue lo auténticamente poético de los fugaces brillos de rimadores sin genio.

Clarinda, además, hace gala de una amplitud meritoria. A ella le interesan desde escritos históricos hasta poemas épicos, pasando por obras religiosas y cortesanas. No de su elogio, mas sí de su teoría, se puede desprender que eran las obras de carácter religioso las que situaba a mayor altura.

En suma, nuestra poetisa recuenta y alaba a los escritores que por entonces gozarían de amplia fama, todos clasicistas más por ambiente literario que por encuadre de escuela, todos cultos a la manera humanista, la mayoría con inspiración religiosa (constante o esporádica) y todos, también, con preocupaciones por su situación americana. Sobre todo, admiración común, sincera, por cada una de las más elevadas formas del espíritu.



#### 4.—Estructura formal del "Discurso en loor de la poesía".

Formalmente, el "Discurso" se inscribe de lleno dentro de las normas, técnicas e ideales renascentistas. Sabemos, a propósito, que su autora era "muy versada en la lengua Toscana", lo cual nos sugiere que admiraba la literatura itálica y que podía conocerla en sus propias fuentes. Sabemos, complementariamente, que a la Colonia llegaban obras escritas en el idioma de Petrarca, tal como quedó dicho en el Capítulo I de este libro. Pero incluso si esto no hubiera sucedido, y si tampoco Clarinda hubiera dominado el italiano, la vigencia de las formas renacientes habría podido ejercerse a través de la literatura española, renacentista e italianizante desde hacía casi un siglo.

El "Discurso", como es de común conocimiento, está escrito en tercetos dantescos, lo que importa: a) la utilización de versos endecasílabos, y b) el sometimiento a la rima encadenada y perfecta, dentro del esquema ABA, BCB, CDC...XYXY, cuarteto final que impide que un verso quede suelto.

Podríamos preguntarnos, de primera intención, por qué Clarinda escogió el terceto como esquema estrófico. Sánchez de Lima, autor de "El Arte Poético en Romance Castellano" —que al decir de Emiliano Diez Echarri es "el primer libro (escrito en Espa-

ña) en que se recogen deliberadamente las doctrinas poéticas de la escuela italiana"—<sup>43</sup> afirma:

"Los tercetos sirven para tratar larga materia: como es vna epistola, o vna historia, o narracion, vna elegia y cosas d(e) esta calidad"<sup>44</sup>.

Y García Rengifo, en su "Arte Poética Española", señala:

"El terceto sirve para "escriuir historia seguida. Porque affrece su compostura, y cadena vn inmortal discurso"<sup>45</sup>.

Nuestra poetisa, que sin duda conocía tan común criterio, optó por utilizar el terceto como forma de expresión, pues le permitía tratar materia larga, exponer una historia (la de la poesía) y, en fin, desarrollar de seguido un extenso discurso<sup>46</sup>. Por lo demás, Juan de la Cueva, para fines similares, decidióse también por el terceto: así está escrito su "Exemplar Poético"<sup>47</sup>.

La forma general para versificar en tercetos está dada por Caramuel, quien no hace más que repetir lo conocido por todos:

"Despues de las Octauas el verso mas graue son las Cadenas, que vulgarmente llamamos Tercetos. Se texen de dos maneras: la usual (ABA, BCB, CDC...PQPQ) y otra menos trabada (ABA, CDC, EFE...)"<sup>48</sup>.

A lo que hay que añadir que en el terceto los "pies conuiene

<sup>43</sup> Díez Echarri, Emiliano: "Teorías métricas del Siglo de Oro". Ed. del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Anejo XLVII de la Rev. de Filología Española, Madrid, 1949. Pág. 65.

<sup>44</sup> Sánchez de Lima, Miguel: "El Arte Poética en Romance Castellano". Ed. de Rafael de Balbín Lucas, según la príncipe (Impreso en Alcalá de Henares, en casa de Juan Iñiguez de Lequerida. Año 1580). Ed. del C. S. I. C., Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Madrid, 1944. Pág. 60.

<sup>45</sup> Díaz Rengifo, Ivan (Diego García Rengifo): "Arte Poética Española, con vna fertilissima sylua de consonantes comunes, propios, esdruxulos y reflexos, y vn diuino Estimulo del amor de Dios (...) en Salamanca, en casa de Miguel Serrano de Vargas, año 1552" Fol. 60.

<sup>46</sup> Dice Vossler: "Encontramos, pues, en la 'terza rima' una simbólica estrofa encadenada, y que puede servir para objetivos de narración, personales, religiosos, satíricos, didácticos, o para la solemnidad del homenaje". Este último es el caso del "Discurso". Cf. "Formas poéticas de los pueblos románicos". Ed. Losada, Bs. Aires, 1960. Pág. 215.

<sup>47</sup> Cueva, Juan de la: "Ejemplar Poético", ed. de Francisco Icaza. Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1953. Menéndez y Pelayo se refirió a esta similitud formal dando su voto a favor del "Discurso". Op. cit. Pág. 163.

<sup>48</sup> Cit. por Díez Echarri: Op. cit. Pág. 238.

que tengan onze syllabas cada vno", según lo normado por Sánchez de Lima<sup>49</sup>. Y, finalmente, de acuerdo al mismo autor, que "el postrero de los tercetos quieren todos los Poetas que acabe(n) en quarteto, q(ue) tiene otro pie mas"<sup>50</sup>. Reglas todas que se cumplen en el "Discurso en loor de la poesía", dentro de la manera "usual" a que alude Caramuel en cita precedente.

Pero los preceptistas, además, estipulaban otras normas especiales para los tercetos. Al respecto, y con gran insistencia, proclamábase la necesidad de que cada terceto fuera una unidad de sentido. Lo dicen Sánchez de Lima, Fernando de Herrera y Rengifo:

"Está obligado el Poeta a acabar razo(n) de tres en tres pies"<sup>51</sup>.

"En estas elegias o tercetos vulgares se quiere acabado el sentimiento con el fin del terceto, i donde no acaba si no se suspende con juicio i cuidado, viene a ser el poema aspero i duro, con poca o ninguna gracia"<sup>52</sup>

"En este metro no se ha de suspender el concepto de vn terceto para otro"<sup>53</sup>

Clarinda parece querer acatar tal norma, pero en la práctica sus tercetos no siempre cierran en sí su sentido, produciéndose, entonces, numerosos encabalgamientos estróficos. Lo curioso es que en el "Discurso" se trata de ocultar este pecado de lesa preceptiva —que el mismo Garcilaso lo había cometido, según comenta compungido Rengifo— recurriendo a erróneas puntuaciones. Por ejemplo:

"El verso con que Homero eternizava  
lo que del fuerte Aquiles escrevia,  
i aquella vena con que lo ditava.

Qutsiera qu'alcançaras Musa mia,  
para qu'en grave, i sublimado verso,  
cantaras en loor de la Poesía". (Vs. 13-18)

<sup>50</sup> Op. cit. Pág. 62.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Cit. por Diez Echarri: Op. cit. Pág. 238.

<sup>53</sup> Rengifo: Op. cit. Fol. 61.

Es evidente que el punto después de "ditava" no tiene razón de ser, pues el sentido prosigue en el siguiente terceto: "aquella vena con que lo ditava/ quisiera qu'alcancarás...". Pero Clarinda creyó oportuno no contradecir a los preceptistas y prefirió artificialmente el límite entre los tercetos. Y no es ésta una excepción. En realidad hay varios casos similares a través de todo el texto. En algunas otras oportunidades, menos numerosas, la poetisa separa dos tercetos mediante dos puntos o (casi nunca) coma, sin evitar que a veces el encabalgamiento estrófico se produzca. Por ejemplo, entre los versos 126-127; 135-136; 162-163; 180-181, etc., etc.

Debe observarse, además, que el terceto es una forma esencialmente culta. Lo es por su origen<sup>54</sup> y por su uso, pero también porque, siguiendo en esto al profesor Rafael de Balbín, se inscribe dentro de las formas pluriestróficas simétricas —puesto que el esquema abstracto del terceto se repite a lo largo de toda la obra—, las cuales son típicas de la poesía erudita<sup>55</sup>.

El terceto dantesco supone, como queda dicho, la utilización de versos endecasílabos. Es sobradamente conocido que el endecasílabo triunfó en la literatura española, a pesar de Castillejo, gracias al genio de Garcilaso de la Vega: "después de repetidos intentos a lo largo de la Edad Media, Boscán y Garcilaso logran imponerlo", dice Pedro Henríquez Ureña, máxima autoridad en materia de versificación castellana<sup>56</sup>.

El mismo autor anota:

"El tipo A predomina en nuestro idioma y se convierte en eje; el tipo B y sus variantes funcionan como formas subsidiarias. En castellano, el predominio del tipo A influye en que se prefiera, entre las variantes de B, el tipo B-2, y desde el final del siglo XVI los tratadistas declaran legítimos sólo esos dos tipos"<sup>57</sup>.

Debe aclararse que Henríquez Ureña entiende por endecasílabo tipo A el acentuado en sexta sílaba (comúnmente llamado he-

---

<sup>54</sup> Según Vossler su origen es el serventecio provenzal. Op. cit. Pág. 213.

<sup>55</sup> Así lo explica en su cátedra de "Estrofa Española" en la Universidad de Madrid.

<sup>56</sup> Henríquez Ureña, Pedro: "El endecasílabo castellano". En "Estudios de versificación española". Ed. de la Universidad de Bs. Aires, 1961. Pág. 284.

<sup>57</sup> Op. cit. Págs. 284-285.

roico); por tipo B-1, el acentuado en cuarta (que Rubén del Rosario llama "endecasílabo primario")<sup>58</sup>; por tipo B-2, el acentuado en cuarta y séptima (al que suele llamársele dactílico o de gaita galleta). Se sobre entiende que todos los tipos llevan acento en décima sílaba<sup>59</sup>.

Pues bien: en el "Discurso en loor de la poesía" se aprovecha, en general, versos endecasilábicos del tipo A, modalidad predominante en castellano, según acabamos de verlo:

"Que/dio/mu/ra/lla a/Te/bas/la/fa/mo/sa". (V. 9)

"Lo/que/del/fuer/te A/qui/les/es/cre/vi/a". (V. 14)

"I/su/je/to a/la/muer/te i/sus/pa/sio/nes". (V. 141)

Esta preferencia por el endecasílabo heroico es absoluta: de los 150 primeros versos del "Discurso", que hemos analizado para este efecto, 133 son de este tipo.

Por excepción se encuentran endecasílabos sáficos (tipo B-2), los mismos que, en igual extensión, apenas suman una decena:

"I/dio/le in/fu/sas/por/su a/mor/las/cien/cias". (V. 84)

"La/v/ma/na/cien/cia/i or/de/nó/qu'el/da/llo". (V. 92)<sup>60</sup>

De endecasílabo primario, tipo B-1, apenas si hay muestra:

"I a/que/lla/ve/na/con/que/lo/di/ta/va". (V. 15)

Igualmente, aunque también en porcentaje insignificante, se leen algunos versos deficientes, de acentuación irregular o tituyen verdaderos errores de versificación. En otros casos, los errores son de medida, no de acentuación, y, en general, quedan salvados mediante oportunas diéresis en las ediciones modernas. De éstos anotaremos algo en la misma edición del "Discurso".

Los endecasílabos heroicos que son el nódulo del "Discurso" presentan, dentro de su acentuación fija en sexta y décima, diversas acentuaciones secundarias. Los sistemas que más se usan son: acentos en cuarta, sexta, octava y décima; en segunda, cuar-

<sup>58</sup> Cf. Rosario, Rubén del: "El endecasílabo español". Monografía de la Universidad de Puerto Rico, 1944.

<sup>59</sup> Henríquez Ureña: Op. cit. Pág. 346.

<sup>60</sup> Obsérvese que para salvar la unidad métrica se tiene que realizar una lectura con hiato en "i or/de/nó"; de no ser así, además, se produciría una triple sinalefa: "cien/cia i or/de/nó", que no se da en el "Discurso".

ta ,sexta y décima; y, por último, en segunda, sexta, octava y décima, lo que supone un riguroso ritmo yámbico.

En algunos casos, y a causa de acentuaciones aritméticas <sup>61</sup> se producen versos poco eufónicos:

"Di/vi/dié/ron/se en/dos/par/cia/li/da/des". (V. 148)

En este ejemplo, a la acentuación sobre sílabas pares en sexta y décima —pues es heroico— se ha sumado un acento sobre sílaba impar —tercera— que rompe el ritmo yámbico del verso.

Mucho peor es, naturalmente, cuando los acentos, mal distribuidos, son antirítmicos: <sup>62</sup>

"Las/gen/tes/si/guió a/Dios/la/más/pe/que/na". (V. 149)

Aquí, como es notorio, al acento regular en sexta se le ha yuxtapuesto otro en quinta, lo que determina una aspereza fónica muy clara.

Estadísticamente, y siempre sobre el estudio de los 150 primeros versos del "Discurso", podemos señalar que en 95 la acentuación es estrictamente yámbica, normal, adecuada; en 26, se presentan acentos de carácter aritmético; y, por último, en 29 versos se leen acentos antirítmicos.

Deben advertirse, asimismo, otras dos características referentes a la versificación del "Discurso". Por una parte, la superabundancia de sinalefas, algunas de las cuales aparecen en el texto de la edición príncipe como elisiones: "d'aquel", por "de aquel"; "d'el", por "de él"; "qu'elegías", por "que elegías", etc., etc. En el texto, por otra parte, la sinalefa no se produce cuando se lee alguna "h" intermedia, salvo, como excepción, en el verso 3:

"I el/a/gua/con/sa/gra/da/de Hi/po/cre/ne".

Por otra parte, es también evidente la presencia de múltiples encabalgamientos a lo largo del "Discurso":

---

<sup>61</sup> Usamos la terminología del profesor Balbín: acento aritmético es el que cae sobre sílaba impar cuando el ritmo es yámbico, o sobre sílaba par cuando el ritmo es trocaico. Llámase acento antirítmico cuando éste se yuxtapone inmediatamente a otra sílaba normalmente acentuada.

<sup>62</sup> Cf. nota anterior.

"Que ya qu'el vulgo rústico, perverso  
procura aniquilarla....." (Vs. 19-20)

"Tus huellas sigo, al cielo me levanto  
con tus alas....." (Vs. 46-47)

"Despues que Dios con braço poderoso  
dispuso el Caos....." (Vs. 61-62)

En cuanto a la rima hay, en verdad, poco que decir. Su esquema quedó fijado al afirmar que el "Discurso" está escrito en tercetos dantescos: ABA, BCB, .....XYXY. Añadiremos, tan sólo, que la rima es perfecta, consonante, y que se produce siempre en palabras graves, nunca agudas, esdrújulas o sobreesdrújulas. De otra parte, la rima del "Discurso" es rara vez "rima rica", pero tampoco se utilizan iguales palabras para rimar entre sí más de las veces necesarias. Como excepción podrían señalarse los versos 2 y 6 que riman mediante "tierno" e "infierno" y los versos 163 y 165 que riman, igualmente, en "tierno" e "infierno".

Por último, en el "Discurso" se comprueba fehacientemente lo que Menéndez Pidal afirma en su "Manual de Gramática Histórica Española":

"Como muchas voces cultas ofrecen grupos de consonantes extraños a la lengua popular, resultan de pronunciación difícil, que se tiende a simplificar. Esta simplificación fue admitida en el habla literaria; los poetas, hasta el siglo XVII, hacían consonar dino (por digno), malino (por maligno) y divino; efeto (por efecto), conceto (por concepto) y secreto"<sup>63</sup>.

Este fenómeno idiomático se produce con notable frecuencia en nuestra obra. Por ejemplo: "ditava" (por dictaba) rima con "eternizava" y "guardava" (Vs. 11, 13 y 15); "preceto" (por precepto) rima con "sujeto" y "perfeto" (por perfecto) (Vs. 68, 70 y 72).

En lo que respecta a lo que los antiguos preceptistas gustaban llamar "galas del lenguaje" —tropos y figuras—, el "Discurso en loor de la poesía" es de notable pobreza. Tenía que ser así porque su índole doctrinaria y su tono expositivo no dan ocasión para muy subidas elaboraciones formales. De aquí que su lenguaje sea más sobrio y efectivo, que abundante y peregrino, lo que con-

---

<sup>63</sup> Menéndez Pidal, Ramón: "Manual de Gramática Histórica Española". Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1944.

dice bien con la estructura "forense", sobre el módulo de las oraciones ciceronianas, que en él encuentra Alberto Tauro<sup>64</sup>.

Es menester observar, desde otro ángulo de mira, que no es muy exacta la tipificación del "Discurso" que hace Menéndez y Pelayo, quien dice de él que es un "curioso ensayo de Poética (...), un bello trozo de inspiración didáctica"<sup>65</sup>, como tampoco lo es la de Julio Leguizamón, para quien el "Discurso" —dice— "tiende a clasificarse, por el tema, entre las composiciones didácticas, pero su forma relativamente libre (juicio que no es exacto) y la inspiración con que alza el vuelo la lección estética, le desplazan hacia la lírica"<sup>66</sup>. En efecto, la intención de Clarinda no es exactamente la de actuar docentemente sobre sus lectores, sino la de defender y alabar el arte de la poesía; y sus desbordes líricos son, en verdad, muy limitados y esporádicos. Por lo demás, tampoco puede decirse que sea una poética, aunque de ella tenga algunos elementos, porque distinta es su intención y diferente su estructura. En realidad, el "Discurso en loor de la poesía" —si fuera necesario calificarlo tipológicamente— corresponde más al género de las alabanzas de las artes ("laudatio"), pues, como ya se ha dicho, mantiene su disposición y agota todos sus tópicos<sup>67</sup>.

Siendo ésta, entonces, la naturaleza del poema de Clarinda, es claro que su estilo, según ya lo adelantamos, será más eficaz que brillante y carecerá de galas lingüísticas. Sin embargo, en lo que a sintaxis se refiere, es muy notorio que la anónima tiene singular preferencia por la construcción anafórica: ésta vertebra largos fragmentos del poema. Por ejemplo:

"Despues que Dios con braço poderoso". (V. 61)

"Despues qu'en la celeste vidriera". (V. 64)

"Despues que concordo los elementos". (V. 67)

○ también:

'Alli avrás por nivel dispuesta". (V. 727)

'Avrás visto doceles, i un tesoro". (V. 730)

"Avrás visto poner muchos retratos". (V. 733)

---

<sup>64</sup> Dice: "...basta atenerse a la significación del título y a las comprobaciones de un ligero análisis para establecer cuán estrictamente se ajustan su concepción y su plan a los principios que Cicerón aplicó a la oratoria. Es, por su tema y su estructura, una pieza (...) que el latino habría estimado afín a las oraciones forenses por su feliz defensa de la poesía". Op. cit. Pág. 107.

<sup>65</sup> Op. cit. Pág. 163.

<sup>66</sup> Leguizamón, Julio A.: "Historia de la Literatura Hispanoamericana". Eds. Reunidas S. A., Bs. Aires, 1945. Pág 241, tm. I.

<sup>67</sup> Cf. Parágrafo 1 de este Capítulo.

Más extensa es la anáfora que engarza hasta siete tercetos mediante la reiteración, en el primer verso de cada estrofa, de "Tú eres...", la misma que va del verso 763 al 781.

Es evidente, por otra parte, la marcadísima preferencia que tiene Clarinda por la organización bimembre de su frase, sea yuxtaponiendo sustantivos ("árboles i peñas" V. 276), adjetivos ("heroicos i sagrados" V. 192), o verbos ("quita i arranca" V. 667). En casi todos los casos la "i" hilvana los dos términos, siendo rarísimo el que ambos aparezcan separados por una coma: "honorífica, terrible", por ejemplo. (V. 556).

El caso máximo de bimenbración expresiva nos lo da el siguiente terceto:

"Qué poema tan grave, i sonoro  
Barac el fuerte, i Debora cantaron,  
por ver su pueblo libre, i victorioso". (Vs. 169-171)

en el cual encontramos tres formas duales: "grave i sonoro", "Barac i Debora", "libre i victorioso", una por cada verso. Un recuento simplemente aproximativo de estas formas nos da un total que sobrepasa los sesenta casos, lo cual indica de por sí el alto grado de preferencia que Clarinda tenía por la organización bimembre de la frase.

En cambio son menos numerosas las estructuras de tres miembros, pues suma poco menos de veinte casos. En su gran mayoría los términos segundo y tercero van unidos por la cópula "i", aunque a veces se leen también enumeraciones trimembres asindéticas: "De monarcas, de Reyes, de señores". (V. 340).

De cuatro miembros sólo hemos leído un caso ("con salmos, himnos, versos, i canciones" - V. 230) y, de más de cuatro, también un solo caso: "necia, inorante/ bárbara, ciega, ruda, i sin prudencia". (Vs. 245-246).

En las formas bimembres, es normal que ambos términos sean reiterativos, formando así, aunque sólo en cierto aspecto, lo que Dámaso Alonso llama "sintagmas no progresivos bimembres"<sup>68</sup>. En efecto, la poetisa no alude a un segundo significado con el último término de su oración, sino que repite el primero con simples variaciones de matiz: "dinidad i ecelencia" (V. 156), "dulce

<sup>68</sup> Cf. Alonso, Dámaso y Bousoño, Carlos: "Seis calas en la expresión literaria española". Ed. Gredos, Madrid, 1951. Especialmente el primer ensayo y la introducción.

i tierno" (V. 163), repetido en el verso 400, "bendigamos i alabemos" (V. 183), "espanto i horror" (V. 471), "vigilias i sudores" (V. 671). "metros i canciones" (V. 771), etc., etc. En general, estas reiteraciones semánticas cumplen un papel intensificativo con respecto al sentido primario, equivaliendo a una especie de superlativos, como se puede comprobar en el caso de "espanto i terror" (V. 471), "horrifico i terrible" (V. 556), etc. Algunas veces, empero, pueden ser consideradas como formas ripiosas: "bando i seña" (V. 151), "reja i arado" (V. 143), etc.

Claro que a veces la bimetración de la frase es progresiva en el sentido de que el segundo término alude a una nueva significación, como en "árboles i peñas" (V. 276), "espejo i almohada" (V. 370), "hacia i cantaba" (V. 178), "de justo i de poeta" (V. 222), etc., pero incluso en estos casos la poetisa guarda una notable unidad semántica, sin que ruptura alguna disloque la unitaria totalidad de la frase. Muy similares comprobaciones pueden efectuarse en los casos de trimetración.

Esta prioridad de organización bimetración tal vez signifique un espíritu armónico, enamorado de la simetría, hasta el extremo de estar a punto de monotonía en la expresión. En todo caso, préstale solidez al "Discurso", planta firme y poderosa fuerza convictiva.

Asimismo sobresale en la obra de Clarinda un gusto especial por el uso de interrogaciones retóricas, buena parte de ellas empleadas dentro del tópico de lo indecible; esto es, para remarcar que algo es tan excelente que no puede ser dicho por el lenguaje o, al menos, por el humilde estilo de la poetisa :

"Mas como vna muger los peregrinos  
metros d'el gran Paulino, i d'el Hispano  
Iuenco alabará siendo divinos?" (Vs. 235-237)

"Quiero contar del cielo las estrellas?" (V. 419)

"Quien te podrá loar como mereces?  
i como a proseguir seré bastante  
si con tu luz m'assombras, i enmudeces?" (Vs. 784-786)

El resto de interrogantes retóricos no son más que recursos tradicionales de la forma poética y, en general, tienen también un sentido intensificativo al presuponer una determinada contestación:

"I cual será el ingrato, que alcançare  
merced tan alta, rara, i esquisita,  
qu'en libelos, i en vicios la empleare?" (Vs. 793-795)

Más claramente aún:

"Quién duda qu'advirtiendo allá en la mente  
las mercedes que Dios hecho l'auia  
porque le fuesse grato, i obediente:

No entonase la voz con melodia (?)" (Vs. 134-137) <sup>60</sup>

Por otra parte, Clarinda acusa —como ya se ha dicho— una fuerte tendencia a aprovechar alusiones mitológicas que, para los efectos de nuestro análisis, podemos agruparlas con las menciones bíblicas. En muchos casos tales menciones son necesarias al desarrollo temático del poema y se efectúan directamente. En otros, sirven de recurso formal para elevar el tono de la obra y, especialmente, en relación a los elogios y alabanzas. Esto último se ve claramente en el verso que sigue:

"Aquel qu'en la dulçura es un Orfeo". (V.589)

Además, es frecuente que las alusiones mitológicas y bíblicas se lean en forma que podríamos llamar de enigmas, como se ve claro en: «Jorge Puccinelli Converso»

"I qué diré del soberano canto  
d'aquel a quien dudando allá en el te(m)plo  
quitó la habla el paraninfo santo?, (Vs. 217-219)

terceto que alude a Zacarías, como el siguiente a Anfión:

"La celebre armonia milagrosa  
d'aquel cuyo testudo pudo tanto,  
que dio muralla a Tebas la famosa". (Vs. 7-9)

Clarinda usa también, aunque moderadamente, de formulaciones hiperbólicas tales como:

---

<sup>60</sup> El verso no lleva interrogación en la ed. príncipe, pero es evidente su carácter interrogativo.

"Bien se qu'en intentar esta hazaña  
pongo un monte mayor qu'Etna el no(m)brado  
en ombros de muger que son d'araña". (Vs. 52-54)

O también:

"Pues nombrallos a todos es en vano,  
por ser los d'el Pirú tantos, qu'eceden  
a las flores que Tempe da en verano". (Vs. 514-516)

Por otra parte, la anónima también aprovecha otras figuras ampliamente divulgadas —como apóstrofes y metáforas— pero en número reducidísimo. De apóstrofe tenemos este ejemplo:

"Necio: tambien será la Teologia..." (V. 700)

Y de metáfora:

"Porque (por qué) arrojas al mar mi navecilla?" (V. 506)

Esta metáfora es, ciertamente, poco original; como también lo es el llamar "celestes vidriera" al cielo (V. 64), lo que nos demostraría que no era la imaginación el principal atributo de Clarinda. En efecto, ambas metáforas, aunque "puras" si usamos la terminología de Dámaso Alonso<sup>70</sup>, no suponen un esfuerzo imaginativo, sino un simple y convencional acatamiento de formas ya establecidas en la tradición literaria.

Puede afirmarse lo mismo en relación a la adjetivación que emplea la anónima. Aquí también está ausente por completo la originalidad, el chispazo expresivo que ilumina con nueva luz una determinada realidad, el hallazgo de un adjetivo distinto y clarificador. En cambio, leemos reiteraciones de lo tradicional o de lo común: Mexía y Paulino son "grandes", Apolo es "divino", Aquiles es "fuerte", el oro es "rutilante", la Virgen María es "dulce", etc., etc.

Tampoco son nuevos los juegos de palabras con que Clarinda, a veces, quiere matizar su exposición. Algunos son, definitivamente, de muy mal gusto:

"compusieron aquel Trisagros trino  
qu'al trino, i uno..." (Vs. 122-123)

---

<sup>70</sup> Cf.: Alonso, Dámaso: "Estudios y ensayos gongorinos". Ed. Gredos, Madrid, 1955. Pág. 40 (en nota).

No es mejor este verso:

"d'el Bruto en no(m)bre, i en los echos bruto". (V. 351)

Más sutiles, pero no por ello menos tradicionales, son las disemias que emplea Clarinda: "plumas" de ave, para volar, y "plumas" como pluma de escribir:

"Ojeda, i Gálvez si las plumas vuestras  
.....  
Tal vez os las ponéis, i a las sagradas  
regiones os llegáis tanto....." (V. 571-575)<sup>71</sup>

O entre "vena" como veta de algún metal precioso y "vena" como inspiración:

"que vale más su vena que las venas  
de plata....." (Vs. 530-531)

En suma, el estilo de Clarinda distínguese por su afán de armonía, que se entiende como simetrismo expresivo, por su carencia de poder imaginativo y su dependencia con respecto a formas y modos tradicionales, todo ello dentro de una versificación italianista ni brillante, pero sí correcta.

Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»  
CAPÍTULO CUARTO

## LAS FUENTES DEL "DISCURSO EN LOOR DE LA POESIA"

Queda anotado que éste es el capítulo central del presente libro. Los anteriores, especialmente los dos de la Primera Parte, no tienen más razón que la de precederlo, sirviendo para su mejor comprensión. Dijimos ya, igualmente, que se originó ante nuestra extrañeza por la común admiración que despertaba la erudición del "Discurso" y la poca atención, casi ninguna, que se prestaba a una pregunta lógica: ¿de dónde bebió Clarinda su variado saber?

A tal pregunta, y en la medida de lo posible, contestamos en las páginas siguientes.

<sup>71</sup> Se repite este mismo juego en los vs. 473 y ss.

### 1.—Aclaraciones previas y terminología.

Previamente será menester definir el sentido que conferimos a la palabra "fuentes", pues no siendo un término unívoco —como no lo son casi todos los que empleamos en literatura— bien podría llamar a confusión. Y es éste un término que utilizaremos de continuo.

Como se sabe, la terminología alemana alude con la denominación "fuentes literarias" a la procedencia del "asunto" de una obra. Mediante su estudio, por consiguiente, se intenta averiguar dónde nace un asunto y cómo se desarrolla —y por qué cauces— hasta llegar al texto que se atiende. Defínese "asunto" como "lo que vive en la tradición propia, ajeno a la obra literaria, y va a influir en su contenido. El asunto —se añade— está siempre ligado a determinadas figuras, y comprende un período de tiempo. Está, pues, más o menos fijado en el tiempo y en el espacio"<sup>1</sup>.

Propiamente hablando, el término "asunto" sólo se relaciona con las llamadas obras de ficción —literatura creadora—, de acuerdo a lo dicho por Wolfgang Kayser<sup>2</sup>. Pero como quiera que ahora tratamos de un texto que no es precisamente de ficción poética, sino, más bien, de exposición teórica o ideológica, la versión germana de la palabra "asunto" no nos es de utilidad, al menos si queremos adoptarla rigurosamente para el estudio de las fuentes del "Discurso en loor de la poesía".

De aquí, entonces, que entendamos el término "fuentes" en un sentido apreciablemente más amplio, el mismo que sólo es aprovechable —adviértase de inmediato— para este caso concreto y a manera de simple instrumento. Mediante investigación de fuentes nosotros significamos —aquí y ahora— búsqueda del origen de ciertas ideas o concepciones, itinerario de las mismas a través de textos que las documentan, y, secundariamente, indagación acerca de si es o no comprobable cierto tipo de relaciones concretas entre dos obras, en el sentido de que una deviene directamente de la otra.

Reconocemos, nosotros los primeros, una extremada laxitud en dicho concepto, mas no dudamos de su capacidad instrumental para esta ocasión, en la medida en que nos proporciona una

---

<sup>1</sup> Kayser, Wolfgang: "Interpretación y análisis de la obra literaria". Ed. Gredos, Madrid, 1954. Pág. 87.

<sup>2</sup> Ibidem.

amplia libertad para encontrar, según cada circunstancia, el camino que nos lleva a la contestación de la pregunta básica: ¿de dónde extrajo Clarinda su notable erudición?

Adviértase, por lo demás, que en lo fundamental no tratamos más que del origen y desarrollo de ciertas ideas que se leen en el "Discurso", y que solo secundariamente nos atrevemos a precisar específicas relaciones de dependencia. Señalaremos, cada vez que nos sea posible, de donde "pudo" haber obtenido Clarinda tal o cual idea, determinando el grado de posibilidad y —sobre todo— tratando de inscribir su pensamiento en las coordenadas de la cultura de entonces. Que no sólo es útil saber con exactitud, documentalmente si se quiere, que la obra A proviene del texto B, sino también, ciertamente, que las obras A, B y C exponen ideas similares a las expresadas en D, cuyo ambiente ideológico, por consiguiente, es común al de las primeras.

## 2.—Fuentes del "Discurso" tratadas por la crítica.

Todos los críticos que han estudiado el "Discurso" coinciden en afirmar que su autora poseyó una vasta cultura humanista, propia de las cultivadas mentalidades del Renacimiento, mas casi ninguno ha investigado concretamente qué autores influyeron en Clarinda, a través de qué textos y sobre qué aspectos de su obra. Prado y Riva-Agüero nada nos dicen al respecto. Sánchez se mantiene en un nivel de generalidades y equivócase al señalar que la anónima "glosa con acierto a Aristóteles, Plinio, Estrabón, Virgilio, Horacio, Catulo, Marcial, Juvenal, Persio, Séneca y Lucano"<sup>8</sup>. En el poema de Clarinda no se lee comentario alguno con respecto a estos autores, a los que apenas nombra de pasada, aunque unos pocos (Aristóteles, Virgilio y Horacio), influyen sobre ella con intensidad y en proporciones muy desemejantes, según luego tendremos oportunidad de explicitar.

Augusto Tamayo Vargas recuerda, al tratar de Clarinda, a Juan de la Cueva y Cervantes ("ambos utilizantes del terceto y ambos empeñados en destacar el valor de la poesía"), a Jerónimo Vida y "a los más lejanos consultadores de una poesía considerada no sólo como inspiración sino como ejercicio y aprendizaje: Aristó-

<sup>8</sup> "La Literatura..." Op. cit. Pág. 33, tm. III.

teles y Horacio" <sup>4</sup>. Apreciaciones también generales que dicen poco acerca del problema que nos ocupa y que, tal vez, exageran algo en relación a la importancia que concede Clarinda al "aprendizaje", pues para la poetisa —recuérdese— lo fundamental es la inspiración divina.

Menéndez y Pelayo, aunque no toca este punto, advierte en una nota que la última parte del "Discurso" es un comentario poético a la oración Pro Archia de Cicerón, juicio exacto que determina una fuente real y de gran importancia <sup>5</sup>.

Alberto Tauro es más explícito. Alude él a Aristóteles, quien habría influido en lo que atañe a la concepción de la poesía como suma y compendio de artes y ciencias <sup>6</sup>, y en la consideración acerca de las condiciones que el poeta debe poseer <sup>7</sup>. Cicerón estaría vigente en el planteamiento del problema de la vena y el arte <sup>8</sup>, en la apreciación del poeta como civilizador de la humanidad <sup>9</sup>, en la naturaleza armónica de la poesía <sup>10</sup>, y, como ya se ha dicho, en la estructura general del poema. Plutarco sería la fuente de la anécdota que tiene por objeto el "cofre de Darío" <sup>11</sup>. Clarinda coincidiría con Cervantes, por último, en esta misma anécdota <sup>12</sup>, en el catálogo de autores latinos <sup>13</sup>, en el tema de la vena y el arte <sup>14</sup> y en la poesía como suma de saberes <sup>15</sup>. En las páginas siguientes haremos la crítica a estas afirmaciones.

Esto es, pues, el estado en que se encuentra la investigación de fuentes (en el sentido amplio que hemos adoptado) con relación al "Discurso". La información es, con toda evidencia, excesivamente vaga y notoriamente parcial, atañe tan sólo a algunos aspectos de la cultura greco-latina y olvida todo precedente medieval y toda relación con las poéticas y preceptivas españolas. Llenar estos vacíos es la intención de este capítulo.

---

<sup>4</sup> "Literatura..." Op. cit. Pág. 255, tm. I.

<sup>5</sup> Op. cit. Pág. 164 (en nota).

<sup>6</sup> Nos referimos en todas las citas a las notas de Tauro a su edición del "Discurso". Vs. 85 y ss.

<sup>7</sup> Vs. 322 y ss.

<sup>8</sup> Vs. 262 y ss.

<sup>9</sup> Vs. 310 y ss.

<sup>10</sup> Vs. 307 y ss.

<sup>11</sup> Vs. 373 y ss.

<sup>12</sup> Vs. 373 y ss.

<sup>13</sup> Vs. 409 y ss.

<sup>14</sup> Vs. 310 y ss.

<sup>15</sup> Vs. 97 y ss.

### 3.—Sistema de exposición y obras fundamentales.

No es tarea fácil organizar los datos —numerosísimos— que sobre las fuentes del "Discurso" pueden obtenerse. Córrese el riesgo de sepultar, con erudición más o menos difícil, lo que realmente interesa: la filiación intelectual del poema en estudio. Y córrese, también, el riesgo de reiterar hasta el infinito ideas muy similares. Esto sucedería, indefectiblemente, si nos propusiéramos comparar el "Discurso" con cuantas obras tiene o puede tener relaciones, analizando en cada caso la naturaleza de las mismas, dentro de los límites ya fijados en páginas anteriores.

Por esto, y porque lo consideramos más sistemático, hemos adoptado el método siguiente: relacionar cada tema central del "Discurso" con las obras que traten este mismo tema. La exposición se organiza así bajo principios temáticos, internos en este caso, y no en referencia a autores, lo que significaría, por una parte, excentricidad, y, por otra, desorden <sup>16</sup>.

Ahora bien: nuestra intención más importante atañe a las poéticas y preceptivas españolas anteriores al "Discurso", mas hemos creído oportuno ampliar nuestro campo de investigación, incluyendo en él obras clásicas greco-latinas y algunos textos medievales o renacentistas no hispánicos.

A continuación, y también con el mismo afán de salvar repeticiones, enumeramos los textos básicos que habrán de servirnos luego, anotando la edición sobre la que trabajamos y el año de su primera publicación:

—Santillana, Marqués de: "Prohemio é carta quel Marqués de Santillana envió al Condestable de Portugal con las obras suyas". 1499. (Apéndice III de "Historia de las Ideas Estéticas en España" de Marcelino Menéndez y Pelayo, en "Obras Completas", tm. I. Ed. del Consejo Superior de Investigaciones Científicas <sup>17</sup>, Ed. Aldus S. A. de Artes Gráficas, Santander, MCMXL. Págs. 495-510).

—Enzina, Juan del: "Arte de la Poesía Castellana". 1496. (Apéndice V de "Historia de las Ideas Estéticas...". Cf. supra. Págs. 511-524).

<sup>16</sup> Sin embargo, organizamos por autores las conclusiones de este capítulo tanto porque siendo sintéticas no hay riesgo de desorden, cuanto porque así completamos la visión general del problema de las fuentes.

<sup>17</sup> En lo sucesivo mencionaremos por sus siglas (C. S. I. C.) al Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Sánchez de Lima, Miguel: "El Arte Poética en Romance Castellano". Ed. de Rafael de Balbín Lucas conforme a la ed. príncipe (Impresso en Alcalá de Henares en casa de Iuan Iñiguez de Lequerica. Año 1580), Ed. del C.S.I.C., Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Madrid, 1944.
- Díaz Rengifo, Ivan (Diego García Rengifo): "Arte Poética Española con vna fertilissima sylua de consonantes comunes, propios, esdruxulos y reflexos y vn diuino Estimulo del Amor de Dios, por... natural de Auila. Dedicada a D. Gaspar de Zvñiga y Azeuedo Conde de Monterey, y Señor de la casa de Viezma y Vlloa. Con priuilegio. En Salamanca, en casa de Miguel Serrano de Vargas. Año 1592. (El ejemplar que nos ha servido es el R. 3175 de la Biblioteca Nacional de Madrid) <sup>18</sup>.
- Carballo, Luis Alfonso de: "Cisne de Apolo". Ed. de Alberto Porqueras Mayo conforme a la ed. príncipe (en Medina del Campo, por Iuan Godinez de Millis. Año 1602). Ed. del C.S.I.C., Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Madrid, 1958. 2 tomos.
- Cueva, Juan de la: "Ejemplar Poético". Ed. de Francisco A. de Icaza conforme al autógrafo, manuscrito 10.182 de la Biblioteca Nacional de Madrid. (En "Juan de la Cueva. El Infamador. Los siete infantes de Lara y el Ejemplar Poético". Ed. Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, Madrid, 1953). La ed. príncipe del "Ejemplar Poético" data de 1606.
- López Pinciano, Alonso: "Philosophía Antigua Poética". Ed. de Alfredo Carballo Picazo conforme a la ed. príncipe (en Madrid, por Thomas Iunti. M.D.XCVI), Ed. del C.S.I.C., Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Madrid, 1953. 3 tomos.
- Carrillo y Sotomayor, Luis: "Libro de la Erudición Poética". Ed. de Manuel Cardenal Iracheta conforme a la ed. príncipe ("Obras de Don Luys Carrillo y Sotomayor", en Madrid, por Juan de la Cuesta. Año de MDCXI), Ed. del C.S.I.C., Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Madrid, 1956.

Además, los siguientes tratados clásicos:

---

<sup>18</sup> "Ya Nicolás Antonio reveló el nombre verdadero del autor de la Sylva y del Arte Poética Española, afirmando ser éste el Padre Jesuita Diego García Rengifo, que por motivos ignorados quiso ocultar su nombre bajo el de su hermano Juan, adjudicándose de paso, para mejor guardar su anonimato, el apellido Díaz". Díez Echarri: Op. cit. Pág. 71.

- Aristóteles: "Poética". Versión directa, introducción y notas por el Doctor Juan David García Bacca. Ed. de la Universidad Autónoma de México, Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, México, 1945.
- Cicerón: "Obras Completas de Marco Tulio Cicerón". Traducidas del latín por D. Marcelino Menéndez y Pelayo. Ed. Luis Navarro, Madrid, 1882. 8 tomos.
- Horacio: "Epístola de Q. Horacio Flaco a los Pisones. Sobre el Arte Poética". En: "Preceptistas Latinos", por Alfredo Adolfo Camus. Imp. de M. Rivadeneyra y Comp., Madrid, 1846. La "Epístola": Págs. 296-327. Edición bilingüe.
- Quintiliano: "Instituciones Oratorias de N. Fabio Quintiliano". Traducidas del latín por Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Lib. de la Viuda de Hernando, Biblioteca Clásica, Madrid, 1887. 2 tomos.

En las páginas que siguen nos limitaremos a señalar las noticias bibliográficas mediante el nombre del autor del libro y la página y tomo de la cita, salvando así la dificultad de una anotación excesiva y molesta. Cuando recurramos a otros textos, no presentes en la nómina anterior, señalaremos su referencia bibliográfica completa. En cualquier caso, las citas mantendrán escrupulosamente la ortografía de los originales.

## Biblioteca de Letras

### 4.—Del origen divino de la poesía.

Para Clarinda la poesía es don de Dios. Regalo, el más excelente y preciado de todos, que el Creador hizo al hombre, llevado de su amor por él, como espléndido broche de su creación. Así, lo infundió en Adán, primero entre todos los poetas.

Es Platón, en Occidente, el primero que recurre a la divinidad para explicar la poesía, pero antes había ya un consenso, tal vez no explicitado pero firme, que relacionaba la creación poética con la presencia de una inspiración sobrehumana. No otra cosa significan las invocaciones a las Musas —o deidades semejantes—, cuya antigüedad corre a la par con el nacimiento mismo de la literatura.

"Cosa ligera, alada, sagrada, es ser poeta; y ninguno está en disposición de crear antes de haber sido inspirado por un dios,

de estar fuera de sí y de no contar ya con su razón, pues mientras conserve esta facultad todo ser humano es incapaz de poetizar y de proferir oráculos", dice Platón. Y añade: "no son ellos (los poetas) quienes dicen cosas maravillosas —ya que están fuera de su razón—, sino la divinidad misma, que habla por su mediación para hacerse oír de nosotros". Por ende, "estos hermosos poemas no tienen carácter humano, ni son obra de los hombres, sino divinos y provenientes de los dioses" <sup>19</sup>.

La poesía es, pues, don de Dios. Los romanos insistieron en la misma idea con más o menos firmeza, sobre todo con ocasión de las ya conocidas invocaciones a las Musas. Pero en Quintiliano hay más que un llamado, hay un esbozo de teoría que, aunque referido a la oratoria, concuerda con la doctrina platónica: es la oratoria —leemos en sus "Instituciones Oratorias", "la cosa mejor que los dioses han concedido a los hombres". (Lib. XII. Pág. 365).

El advenimiento del cristianismo supuso, evidentemente, una revisión de estas ideas. Las Musas, aunque mantenidas por algunos poetas de la nueva religión, fueron reemplazadas por personajes y símbolos cristianos e, incluso, por el propio Cristo. Por otra parte, y a partir de San Jerónimo, la Biblia comenzó a considerarse como documento literario, lo que condujo, necesariamente, a pensar que el mismo Dios dictó los poemas de Moisés, David o Salomón, como habremos de verlo con más detenimiento en otro parágrafo.

Esta interpretación de la Biblia como obra literaria llevaría, pues, al convencimiento de que Dios es el origen de la poesía, a lo cual aludirían San Agustín, San Jerónimo, San Isidoro y Casiodoro, entre otros. "Al lado de la invocación a las Musas, la poesía antigua conocía la invocación a Zeus. La poesía cristiana pudo continuar esta tradición, identificando el paraíso con el Olimpo, y a Dios con Júpiter", afirma Ernest Robert Curtius <sup>20</sup>.

Esta idea tiene una larga tradición en España, tanto, que Diez Echarri afirma, aludiendo a los tratadistas del Siglo de Oro, que "apenas saben decirnos otra cosa que la poesía es algo que viene del cielo, de carácter infuso" <sup>21</sup>. Y, en general, esto es así.

---

<sup>19</sup> Platón: "Ion". En: "Diálogos". Traducción y notas de Juan Bergua. Eds. Ibéricas, Madrid, s/f. Págs. 341-342.

<sup>20</sup> Curtius: Op. cit. Pág. 331, tm. I. Cf., además, págs. 324-348, tm. I y 631-659, 760-775, tm. II. También: Dawson, Chirstopher: "Así se hizo Europa". Ed. La Espiga de Oro, Bs. Aires, 1947. Esp. Cap. III.

<sup>21</sup> Op. cit. Pág. 102.

Pasemos, para comprobarlo, una rápida revista de autores medievales y renacentistas hispánicos.

Alfonso Alvarez de Villasandino (1340?-1425?), "el poeta más abundante y famoso de su tiempo", al decir de Valbuena Prat<sup>22</sup>, escribió los siguientes versos, consignados en el "Cancionero de Baena", publicado como se sabe en 1445:

"..... non se engañe  
Alguno diziendo que non so letrado;  
Pues cada qual tiene su don otorgado  
D'aquel Glorioso que es más que profeta,  
E yo sy abriere mi arte secreta,  
Daré que fazer a algunt graduado"<sup>23</sup>.

Y el mismo Juan Alfonso de Baena, en el "Prólogo" de su "Cancionero" stampa las siguientes palabras:

"...la qual çiençia é avisación é doctrina (la poesía) es avida é rreçebida é alcançada por gracia infusa del señor Dios que la da é la embya é influye en aquel ó aquellos que byen é sabya é sotyl é derechamente la saben fazer"<sup>24</sup>.

Otros poetas del mencionado "Cancionero" tienen igual parecer. Así, por ejemplo, Ferrant Manuel de Lando quien afirma:

"Que gracia es magna que embia el Señor,  
E non ciencia de ningunt doctor"<sup>25</sup>

Y Ferrand Peres de Gusman, para quien "el trobar sea un saber divino"<sup>26</sup>.

En el mismo origen de la lírica castellana, cuando todavía suena nítidamente su filiación galaica, encontramos ya la idea del origen divino de la poesía. No importa, ciertamente, que Menéndez Pidal se indigne ante la yuxtaposición de un arte mediocre (puesto al servicio de amores ajenos y la mendicidad propia) y la concepción de la poesía como "gracia infusa de Dios, don divi

<sup>22</sup> Valbuena Prat, Angel: "Historia de la Literatura Española" Ed. Gustavo Gili, Barcelona, MCMLVII. Pág. 203, tm. I.

<sup>23</sup> Cit. por Lapesa, Rafael: "La obra literaria del Marqués de Santillana". Ed. Insula, Madrid, 1957. Pág. 31.

<sup>24</sup> Baena, Juan Alfonso de: "El Cancionero". Bib. Rivadeneyra, Madrid, 1851. Pág. 9.

<sup>25</sup> "Cancionero". Op. cit. Pág. 278.

<sup>26</sup> "Cancionero". Op. cit. Pág. 610.

no del que pocos podían jactarse" <sup>27</sup>, pues, por ahora, sólo nos interesa subrayar la hondaraigambre histórica de la idea que venimos rastreando.

Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, se mantiene en esta línea y en su "Proemio é carta" podemos leer:

"...a quienes estas sciencias (entre ellas, especialmente, la poesía) de arriba son infusas". (Pág. 496)

Dando un salto de poco más de un siglo, en "De los nombres de Cristo" de Fray Luis de León, cuya edición príncipe data de 1583, se escribe:

"...porque sin duda la inspiró Dios en los ánimos de los hombres, para con el movimiento y espíritu de ella levantarlos al cielo, de donde ella procede; porque poesía no es sino una comunicación del aliento celestial y divino" <sup>28</sup>.

Anótese, pues es indicio de importancia, que las obras de Fray Luis, y de manera especial la que nos ocupa, llegaban a América en grandes lotes y constantes envíos, lo que nos hace suponer que Clarinda bien pudo conocer el pensamiento del autor de "Vida Retirada", máxime si el mismo estaba inserto en un libro de carácter religioso, de gran predicamento, leído y releído por todos en aquella época. Que Fray Luis de León y la anónima coinciden tanto en la idea básica (la poesía proviene de Dios), cuanto en otorgar a ella un valor en tanto instrumento de salvación: "elevarlos al cielo", según Fray Luis; "enseñar las cosas celestiales y la alteza de Dios", según la anónima. (Vs. 263-264).

García Rengifo es, en este aspecto, más explícito. En su célebre "Arte Poética Española" anota:

"Lo que parece cierto es que Ada(n) tuuo arte poetica infusa, y del la aprenderian sus hijos". (Fol. 1)

El libro de Rengifo sufrió, en 1727, una avalancha de disparatados añadidos de la pluma de Joseph Vicens. Esto ha confun-

---

<sup>27</sup> Menéndez Pidal, Ramón: "La primitiva poesía lírica española". En: "Estudios Literarios". Ed. Espasa-Calpe, Bs. Aires, 1952. Pág. 217.

<sup>28</sup> León, Fray Luis de: "De los nombres de Cristo". En, "Obras Completas Castellanas". Bib. de Autores Cristianos, Madrid, MCMLIX. Pág. 469.

dido a muchos críticos. Menéndez y Pelayo, por ejemplo, cree que la cita que acabamos de consignar pertenece a un fragmento de Vicens, lo que no es cierto, pues nosotros la tomamos de la edición príncipe, naturalmente limpia de colgandijos <sup>29</sup>.

Sabemos, al igual que en el caso anterior, que la obra de García Rengifo llegó a América antes de 1600 y también nos es dable suponer que pudo haber sido conocida por Clarinda, puesto que la de Rengifo era, por entonces, la poética por excelencia. En este caso, sin embargo, la similitud entre ambos textos se concreta a la mención de Adán en su calidad de primer poeta ("D'esta región empírea, santa, i bella/ se derivó en Adán primeramente", leemos en el "Discurso" - Vs. 130-131), pero hay diferencia en cuanto el español señala que de Adán aprenderían sus hijos, mientras que Clarinda afirma lo contrario:

"Que lo demas pudiesse el enseñalo  
a sus hijos, mas que este don precioso  
solo el, que se los dio puede otorgallo". (Vs. 94-96) <sup>30</sup>

Luis Alfonso de Carballo, en su "Cisne de Apolo", finge el siguiente diálogo sobre el tema que nos ocupa:

"Zoylo: —Passo no digas mas, que tienes talle de hazer Poeta a nuestro primer padre Adam.  
Lectura: —Y no mentiría, pues es cierto que tuuo esta arte infusa como tuuo todas las otras". (Pág. 156, tm. I)

Idea que resume luego en verso:

"Y como las mas artes no se escusa,  
confessar que la tuuo Adam infusa". (Pág. 158, tm. I)

No tenemos prueba documental alguna de que el "Cisne de Apolo" estuviera en las bibliotecas coloniales, aunque es posible, y tampoco es seguro que Clarinda tuviera tiempo de leerlo, pues data del año 1602 y el "Discurso" —editado en 1608, pero aprobado ya en 1604— seguramente fue escrito algún tiempo antes. En todo caso, las similitudes entre ambos textos nos demuestran que

<sup>29</sup> "Hist. de las ideas estéticas..." Op. cit. Pág. 217.

<sup>30</sup> Aunque de sentido claro, el verso ofrece hasta dos lecturas: "sólo él (Dios), que se los dio, puede otorgallo", o "sólo el que se los dio (Dios), puede otorgallo".

nuestra poetisa manejaba ideas que seguían vigentes en España, como lo prueba también el "Panegyrico por la poesía", anónimo sevillano de 1627, que, según resumen de Curtius, reza así en uno de sus fragmentos: "Según el Cardenal Cisneros, el Arcángel Miguel enseñó la Poética a Adán. Después de Adán los primeros poetas fueron Caín, Abel, David" <sup>31</sup>.

Sin embargo, y pese a que Díez Echarri considera este aspecto como general en todas las poéticas españolas del Siglo de Oro, Alonso López Pinciano, en 1596, rechazaba categóricamente la idea de que la poesía fuera de origen divino. Tenía que ser así, pues el autor de "Philosophía Antigua Poética" está más en la línea de Aristóteles y Santo Tomás, que en la de Platón y San Agustín. "¿Vos no veys —dice— q(ue) tiene más grano vna hoja de Arist(óteles) que treynta de Platón?". (Pág. 202, tm. I).

Afirma Pinciano con relación a la idea que nos ocupa:

"Toda mi vida fuy amigo de no yr a mendigar al Cielo las causas de las cosas que puedo auer más acá abaxo; y assi esto desstos furors diuinos de Platón no me satisfaze". (Pág. 223, tm. I).

"El (furor) poético se pudiera reduzir más a la diuinidad (que los otros furors), pero ni tal quiero confessar, porque si hallamos causas naturales y euidentés, ¿para qué auemos de ir a las sobrenaturales? Ingenio furioso es el de poeta, que es dezir, vn natural inuentiuo y machinador, causado de alguna destemplança caliente del cerebro. Tiene la cabeça del poeta mucho del elemento del fuego, y assi obra acciones inuentiuas y poéticas. Esto es lo que deuiera dezir Platón...". (Págs. 223-224, tm. I).

López Pinciano, sin embargo, accede a descubrir en la poesía bíblica un cierto influjo de la divinidad, pero mantiene, en general, su juicio y actitud naturalistas, las mismas que, como bien anota Sanford Sherpard, devienen del "Examen de Ingenios" de Huarte de San Juan: <sup>32</sup>

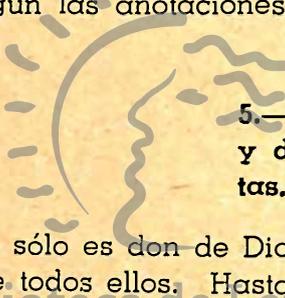
---

<sup>31</sup> Curtius: Op. cit. Pág. 772, tm. II. Lamentamos no conocer este texto que, por el resumen que trae Curtius, tiene gran semejanza con el "Discurso". Del "Panegyrico", según el mismo autor, hay una ed. facsímil de 200 ejemplares, por E. Rasco, en Sevilla, 1886; a más de la ed. príncipe, naturalmente.

<sup>32</sup> Shepard, Sanford: "El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro". Ed. Gredos, Madrid, 1962. Págs. 29 y ss.

"Digo de nuevo que el furor poético es natural y ayudado alguna vez del espíritu diuino, como se vee en Daudid y otros semejantes. Y las más de las vezes es ayudado de otro furor natural más bazo, del qual son tantas las especies, quantos los desseos y apetitos". (Págs. 226-227, tm. I).

No hay en este aspecto, pues, ninguna relación entre López Pinciano y Clarinda. Más aún, la poética que comentamos muestra la importancia de una corriente cultural que, al parecer, no influyó sobre el poema de la anónima, plenamente identificado —en cambio— con el pensamiento platónico-agustiniano, y heredero de las concepciones de los poetas trovadorescos, del Marqués de Santillana, de Fray Luis de León, de Rengifo y de Carballo, con cuya manera de pensar tiene evidéntísimas similitudes. De esta suerte, bien vale reiterar, subrayando, la posibilidad de que nuestra autora conociera, directamente, el pensamiento de Fray Luis y el de García Rengifo, según las anotaciones que hicimos en su oportunidad.



5.—De la poesía, su amplitud  
y de la condición de los poetas.

La poesía no sólo es don de Dios. Es, además, el más valioso y eminente de todos ellos. Hasta tal punto esto es así que, para Clarinda, la poesía abarca cuantas artes y ciencias existen:

"El don de la Poesia abraça, i cierra  
por priuilegio dado de'l altura,  
las ciencias, i artes qu'ai acá en la tierra.

Esta las comprehende en su clausura,  
las perficiona, ilustra, i enriquece  
con su melosa, i graue compostura". (Vs. 100-105)

De aquí se desprende que el poeta habrá de ser una especie de sabio, poseedor de una cultura enciclopédica:

"I aquel qu'en todas ciencias no florece,  
i en todas artes no es exercitado,  
el nombre de Poeta no merece". (Vs. 106-108)

"Pero serálo aquél más ecelente  
que tuviere más alto entendimiento,  
i fuere en más estudios eminente". (Vs. 112-114)

Parécenos que en la antigüedad clásica tales ideas no tuvieron una formulación exactamente igual a la que encontramos en el "Discurso". En efecto, Aristóteles se limita a señalar que "la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular", (9, 1451 b, pág. 14) con lo cual no se confiere a la poesía esa dimensión enciclopédica que anota Clarinda<sup>33</sup>. Quintiliano, por su parte, nos habla del orador como ideal humano, como hombre perfecto, dechado de virtudes y erudición, como veremos luego, pero no incide en lo que podríamos llamar el poder abarcador de la poesía. Algo similar puede decirse de Cicerón.

Esta idea, que dentro de la estructura ideológica del "Discurso" es presupuesto de la concepción del poeta como sabio, recién nace en el Medioevo, a través de una confusión de campos diversos: "la Edad Media concluyó —dice Curtius— que eloquentia, poesis, philosophia, sapientia no eran sino otros tantos nombres para una misma cosa"<sup>34</sup>. De aquí que, siguiendo al mismo autor, "ya Macrobio encontró en la poesía todo lo que vería en ella la Edad Media: teología, alegoría, omnisciencia, retórica"<sup>35</sup>.

En España prendió con gran fuerza tan elogiosa pero confusa manera de idear la poesía y nos la documentan, entre otros, los siguientes textos:

De todas las ciencias "¿qual mas extensa a todas espeçies de humanitat (...) si non la eloquencia dulce e fermosa fabla sea metro, sea prosa?" (Santillana, pág. 496).

"Porque en ella (la poesía) se halla muy fina Theologia, Leyes, Astrologia, Philosophia y Musica: y en fin todas las siete artes liberales se hallaran escriptas en Poesia, si bien se quiere buscar". (Sánchez de Lima. Pág. 43)..

La poesía comprehende y trata de toda cosa que cabe debaxo de imitación, y, por el co(n)siguiente todas las sci(a)n(cias especulatiuas, prácticas, actiuas y effectiuas". (Pinciano. Pág. 216, tm. I)

---

<sup>33</sup> Tauro afirma, empero, que "en la presentación de la poesía como síntesis y fuente de las ciencias y las artes, el Discurso desenvuelve la concepción aristotélica, según la cual presta aquella su armonía para expresar la verdad científica en forma grata y memorable y por eso exalta, reiteradamente, el valor lectivo y la belleza de la poesía", Op. cit. Nota al vr. 85 y ss; pág. 50.

<sup>34</sup> Op. cit. Pág. 621, tm. II.

<sup>35</sup> Op. cit. Pág. 629, tm. II.

"Torno a decir que no tiene objeto particular la Poética sino vniuersal de todas las artes y disciplinas, a las quales abraça y sobrepuja porque se estiende a las cosas y sentencias q(ue), no auiendo sido jamás, podrían ser". (Pinciano. Pág. 235, tm. I)

"De hazer buen poema la sciencia es la fuente". (Pinciano. Págs. 205-206, tm. II)

"La poesia comprehende en si todas las otras facultades, artes y ciencias". (Carballo. Pág. 132, tm. I)

"Porque ningunas sciencias se inuentaro(n) que en esta facultad (la poesía) no se han hallado, historias, artes, leyes, y doctrinas, humanas, naturales, y diuinas". (Carballo. Pág. 142, tm. I)

"Reverenciaba la ciencia de la poesía porque encerraba en sí todas las demás ciencias: porque de todas se sirve, de todas se adorna y pule y saca a luz sus maravillosas obras, con que llena el mundo de provecho, de deleite y de maravilla"<sup>86</sup>.

Entre cita y cita, naturalmente, existen matices diferenciadores. Algunos autores parecen creer que la poesía "comprende" todas las ciencias y artes, porque tales se pueden expresar en verso, que es a lo que alude Tauro con relación a Aristóteles<sup>87</sup>; otros mucho más radicales, nos hablan de una "compreensión" más profunda y referida no ya a la forma —o no sólo a ella— sino al propio "objeto" de las ciencias que caben en la poesía.

Algo de ambas actitudes hay en el "Discurso". Por una parte, en efecto, se nos dice en él que la poesía se limita a perfeccionar, ilustrar y enriquecer a las otras disciplinas mediante su "melosa i graue compostura", lo cual alude más a la forma; por otra, que la poesía "abraça i cierra" las "ciencias i artes qu'ai acá en la tierra", juicio éste que es más general que el anterior y que

---

<sup>86</sup> Cervantes, Miguel de: "El Licenciado Vidriera". Tauro encuentra otro texto de Cervantes —perteneciente a "Don Quijote"— que dice: "La Poesía, señor hidalgo, a mi parecer es como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella". Op. cit. nota a los vr. 97-105; pág. 51. Obsérvese que la frase tradicional "enriquecer, pulir y adornar" está referida, herodoxamente, a la poesía, cuando el juicio clásico era al contrario.

<sup>87</sup> Cf. nota 33 de este Cap.

puede referirse a una "comprehensión" absoluta de la índole de la que nos habla Pinciano, por ejemplo, o Carballo.

En cualquier caso, Clarinda inscribese profundamente en una manera de pensar que, aunque originalmente medieval, permanece plenamente vigente en los tratados del Renacimiento. Shepard alude a esta vigencia al afirmar que "la amplia cultura representa para el crítico renacentista un elemento de belleza. El saber enciclopédico introducido en lo literario corresponde a normas estéticas de la época"<sup>38</sup>. El mismo autor señala que el juicio aristotélico acerca de que la poesía es más filosófica empresa que la historia "facilitó la conexión entre la filosofía y la literatura, o, más bien, entre la ciencia (filosofía natural) y la literatura"<sup>39</sup>. De aquí, entonces, que nos sea dable acotar que el "poder abarcador" de la poesía, como principio de la teoría literaria, tiene su origen remoto en Aristóteles, su configuración primera en la Edad Media y su definitivo planteamiento y triunfo en el Renacimiento. Este, es, pues, el itinerario de la idea que expresa Clarinda.

Nuestra poetisa deduce de aquí el catálogo de condiciones que deberá poseer el buen poeta: puesto que la poesía abarca ciencias y artes, quien la produzca tiene que conocer en su amplitud todo el saber humano. El poeta, por tanto, se nos aparece en forma y dignidad de sabio.

Esta concepción sí tiene raíces directas —y no mero origen remoto— en la época clásica, especialmente en Roma. Ya sabemos, al respecto, que podemos encontrarla, completamente desarrollada, en Cicerón y Quintiliano:

"Sin duda que es la elocuencia algo más de lo que imaginan los hombres, y requiere mucha variedad de ciencias y estudios (...), pues abraza la ciencia de muchas cosas<sup>40</sup>, sin las cuales es vana e inútil la verbosidad (...) y nadie podrá ser orador perfecto si no logra una instrucción en ciencias y artes". (Cicerón, "Diálogos del Orador", págs. 11-12, tm. I)

"Creo que nadie merece el título de orador si no está instruído en todas las artes propias del hombre libre". (Id. Pág. 23)

"...podiera responderles con las palabras de Cicerón quien

---

<sup>38</sup> Op. cit. Pág. 209.

<sup>39</sup> Op. cit. Pág. 40.

<sup>40</sup> Hay aquí, como es claro, una alusión al poder abarcador de la oratoria, más no se halla explicitada y, sobre todo, sólo aparece en función a la sabiduría del orador.

dice: 'a mi parecer ninguno puede llamarse orador acabado y perfecto, sino tuviera conocimientos de todas las artes'. Pero yo me contento con que no ignore absolutamente aquello de lo que tiene que hablar". (Quintiliano. Lib. II, Cap. XII, Pág. 134). Lo cual no es obstáculo para que el mismo autor señale la urgencia de una cultura enciclopédica para el buen orador en el Lib. I, Cap. VII y en el Lib. XII, Caps. II, III y IV, en donde se habla de la cultura general, de la filosofía, el derecho civil y la historia, respectivamente.

No es extraño que estas citas se refieran al orador —no al poeta— y que nosotros las entronquemos con la idea del poeta-sabio, pues ya está dicho que desde el Medioevo se confundieron ambos mundos en lo que respecta a sus teorías. De suerte que lo afirmado en Roma con respecto al orador fue transferido, desde la Edad Media, al poeta.

Estamos enterados ya que durante los siglos medievales se forjó la idea de la poesía como ciencia enciclopédica y, como es lógico, también se insistió en la sabiduría universal del poeta. Este tópico tuvo especial vigencia en relación al culto por Virgilio. Y en España la concepción del poeta-sabio fue, desde muy antiguo, expresada por todos los autores. Santillana, por ejemplo, nos dice que el poeta, a más de espíritu noble, debe ser docto. (Pág. 496). Y otros tratadistas explicitan más el tema:

"Pues es claro que no le merece (el nombre de poeta), sino el que ha ro(m)vido su lanza y muchas lanzas en el campo o campos de los buenos ingenios, que son las academias, y vniuersidades". (Sánchez de Lima. Pág. 18)

"Quintiliano, el qual nos enseña que los poetas deuen ser elegidos y leydos". (Pinciano. Pág. 148, tm. I)  
No hay buenos poetas en España porque "les faltan las ciencias, lenguas y doctrinas para saber imitar". (El Brocense)<sup>41</sup>

"Ansi el Poeta tiene el estilo de los Historiadores, la elegancia de la Retorica, el metodo de los Doctores tratando y comprehendiendo historias, Artes, Philosophia, Medicina, Leyes diuinas y naturales". (Carballo. Pág. 133, tm. I)

"Este renombre (de poeta) se le debe a aquellos que con erudición, doctrina, y ciencia

<sup>41</sup> Cit. por Vilanova, Antonio: "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII". En: "Historia General de las Literaturas Hispánicas", bajo la dirección de Guillermo Díaz-Plaja. Ed. Barna, Barcelona, 1953. Pág. 573, tm. III.

les dan ornato que los hacen bellos". (Cueva, Ep. I, vs. 112-114. Pág. 121)

"De aquí se entiende que si no tratamos del vulgar Poeta, en tanto como professa el grande el vilissimo, sino el docto, lleno de todo genero de arte, y ciencia, para que aspira á ser Príncipe...". (Carrillo. Pág. 96).

"Y no ignorar (el poeta) de todas las ciencias los puntos que se les ofrecieren". (Carrillo. Pág. 74)

De estas citas se desprende que el "Discurso" consigna, al exigir al poeta que sea ejercitado en artes, floreciente en ciencias, eminente en estudios y alto en su entendimiento, una idea ampliamente difundida entre los tratadistas españoles desde 1499 hasta 1611, cuando menos. Nuevamente, pues, nos es dable afirmar que Clarinda está dentro de la corriente intelectual de la época y que sus ideas, a pesar de tener origen en el Medioevo en este caso, permanecían en boga en los años en que escribió el "Discurso" e, incluso, algún tiempo después, como se prueba con la cita del "Libro de la Erudición Poética" que data de 1611.

Por lo demás Clarinda culmina su visión del poeta afirmando que éste, además de sabio, debe ser dechado de moralidad:

"I assi el que fuere dado a todo vicio  
Poeta no será..." (Vs. 289-290)

«Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

Estos versos, en la edición príncipe, llevan una marca que llama la atención sobre ellos, de acuerdo a una peculiaridad de esta edición que señala así las partes más importantes del texto.

Ahora bien: que el poeta deba ser un hombre de altísima jerarquía moral es, estrictamente hablando, una idea típica de Quintiliano:

"Porque no sólo digo que el que ha de ser orador es necesario que sea hombre de bien, sino que no lo puede ser sino el que lo sea". (Lib. XII, Cap. I. Pág. 288, tm. II)

De aquí, o de tantos textos medievales que hicieron suya esta idea, profundamente grata al cristianismo, la tomaría Santillana:

"...nunca esta sciencia de poesia o gaya sciencia fallaron si non en los ánimos gentiles e elevados espiritus". (Pág. 496)

Y López Pinciano:

"Digo que tengo por imposible que vno sea buen poeta y no sea hombre de bien". (Pág. 148, tm. I)

Pinciano, anteriormente, ha planteado el problema de la autonomía de las artes con respecto al criterio moral. No lo resuelve con plenitud, pues deriva hacia otros temas, pero llega a afirmar, aunque de oídas, lo siguiente:

"Oydo he que la arte sólo considera la obra buena en sí, sin respecto al artífice que sea malo o bueno en lo moral, porque la estatua será buena si tiene perfección, aunque el que la obró sea injusto o destemplado o tenga otros vicios". (Pág. 77, tm. I)

Sin embargo, López Pinciano parece inclinarse finalmente por la supremacía de la moral y, en definitiva, por la idea de que el poeta, para ser excelente, debe conformarse éticamente como un dechado de virtudes, según la primera de las citas que hemos realizado. Es menester observar al respecto que en España no tuvo acogida la idea de la autonomía del arte, pese a que ya Santo Tomás había afirmado que "el arte no es otra cosa que la razón recta de las obras que hayan de hacerse; mas el bien de ellas no consiste en alguna relación del apetito humano, sino en que la propia obra que se hace sea buena en sí. Pues para alabar el artífice, en cuanto artífice, no importa con qué voluntad haga su obra, sino cómo sea la obra que haga"<sup>42</sup>.

Cuando Clarinda afirma que no será buen poeta el disoluto, pues nada podrá enseñar, no está acogándose a ideas medievales superadas en el Renacimiento, sino a modos de pensar actuantes en su época, al menos en España. Si Pinciano —el más "progresista" de los autores de poéticas— no se anima a romper con la idea de la moral del poeta como presupuesto de su obra, no debe extrañarnos que Clarinda, desde América, insista en esta actitud.

Nuevamente, pues, comprobamos que la anónima se adhiere a concepciones antiguas pero no superadas. En este caso concreto, a ideas que originalmente aparecieron en Roma, que fueron

---

<sup>42</sup> Cit. por: Maritain, Jacques: "La Poesía y el Arte". Ed. Emece, Bs. Aires, 1955. Pág 89

cordialmente aceptadas en el Medioevo, pues concordaban perfectamente con la mentalidad religiosa de entonces, y que, por último, siguieron circulando durante el Renacimiento, a pesar de que Santo Tomás había ya deslindado con nitidez los campos del poeta como hombre ético y hombre estético.

Volveremos a tratar este tema, aunque desde otro ángulo, al enfocar el problema de los fines de la poesía. Que si Clarinda presupone la moralidad del poeta es, precisamente, porque cree que su obra debe ser didácticamente útil.

### 6.—De la poesía hebrea y sus principales representantes.

Es natural que en los primeros siglos de la Edad Media se produjera una reacción de desconfianza hacia la literatura. Literatura era entonces, necesariamente, paganismo y también ficción, peligrosas mentiras, y hasta germen de posibles desviaciones morales o dogmáticas. Pero esto sucedió sólo en un primer momento y es falso, por tanto, afirmar que toda la Edad Media mantuvo esta actitud desconfiada y beligerante frente a la poesía, como lo hace Sanford Shepard<sup>43</sup>. Por una parte, del mismo cristianismo nació una forma de literatura —esencialmente religiosa, como es natural—, y, por otra, se fue paulatinamente aceptando la poesía clásica —especialmente a través de la alegoresis—<sup>44</sup>, llegando a rendírsele verdadero culto en algunas de sus más importantes figuras: Virgilio, por ejemplo.

Desde muy temprano existieron también defensores de la literatura. Y uno de sus argumentos fundamentales consistió en señalar el carácter poético de algunos libros de la Biblia. Si en las Sagradas Escrituras —decían— se aprovecha la poesía, es porque tal es buena y aconsejable. Este tema, evidentemente, está íntimamente vinculado al del origen divino de la poesía y sus fuentes pueden rastrearse en los textos de los Padres de la Iglesia, especialmente de San Jerónimo y San Isidoro<sup>45</sup>, a quienes recurrieron los tratadistas españoles para tratar el tema de la literatura hebrea.

---

<sup>43</sup> Op cit. Págs. 11-15.

<sup>44</sup> Cf. : Vossler, Karl: "Formas poéticas..." Op. cit. Págs. 68 y ss.

<sup>45</sup> Curtius: Op. cit. Págs. 633, 637-638, tm. II.

Santillana, por ejemplo, se apoya en el testimonio de "Isidoro Cartaginés, sancto arçobispo Ispalensi" (Pág. 496) y Juan del Enzina recurre a San Jerónimo:

"Muchos libros del Testamento viejo segun da testimonio san Geronimo: fueron escritos en metro en aquella lengua hebrayca". (Pág. 513)

En el "Discurso" esto se da por sabido y, de hecho, se pasa revista a los má importantes poetas bíblicos (Moisés, Barac, Débora, David, Judit, Job, Jeremías, la Virgen María, Zacarías, Simeón, etc.), señalándose las ocasiones en que prorrumpieron en poesía. Antes, sin embargo, se sientan dos premisas generales: el pueblo escogido mantuvo en "suma reverencia al don de la Poesía" y lo utilizó para loar y agradecer a Dios, en contraposición a la "parcialidad" que, negando a Dios, cayó en la barbarie, perdiendo el don de la poesía conjuntamente con la Gracia.

Brevemente advertiremos que en algunos tratadistas españoles se encuentran ideas similares: el pecado original supuso la pérdida del don de poetizar. Rengifo, por ejemplo, nos dice que el "vicio" de los hombres hizo desaparecer el don de la poesía. (Fols. 1-2) Pinciano es más extenso:

"Desconcertóse la harmonía y co(n)sonansia humana; y el hombre se tragó la innocencia el día que el primero la mançana, por cuya causa vino en disona(n)cia y abieso; éste quisieron endereçar los antiguos philosophos". (Pág. 209, tm I)

Y Carballo, muy similarmente, afirma que el hombre por "su culpa (quedó) como organo desconcertado y perdio el concierto y armonia del lenguaje". (Pág. 156, tm. I)

Moisés fue poeta, dice Clarinda iniciando su catálogo de escritores bíblicos, cuando agradeció a Dios el triunfo de su pueblo sobre los egipcios, aludiendo específicamente al Exodo. A él se había referido ya, en su "Genealogia Deorum Gentilium", el italiano Bocaccio:

"Porque leemos que Moisés, impulsado por lo que considero este afán poético, al dictado del Espíritu Santo, escribió la mayor parte del Pentateuco, no en prosa, sino en verso épico"<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Cit. Shepard: Op. cit. Págs. 13-14.

Santillana, siguiendo a San Isidoro, afirma:

"...e quiere (S. Isidoro) que el primero que fiço rimos o cantó en metro aya seydo Moysén". (Pág. 497)

Pero Santillana piensa en las profecías de Moisés acerca de Cristo y no específicamente en su canto de gratitud y victoria. Por su parte, Carrillo y Sotomayor califica al profeta de "padre de la historia". (Pág. 52). Es Carballo quien alude concretamente, como Clarinda, al Exodo:

"Fue escogida esta orden de concertar y medir las palabras para alabar á Dios, y manifestar sus grandezas, y alabanças, como se ve en el celebrado canto de Moyses. Cantemus Domino gloriose, &c. Exod. 15". (Pág. 127, tm. I)

A pesar de lo dicho en anterior oportunidad, acerca de la improbabilidad de que Clarinda conociera el "Cisne de Apolo", anotemos esta nueva coincidencia.

De David, el más mentado de los poetas bíblicos, dícenos la anónima que componía hermosos salmos y los cantaba, "i más que con retóricos estremos, a componer a todos incitava". Se da luego una versión del Salmo 149 que es una invitación a la loa de Dios:

"Nuevo cantar a nuestro Dios cantemos..."

Biblioteca de Letras  
"Jorge Puccinelli Converso"

Prácticamente todos los preceptistas hispánicos citan a David, aunque por distintas causas en cada ocasión:

"David cantó en metro la vitoria de los philisteos e la restituyçión de larcha del Testamento, e todos los çinco libros del Psalterio". (Santillana. Pág. 497)

"Quereys reprocuar vna cosa tan agradable a Dios nuestro señor, como es la Poesia, q(ue) el Spiritu Santo aprouo, habla(n)-do en verso por boca de los prophetas. Y sino, preguntente al Real propheta Daud, q(ue) el mejor q(ue) nadie, podra d(e)zir su dicho en este caso". (Sánchez de Lima. Pág. 32)

"Los versos que ta(n) llenos de espíritu, y celestial doctrina nos dexaro(n) el sancto patriarcha Iob, y el real propheta David". (Rengifo. Fol. 9)

"...y la Dithirámbica es vn poema breue, a do juntamente se canta, tañe y dança, como se dize de Dauid delante de el arca de el Testamento". (Pinciano. Pág. 241, tm. I)

"El sancto Espiritu ha querido por boca de los sanctos Padres Patriarchas, y Prophetas, vsar dellas, y ansi aquel diuino ca(n)tor y Real Prophete Dauid, en verso escriuio el Psalterio al modo de Oracio Flaco, como dize san Hieronymo". (Carballo. Pág. 123, tm. I)

"El Rey Dauid (...) resplandecieron sus versos, y abrió el camino de la gala de la lengua, compuso el Psalterio con la dulçura lyrica...". (Carrillo. Pág. 52)

Clarinda mienta también a Job (sus "amarguras escriuio en verso heroico, i elegante"); a Jeremías (y sus "Trenos numerosos"); a Azarías, Ananías y Misael (cuyas "bozes entonaron con sosiego" en medio del tormento de la hoguera); a la Virgen María (quien "compuso aquel canto que enternece: el Magnificat), etc., etc.

De Job tratan Santillana ("ciertas cosas de Job escritas son en rimo, en especial las palabras de conorte que sus amigos le respondían a sus vexaciones" - Pág. 497); Rengifo (en cita que acabamos de realizar); Carballo (quien nos dice que la poesía fue utilizada por el "passientísimo Job" - Pág. 123, tm. I), entre otros. De Jeremías: Santillana (Pág. 497); Alfonso de Valdés (en el prólogo a las "Diversas Rimas" de Espinel)<sup>47</sup>, etc. De los tres mártires (Ananías, Azarías y Misael), a quienes Clarinda alude tácitamente reirificándose a su martirio en Babilonia y a su famoso cántico (Daniel, III, 52-90), nos habla también tácitamente y en tono más general, Carrillo y Sotomayor:

"También los Martyres o fuesse ya aficion suya, o el espiritu encendido de Dios, despreciando a los fuegos, y el tormento, cantaron hymnos, ni solo en este espiritu ygualaron a su alegría su amor, sino en las alabanças su desseo". (Pág. 53)

Finalmente, el considerar a la Virgen como poetisa, y concretamente en relación al Magnificat, está consignado en el "Panegyrico por la poesía" y en el anteriormente citado prólogo de Valdés, según nos lo dice Curtius<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Cit. Por Curtius: Op. cit. Pág. 763, tm. II. Prólogo que también sería interesantísimo conocer y que no ha sido nunca reeditado.

<sup>48</sup> Op. cit. Págs. 764, 772 y 773, tm. II.

Ahora bien: el espíritu con que Clarinda realiza este catálogo de poetas hebreos es, con toda evidencia, de elogio y defensa de la poesía. Elabora, pues, el mismo raciocinio que los autores medievales argumentaron a favor de la poesía. No en su actitud la del historiador de la literatura que se preocupa de un período lejano; es, en cambio, la del polemista que encuentra una razón imbatible para su concepción. En este sentido, una vez más, la hallamos muy lejos de Pinciano y cerca, por el contrario, de Sánchez de Lima, Rengifo y Carballo. En efecto, López Pinciano se refiere a David sólo para describir un género poético —la diti-rámica— y apenas si le interesa el sentido probatorio que este acontecimiento pudiera tener en relación al valor de la poesía. Sánchez de Lima está en el extremo opuesto: a él sólo le importa el argumento a favor de la poesía. Rengifo y Carballo, en situación intermedia, también prefieren dirigir sus pensamientos en la dirección que lo hace Clarinda.

La anónima, cuya intención al hacer esta reseña de la poesía del pueblo escogido ha sido, como acabamos de decirlo, la de probar la dignidad de la poesía, culmina su argumentación refiriéndose a que la tradición hebrea de alabar a Dios en poesía fue acogida por la Iglesia, lo mismo que por los "sapiéntissimos varones" que escribieron versos griegos y latinos en honor de Cristo, de los cuales cita, concretamente, a dos: Juvenco y Paulino.

Sobre el uso de la poesía por la Iglesia encontramos varios textos españoles de clara similitud con el "Discurso". Comenzan por los versos de Ferrand Peres de Gusman:

"Que el trobar sea un saber divino  
Asás se demuestra en muchos lugares;  
Salomon lo usa en los Cantares  
E el doctor Santo fray Tomás de Aquino  
En aquel devoto é notable yno .  
Del qual la Yglesia tanta mencion fase".<sup>49</sup>

Además:

"De manera q(ue)'Dios nuestro señor escogio para si esta manera de alabança (la poesía), y gusta tanto de ella q(ue) quiere que so pena de graue pecado ,ningun sacerdote dexè de alabarle cada dia, rezando su honras". (Sánchez de Lima, Pág. 41)

---

<sup>49</sup> "Cancionero de Baena". Op. cit. Pág. 610.

"Los quales (himnos de David y Job) se can(n)tan en la Iglesia". (Rengifo. Fol. 9)

"Dios embio a la tierra de la musica del cielo (y la poesia) para ser reuerenciado de los hombre con perpetuos Hymnos de alabança". (Carballo. Pág. 127, tm. I)

Y sobre los "sapietissimos varones (que) hizieron versos Griegos, i Latinos" en honor a Cristo, encontramos un texto de Rengifo que pudiera ser significativo:

"Y no hablando de los varios y sabrosos hymnos, que se diz en todas horas compuestos por San Ambrosio, por Prudencio y por tantos otros sanctissimos varones, y no queriendo dezir nada de las obras enteras que tenemos en verso griego y latino". (Fol. 10)

Tal vez esta similitud merezca un análisis más detallado. Dice, textualmente, Clarinda:

"De aqui los sapientissimos varones hizieron versos Griegos, i Latinos de Cristo, de sus obras, i sermones". (Vs. 232-234)

Y, luego, escudándose en su condición femenina dice que no puede alabar los versos del "gran Paulino" y del "hispano Iuenco". Por una parte, pues, hay una igualdad manifiesta entre "sapietissimos varones" y "versos Griegos i Latinos", de Clarinda, con "sanctissimos varones" y "verso griego y latino" de Rengifo; por otra, en ambos textos, se juega con la figura de no poder o no querer decir nada de ellos, aunque el uno se refiere a Paulino y Iuenco, y el otro no se dirige a ningún escritor en particular, citando —anteriormente— a San Ambrosio y Prudencio. De todas maneras creemos que es oportuno subrayar esta nueva similitud entre el "Arte Poético Española" y el "Discurso", ya que no es la única —recuérdese lo dicho con respecto al origen de la poesía y a la manera de exponer lo concerniente a la literatura judía— y hay condiciones objetivas que hacen posible una relación directa entre ambas obras.

Es igualmente interesante advertir que Paulino y Iuenco, los autores citados por Clarinda, lo son también por Carballo:

"Paulino Obispo de Nola (...) i otros infinitos doctos, y sanctos prelados, en verso han escrito...". (Pág. 123, tm. I)

"Alabança merece la sacra y diuina poesia de Celio Iuueno nuestro Español, que co(n) tanta verdad, propiedad, y elegancia escriuio en verso exametro, los quatro sanctos Euangelios". (Pág. 139, tm. I)

### 7.—Del surgimiento y del honor de la poesía en la gentilidad.

Sabemos que para Clarinda el don de la poesía se perdió, por culpa del pecado, entre los hombres que negaron a Dios y cayeron en la barbarie. Sin embargo —"por causas que al hombre son secretas"— Dios quiso reparar esta humanidad desquiciada, enviando al efecto a los poetas para que actuaran como civilizadores de la "brutal" y "salvaje" vida. A estos primeros poetas, leemos en el "Discurso", se les llamó filósofos.

Esta denominación no es extraña. Se explica, en general, porque para la "Edad Media (...) eloquentia, poesia, philosophia, sapientia no eran sino otros tantos nombres de una misma cosa", según afirma Ernest Robert Curtius en ya citado texto. Además, la palabra "filósofo", por razones etimológicas, deriva en sinónimo de "sabio", y "filosofía", por consiguiente, confundiose con "sabiduría", siendo ésta virtud de los poetas. Algo tendría que ver, aunque accesoriamente, el que Aristóteles dijera que la poesía era más filosófica que la historia, de acuerdo a texto también ya citado. La fuente inmediata está, sin embargo, en Cicerón y así lo afirma Carballo:

"Y asi Estrauon lib. I. tiene en esto authoridad, dize, Poeta prima sapientia fuit. Del Poeta fue la primera sabiduria. Y

Tulio, Tusc. I. dize, con ser Philosopho, que los primeros Philosophos eran Poetas". (Pág. 155, tm. I)

Ahora bien: ¿cuáles fueron los beneficios que recibió la hu-  
"...pues Platón, en su Timeo, capitán de los philosophos le llama (a Homero)". (Pág. 185, tm. I)

Pinciano, en cambio, recurre a Platón —cosa extraña en él— para justificar la denominación que comentamos:

manidad de los poetas? <sup>50</sup>. Para Clarinda, los siguientes:

"Estos fueron aquellos, qu'enseñaron  
las cosas celestiales, i l'alteza  
de Dios por las criaturas rastrearon:

Estos 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 metros eminentes.

La brutal vida, aquel vivir salvage  
domesticaron, siendo el fundamento  
de pulicia en el contrato, i trage". (Vs. 262-273)

Los poetas, pues, fueron fundadores de la civilización. Sin duda alguna éste es un tema de filiación ciceroniana:

"Hubo tiempo en que los hombres andaban errantes por el campo a modo de bestias, y hacían la vida de las fieras, ni ejercitaban la razón sino las fuerzas corporales. No se conocía la divina Religión, ni la razón de los deberes humanos, ni las nupcias legítimas: nadie podía discernir cuáles eran sus hijos, ni alcanzar la utilidad del derecho y de lo justo. Así, por error e ignorancia, el apetito ciego y temerario dominador del alma, abusaba para saciarse de las fuerzas del cuerpo perniciosísimas auxiliares suyas. Entonces, un varón (no sabemos quien), grande sin duda y sabio, estudió la naturaleza humana ya la disposición que en ella había para grandes cosas, con sólo depurarla y hacerla mejor con preceptos: congregó a los hombres dispersos por el campo y ocultos en la selva, les indujo a algo útil y honesto: resistiéronse al principio; después rindiéronse a la razón y a las palabras del sabio, quien de fieros e inhumanos, tornólos en mansos y civilizados". Este sabio fue elocuente porque "una sabiduría callado o pobre de expresión nunca hubiera logrado apartar a los hombres súbitamente de sus costumbres y traerlos a nuevo género de vida". (Cicerón, "De la inv. retórica". Pág. 2, tm. I) <sup>51</sup>.

<sup>50</sup> En otro párrafo trataremos del tema de los beneficios que la poesía produce en los individuos. Ahora sólo tratamos del aspecto social, comunitario, de dichos favores.

<sup>51</sup> Tauro cita este mismo texto como fuente del "Discurso". Op. cit. nota a los versos 262-273, pág. 61.

“¡Qué otra fuerza (sino la elocuencia) pudo congrega a los hombres dispersos y traerlos de la vida salvaje y agreste a la culta y civilizada, y construir las ciudades y darles leyes, derechos y costumbres”. (Cicerón, “Diál. del orador”. Pág. 14, tm. I).

Por razones ya expuestas, varias veces, no importa que Cicerón se refiera a la oratoria y Clarinda a la poesía. Por lo demás, Horacio había ya transferido este tema a la poesía, como lo demuestran los siguientes versos de su “Epístola a los Pisones”:

“El saber de los tiempos primitivos  
tuvo objetos augustos: poner linde  
al público derecho y al privado,  
a las cosas sagradas y profanas;  
vedar la vaga unión de entrambos sexos;  
dar al lecho nupcial fueros y norma;  
edificar ciudades; grabar leyes  
en duraderas tablas...” (Vs. 395 y ss. —ed. latina— Pág. 323)

Sanford Shepard comenta al respecto: “la idea del poeta como benefactor y civilizador de la humanidad es de suprema importancia en la justificación de la literatura corriente en la Edad Media, y se deriva en última instancia del ‘Ars Poetica’, de Horacio”<sup>52</sup>. A este juicio deben hacerse dos atenciones. En primer lugar, como acabamos de verlo, Cicerón es también fuente importante de esta manera de pensar. Por otra parte, Shepard considera que ésta es típica de la Edad Media y lo cierto es que pervive, con gran lozanía, entre los tratadistas del Renacimiento español, según nos lo dicen las citas que siguen.

Esto no obstante, los autores españoles (que recibieron esta idea de Cicerón y Horacio) se refieren normalmente a Horacio porque su intención se proyecta hacia la poesía y no hacia la oratoria. Sin embargo, consideramos evidente que Cicerón está también presente cuando se alude al tema en cuestión.

Aluden a Horacio:

“Los primeros inventores fueron, según Horacio, Orphéo y Amphion: los cuales con la suavidad de sus versos cantados a la vihuela redexero(n) a vida política y civil a los hombres de aquel tiempo”. (Rengifo. Fol. 1)

---

<sup>52</sup> Op. cit. Págs. 17-18.

"...Horacio (...) dixo en su Arte: 'El officio de los poetas es apartar a los hombres de la Venus vaga; dar leyes a los maridos; fundar repúblicas". (Pinciano. Pág. 219, tm. I)

Carballo, sin mencionar fuentes, es más detallado:

"Después que los hombres por el pecado vinieron a las tinieblas de la ignorancia<sup>3</sup>, dieron a viuir sin ley, sin Rey, sin Dios, razón ni concierto, vagando por los campos y haziendo sus habitaciones en cueuas, como brutos animales, no tenían rastro de religion, ni conocimiento de Dios, ni auia amistad, ni casamientos, ni se sabia discernir lo bueno de lo malo, ni castigar delictos, todo lo q(ue) se trabajaua era a fuerça de braços por faltar la industria del entendimiento... (hasta que)... vino del cielo la poesia a enseñarlo todo, porq(ue) essa enseñó domeñar los cuellos de los animales, a escudriñar las causas, a poner las cosas en orden, y con la suauidad de su canto de que ymos tratando, se ayuntó el fiero vulgo, y alli estaban amantonados hasta q(ue) les enseñaron las justas leyes y constumbres y los prouechos particulares y comunes. Y quanto valga más la traça que las fuerças, y que reuerencia se deue a los padres, y patria, y lo que cumple auer Imperio. Y la politica vida ablandó aquellos pechos rusticos y endurecidos, con la suauidad de los versos y el artificio de dezir". (Págs. 163-164, tm. I)

Consideramos evidentísimo que Carballo parte de Cicerón, aunque no lo miente, pues en más de un aspecto no hace sino traducir lo dicho por el latino. Insistimos, pues, en que estamos ante una doble fuente clásica: Horacio y Cicerón, y no de sólo una —la del primero— como cree Sherpard.

Son muy claras las similitudes que existen entre los textos de Rengifo, Pinciano y Carballo con el "Discurso", sobre todo en lo que toca al "Cisne de Apolo", pero la evidencia de que existen fuentes comunes nos impide colegir nada importante de tales consonancias, al menos por el momento.

Pero Clarinda concluye este fragmento explicando el mito de Orfeo en base a los provechos que causó la poesía en los primeros tiempos:

"D'esto tuvo principio, i argumento  
dezir que Orfeo con su voz mudava  
los arboles, i peñas de su asiento:

---

<sup>3</sup> Relaciónese con lo dicho acerca de la pérdida del don de la poesía por culpa del pecado.

Mostrando que los versos que cantava,  
fuerça tenían de mover los pechos  
mas fieros, que las fieras que amansava". (Vs. 274-279)

Tal explicación tiene su origen en la Egloga VII de Virgilio y encuentra eco en Horacio y Quintiliano:

"Intérprete del cielo el sacro Orfeo  
de la vida salvaje y mutuo estrago  
alejó con horror a los mortales;  
y por eso se dijo que su lira  
logró amansar los tigres y leones". (Vs. 390 y ss. —ed. latina—; pág. 323)

Y Quintiliano:

"Ambos a dos (Orfeo y Lino) fueron tenidos por hijos de los dioses; y del uno se dice que llevaba tras de sí las fieras, los peñascos y las selvas, porque con música admirable blandaba los ánimos de la gente ruda y campesina". (Lib. I, Cap. VIII. Pág. 47, tm. I)

En España la explicación en referencia fue un lugar común desde la épica de Juan del Enzina. De él es el siguiente texto:

"Y no en vano cantaron los poetas que Orfeo blandava las piedras con sus dulces versos pues la suavidad de la poesia enternecia los duros coraçones de los tiranos". (Pg. 514)

Rengifo, en muy similares términos, alude al mismo asunto en su "Arte Poética Española":

"No hizieron ellos (los poetas, especialmente Orfeo y Anfión) estas cosas assi materialmente como suenan (mover piedras, amansar fieras, etc.), sino mover los hombres duros, y amansarlos". (Fol. 9).

Y Alonso López Pinciano:

"Esse (...) oy dezir q(ue) lo auia hecho con la lengua, y todo como lo hizo Orfeo, que, tor(n)ando domésticas a las ge(n)tes brauas. las reduxo a ciuilidad y policía". (Pág. 106, tm. III).

Es tan ceñida la relación entre estos textos y sus fuentes latinas que, en verdad, tampoco pueden servir como base para una deducción válida. Anotemos, empero, que por lo hasta ahora vis-

to no hay casi punto tratado en el "Discurso" que deje de estar presente en Rengifo y Pinciano, a más de Carballo, cuyo caso hemos explicado anteriormente. Sea lo que fuere, lo evidente es que Clarinda, en esta oportunidad, parte de Horacio y Quintiliano, ya mediante conocimiento de sus obras —que es lo probable—, ya gracias a secuelas latinas del Medioevo o a los citados tratados hispánicos.

Señálase en el "Discurso", por otra parte, que una vez conocidos los grandes provechos de la poesía, ésta fue tenida en "gran honor". Tanto, que pensóse por entonces que derivaba de su "Apolo dios" y que sus cultores —los poetas— podían competir con el mismo Jove: en tan elevada estima se les tenía. Y esto —además— porque el nombre de poeta, como el de Dios, se interpreta "hacedor".

Ernest Robert Curtius explica que a partir del Timeo de Platón se forjó la idea de Dios como artífice: arquitecto y constructor del cosmos, la misma que pasó a Cicerón y de allí a los filósofos cristianos, especialmente San Agustín, quienes encontraron en la Biblia innumerables citas que daban esta idea de Dios, a partir incluso de la creación del hombre sobre materia de barro, lo que motivó el tópico (especie del género "Deus artífex") de "Dios como alfarero" <sup>54</sup>. Esta concepción, dentro del cristianismo, suponía una nota previa de creación absoluta, la misma que se completaba con la que acabamos de mencionar dando así una idea de la creación como acto consciente y armonioso.

Por otra parte, y también a partir de Platón, el poeta fue considerado como creador —según la misma etimología de la palabra poesía— y, con posterioridad, como creador por medio del arte; esto es, del artificio, de la técnica. Paralelamente a la idea de Dios artífice, naturalmente creador, surgió, pues, la idea del poeta como creador y artífice, alcanzando a fundirse, por último, en una suerte de elogio extremo de los poetas y su actividad.

Al parecer a esto alude Clarinda cuando afirma, para explicar cómo el nombre de poeta competía con el de Jove, lo siguiente:

"Porque este ilustre nombre s'interpreta  
hazedor, por hazer con artificio  
nuestra imperfeta vida más perfeta". (Vs. 286-288)

Que es, en más de un aspecto, lo mismo que dice Pinciano:

---

<sup>54</sup> Op. cit. Págs. 757-759, tm. II.

"Assi que la Poética haze la cosa y la cría de nuevo en el mundo, y, por tanto, le dieron el nombre griego que en castellano quiere dezir hazedora, como poeta, hazedor, nombre que a Dios solamente dieron los antiguos". (Pág. 11, tm. II)

Mientras que Carballo, al respecto, se limita a señalar cuestiones etimológicas relacionadas al tema:

"Porque Poeta es nombre Griego, es lo mismo que en Latin factor, y en el Español hazedor, ó criador, porque viene del verbo Griego, poeo, que significa hazer". (Pág. 46, tm. I)

Queda dicho, además, que en el "Discurso" se advierte el gran honor que se rindió a la poesía, considerándola de origen divino en relación a los dioses paganos. Lo dice también Juan del Enzina:

"...e algo de lo que toca a la dinidad de la Poesia que no en poca estima i veneración era tenuta entre los antiguos: pues el exordio e invencion della fue referido a sus dioses: assi como Apolo, Mercurio i Baco i a las Musas segun parece por las inuocaciones de los antiguos poetas". (Pág. 513).

En realidad, Clarinda no hace aquí más que reiterar su idea central acerca del origen divino de la poesía, pero ahora aprovecha un argumento de antigüedad que le sirve, evidentemente, para probar la justeza de su pensar, hecha la traslación necesaria de Apolo a Cristo.

El "Discurso en loor de la poesía" no es breve para reiterar la gozosa suerte de la poesía y los poetas en la antigüedad:

"Fue en aquel siglo en gran onor tenuta,  
i como don divino venerada,  
i de muy poca gente merecida". (Vs. 30-303)

El último verso nos llevaría al tema de la poesía como patrimonio de la aristocracia. Shepard piensa que éste fue uno de los principios básicos de la estética renacentista. Pero por ahora a nosotros nos interesa la reiteración que hace la anónima del tema de la "Edad de Oro" de la poesía, aquel tiempo en el que se la estimaba como suprema sabiduría. Es común a varios tratados españoles:

"...en tiempos passados, era la prudencia más temida y

reuerenciada, y la Poesía estimada en mucho". (Sánchez de Lima. Pág. 26) <sup>55</sup>.

"Por esso (por los grandes servicios que presta) los antiguos tuuieron en tanta veneración y estima a los Poetas". (Rengifo. Fol. 7)

"...estos Poetas fueron honrados por sus personas, mas adierte que por su saber y arte, eran en tanto estimados, por lo qual no menos lo deuen de ser los que professan su facultad pues tienen la mesma razon para ella". (Carballo. Págs. 57-58, tm. I) <sup>56</sup>.

En este afán de demostrar que la poesía era venerada en los tiempos antiguos, Clarinda nos habla del culto a las Musas, tema que se relaciona con el de la vena y el arte, que será tratado por separado <sup>57</sup>; de los templos que se consagraron para su culto; del elogioso juicio de Cicerón con respecto a la poesía; y, finalmente, de que "Ennio a los Poetas santos nombra". Este verso coincide exactamente con una frase de Rengifo: "...hizieron tanto caso dellos (de los poetas) que Enio los llamava Sanctos", (Fol. 7) y se relaciona genéricamente con otra frase de Carballo: "...a las quales (poetas) por tratar de Dios llamauan diuinos". (Pág. 152, tm. I)

En una nueva exposición del mismo tema general, nuestra autora señala que el poeta se le confería, elogiosamente, el nombre de profeta; que Roma concedía coronas de laurel a sus guerreros y a los poetas que prestigiaban su idioma y animaban a los soldados en la lucha; que el poeta tenía cetro más importante que las y el honor de la poesía abarcó todo el orbe.

el de monarcas y señores; y, por último, que la fama de los poe-

Algunos de estos temas son tratados por los escritores peninsulares que venimos citando. Por ejemplo, sobre poesía y profesión, leemos en Enzina y Carballo:

---

<sup>55</sup> El mismo autor se repite en págs. 24 y 28.

<sup>56</sup> Fernando de Herrera afirmaba que "el tiempo de Tulio fue dichosísimo" porque se honró en él a la elocuencia. "Obras de Garcilaso).

Lasso de la Vega, con anotaciones de Fernando de Herrera", Sevilla,

<sup>57</sup> Tauro cree que la idea de que las Musas infundían el "metro" a los poetas concuerda con una cita de Cicerón que alude a la antigua creencia de que tanto prosa como poesía se basaban en armonías numéricas. No encontramos relación entre esta cita y el texto del Discurso. Cf. Op. cit. nota al verso 307 y ss; pág. 63.

"Los antiguos (...) sus oráculos y vatinaciones se dauan en verso: y de aqui vino a los poetas llamarse vates: assi como hombres que cantan las cosas diuinas". (Enzina. Pág. 513)

"Tiene tambien comun el nombre porque vates, que se dize, auimentis, ygual y comunmente significa Propheta, y al Poeta, y los Oráculos que eran las profecias de los Gentiles en verso daun sus respuestas". (Carballo. Pág. 214, tm. II)

Y acerca de la corona de laurel conferida a los poetas, nos dice García Rengifo:

"Y por esso los antiguos Romanos a los vencedores, y a los Poetas dauan la laurea. Porque assí como los unos con el premio de sus valentias despertauan los coraçones de los que vian a emprender semejantes hechos, estimulados, y encendidos con el desseo de la gloria, que aquellos auian alcançado: asi también los otros escriuiendo, y amplificando las victorias destes, y eternizando sus nombres, y fama no menos inflamauan los animos de los presentes i venideros a la imitación de sus antepassados". (Fol. 6)

Juan del Enzina alude rápidamente a lo mismó, citando al afecto a Tirteo (Pág. 514). No hay duda de que la cita de Rengifo tiene mucho que hacer con el "Discurso":

"Corona de laurel como al que doma  
bárbaras gentes, Roma concedia  
a los que en verso onravan su Idioma .

Davala al vencedor porque vencia,  
i davala al Poeta artificioso,  
porque a vencer, cantando, persuadia". (Vs. 325-330).

No contenta Clarinda con tan larga prueba de que la poesía fue honrada en los tiempos antiguos, y deseosa de que tal honor reviva en su época, inicia la narración de una serie de anécdotas que tratan de demostrar lo mismo. La primera se refiere al gesto de Julio César que impidió que se quemara el texto de la Eneida, como lo había ordenado Virgilio.

Este relato lo trae Rengifo (Fol. 8) y Sánchez de Lima, de quien lo transcribimos:

"Y el Emperador Augusto, sabiendo q(ue) Virgilio auia mandado q(ue) despues de su muerte fuesse quemada su Eneida, a causa de no quedar en perfeccion, el mismo de su propia mano escriuio en ella, q(ue) nunca Dios quisiesse que el fuego gozasse de quien tantas y tan buenas cosas en si contenia". (Pág. 42)

También Miguel de Cervantes, en "Don Quijote", alude a la anécdota en cuestión:

"Y no le tuviere buena Augusto César si consintiere que se pusiera en ejecución lo que el divino Mantuano dejó en su testamento mandado". (I, Cap. XIV)

Cervantes apenas si de pasada refiérese a este asunto, mientras que Sánchez de Lima y Rengifo se detienen en la anécdota —como la poetisa— señalando sus dos aspectos esenciales: el que se impidiera la destrucción de la Eneida por intervención directa del emperador, quien escribió, según Sánchez y Clarinda, el texto por el que se salvó del fuego la obra ("la sentencia en verso por quien vive la Eneida i tiene fama", leemos en el "Discurso"); y el que fuera deseo del mismo Virgilio que su obra desapareciera.

Otra anécdota que relata Clarinda es la de Alejandro ("el Macedonio"), Aquiles y Homero. Dícese en el "Discurso" que Alejandro

## Biblioteca de Letras

"No tuvo envidia d'el valor, i gloria  
del Griego Aquiles, mas de qu'alca(n)çase  
un tal Poeta, i una tal historia.  
Considerando que aunque sujetase  
un mundo, i mundos era todo nada,  
sin un Homero que lo celebrase". (Vs. 364-370)

Así, pues, "del hijo de Peleo la memoria envidió, suspirando por Homero". Esta historia posee como supuesto el tópico del poeta como "dispensator gloriae", del que trataremos más adelante, el mismo que tiene su veta predilecta en las relaciones de Homero y sus personajes y que se encuentra documentado desde Píndaro (Pítica III, versos finales). La poetisa alude a él en los versos 13-18:

"El verso con que Homero eternizava  
lo que del fuerte Aquiles escrevia..."

Pero la anécdota en sí, con la intervención de Alejandro y la mención de su envidia por Aquiles, es una vieja historia que, en lo que se refiere a España, se encuentra ya en el "Libro de Alexandre":

Ante la tumba de Aquiles, Alejandro exclama: "Achiles ome cuenturado/ que ouo de su gesta dictador tant onrado"<sup>58</sup>.

Encuétrase también en Rengifo:

"De cuya fortuna tenia embidia, por haber alcançado vn tal historiador, y coronista, que no lo dexasse olvidar en ningun tiempo". (Fol. 7)

Y en Carrillo:

"Por esso el gran Macedon, no en lyra de conuites, sino en trompeta de guerra apetecia oyr su generosa embidia en los bonissimos versos de Homero". (Pág. 54)

Con lo que se demuestra que esta serie de anécdotas laudatorias, aunque viejísimas por su origen, eran frecuentemente aprovechadas por escritores incluso más tardíos que Clarinda.

Del mismo Alejandro es la tercera anécdota del "Discurso":

"Presentaronle un cofre en que Dario guardava sus unguentos, tan precioso quanto explicar no puede el verso mio.

Viendo Alexandro un cofre tan costoso, lo aceto, i dixo, a questo solo es bueno, para guardar a Homero el sentencioso". (Vs. 373-378)

Alberto Tauro señala que esta historia tiene su anécdota en "Vidas Paralelas" de Plutarco<sup>59</sup>. Es común también a los preceptistas españoles:

"Aq(ue)l Magno Alexandro que sie(n)do le lleuada vna arca toda de oro muy labrada; y preguntandole vno de los suyos, de que podía seruir a(que)lla? respondió que no era tan apro-

<sup>58</sup> Cit. por José Almoina en "Introducción" de "La Ilíada y la Odisea". Ed. Jus, México, 1960. Pág. XIII. Anota que el mismo tema se encuentra en Gautier de Chatillon.

<sup>59</sup> Op. cit. Nota al verso 373 y ss; pág. 67.

piada para otra cosa, como para guardar la Yliada de Homero, en tanto tuuo este inuictissimo Monarcha la Poesia, q(ue) no le parecio que otra cosa fuesse digna de tal aposento, sino la obra de aquel ciego Meligenes Principe d(e) los Poetas Griegos". (Sánchez de Lima. Págs. 41-42)

"Qua(n)do Alexandro vencio a Daríos, resetandole vna caja preciosissima donde Dario solia tener sus vnguentos y olores dixo yo hare que sea guarda de otra cosa mas preciosa, y mandó guardar en ella las obras de Homero". (Carballo. Pág. 56, tm. I)

Alberto Tauro encuentra el mismo relato en "Don Quijote":

"...Se haga para ello otra caja como la que halló Alejandro en los despojos de Darío, que la diputó para guardar en ella las obras del poeta Homero". (I, Cap. VI)

Es evidente que por intención, amplitud y hasta léxico, las dos citas primeras, de Sánchez y Carballo, tienen mucho que ver con el "Discurso" que la de Cervantes.

También Alejandro es el protagonista de la siguiente anécdota, la cual reza así en su versión de la anónima:

"Poniendo a Tebas con sus armas freno a la casa de Pindaro, i sus parientes, reservó del rigor de qu'iva lleno". (Vs. 379-381)

## Biblioteca de Letras

No hemos encontrado más que en Carballo la narración de esta historia:

"Los Poetas siempre fuero(n) aceptos, y honrados, por sus Principes, Reyes, y Emperadores, como es cosa tan sabida que fue Pindaro Poeta de Thebas, la qual ciudad queriendo destruyr Alexandro Magno, mandó que en la casa de Pindaro ni en su familia no se tocasse, por honra, respecto de la poesia". (Pág. 55-56, tm. I)

Pero al parecer esta era una historia ampliamente conocida, como lo dice el mismo Carballo.

Finalmente la serie de anécdotas termina con las que atañen al favor que dispensaba Apolo a Arquíloco, Bromio a Sófocles, a la leyenda de Orfeo, ya tratada, pero referida esta vez a la resurrección de Eurídice, y a la disputa que sostuvieron siete ciudades por honrarse como cuna de Homero. Para la de Sófocles, Tauro

señala como origen una leyenda, pero no fija fuentes concretas <sup>60</sup>. No vale la pena, por lo demás, detenerse en la de Orfeo (ampliamente conocida y divulgada), pero apuntaremos brevemente que la disputa de las siete ciudades se encuentra en Rengifo, que cita sus nombres, (Fol. 8) y en "Don Quijote", donde se afirma:

"...contendiesen entre sí por ahijársele y tenérsele por suyo (a don Quijote) como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero". (II, LXXIV)

No es oportuno, por el momento, extraer conclusiones precisas de la larga cadena de similitudes que acabamos de mostrar. Empero, no será inútil subrayar una comprobación de singular importancia: el "Discurso" está trabajado con materiales clásicos y tales no se muestran como tópicos superados, al margen de las tensiones intelectuales de la época, sino más bien, como ideas vigorosamente firmes en pleno siglo XVII, al menos en lo que a España toca. Al terminar este capítulo se concretarán algunas conclusiones importantes. Por el momento, nos limitamos a acarrear materiales.

### 8.—El tópico del poeta como "dispensator gloriae".

Que el poeta tenga el poder de otorgar vida *parenne* —fama— a los hombres que canta en sus obras y eternizarse él mismo en la admiración de sus semejantes, es idea tan antigua como la propia literatura. A lo menos, no hay duda de que la palabra —especialmente la escrita— invita a la ilusión de la permanencia y de la inmortalidad, sobre todo si tiene esa textura de "objeto" que le confiere la auténtica poesía.

Creo que estas ideas podrían bautizarse con el nombre de tópico del poeta como "dispensator gloriae", utilizando al efecto una frase de Karl Vossler. Pero Vossler piensa que "en el Humanismo se fijó el ideal del poeta como *dispensator gloriae*" <sup>61</sup>, cuando, en realidad, es menester alargar la mirada en algunos largos siglos. Tal vez la "fijación" de este ideal sea el Humanismo, como quiere Vossler, pero su origen (¿cómo no?) hay que buscarlo en

<sup>60</sup> Op. cit. nota a los versos 388-390, pág. 68.

<sup>61</sup> Vossler, Karl: "Historia de la Literatura Italiana". Ed. Labor, Barcelona, 1951. Pág. 69.

Grecia. Ya hemos tenido oportunidad de señalar que nuestro tópicico se halla en Píndaro.

Ahora bien: queda dicho que la idea en comento tiene dos direcciones: hacia el propio poeta y hacia los otros hombres, los personajes. De ésta algo se ha dicho al tratar de Homero y Aquiles y de Homero, Aquiles y Alejandro, en el párrafo anterior. Sin embargo, Clarinda reitera esta idea, yuxtaponiéndola a la otra dirección del mismo tópicico:

"Los quales con su canto dulce ,i tierno  
a si, i a los que en metro celebraron,  
libraron de las aguas d'el Averno.

Sus nombres con sus plumas eternizaron,  
i de la noche del eterno olvido  
mediante sus vigiliass, s'escaparon". (Vs. 400-405)

Lo que sucede como norma general, pues la distinción que hemos hecho es sobre todo didáctica. Por lo pronto, para adentrarnos en el Medioevo, tenemos que Iuvencu unifica ambas especies del tópicico general:

"Todo lo humano está condenado, por voluntad divina, a la desaparición; pero muchos hombres logran sobrevivir gracias a sus hazañas y virtudes, en panegíricos poéticos como los de los sublimes cantos de Homero o del dulce arte de Virgilio. Y estos mismos poetas tienen también asegurada la gloria eterna"<sup>62</sup>. "Jorge Puccinelli Converso"

A veces, incluso, el tópicico aparece con una variante: la discusión acerca de si es más valedera la fama de los poetas o la de los hombres que son por ellos elogiados, como sucede en "Arte Poética en Romance Castellano" de Sánchez de Lima:

"...todos (los poetas )tenian muy altos pensamientos y dexaron cosas escriptas, con las quales perpetuaron sus memorias, y ensalzaron sus famas. Y sino, mirad quales tiene(n) mayor no(m)bre Hector, y Achilles por lo q(ue) hiziero(n), o Homero, y Virgilio por lo q(ue) escriuieron?". (Pág. 21)

Pero en la mayoría de los casos, ambas tendencias se pro-

---

<sup>62</sup> Cit. por Curtius: Op. cit. Pág. 649, tm. II. No es una traducción; es la "síntesis de las ideas" de Juvenco.

ducen mezcladas, como lo vemos en Carrillo, para quien "eternidad prometen las Musas": (Pág. 54)

"...haziendo a muchos con su pluma famosos, quedarlo el mucho mas en su opinion". (Pág. 70)

El mismo Carrillo cita y traduce a Ovidio, Horacio y Hesiodo en textos que aluden al tópico en cuestión, tanto en uno como en otro sentido.

Pinciano, en cambio, se refiere sólo al propio prestigio del poeta:

"La corona (...) es la honra a la qual muchas vezes sigue la inmortalidad de la fama; y la subida deste monte alto es el trabajo ayuntado al natural ingenio (...) que la obra salida de (la )abstinencia, sudor y vela ha de ser muy buena". (Págs. 153-154, tm. I)

Y, como se advertirá, el autor de "Philosophía Antigua Poética", coincide con el "Discurso" en lo que respecta al esfuerzo que cuesta conseguir la fama, observando ambos, que requiere "vela" o "vigilia".

Naturalmente en el poema peruano hay algunas cuantas alusiones más a este tema, especialmente en el transcurso del elogio de los poetas antárticos, mas parecenos que no es urgente señalarlas en concreto, sobre todo porque no son más que reiteraciones de lo que acabamos de comentar o, también, de lo dicho con relación a la fama que proporcionó Homero a sus héroes. En todo caso, existe un libro excepcional acerca de este tema, enfocado en su generalidad como "idea de la fama", en el cual se menciona también la "fama literaria". Nos referimos a la obra de María Rosa Lida <sup>63</sup>.

### **9.—De los malos poetas y el desprestigio de la poesía.**

Paralelamente al tema del honor dispensado a la poesía en la antigüedad, y dentro del esquema de "todo tiempo pasado fue mejor", Clarinda se queja del desprestigio en que ha caído la poe-

---

<sup>63</sup> Lida de Malkiel, María Rosa: "La idea de la fama en la Edad Media Castellana". Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1952.

sía en su siglo, a causa de los malos poetas, a quienes califica de "sucios" y "asquerosos".

Este es un tema propio de las poéticas españolas, pero mientras en ellas se consignan deficiencias de orden estético, generalmente motivadas por carencia de arte en los poetas<sup>64</sup>, en el "Discurso" se trata, más bien, de un juicio moral. No se puede decir —es claro— que la requisitoria contra los poetas inmorales sea patrimonio exclusivo del "Discurso", pero sí que en éste se subraya tal punto y se olvida el de la calidad literaria que, en cambio, domina en los tratados metropolitanos, aunque también en ellos, como se comprobará luego, hay referencias al aspecto ético.

Es lógico que así sea. Clarinda está empeñada en defender y loar la poesía y, para ello, ha escogido el camino de la demostración de los provechos que reporta la poesía a los hombres. Estos beneficios, entendidos con una mentalidad latina más que helénica, tienen un sentido práctico muy marcado, como lo hemos visto en el tema de los poetas fundadores de la civilización y como lo volveremos a comprobar al tratar de los provechos que la poesía otorga a los individuos. De aquí, entonces, que lo que más le preocupe a nuestra poetisa sea la idea, al parecer extendida en su tiempo, según la cual la creación poética sería, hasta cierto punto, malsana, viciosa, lo mismo que la lectura de obras literarias. Y debe Clarinda, pues, demostrar que esto no es así, que la poesía es una actividad virtuosa y hasta una ocupación santa. Por esto subraya, decididamente, el tema de los poetas inmorales como culpables del desprestigio de la poesía. Y dice:

"I si ai Poetas torpes, i viciosos,  
el don de la Poesia es casto, i bueno,  
i ellos los malos, suzios, i asquerosos". (Vs. 688-690)

Esta idea, elevada a consideración sobre el desquiciamiento general de la moral de entonces, se encuentra largamente expuesta por Sánchez de Lima, quien ocupa en la misma buena parte de su *Diálogo Primero*: por ejemplo, págs. 18, 20, 24, 26, etc., etc. Y en Carballo:

"Verdad es, que el abuso desta facultad y el vicio de muchos que la profesan tienen este nombre de Poeta infamado". (Pág. 44, tm. I)

---

<sup>64</sup> Recuérdese porque a los poetas "les faltan las ciencias, lenguas y doctrina para saber imitar". Cf. nota 41.

"Está desacreditada (la poesía) por lo mal q(ue) desta diuina gracia han vsado y vsan muchos. Que no les parece son poetas". (Pág. 126, tm. I)

Pero la comprobación de que existen poetas "sucios" y "viciosos" no puede ser considerada como argumento en contra de la dignidad y virtud de la poesía. Que si así fuera —dice la anónima— tendría también que condenarse la teología porque la utilizó "Lutero el miserable"; las Sagradas Escrituras, porque fueron torcidas por el "mísiro Calvino"; los templos, porque a veces se comenten en ellos sacrilegios; el oro y la plata, porque causa muchos males el pretenderlos, etc.

En relación a la valoración moral, por decirlo así, de los metales preciosos, Clarinda coincide con García Rengifo para quien el oro y la plata mantienen su pureza, a pesar de que los hombres tuerzan su fin y se aprovechen de ellos para actos viles. (Fol. 10). El resto de la argumentación coincide plenamente con la expuesta por Carballo:

"...ni la malicia de Lucifer, ni la traycion de Iudas, infaman el nombre de Angel ni de Apostol". (Pág. 44, tm. I)

"...que no por auer algunos malos (poetas) pierde la facultad (la poesía) su excelencia, pues ta(n)biem sabemos que a auido muchos Prophetas falsos, vanos, y engañosos". (Pág. 129, tm. I)

## Biblioteca de Letras

Por otra parte, Clarinda cuestiona la licitud de mencionar dioses paganos en la poesía cristiana, partiendo de que para algunos ésta es una costumbre condenable. Respóndese, al respecto, y en tono de enfado, que tal aprovechamiento de la mitología pagana está justificado por "causas muy variadas i secretas, i todas aprobadas por católicas". Además, cuando la poesía se compone en honra de Dios, la licitud de tales menciones es todavía más justificable, pues, dice la poetisa, los dioses paganos se ponen a los pies de Cristo:

"Assi esta dama illustre, quanto bella  
de la Poesia, quando se compone  
en onra de su Dios, que pudo hazella:

Con su divino espíritu dispone  
de los dioses antiguos, de tal suerte  
qu'a Cristo sirven, i a sus pies los pone". (Vs. 751-756)

Inscríbese el "Discurso", por tanto, en la vieja polémica acerca de las relaciones entre el cristianismo y la cultura pagana, cuyo estudio y comentario escapa a los límites de este libro. La actitud de Clarinda es positiva; esto es, se muestra de acuerdo con que los poetas cristianos aludan a personajes de la mitología pagana y en esto está de acuerdo con el sentir del Renacimiento. Pero la justificación de su manera de pensar, además de curiosísima, desentona fuertemente con la mentalidad de su época. Podría decirse, incluso, que éste es el único tema en el que se percibe nítidamente un olorcillo a antigualla, a retraso cultural, que desdice de todo lo anteriormente comentado.

En efecto, su religiosidad —aquí exagerada y obnubilante— le hace afirmar algo que ni Juan del Enzina ya lo sostenía, pues en "Arte de Poesía Castellana" este autor manifiesta su conformidad con las menciones mitológicas, pero las defiende con razones estéticas:

"...de donde nosotros las tomamos (de las invocaciones de los poetas paganos), no porque creamos como ellos ni los tengamos por dioses inuocando los que sería grandísimo error y eregia: mas por seguir su gala y orden poética...". (Pág. 513)

Carballo tampoco está cerca de Clarinda. Se limita a explicar el fenómeno, afirmando que es menester realizar la traslación de Apolo a Cristo:

"Y así siempre que oyeredes dezir, que el Poeta (...) son consagrados a Apolo, entenderéys ser nuestro Redemptor". (Pág. 148, tm. I)

Fuera de tiempo estaba Clarinda, entonces, al tratar este aspecto, mas no porque tal ya no interesara en su época (que todos los tratadistas lo tratan con mayor o menor extensión), sino porque la manera de enfocarlo y la solución que presenta al conflicto es pobre, falta de sentido y, en suma, de notable sabor medieval.

Finalmente, el tema del desprestigio de la poesía tiene una nueva dimensión en las consideraciones acerca de la irrupción del vulgo en el mundo literario. Clarinda la condena abiertamente, amparada en el sentido aristocrático propio de las poéticas renacentistas;

"Que ya qu'el vulgo rustico, perverso  
procura aniquilarla....". (Vs. 19-20)

Esta actitud tendría una larga vigencia. Carrillo, en 1611, la defiende con igual o mayor calor que la anónima, a pesar de que tres años antes Lope de Vega, en su "Arte nuevo de hacer comedias" había instaurado una especie de reinado del gusto mayoritario en lo que concierne a las producciones teatrales<sup>65</sup>.

Dice Carrillo:

"Con el tiempo andan olvidadas (las virtudes de la poesía), y lo anduuieron tanto, que se atreuieron a profanar de sus sagrados templos las mas preciosas joyas. Presume el vulgo de entendellas, el mismo pretende juzgallas. Contra esto endereço mis razones". (Pág. 54)

El popularismo de Lope (plasmado en formas cuasi vergonzantes) se estrellaría contra esta postura aristocrática, de tal suerte que, en verdad, nunca triunfaria de manera absoluta, ni llegaría a regir en todos los géneros. En todo caso, nuestra poetisa prescindía del problema y, sin debatirlo, da su voto a favor del aristocratismo estético. El Renacimiento, nuevamente, está actuando sobre ella.

## Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

### 10.—De los fines de la poesía: la utilidad y el deleite.

A la pregunta acerca de para qué sirve la poesía, el "Discurso" responde de muy variadas formas: para honrar a Dios, para civilizar a los hombres, para instruirlos, etc., etc. Pero todas éstas, ciertamente, son contestaciones parciales. Nuestra poetisa tiene, además, un planteamiento general del problema. Dice:

"I assi el que fuere dado a todo vicio  
Poeta no será, pues su instituto  
es deleytar: i dotrinar su oficio". (Vs. 289-291)

---

<sup>65</sup> Me remito a mi ensayo "De la sumisión a la rebeldía: notas sobre el 'Arte nuevo de hacer comedias' de Lope de Vega". Ed. mimeográfica del Servicio de Publicaciones del Teatro Universitario de San Marcos, Lima, 1962. (Serie I, N° 22. Estudios de Teatro).

Y añade:

"pues solo está el deleyte do está el fruto". (V. 294)

De lo que se desprende, con máxima evidencia, que para Clarinda, dos son las funciones de la poesía: deleitar a los hombres y "doctrinarlos"; esto es, enseñarles, serles útil, servirles. Un fin práctico —éste— y un fin estético —aquél.

Casi no vale la pena señalar que esta idea es horaciana, aunque Aristóteles, en cierto sentido, había adelantado algo al respecto, afirmando que en la tragedia "cada peculiar deleite (debe estar) en su correspondiente parte" y que, al fin, el espectador debe quedar en un estado intermedio entre la conmiseración y el terror, en el cual "los afectos adquieran estado de pureza". (6, 1499 b; págs. 8-9). Las ideas aristotélicas, ciertamente, no explicitan la dualidad funcional de la literatura, pues el fin práctico —de índole moral: la pureza de los afectos— no está tratado en esta perspectiva, pero no por esto puede creerse, como lo supone Shepard, que el Estagirita sólo atendió al aspecto estético (deleite) de la tragedia<sup>66</sup>. Aristóteles, entonces, es un precedente indirecto. Horacio, en cambio, es la fuente inmediata, explícita y evidentísima. El había escrito:

"Aut prodesse volunt, aut delectare poëtae", (Vs. 333).

verso que en la traducción que seguimos reza así:

"O instruir o agradar o juntamente  
Propónese el poeta entrambos fines". (Pág. 319)

En esta traducción se confiere al pensamiento horaciano un claro sentido optativo, en cuanto la poesía puede instruir o agradar, por separado, una veces lo primero, otras lo segundo; o puede, también, fusionar ambos fines, siendo a la vez agradable y útil.

Sin embargo, el famoso juicio horaciano fue siempre interpretado en el segundo sentido; esto es como dualidad de funciones que deben actuar al unísono: "instruir y deleitar", no "instruir o deleitar".

Indirectamente lo encontramos expuesto por Santillana:

---

<sup>66</sup> Op. cit. Pág. 44.

"...cosas útiles, cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura". (Pág. 496)

Y, explícitamente, en todos los demás autores:

"...tratando (la poesía) conceptos muy subidos, mezclando el agradable y dulce estilo, co(n) lo provechoso y muy sentido". (Sánchez de Lima. Pág. 40)

"...en el qual dize (alude al verso de Horacio) que los poetas ha(n) de pretender con la Poesia aprouechar, y deleytar. Aprouecharan con la materia si fuera de suyo buena, y deleytaran con la suauidad del metro". (Rengifo, Fol. 9)

"...las quales (música y poesía) fueron inventadas para dar deleyte y doctrinar juntamente". (Pinciano. Pág. 156, tm. I)

"...para ser legítimo poema, ha de tener el fin también, que es enseñar y deleytar; que las imitaciones que no lo hazen no son dignas del venerable nombre poema". (Pinciano. Pág. 199, tm. I)

"La obra que fuera imitación en lenguaje será poema en rigor lógico; y el que enseñare y deleytare, porque estos dos son sus fines, será bueno, y el que no, malo". (Pinciano. Pág. 200, tm. I)

"...el fin della que es deleyte para la enseñanza". (Pinciano. Pág. 207, tm. I)<sup>67</sup>.

"...el fin de su arte y profesion que es deleytar con la suauidad de sus versos a los hombres y con su dulçura persuadirles a la virtud". (Carballo. Pág. 42, tm. I)

"El fin del Poeta es dar contento y aprouechar juntamente, segun la dize Oracio, & prodesse volunt & delectare Poetae". (Carballo. Pág. 116, tm. I)

"Si en esas obras que te vas cansando  
ni enseñas, ni deleitas, que es oficio  
de los que siguen los que vas mostrando:

---

<sup>67</sup> Pinciano abunda en consideraciones semejantes. Además de las citadas, cf. págs. 210, 212-213, etc., tm. I.

luego, razón será imputarle a vicio al que de esto se aparta en su poesía". (Cueva .Ep. I, vs. 364-368. Pág. 126)

"De dos trata el Poeta, enderezadas a un fin, enseñar, como arriba dixere, deleitando, y haziendo a muchos con su pluma famosos". (Carrillo. Pág. 70)

Hay común acuerdo, pues, en considerar que la poesía debe ser dulce y útil a la vez. Que, precisamente, es lo que parece pensar la anónima al decir que el "instituto" de la poesía es "deleitar" y que "dotrinar" es su "oficio". Pero al finalizar el terceto siguiente, adviértesenos que "sólo está el deleyte do está el fruto", con lo cual se confiere una cierta preeminencia a la finalidad utilitaria o práctica. Esta, al menos, es supuesto del goce estético en tanto tal sólo se produce cuando la poesía otorga un "fruto"; esto es, un provecho, beneficio, utilidad o enseñanza.

En realidad, y hasta donde van nuestros conocimientos, Clarinda plantea un problema que los tratadistas hispánicos, en su gran mayoría, dejaban de lado. Para éstos el deleite y la utilidad deben producirse conjuntamente, como quería Horacio, y no les preocupa saber cuál de estas dos finalidades es más importante. Incluso sus exposiciones concuerdan en utilizar la palabra "juntamente" o "conjuntamente", con lo que obvian cualquier conflicto valorativo. Tal vez sea Pinciano el que más se acerque a nuestra poetisa, pues para él "el deleyte (es) para la enseñanza", según texto ya transcrito. Sin embargo, esta afirmación debe ser ambientada en su contexto, del que se deduce que López Pinciano no encontraba una solución definitiva al problema. Nos remitimos, al respecto, a la ya citada obra de Sanford Shepard <sup>68</sup>.

Ahora bien: es natural que Clarinda confiara cierta supremacía a la finalidad docente. Su intención, según lo ya afirmado y repetido, es demostrar que de la poesía nacen incontables provechos al hombre. Nada más oportuno, entonces, que subrayar la función pragmática de la literatura. Por lo demás, como tendremos oportunidad de señalarlo luego, Clarinda comulga con el utilitarismo de las concepciones latinas.

---

<sup>68</sup> Op. cit. Págs. 56 y ss.

### 11.—Del conflicto entre la vena y el arte.

La poesía, ¿es producto de la exaltación, del ímpetu natural, o lo es, más bien, de la inspiración sobrehumana, del furor divino? ¿Tal vez del arte, del artificio, de la técnica aprendida? Así se plantea un problema que preocupó a los que, desde los primeros tiempos, inquirieron por la esencia del decir poético. Pero en realidad el conflicto, de hecho, se planteó sólo entre dos términos: inspiración (llamada "vena" por los españoles) y arte, debiéndose acotar que aquélla puede dividirse, como lo hicimos al comienzo, en inspiración natural y divina.

¿Qué piensa sobre este aspecto clave nuestra poetisa?

"Porqu'aunque sea verdad, que no es fatible  
alcançarse por arte lo que es vena,  
la vena sin el arte es irrisible". (Vs. 310-312)

Por el contexto —referido inmediatamente a las Musas— y por la idea primaria del "Discurso" —la poesía es don de Dios— podríamos colegir que Clarinda entiende por "vena" la inspiración divina. Empero, en este aspecto no es muy clara la postura de la anónima, pues si la poesía deviene directamente de Dios y sólo El puede enseñarla, ¿por qué entonces se habla también de las "vigilias" que cuesta el acto de la creación? Y, sobre todo, ¿por qué preocuparse siquiera del "arte", si todo no es más que un furor divino? Además, ¿cómo suponer que Clarinda piense que la vena —como inspiración divina— es "irrisible" si no la acompaña el arte? No tenemos por qué preocuparnos mucho de estas fallas lógicas, pues el "Discurso" no es una poética sino un "laudatio", pero sí podemos afirmar que en Clarinda, más o menos oscuramente, actúa el sentido naturalista de la palabra "vena", al margen e incluso contradictoriamente con su idea de la divinidad de la poesía.

La dialéctica de la vena y el arte, hemos dicho, es un tema viejísimo. Platón da su voto a favor de la inspiración, que él concibe a lo divino. Aristóteles parece, en cambio, confiar más en el arte y proporciona preceptos para crear una buena obra. Cicerón y Quintiliano tratan de armonizar los extremos. Leemos en Cicerón:

"Y si esto (la elocuencia) no se adquiere por naturaleza y ejercicio, sino que es obra del arte, no será inútil saber lo que de él dicen los que nos dejaron escritos preceptos de esta materia". (De la inv. retórica, Introducción. Pág. 4, tm. I)

"...pero el arte no puede comunicarlo todo, y menos lo que es don de la naturaleza". (Diál. del orador, Lib. I. Pág. 32, tm. III)

"Lo que se necesita es un ingenio cultivado, no como el campo que se ara una vez, sino como el que se renueva muchas veces para que de mejores y más copiosos frutos"<sup>69</sup>.  
"...el arte aprovecha poco sin el ejercicio"<sup>70</sup>.

Postura ecléctica, pues, la que Cicerón adopta ante tan escabroso problema. Que si la perfección "no se adquiere sólo por naturaleza", el "arte no puede comunicarlo todo".

Quintiliano se mantendrá en la misma línea:

"...Pero una cosa se debe afirmar sobre todo, y es que de nada aprovecha el arte y los preceptos, cuando no ayuda la naturaleza. Por donde el que no tiene ingenio entienda que de tanto le aprovechará lo que hemos escrito cuanto a los campos naturalmente estériles el cultivo y la labranza". (Proemio. Pág. 8, tm. I)

"...aunque sin uno y otro (arte y naturaleza) no puede darse orador consumado (...) porque si separamos las dos cosas, la naturaleza podrá mucho aún sin el arte y éste sin aquella de nada servirá. Pero si ambas se juntan, aunque en mediano grado, siempre diré que la naturaleza es la que más contribuye. Mas si el orador es consumado, esto lo debe antes el arte e instrucción que a la naturaleza: a la manera que a la tierra de suyo estéril nada aprovecha el cultivo, pero si es fecunda por naturaleza podremos esperar algún fruto aun cuando falte la labranza; mas si además de ser fecunda se le junta el cultivo, éste servirá de mucho más que su natural fecundidad". (Lib. II, Cap. XX. Pág. 129, tm. I)

Aunque sobre principios muy similares a los de Cicerón, Quintiliano juega con otros matices, profundizando algo más en

<sup>69</sup> Este texto lo trae Tauro: Op. cit. Nota a los versos 310-312; pág. 63. Tauro parece no dar mayor importancia al problema de la vena y el arte y sólo atiende a la importancia que se concede al arte y ciencia, sin hacer alusión a la vena.

<sup>70</sup> Idem.

el problema. La naturaleza, por lo pronto, es imprescindible. Ella puede producir, por sí sola, algunas medianas obras. Pero el arte es el que conduce hacia la obra maestra, siempre y cuando se alcance sobre una predisposición natural.

Horacio, como en el caso de las finalidades de la poesía, prefiera señalar una equiparidad absoluta entre vena y arte. Dice:

"Dispútase si forma a los poetas  
la natura o el arte; mas ni alcanzo  
que sin vena feliz baste el estudio  
ni el natural ingenio sin cultivo;  
que tanto han menester entrambas prendas  
de unión amiga y fraternal amparo". (Vs. 408 y ss. —ed. latina—; pág. 325)

Al parecer el juicio de Horacio triunfó ampliamente en España, otorgando a los planteamientos acerca de este tema un eclecticismo casi absoluto, muy similar al que vimos al tratar del deleite y la utilidad de la poesía. Empero, el conflicto entre ambos extremos no siempre alcanzaría una culminación armónica. En muchos casos podemos contemplar cómo se retuerce la opinión de los tratadistas, hasta llegar a consideraciones contradictorias. En síntesis, se trata de probar que es exacto lo que piensa Horacio —esto es, la paridad completa entre el valor del arte y de la vena—, pero en el trayecto intelectual de este juicio se producen con gran frecuencia una serie de paradojas y contradicciones. Es evidente, además, que algunos autores cobijan bajo los conceptos de Cicerón y Quintiliano para matizar su radical eclecticismo.

Juan del Enzina, por ejemplo, piensa que lo más importante es el "buen natural", pero que éste debe "pulirse y alindarse" con los preceptos del arte. Añade inmediatamente, sin embargo, que si la vena falta en absoluto todo esfuerzo— incluso el arte más depurado— será inútil. (Págs. 516-517). Es fácil comprender que el "Arte de la Poesía Castellana" repite, simplificándolo, el juicio de Quintiliano al advertir que nada es posible sin un buen natural preexistente y que el arte puede conducir esta inclinación a la obra maestra.

Sánchez de Lima es mucho más amplio, pero también más confuso. En él sí hay contradicciones. Comienza por afirmar que el arte "suple" la vena ("...el arte cuyo efecto es suplir la falta de naturaleza"); dice luego que aunque sólo se tuviera uno de los dos elementos, también se podría ser poeta, "aunque no con tanta per-

fecion", como sería si ambos se armonizaran. Por otra parte, Sánchez advierte que "arte no es otra cosa, sino vn suplemento con que con artificio se adquiere lo que la naturaleza falto, para la perfeccion del arte", lo que es, sin duda, un confuso planteamiento. (Pág. 12). A pesar de lo aquí afirmado, páginas más adelante Sánchez se descubre como admirador de la naturaleza en tanto aspecto principal de la creación poética. Partiendo del ejemplo de Montemayor (que "no fue letrado, ni mas de Romancista"), llega a la conclusión general de que lo único importante es la vena, aunque advierta que ésta "crece y mengua" indistintamente, determinando que un mismo escritor hará "unas vezes cosas muy subidas", y otras "no hara cosa que valga nada". (Págs. 37-38)

Por lo demás, Juan del Enzina y Miguel Sánchez de Lima definen muy similarmente el fenómeno de la vena poética. Para el primero es un "buen natural"; para el segundo, "vna natural inclinaci(on) q(ue) los ho(m)bres tienen". Pág. 38)

Rengifo se basa, explícitamente, en Cicerón y Horacio, mas tampoco puede considerarse su opinión como un ejemplo de nitidez, aunque se salve de las contradicciones en que cae el autor que acabamos de citar. Anota Rengifo:

"Pero dira alguno que la naturaleza haze a los Poetas, y no el arte (...) yo confieso que haze mucho al caso para ser vno Poeta, y buen Poeta la inclinación natural, y aquella affi- cion, y applicacion con que nacemos: pero nose puede negar, que a vn buen natural perficiona grandemente el arte". Añade que "necessaria es la vena: y si del todo faltasse, por demas seria porfiar. Pues (como dixo Tullio) ninguna cosa se ha de emprender contra el propio natural". Sin embargo, "vn Poeta de mediano natural con el arte, y exercicio se haze, cuentaado", mientras que otro, con buen natural pero sin arte "saca versos muy humildes y baxos por falta de doctrina". Y concluye: "por ello dixo bien Horacio, que ni el arte sin la vena, ni la vena sin el arte aprouechan, sino que ambas a dos cosas se han de juntar, y ayuntar para que vno salga Poeta". (Fols. 2-3)

García Rengifo, por tanto, juega con las actitudes de Cicerón y Quintiliano, por una parte, y de Horacio, por otra. De aquéllos extrae la idea de que si falta el buen natural de nada sirve el arte y que, además, supuesta una inclinación hacia la poesía, el arte puede —ahora sí— llevar a las más altas cumbres de la creación poética. De Horacio, y hasta cierto punto paradójicamente,

desprende que arte y vena deben presentarse indisolublemente unidos.

Alonso López Pinciano es, en cambio, puramente horaciano:

"...dirá lo que Horacio, que la vna y la otra, arte y naturaleza, son tan importantes q(ue) no se sabe cuál más lo sea". (Pág. 222, tm. I)

Sin embargo, previamente, Pinciano ha realizado los siguientes distingos que lo llevan a la conclusión que acabamos de citar:

"Se deue aduertir que la Poética se considera diferentemente según sus causas diferentes. El que considera la eficiente, dize muy bien que es el ingenio y natural inuentiuo; y el que considera la materia acerca de que trata, dirá que, para ser buen poeta, debe tener mucho estudio; y el que considera a la Poética según ambas causas, eficiente y material, dirá lo que Horacio". (Págs. 221-222, tm. I)

Es muy interesante la opinión de Carballo. Recordemos, al efecto, que para el autor del "Cisne de Apolo" la poesía es, como para Clarinda, el más preciado de los dones con que Dios regaló a los hombres. Pues bien: Carballo armoniza la inspiración natural y la divina, solucionando así el conflicto que en algo afea la estructura lógica del "Discurso". Carballo piensa:

"...y como diuino furor y vna alentada gracia y natural inclinacion que Dios y la naturaleza dan al Poeta, como se dan otras gracias gratis datas. Sin lo qual no podra hazer ninguna poesia, ni la armonia de sus ca(n)tos recreará nuestros animos". Esto es lo que se llama vena y es "de tanta importancia para el Poeta, que sin ella tengo por imposible poder serlo, aunque te(n)ga excelente ingenio y estudie todo el arte, que con lo vno y con lo otro, no pudo Ciceron cantar los hechos de su Republica en verso". (Pág. 184-185, tm. II). Sin embargo, "la obra que naturalmente se haze sin arte, si acierta a ser buena, es pocas vezes". (Pág. 187, tm. II).

La idea central es, pues, la ya conocida. Se requiere un buen natural y tal es lo más importante. Pero supuesto que tal existe, el arte es necesario para creaciones excelentes. Lo fundamental en Carballo, para nosotros, es que armoniza los conceptos de vena (natural inclinación) e inspiración divina, determinando una cierta equiparación entre ambos factores: "...Dios y la natu-

raleza dan al Poeta". En el "Discurso" en cambio, no se alude para nada a este tema y el lector no sabe qué interpretar cuando la poetisa nos habla de la vena, que parece mentar naturaleza, pero que, por el contexto, debiera referirse a infusión divina.

Finalmente, señalemos la actitud de Juan de la Cueva:

"Ha de tener ingenio y ser copioso  
y este ingenio, con arte cultivallo  
que no será sin ella fructuoso". (Ep. I, vs. 97-99; pág. 120)

Ahora bien: ¿cómo interpretar el pensamiento de Clarinda a la luz de todos estos textos, en lo que se refiere a la vena y el arte? Comprendemos, en primer término, que ella no resuelve la contradicción entre las dos acepciones de vena: natural o divina, aunque parezca seguir teóricamente una (divina) y dejarse influir por la otra (natural), que era de la que normalmente se hablaba. Por otra parte, su actitud consiste en hacer suyo el pensamiento horaciano, dando plena vigencia a la uniforme valoración del arte y la vena. Sin embargo, señala que no es posible conseguir a fuerza de arte lo que es vena —juicio de Cicerón y Quintiliano— y que, empero, la vena es "irrisible", lo que supone una leve mejora en lo que al valor del arte se refiere, pues —como queda dicho— se suponía que la pura inclinación natural podía, excepcionalmente, producir medianos poemas. En este sentido, pero sin llegar a extremos, Clarinda se inscribe en la línea del Broncense y de Carrillo, quienes piensan que si no hay buenos poetas en España es porque les falta arte, erudición y ciencia<sup>71</sup>.

Y, es claro, en contra de Lope y su escuela. De Lope de Vega son los siguientes textos:

"Que los que miran por guardar el arte  
nunca del natural alcanzan parte".

"Para hacer versos y amar  
naturalmente ha de ser".

Y en prosa de singular nitidez:

"Pues lo que la naturaleza acierta sin el arte es lo perfecto"<sup>72</sup>.

<sup>71</sup> Broncense: cf. nota 41 de este Cap.

<sup>72</sup> Cf. el ya citado ensayo del autor y conferencia, con el mismo título, en la Revista de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos.

En síntesis: el "Discurso" plantea el viejo tema de las poéticas. Lo hace a partir de Horacio, pero con una cierta influencia de los retóricos latinos. No aclara su postura ante el concepto de vena, dejando en la obscuridad si mantiene su idea teológica de la poesía o si da alguna parte a la puramente naturalista, y deja sospechar una cierta preferencia por el arte, muy medida y cauta, pero contradictoria con su idea central. No porque crea en la omnipotencia del artificio, sino porque no admite posibilidad alguna de que sólo la inclinación (divina o natural) pueda derivar en poesía. Y sabemos que muchos concedían un margen de perfección a esta pura inspiración.

## 12.—De los provechos que la poesía depara a los hombres.

La poesía tiene enorme poder: sirve a la sociedad, pues a ello se debe la civilización, el fundamento de la nobleza, la creación de ciudades, etc. Y sirve, también y sobre todo, al individuo. A este tema dedica Clarinda los últimos tercetos del "Discurso":

"Es la Poesia un pielago abundante  
de provechos al ombre, i su importancia  
no es sola para un tiempo, ni un insta(n)te". (Vs. 664-666)

Entre este conjunto de beneficios, nuestra anónima especifica los siguientes: en la infancia "arranca de cimiento" la ignorancia; en la virilidad es "ornamento"; en la vejez "alivia los dolores" y entretiene la "noche mal dormida". Por otra parte, proporciona "gusto sin medida" en la ciudad; "acompaña y da consuelo" en el campo; e invita a meditar en el camino. Además, la poesía hace "dura guerra" al vicio; "encumbra" las virtudes; "alivia" las penas y pasiones; hace olvidar las tristezas; celebra la valentía de los guerreros; dibuja la hermosura de las damas; alaba los "bienes del casto amor"; explica los "intrínsecos concetos"; engrandece los ingenios y los hace más perfectos, etc., etc.

La poetisa versifica y resume un tópico que ya se encuentra ampliamente desarrollado en el Privilegio que concedió Juan I al Consistorio de Gay Saber de Barcelona:

"Conocemos los efectos y la esencia de este saber, que se llama ciencia gaya ó gaudiosa, y también arte de trovar, el

cual, resplandeciendo con purísima, honesta y natural facundia, instruye a los rudos, excita a los desidiosos y a los torpes, atrae a los doctos, dilucida lo obscuro, saca a luz lo más oculto, alegra el corazón, aviva la mente, aclara y limpia los sentidos, nutre a los pequeñuelos y a los jóvenes con su leche y su miel, y los hace en sus pueriles años anticiparse a la modestia y gravedad de la cana senectud infundiéndoles, con versos numerosos, templanza y rectitud de costumbres, aun en el fervor de su juvenil edad, al paso que recrea deleitosamente a los viejos con las memorias de su juventud: arte, en suma, que puede llamarse aula de las costumbres, socia de las virtudes, conservadora de la honestidad, custodia de la justicia, brillante por su utilidad, magnífica por sus operaciones, arte que da frutos de vida, prohíbe lo malo, endereza lo torcido, aparta de lo terreno y persuade lo celestial y divino: arte reformadora, correctora e informadora, que consuela a los desterrados, levanta el ánimo de los afligidos consuela a los tristes, y reconoce y nutre como hijos suyos a los que han sido criados a los pechos de la amargura, e inbuyéndolos en el néctar de su fuente suavísima, los hace por sus excelentes versos, conocidos y aceptos a los Reyes, y a los Prelados" <sup>73</sup>.

Muy similares conceptos expresa Sánchez de Lima:

"...la Poesía es la que mata la necedad, y destierra la ignorancia, aviva el ingenio, adelgaza y labra el entendimie(n)to, exercita la memoria, ocupando el tiempo del Poeta en studiosas y altas consideraciones (...) de suerte que la Poesía es causa para conseguir y alcanzar qualquier gusto, por ser como es, madre de los buenos ingenios". (Pág. 40)

El mismo autor abunda en consideraciones similares. Y hace especial referencia a los provechos religiosos que devienen de la poesía. Clarinda, al respecto, anota que el poeta está siempre "entretenido con su Dios, con la Virgen, con los Santos", o abstraído en meditaciones acerca del "centro denegrido". Muy parecidas son las palabras de Sánchez de Lima:

"...pues q(ue) mientras el Poeta esta componiendo aleua el sentido en las cosas celestiales, y en la contemplacion de su criador, vnas vezes sube al cielo contemplando aquella inmensa y eterna gloria, los escuadrones de los bienaventurados, mira los Angeles, oye los Archangeles, contempla los Cherubines y Seraphines, vee las Potestades, Virtudes, y Thronos, y

---

<sup>73</sup> Cit. por Shepard: Op. cit. Págs. 16-17.

Dominaciones, como todos ellos se ocupan en contino alabar a su criador. De allí baxa al infierno, siente las penas de los dañados en espíritu (...) en estas y otras semejantes contemplaciones gasta su tiempo el verdadero Poeta, escusando el gastallo en otras, que podrian ser offensa de Dios, y daño de su consciencia: por donde queda bien declarado, de quanta vtilidad y prouecho sea esta excelentissima poema". (Págs. 43-44).

Esta es una similitud realmente notable y bien vale la pena subrayarla, pues no sólo existe coincidencia temática, sino que —además— se da una misma organización de la materia. Para Clarinda como para Sánchez, el poeta está contemplando el cielo y para dar énfasis a esta consideración se enumeran los distintos aspectos de su visión. En el poema de la anónima limitase esta enumeración a Dios, la Virgen y los Santos, mientras que la prosa de Sánchez es mayormente explícita. Luego, en ambos textos, se advierte que el poeta baja al infierno y medita sobre él. Es pues notable el parecido de estos fragmentos.

Por otra parte, García Rengifo alude también al tema de los provechos que la poesía depara a los hombres y aunque nada dice en relación al aspecto religioso, coincide con Clarinda en señalar cómo la poesía acompaña al hombre durante toda su vida, prestándole innumerables servicios. Estos, dichos por Rengifo, son los mismos que anota la anónima. Leemos en el "Arte Poética Española":

### Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

"...esas letras son para todas personas, tiempos y lugares. Porque con ellas se crían los moços, y se recrean los uiejos: son ornamento de lo próspero: consuelan en lo aduerso: entretienen en casa, no estoruan fuera: de noche uelan con nosotros: en los caminos, en los campos, y donde quiera que estemos nos acompaña". (Fol. 8).

De la veintena de provechos que enumera Clarinda—en la tal vez más hermosa parte de su "Discurso en loor de la poesía"—no pasan de cuatro o cinco los que no puedan hallarse en el elogio de Juan I, en el libro de Sánchez de Lima y en el de García Rengifo. Y es que, en todos estos casos, existe una fuente común, la misma que, para el caso del "Discurso", había sido ya advertida por don Marcelino Menéndez y Pelayo: la oración Pro Archia de Cicerón<sup>74</sup>. Una vez más, pues, encontramos en el origen de las

---

<sup>74</sup> Op. cit. Pág. 165 (en nota).

ideas de la anónima las del orador latino. Tendremos oportunidad más adelante para evaluar la intensidad de la vigencia ciceroniana sobre la obra de Clarinda y, en general, de la cultura latina, perfectamente encarnada en la figura de Tulio.

El texto de Pro Archia que nos interesa reza así:

“Pero el cultivo de las letras alimenta la juventud, deleita la ancianidad, y es en la prosperidad ornamento y en la desgracia refugio y consuelo; entretiene agradablemente dentro de la casa, no estorba fuera de ella, pernocta con nosotros y con nosotros viaja y nos acompaña al campo”. (74-A)

Sobre este fragmento de la oración ciceroniana, Clarinda ordena sus versos del 664 al 678, los mismos que no son más que una paráfrasis de Pro Archia, como igualmente lo es el citado texto de Rengifo. Este, incluso, podría tomarse como una mera traducción española de la célebre oración latina.

Insistimos, entonces, en que este aspecto de la loanza de la poesía proviene directamente de Cicerón, pero —al mismo tiempo— es menester observar que la dimensión religiosa con que Clarinda concluye su elogio posee un tono y una filiación distintos que podrían devenir de Sánchez de Lima, cuyo texto alusivo hemos citado líneas arriba.

En cualquier caso, la anónima alza su inspiración al tratar de este tema y el latino no es más que el soporte de sus versos. Una fuente, pues, no meramente repetida, sino asimilada, profundamente compartida en lo que respecta a su sentido, y potencializada al máximo como efusión de una creencia íntima. Por esto, porque Clarinda ha encontrado en comunión esencial con su precedente, los versos de esta parte del “Discurso” son, con clara evidencia, de alto mérito estético.

### 13.—Conclusiones.

El material está dado. Y aunque ya ha sido objeto de selección, es probable que no todo él nos sirva para fijar conclusiones. La intención de este capítulo ha sido determinada en sus

---

<sup>74 a</sup> Cit. por Wight Duff, en el Prólogo a “Obras Escogidas de Marco Tulio Cicerón”, Ed. El Ateneo, Bs. Aires, 1951. Pág. 9.

primeras páginas: averiguar el origen de ciertas ideas y su itinerario a través de los textos que las documentan, e indagar si existen relaciones entre algunas de estas obras y el "Discurso en loor de la poesía", tanto para iluminarlas en su concreción, cuanto —sobre todo— para determinar la filiación intelectual de la obra en estudio, su situación en el mundo ideológico de su tiempo.

Algo hemos tenido que adelantar acerca de estos puntos, pues así lo requería el sistema de exposición. Pero réstanos sintetizar nuestras comprobaciones, ordenarlas y conferirles un sentido. Que quedaría trunco nuestro empeño si nos limitáramos a señalar similitudes y coincidencias, escuetamente, sin tratar de averiguar su posible significación.

Alberto Tauro ha dicho que el "Discurso" tiene estructura expositiva ciceroniana; Augusto Tamayo Vargas que, por su espíritu, es ovidiano y neo-platónico. Ambos juicios indican, de por sí, que se supone que el "Discurso" se inscribe en la línea del clasicismo. Tal se sobreentiende, además, si se piensa que data de 1608; vale decir, de los años finales del Renacimiento español y casi sobre la frontera con el barroquismo.

Pero, ¿en qué consiste, concreta y específicamente, el clasicismo de Clarinda? Porque no es cierto que sea un poema de espíritu ovidiano y que en él repercutan ideas neo-platónicas, según ya vimos; y señalar, como lo hace Tauro, la vigencia de Cicerón sobre el "Discurso", aunque exacto, no agota el tema en cuestión, evidentemente.

Consideramos que nos es posible aportar nuevos elementos acerca del tema en estudio, completando lo anotado por Tauro —y Menéndez Pelayo— y proponiendo una interpretación de los materiales hasta aquí acarreados.

Es claro, por lo pronto, que el clasicismo del "Discurso" es, en lo fundamental, un "latinismo". La impronta de Cicerón, Horacio y Quintiliano desdibuja grandemente la que pudiera haber de Platón y Aristóteles. Sin embargo, el genio de Platón recorre aún, con oculta pero poderosa vigencia, los tercetos de Clarinda. No en su forma erótica, ni en la reversión hacia Dios del amor por El insuflado, provenientes del neo-platonismo, sino en la concepción de la poesía como poder divino que, a veces, visita el alma de los hombres. Muy secundariamente, y sin evidencia, a través de su Demiurgo, dios artífice, arquitecto del cosmos.

Empero, parece ser que Clarinda no bebió la doctrina de los Diálogos de primera fuente. No sólo porque Platón no es nombra-

do a lo largo de los ochocientos versos de su obra, sino porque la idea del origen divino de la poesía le venía de los Santos Padres —y de los tratadistas ibéricos— sin necesidad de remontarse a tan antiguo origen. Como sucede con frecuencia, Platón rige aquí, como dirían los juristas, por "interposita personae"; esto es, a través de seguidores más o menos fieles. Y, sobre todo, a través de una criba extraordinariamente densa: el cristianismo. Para el "Discurso", en suma, Platón es una especie de genio tutelar pero olvidado. Y es su herencia la que ejercítase sobre la anónima, tal vez sin que ésta tuviera plena conciencia de su filiación helénica.

Pero si quisiéramos sopesar el influjo de Platón y el de Aristóteles, tendríamos que dar el triunfo al primero. Porque si Platón —aunque indirectamente— proporciona una línea, una tradición, un ambiente al "Discurso", Aristóteles, en cambio, pesa en él menos que una pluma, aunque se le cite expresamente. Pues ni a una sola idea concreta de Clarinda podemos llamarla aristotélica, ni siquiera neo-aristotélica. De la "Poética" podrían haberse desprendido las siguientes ideas: el poeta primitivo fue llamado filósofo, los fines de la poesía son la utilidad y el deleite y, en poesía, vale algo más el arte y sus preceptos que la pura espontaneidad natural. Mas, en realidad, no son derivaciones claras, pues Aristóteles no fija las ideas que encontramos en el "Discurso", sino que las podemos deducir de su texto. Así, y baste un ejemplo, no dice que a los poetas antiguos los llamaran filósofos, ni él así los denomina, sino que anota que la poesía es empresa más filosófica que la historia. Estas relaciones carecen, pues, de linealidad y de evidencia y sólo demuestran que el filósofo había planteado, indirectamente, algunos temas que resuenan en el "Discurso", ya antiguos entonces, y plasmados por otras mentes, no la del Estagirita.

Si algo helénico hay en nuestro poema es el tenue sello platónico. Y es curioso que Aristóteles sea, por así decirlo, el gran ausente. Curioso, porque precisamente su "Poética" estaba por entonces en gran predicamento, como lo prueba, por ejemplo, la "Philosophía Antigua Poética" del Pinciano. Probablemente el corpus doctrinario de Aristóteles no convenía a Clarinda para sus fines, o más exactamente, no le proporcionaba material adecuado para su loanza de la poesía. Extraña mucho, en cualquier caso, la ausencia total de alusiones a dos temas infaltables en toda obra de entonces: la imitación y la verosimilitud,

Roma sí está plenamente presente en el "Discurso". De Cicerón tiene su estructura y más de una idea. Estadísticamente son seis los puntos claves en que Tulio y Clarinda —salvando las distancias— coinciden con bastante exactitud. El poeta debe poseer saber enciclopédico, los primeros poetas fueron sabios y se les llamó filósofos, Dios es artífice del mundo, vena y arte son necesarias a la creación poética, los poetas fundaron la civilización y, por último, son abundantes los provechos que la poesía reporta al individuo. Naturalmente, no todos estos temas tienen importancia par, ni en todos pueden encontrarse relaciones evidentes y exactas, pero, por lo menos, Clarinda alude a Cicerón, en calidad de origen de sus ideas o de sostenedor autorizado de las mismas, en dos oportunidades consecutivas, aunque ambas no se refieran más que a generalidades sobre el honor debido a la poesía.

De estas similitudes, a nuestro criterio, dos son de notable importancia. La primera, en referencia a la sabiduría propia de los poetas; la segunda, acerca de la poesía y su función civilizadora. Y no porque Cicerón se refiera al orador —y Clarinda al poeta— puede tacharse de artificial o inexistente esta relación. Que, como ya sabemos, en la época de nuestra poetisa las ideas de Cicerón habían derivado normalmente hacia el campo de la poesía. Por lo demás, la oración Pro Archia era, sin duda, una fuente directa en la que no resultaba necesario hacer dicha traslación.

A nuestro parecer es absolutamente cierto que Clarinda conoció directamente las obras del orador latino. Así lo prueban las anotadas similitudes, ciertamente importantes y notoriamente numerosas. Complemento de tal juicio sería, indudablemente, el afirmar que Clarinda interpretó el pensamiento ciceroniano de acuerdo al canon hermenéutico ya establecido muchos siglos antes. La Colonia, además, era un excelente mercado para las obras de Cicerón y no hay embarque que no consigne variadas obras de él, tanto en latín como en romance. En cualquier caso, y hecha la salvedad de la derivación oratoria-poesía, nos es evidente que Clarinda enteróse —y bien— del pensamiento ciceroniano, conocimiento que no tenemos por qué dudar que fuera de primera mano.

A Quintiliano no se le nombra en el "Discurso". Creemos muy posible, sin embargo, que la poetisa leyera las célebres "Instituciones Oratorias". Con ellas coincide en cinco aspectos: origen divino de la poesía, el poeta como ejemplo de moralidad, el poeta como sabio, la explicación del mito de Orfeo y el problema

de la vena y el arte. Y así lo sostenemos, como probabilidad tal vez por exceso de cautela, porque hay un aspecto fundamental que nos conduce a dibujar una línea, más o menos directa, entre Quintiliano y el "Discurso": es el referente a la moralidad del poeta. Recordemos que para Quintiliano la figura del orador —léase poeta— alcanzaba talla de ejemplo moral, lo cual es uno de los puntos centrales de la defensa de Clarinda. Claro que esta idea sería repetida durante toda la Edad Media, mas resulta siempre de origen quintiliniiano, y a nosotros nos interesa esta índole de filiación.

Pero son tan similares las concepciones de Cicerón y Quintiliano, en más de un aspecto importante, que no siempre se puede distinguir de donde procede tal o cual coincidencia con el "Discurso". Dado que en éste se cita expresamente a Cicerón y considerando que el autor de los "Diálogos del Orador" gozaba de enorme prestigio en la sociedad colonial, es posible suponer, en general, que Clarinda proviene de él, más que de Quintiliano, sin que por esto neguemos que las "Instituciones Oratorias" pudieran ser conocidas por la anónima.

Finalmente, el "Discurso" sigue también a Horacio. Aunque menos numerosas las coincidencias que hemos podido rastrear —solamente cuatro— es notorio que la "Epístola o los Pisones" gravitó fuertemente sobre la poetisa. Las cuatro coincidencias son: el poeta como civilizador, la explicación del mito de Orfeo, la dualidad de fines de la poesía y, finalmente, el problema del arte y la vena. Así como en casos anteriores el "Discurso" presenta un pequeño margen de originalidad con respecto a sus fuentes clásicas —a las que matiza según su propio parecer—, así también, en este caso, el margen desaparece en tres oportunidades, manteniéndose tan sólo en lo concerniente al conflicto vena-arte.

En efecto, Clarinda repite exactamente la idea de que el poeta civilizó a los hombres primitivos (extremo que pudo tomarlo de Cicerón o Quintiliano); igualmente, reitera el sentido específico que Horacio encuentra en la leyenda de Orfeo (tema también tratado por Quintiliano); y, finalmente, acepta que la poesía debe producir deleite y proporcionar enseñanza, de acuerdo a lo expuesto en la "Epístola". Es cierto que en este último punto la poetisa parece dar preferencia a la función docente, mas el señalar estos fines —en el tiempo del "Discurso"— supone ya, de por sí, la asimilación de las ideas horacianas.

Se comprenderá, por otra parte, que con excesiva frecuencia

nos encontramos con temas que tienen su plasmación en todos o casi todos los autores latinos, lo que impide satisfacer la curiosidad específica por denominar cada relación con el nombre de un clásico. Aun así, consideramos que, en general, queda perfectamente en claro que el "Discurso" se inscribe esencialmente dentro de un latinismo intelectual muy profundo y que, dentro de este ambiente, toma dos autores fundamentales: Cicerón y Horacio. A veces para temas distintos, a veces para un mismo tema, pero siempre con suma atención al pensamiento de Roma. Que el pragmatismo de los latinos, su preferencia por subrayar los provechos que vienen de las artes, impronta nítidamente el sentido general del "Discurso", preocupado constantemente por demostrar la utilidad de la poesía.

Del Medioevo la poetisa asimila dos tipos de elementos: unos originariamente medievales, propios del cristianismo; otros, más bien, de simple transformación sobre estructuras paganas. En este último caso está, por ejemplo, la idea del origen divino de la poesía que, derivando de Platon, se cristianiza con los Padres de la Iglesia. En cambio la preferencia por la literatura hebra y su consideración como primer momento literario de la humanidad viene, directamente, de la Edad Media, sin trasfondo clásico como es lógico. Por lo demás, un buen porcentaje de temas tratados en el "Discurso" lo fueron ya en el Medioevo, pero mantuvieron su vigencia hasta el siglo XVII por lo menos, lo que nos impide caracterizarlos como temas puramente medievales. Sin embargo, hay dos aspectos que sí podrían tener, con exactitud, este apelativo. Son los que atañen al uso de personajes mitológicos por autores cristianos, tema ampliamente superado en el Renacimiento al menos como conflicto; y cierta confusión entre filosofía, ciencia y arte que, también, es propia de la Edad Media, aunque mantenga algunos rezagos en épocas posteriores.

No puede decirse, bajo ningún punto de vista, que el pensamiento medieval gravite fuertemente sobre el "Discurso", como tampoco puede afirmarse —en el extremo contrario— que no hayan en él algunos aspectos de origen y sabor medievales, los mismos que son tratados, normalmente, de acuerdo a sus variantes renacentistas. Podría pensarse que el pragmatismo del "Discurso" es una nota de índole medieval y que siendo ésta de primera importancia en nuestra obra —como que lo es— tiñe de medievalismo sus más esenciales fibras. Sin embargo, a pesar de lo que afirma

Sherpard en su ya citada obra <sup>75</sup>, la tendencia moralizante y utilitaria en la teoría literaria no es, en modo alguno, una característica tipificante del pensamiento de la Edad Media. La misma está perfectamente plasmada en Roma y se mantiene, con toda evidencia, hasta en las poéticas más "progresistas" de la Edad de Oro de la literatura española, según podemos ver en el caso del Pinciano. Por consiguiente, no tenemos por qué presumir que todo pragmatismo en materia literaria supone una actitud medieval. De hecho —y refiriéndonos específicamente a España— tal es una coordenada básica del pensamiento ibérico de todos los tiempos en cuestiones de poesía.

Pasemos, pues, a sopesar las relaciones existentes entre las poéticas y preceptivas españolas y el "Discurso en loor de la poesía". Tal vez aquí encontremos más significativas comprobaciones, y estamos seguros que, por lo menos, serán más novedosas, puesto que nadie ha tratado este tema hasta ahora.

Por lo pronto, son muy numerosas las coincidencias que hay entre el texto de Clarinda y el de Santillana: casi una decena. Nuestra poetisa no pudo conocer el "Proemio é carta" y, por ende, las similitudes en cuestión deben interpretarse como coparticipación de fuentes y temas expositivos. Es lógico que un buen porcentaje de dichas similitudes se refiera a tópicos medievales y de esta suerte son muy similares las noticias acerca de la literatura hebrea. De lo que se desprende que la dimensión medieval del "Discurso" —no esencial, según acabamos de ver— es la que lo asemeja a la obra del Marqués de Santillana. Casi idénticas apreciaciones deben hacerse con respecto al libro de Juan del Enzina, remarcando que son cuantitativamente menos importantes las semejanzas, aunque haya una relativamente notable: el planteamiento del tema del honor tenido a la poesía en la antigüedad y la creencia entonces forjada de que correspondía a una fuerza divina su inspiración. En síntesis, el parentesco entre el "Proemio", el "Arte de Poesía Castellana" y el "Discurso" no es más que el producto del medievalismo vigente en las obras hispánicas y larvado en la de nuestra poetisa.

Emiliano Díez Echarri, en su ya citada obra "Teorías métricas del Siglo de Oro", divide los tratados que sobre materia poética se escribieron en España en los siguientes grandes grupos:

---

<sup>75</sup> Op. cit. Págs. 15-22.

poéticas de cancionero, de inspiración petrarquista, italianas de tendencia española, y, finalmente, preceptivas aristotélicas-horacianas. Además, en grupo separado, sitúa las obras de los gramáticos. En el conjunto de poéticas de inspiración petrarquista, en el que están los libros de Sánchez, Herrera, Rengifo, Carballo y Cueva, destaca el "Arte Poética en Romance Castellano" de Miguel Sánchez de Lima por ser el primer intento hispánico de ordenar una concepción acerca de la poesía de acuerdo a las ideas italianas entonces vigentes. El italianismo como práctica poética había triunfado en España desde los primeros decenios del siglo XVI, pero su primera sistematización en forma de poética tuvo una aparición más tardía: 1580, fecha en que se edita el libro de Sánchez.

Conviene anotar desde ya que es con este grupo de obras, a través especialmente de Sánchez, Rengifo y Carballo, con el que el "Discurso" guarda más ceñida correspondencia.

No tenemos ningún documento que pruebe el paso a América del libro de Sánchez, pero es lícito suponer que tal sucediera porque la sociedad virreynal se interesaba por este tipo de obra. La poesía era por entonces un ejercicio cortesano de gran prestigio y obras como las de Sánchez de Lima, gracias a sus capítulos de preceptiva, solucionaban los problemas de muchos rimadores sin genio.

Por otra parte, y esto es mucho más importante, el "Discurso" presenta notabilísimas coincidencias con el "Arte Poética" de Sánchez, hasta sumar un total de trece, número inferior tan sólo a los que conciernen a Rengifo y Carballo e igual al alusivo a Pinciano. Entre esta larga serie de afinidades, hay algunas de gran valor sintomático. Así, por ejemplo, el tratamiento del tema de los malos poetas —fundamental en Sánchez y Clarinda—, el horror ante el desprestigio que se cierne sobre la poesía, el honor tenido en tiempos pasados a los poetas; y, sobre todo, el elogio de la poesía como fuente de provechos para el individuo. En este último aspecto debe subrayarse que la enumeración de beneficios es común a muchos tratadistas, pues derivan todos de Cicerón, pero en Sánchez y Clarinda se especifica un provecho no tratado dentro del tópico general: el poeta está entretenido siempre en meditaciones religiosas que lo llevan a contemplar el cielo y el infierno. Como hemos visto en su oportunidad, hay aquí un mismo tema, no común a la generalidad, y hasta una relativa comunidad de formas expositivas. Complementariamente, es menestar acotar que dos

de las anécdotas que leemos en el "Discurso" están consignadas también en Sánchez <sup>76</sup>.

Hemos dicho en páginas anteriores que está comprobado que el libro de Rengifo pasó a América. Está demás advertir, pues de todos es sabido, que tal texto se convirtió, en pocos años, en la poética por antonomasia, la más divulgada de todas. Y creemos, por tanto, que no puede dudarse de que Clarinda leyera el "Arte Poética Española", máxime porque entre una y otra obra se encuentran nada menos que dieciocho puntos de contacto, casi todos de gran importancia. Por lo pronto es ya de por sí sintomático que en ambas obras se habla expresamente del origen divino de la poesía, con juicios nítidos y no meras alusiones, y que en los dos, además, se implique específicamente a Adán como primer poeta por gracia de Dios. También es importante que Rengifo y Clarinda culpen al pecado original de la pérdida del don de la poesía. Asimismo son muy claras las relaciones en lo que atañe a la literatura hebrea y al sentido de dignidad que brota de esta constatación histórica. Que la Iglesia se vale de la poesía, que ésta sirvió para civilizar a los hombres y que de aquí viene la leyenda de Orfeo, son otros puntos en que se marca una clara coincidencia. Además, se incluyen los temas generales de la vena y el arte, de la utilidad y el deleite, en el primero de los cuales se sigue una línea más o menos común, y se narran dos de las anécdotas que también aparecen en nuestro poema. Debemos hacer recuerdo, por último, de la muy curiosa coincidencia formal que existe cuando Rengifo y Clarinda afirman que la poesía fue bien recibida por la Iglesia y que sus santos varones escribieron "versos griegos y latinos" de naturaleza religiosa.

Como en todos estos casos, es menester retornar a lo dicho concretamente en los párrafos anteriores a efecto de tener una visión clara de las similitudes concretas que existen entre las obras en cuestión; y tanto por lo allí dicho, cuanto por lo aquí sintetizado, no podemos menos que dar por seguro (con la seguridad relativa que todo estudio de fuente supone) que Clarinda bebió parte de su saber en el libro de García Rengifo, como lo beberían casi todos los que después de él escribieron sobre temas similares.

Es también importante, por calidad y cantidad, el parecido

---

<sup>76</sup> Sugerimos la conveniencia de releer en cada caso lo dicho en los párrafos anteriores con relación a tales coincidencias y la relectura —también— de los textos allí citados.

que se produce entre el "Cisne de Apolo" de Carballo y el "Discurso en loor de la poesía". Ya hemos explicado por qué nos parece improbable que Clarinda pudiera conocer dicha obra, pues la aprobación del "Discurso" data de 1604 —lo que quiere decir que fue escrito antes— y el "Cisne de Apolo" apareció en 1602<sup>77</sup>. Adviértase, empero, que improbabilidad no quiere decir imposibilidad, que —como dijimos en el Capítulo Primero— hubo libros que llegaron a la Colonia con apenas un año de retraso. Y lo singular es, precisamente, que con Carballo se da el mayor número de coincidencias: veintidós. Son de gran importancia, entre otras, las que atañen al origen divino de la poesía y a Adán como primer poeta, a la sabiduría de los poetas, a la literatura judía, al poder civilizador del verbo poético, al honor tenido a la poesía en los tiempos antiguos, y el problema de la vena y el arte que en Carballo se plantea con la intervención de la inspiración divina, como debiera haber sucedido en el "Discurso". Es idéntica la argumentación que exponen Carballo y Clarinda para probar que los malos poetas no demuestran el vicio de la poesía en sí: Lucifer no demuestra que los ángeles sean malos —dice Carballo—; Lutero no prueba que la teología sea mala —anota Clarinda. Ambos, pues, recurren a símiles religiosos. Carballo, además, trae dos de las anécdotas que consigna Clarinda, contándose entre ellas la que tiene por personaje a Píndaro, la misma que no está escrita en ninguna de las otras poéticas hispanas, aunque el mismo Carballo la califique de historia muy conocida.

Con Juan de la Cueva y con Fernando de Herrera son mínimas las relaciones que tiene el "Discurso". Estos dos autores pertenecen al grupo de tratadistas de inspiración petrarquista, conjuntamente con los tres citados anteriormente. Sabemos que es precisamente este grupo el que mejor concuerda con las ideas de Clarinda, de manera especial en los casos de Sánchez de Lima, Rengifo y Carballo. De lo que podemos inferir que el "Discurso" se mantiene dentro de los límites de esta concepción, bastante al margen de los tratadistas del sector aristotélico.

El más importante de los sostenedores españoles de la doctrina aristotélica sobre la poesía es, sin duda, Alonso López Pinciano. Clarinda coincide con muchos de los aspectos de su "Philosophía Antigua Poética", hasta alcanzar un total de trece similitudes más o menos importantes. Pero, en cambio, la poetisa ame-

---

<sup>77</sup> La aprobación está fechada en Valladolid, a 28 de noviembre de de 1604. Se refiere, naturalmente, al "Parnaso Antártico".

ricana no alude para nada a problemas básicos del libro de Pinciano, tales como la esencia mimética de la literatura y su obligación de verosimilitud, los cuales pertenecen al aristotelismo de acuerdo a lo ya apuntado páginas adelante. De aquí que suponemos que Clarinda no acudió al Pinciano para elaborar su "Discurso" —como tampoco acudió a Aristóteles—, pues es claro que, en caso contrario, se encontrarían algunos atisbos de los grandes temas que preocupaban a Alonso López. Que no es creíble que de él extrajera aspectos secundarios —que bien pudo tomarlos de otros autores— y dejara sin tratamiento lo realmente fundamental de la "Philosophía Antigua Poética". Por lo demás, el espíritu empirista del Pinciano, ligado profundamente a lo demostrable por la razón y enemigo de toda consideración metafísica y religiosa, no consonaba con el de Clarinda, cuyo "Discurso" parte justamente de la idea de la divinidad de la poesía, extremo éste rebatido insistentemente en la "Philosophía Antigua". La poética de López Pinciano nos sirve, complementariamente, para insistir en la absoluta falta de ligamen entre la obra de la anónima y la corriente aristotélica en materia de concepciones literarias.

No es extraño que Clarinda nada deba a la teoría literaria de Lope de Vega. Roturaban campos distintos y poco convenía a la actitud aristocrática de Clarinda el popularismo de la dramaturgia lopesca.

Por último, atendamos a las relaciones que hemos encontrado entre el "Discurso en loor de la poesía" y el "Libro de la erudición poética" de Carrillo y Sotomayor, así como a las concernientes con la Segunda Parte del "Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha". Sabemos ya que la obra de Carrillo fue editada en 1611; esto es, tres años después de la aparición del texto de Clarinda. Para nuestras intenciones nos basta subrayar que dichas coincidencias prueban que la anónima no trabajaba con materiales culturalmente caducos, sino, por el contrario, con aspectos y temas que en su época permanecían fuertemente vigentes, ocupando y preocupando a los tratadistas contemporáneos a ella e incluso a los posteriores. No creemos, en cambio, que los anuncios de gongorismo que Shepard encuentra en Carrillo;<sup>78</sup> se presagien también en el "Discurso".

Alberto Tauro en el capítulo "Cervantes y el loor de la poesía" de su ya citada obra, defiende la hipótesis de que Miguel de

---

<sup>78</sup> Op. cit. Págs. 205-209.

Cervantes pudo haber conocido el "Discurso" y pudo, además, tomarlo como fuente de su episodio del Caballero del Verde Gabán. Se basa Tauro en una larga serie de similitudes que existen entre ambos textos. Tales coincidencias son, en general, exactas. Mas debe advertirse que todas ellas corresponden a ideas que entonces circulaban profusamente en el mundo ideológico de España, lo cual significa que Cervantes pudo recurrir a cualquier otro texto escrito en España o, tal vez más probablemente, a los tratados latinos que insertaban iguales tópicos. Lo significativo, para nosotros, no es tanto que Cervantes pudiera o no conocer el "Discurso" y aprovecharlo como fuente, sino el hecho comprobado de que Clarinda no estaba retrasada en sus ideas sobre la poesía <sup>79</sup>.

A punto de cerrar este capítulo séanos permitido intentar una síntesis extrema de lo hasta aquí expuesto. Y, bajo estas condiciones, es exacto afirmar que el "Discurso en loor de la poesía" aparece fuertemente ligado al platonismo —en su versión cristiana— en lo que atañe a su concepción básica de la poesía como don precioso de la divinidad; a la cultura retórica de Roma —Cicerón, fundamentalmente, y Horacio— en lo que toca al subrayamiento de los servicios y provechos que la poesía regala al hombre, a más de decenas de temas concretos; a la teoría literaria medieval, por su devoción hacia la poesía hebrea y su extremado moralismo, como también por la preocupación acerca de si es lícito o no el invocar dioses paganos; a las poéticas españolas del Renacimiento, a partir de la de Sánchez de Lima, por el culto a obras y autores clásicos, por la pleitesía que se rinde a la poesía y, genéricamente, por el tratamiento de casi todos los aspectos importantes que se leen en dichos tratados del Renacimiento. Como ellos, además, el "Discurso" carece de originalidad y limítase a sintetizar temas de filiación clásica, propios de la cultura general de entonces. Pero dentro de las consideraciones literarias del Renacimiento hay, cuando menos, dos grandes corrientes: la que parte de Aristóteles y tiene como principal intención la de proceder a un análisis racionalista del fenómeno poético, dentro de los cánones impuestos por el filósofo; y la que, aunque deudora de Aristóteles por más de un concepto, quiere acercarse a la literatura con cordialidad y devoción, en el supuesto de su procedencia divina y de los beneficios que dispensa a los humanos. En ésta —sin nitidez pero con vigor— las concepciones platónicas juegan importante rol, a pesar de la famosa querrela de Platón y los poetas .

---

<sup>79</sup> Op. cit. Págs. 95-103.

Sin duda alguna, el "Discurso en loor de la poesía" se inscribe dentro de esta segunda corriente. De aquí que sea notabilísimo su parentesco con Sánchez de Lima, García Rengifo y Carballo, como sintomática es su consonancia con una veta del pensamiento de Fray Luis de León.

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.

De esta suerte, enterados del ambiente en que surgió y de sus implicancias con el pensamiento clásico y con la cultura de su tiempo, nos será más sugestiva la lectura del "Discurso en loor de la poesía".



Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

## TERCERA PARTE

### EL TEXTO. Edición

#### ADVERTENCIAS A ESTA EDICION

El texto que sigue reproduce fielmente la edición príncipe del "Discurso en loor de la poesía", en todas sus características y peculiaridades, salvo en lo que atañe a la "s" larga que hemos reemplazado por la actual. Se han respetado incluso las erratas evidentes, sálvandolas en notas a pie de página. Nos ha parecido oportuno, en cambio, añadir entre paréntesis las letras que se suprimen en la edición de 1608 ("amó cō amor tierno": amó co(n) amor tierno"), excepto, naturalmente, cuando se trata de elisiones con valor métrico ("d'aquel", "qu'a", etc., etc.). El signo -- colocado sobre alguna letra, en general "o", sustituye al "acento circunflejo" que se lee en la príncipe.

Para esta edición nos hemos servido del ejemplar R-30896 de la Biblioteca Nacional de Madrid, Sección Libros Raros; pero la corrección, realizada por el señor Rodolfo Gonzales Wang, se ha hecho teniendo a la vista el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Lima.

Las notas a pie de página intentan facilitar la comprensión del texto mediante muy breves aclaraciones. En un fuerte porcentaje se refieren a aspectos de la cultura greco-latina, especialmente a la mitología clásica. En estos casos nos hemos ayudado con el excelente "Diccionario del Mundo Clásico"<sup>1</sup> y con las exhaustivas notas que se leen en la edición de Alberto Tauro, las mismas que también nos han sido de evidente utilidad en otros aspectos. Así lo hacemos constar en cada caso concreto.

---

<sup>1</sup> "Diccionario del Mundo Clásico". Dirigido por Ignacio Errandonea. Ed. Labor, Barcelona, 1954.

Las notas relacionadas con el tema de las "fuentes" de la obra se remiten al Capítulo IV de este libro, sin citar por extenso las coincidencias que allí explicitamos. Evítanse así enojosas reiteraciones.

Aunque el "Discurso" ha sido reeditado hasta en cuatro oportunidades (Menéndez y Pelayo, Calixto Oyuela, Ventura García Calderón y Alberto Tauro), creemos que la edición que presentamos tiene la ventaja de ceñirse rigurosamente, en todo sentido, a la príncipe de 1608.

DISCVRSO/ En loor de la Poesía, dirigido al Autor, i compues/to por una señora principal d'este Reino, mui ver/sada en la lengua Toscana, i Portugesa, por cuyo/ mandamiento, i por justos respetos, no se escribe, su nombre: con el qual discurso (por ser/ una eroica dama) fue justo/ dar principio a nuestras/ eroicas epistolas.

La mano, i el favor de la Cirene  
a quien Apolo amó co(n) amor tierno;  
i el agua (co(n)sagrada de Hipocrene.

5 I aquella lira con que d'el Averno  
Orfeo libertó su dulce esposa  
suspendiendo las furias d'el infierno.

La celebre armonia milagrosa  
d'aquel cuyo testudo pudo tanto,  
que dio muralla a Tebas la famosa.

10 El platicar suave buelto en llanto,  
i en sola boz, qu'a Iupiter guardava,  
i a Iuno entretenia, i dava espanto.

- 
- 1 Cirene: Ninfa amada de Apolo, dios de la poesía.  
3 Hipocrene: Fuente consagrada al culto de las Musas.  
4-6 Alude al mito helénico de Orfeo y Eurídice: Aquél, gracias al poder de su canto, pudo liberar temporalmente a Eurídice de "las furias del infierno". Cf. vrs. 274-279, 394-396.  
7-9 Referencia a la leyenda de Anfión: Lico y Dirce, reyes tebanos apresan a la madre de Anfión. Este ataca Tebas, captura a Dirce, la ata a la cornamenta de un toro y la despeña. Luego construye las murallas de la ciudad utilizando el poder de sus melodías. Cf. verso 605.  
10-12 Transcribimos la nota de Tauro: "Alude al amoroso diálogo que sostuvieron Juno y Júpiter, en la cumbre del monte Ida,



30 i pues toca a vosotras venid presto,  
olvidando a Libetros, i a Parnaso.

I tu divino Apolo, cuyo gesto  
alumbra al Orbe, ven en un momento,  
i pon en mi de tu saber el resto.

35 Inflama el verso mio con tu aliento,  
i en l'agua d etu Tripode lo infunde  
pues fuyste d'el principio, i fundameto.

Mas en que mar mi debil voz se hunde? Fol. 10  
a quien invoco? que deidades llamo?  
que vanidad, que niebla me confunde?

40 Si ò gran Mexia en tu esplendor m'inflamo  
si tu eres mi Parnaso, tu mi Apolo  
para qu'a Apolo, i al Parnaso aclamo?

45 Tu en el Piru, tu en el Austrino Polo  
eres mi Delio, el Sol, el Febo santo  
se pues mi Febo, Sol, i Delio solo.

- Biblioteca de Letras  
«Caccinelli Converso»
- 30 Libetros: Alusión al monte Aventino, donde tenía su templo  
La diosa Libetras.  
Parnaso: Monte morada de Apolo y las Musas.
- 31-32 Alusión a Apolo como dios solar.
- 34-36 Remito a la nota de Tauro: "En Delfos se hallaba el más fa-  
moso de los templos destinados al culto de Apolo, cuyo san-  
tuario, accesible sólo a los sacerdotes, albergaba el oráculo  
más consultado por los griegos de la antigüedad. En una ca-  
verna artificial se alzaba el trípode sobre el cual reposaba la  
sacerdotisa; allí, al iniciarse la consulta del oráculo, bebía és-  
ta el agua que llegaba desde la fuente Cassotis y recibía unos  
vapores que la sumían en letargo; a su lado, el sacerdote re-  
cogía entonces sus palabras y versificaba las respuestas del  
oráculo. De manera que, tanto como la invocación inicial, re-  
velan estas alusiones la creencia en la inspiración profética  
de la poesía". Disentimos de la interpretación de Tauro, en  
el sentido de que consideramos que la concepción de Clarinda  
nada tiene que ver con la dimensión profética de la poesía.  
Si alude a tal punto es sólo para probar la dignidad y el hon-  
or en que era tenida la poesía en tiempos antiguos, como se  
verá con más claridad en versos posteriores.
- 37-39 Conforme a la edición príncipe utilizamos el signo de interro-  
gación sólo como cierre.
- 40-42 Diego Mexía: Cf. Cap. III, 2. ps. 46-47.
- 44-45 Delio, Sol, Febo: Distintas denominaciones de Apolo.

Tus huellas sigo, al cielo me levanto  
con tus alas: definiendo a la Poesia:  
Fébada tuya soi oye mi canto.

50 Tu me diste preceos, tu la guia  
me serás, tu qu'onor eres d'España,  
i la gloria d'el nombre de Mexia .

Bien se qu'en intentar esta hazaña  
pongo un monte, mayor qu'Etna el no(m)brado  
en ombros de muger que son d'araña.

55 Mas el grave dolor que m'a causado  
ver a Elicona en tan umilde suerte,  
me obliga a que me muestre tu soldado.

60 Que en guerra qu'amenaza' afrenta, o muerte,  
será mi triunfo tanto mas glorioso  
cuanto la vencedora es menos fuerte.

Despues que Dios con braço poderoso Fol. 10, vto.  
dispuso el Caos, i confusión primera  
formando aqeste mapa milagroso.

65 Despues qu'en la celeste vidriera  
fixó los Signos, i los movimientos  
del Sol compuso en su admirable Esfera

Despues que concordó los elementos  
i cuanto en ellos ai, dando preceio  
al mar que no rompiese sus assientos.

70 Recopilar queriendo en un sujeto  
lo que criado avía al hombre hizo  
a su similitud, qu'es bien perfeto.

---

48 Fébada: Sacerdotisa del culto a Apolo. Juan de la Cueva: Fé-  
beas cultoras de Helicón divino" (Op. cit. vr. 11, p. 117).  
56 Elicona: Cf. Helicón, vr. 26.  
64 Verso defectuoso que algunas eds. modernas salvan con dié-  
resis en "vidriera".

75 De fragil tierra, i barro quebradizo  
fue hecha aquesta imagen milagrosa,  
que tanto al autor suyo satisfizo.

I en ella con su mano poderosa  
epilogó de todo lo criado  
la suma, i lo mejor de cada cosa.

80 Quedó d'el ombre Dios enamorado  
i diole imperio, i muchas pre'minencias  
por Vicedios dexandole nombrado.

Dotole de virtudes, i ecelencias,  
adornolo con artes liberales,  
i diole infusas por su amor las ciencias.

85 I todos estos dones naturales  
los encerró en un don tan eminente,  
qu'abita allá en los coros celestiales.

Fol. 11.

90 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 ordenó qu'el dallo  
a solo el mesmo Dios se reservase.

95 Que lo demas pudiesse el enseñallo  
a sus hijos, mas que este don precioso  
solo el que se lo dio puede otorgallo.

Que don es este? Quien el mar grandioso  
que por objeto a toda ciencia encierra  
sino el metrificar dulce, i sabroso?

100 El don de la Poesia abraça, i cierra  
por priuilegio dado de'l altura,

82-96 La poesía: don de Dios. Idea central del "Discurso". Cf. Cap. IV, 4. p. 65 y ss. Id. vrs. 130-132.

97-105 Capacidad abarcadora de la poesía. Cf. Cap. IV, 5. p. 70 y ss.

las ciencias, i artes qu'ai aca en la tierra.

105 Esta las comprehende en su clausura.  
las perficiona, ilustra, i enriquece  
con su melcosa ,i graue compostura.

I aquel qu'en todas ciencias no florece,  
i en todas artes no es exercitado,  
el nombre de Poeta no merece.

110 I por no poder ser qu'esté cifrado                      Fol. 11, Vto.  
todo el saber en uno sumamente,                      MARCA  
no puede aver poeta consumado.

Pero seralo aquel mas ecelente  
que tuviere mas alto entendimiento,  
i fuere en mas estudios eminente.

115 Pues ya de la Poesia el nacimiento,  
i su primer origen fue en el suelo?  
o tiene acá en la tierra el fundamento?

120 O Musa mia para mi consuelo  
dime donde nació qu'estoi dudando:  
nació entre los espiritus del cielo?

Estos a su criador reverenciando  
compusieron aquel Trisagros trino,  
qu'al trino, i uno siempre están ca(n)tando.

- 
- 103 En la ed. príncipe punto al terminar el verso. Errata.  
105 Meloso: en el sentido de "blando, suave y dulce. Aplícase regularmente al razonamiento, discurso u oración". En Píndaro: "la miel de mi poesía". (Olímpica XI).  
106-114 El poeta y su erudición. Cf. Cap. IV, 5. p. 72 y ss.  
110 Algunos tercetos de la edición príncipe llevan a su derecha una marca en forma de mano, como subrayado tipográfico a la importancia de las ideas allí expuestas. Nosotros sustituimos el signo de la mano con la palabra "Marca".  
116-117 Pudiera haber errata pues la "o" disyuntiva parece significar "cielo o tierra" y no "suelo o tierra", salvo que los versos 116-117 reiteren una misma pregunta y el terceto siguiente la contraria.  
121-123 Relacionado con el origen divino de la poesía: Cf. Cap. IV, 4. p. 69. Los ángeles y la poesía: Libro de Job, XXXVIII, 7.

125 I como la Poesia al ombre vino  
d'espíritus angélicos, perfetos,  
que por concetos hablan de contino:

Los espirituales, los discretos  
sabrán mas de Poesia, i será ella  
mejor mientras tuviere mas concetos.

MARCA

130 D'esta región empirea, santa, i bella  
se derivó en Adán primeramente,  
como la lumbre Delfica en la estrella.

135 Quien duda qu'adviertiendo allá en la mente Fol. 12  
las mercedes, que Dios hecho l'auia,  
porque le fuesse grato, i obediente:

No entonassee la voz con melodia,  
i cantasse a su Dios muchas canciones,  
i qu'Eva alguna vez le ayudaria.

140 I viendose despues entre terrones,  
comiendo con sudor por el pecado,  
i sujeto a la muerte, i sus passiones:

Estando con la rexa, i el arado,  
qu'Elegias compornia de tristeza,  
por verse de la gloria desterrado.

145 Entró luego en el mu(n)do la rudeza  
con la culpa; hinchieron las maldades  
al ombre d'ignorancia, i de bruteza.

150 Divirieronse en dos parcialidades  
las gentes, siguió a Dios la mas pequeña,  
i la mayor a sus iniquidades

131-132 Adán, primer poeta: Cf. Cap. IV, 4. p. 68.

144 Compornia: Compondria.

145-147 Pérdida de la poesía infusa: Cf. Cap. IV, 6. p. 75-76.

150 Errata: Debe haber punto al terminar el terceto.

La que siguió de Dios el vando, i seña,  
toda ciencia eredó, porque la ciencia  
fundada en Dios al mesmo Dios enseña.

155 Tuvo tambien, i en suma reverencia  
al don de la Poesia, conociendo  
su grande dinidad, i su ecelencia.

I assi el dichoso pueblo en recibiendo  
de Dios algunos bienes, i favores,  
le dava gracias, cantos componiendo.

Fol. 12, vto.

160 Moyses queriendo dar sumos loores,  
i la gente Hebrea a Dios eterno  
por ser de los Egipcios vencedores:

165 El cantico hizieron dulce, i tierno,  
(qu'el Exodo celebra) relatando  
como el Rei Faraon baxó al Infierno.

Pues ya quando Iahel priuó del mando,  
i de la vida a Sisara animoso,  
a Dios rogando, i con el mago dando:

170 Que poema tan graue, i sonoro  
Barac el fuerte, i Debora cantaron,  
por ver su pueblo libre, i vitorioso.

La muerte de Golias celebraron  
las matronas con versos d'alegria,  
cuando a Saul con ellos indinaron.

175 El Rei David sus salmos componia,

- 
- 151-153 Alude al pueblo escogido.  
160 Moisés, poeta: Cf. Cap. IV, 6. p. 76.  
163-165 Exodo, XIV, 23-31.  
166-171 Lib. de los Jueces, Caps. IV y V.  
172-174 Lib. de Samuel, I, XVII.  
174 Golias: Goliat. "Si nombráis algún gigante (...) que sea el gigante Golías (...) o Goliat". (Cervantes, Don Quijote, Prólogo, I Parte).  
175 David, poeta: Cf. Cap. IV, 6. p. 76-77.

i en ellos d'el gran Dios profetizava,  
de tanta magestad es la Poesia.

180 El mesmo los hazia, i los cantava:  
i mas que con retoricos extremos  
a componer a todos incitava,

Nuevo cantar a nuestro Dios cantemos Fol. 13.  
(dezia) i con templados instrumentos  
su nombre bendigamos, i alabemos.

185 Cantalde con dulcissimos acentos  
sus maravillas publicando al mundo,  
i en el depositad los pensamientos.

Tambien Iudit despues qu'al tremebundo  
Holofernes corto la vil garganta,  
i morador lo hizo del profundo:

190 Al cielo empireo aquella voz levanta,  
i dando a Dios loor por la vitoria,  
eroicos, i sagrados versos canta.

195 I aquellos que gozaron de la gloria  
en Babilonia estando en medio el fuego,  
menospreciando vida transitoria:

Las bozes entonaron con sosiego,  
i con metros al Dios de las alturas  
hizieron fiesta, regocijo, i juego.

200 Iob sus calamidades, i amarguras  
escriuio en verso horoico, i elegante;  
qu'a vezes un dolor brota dulçuras

A Hieremias dexo, aunque mas cante

- 
- 180 Es uno de los escasísimos tercetos que acaban con coma.  
181-186 Salmo 149, 1-3.  
187-192 Lib. de Judith, XVI.  
193-198 Cántico de los tres jóvenes: Azarías, Ananías y Misael. Lib.  
de Daniel, III, 52-90.  
199-201 Job, poeta: Cf. Cap. IV, 6. p. 77.

sus Trenos numerosos, qu'a llegado  
al nuevo testamento mi discante.

205 La madre d'el Señor de lo criado Fol. 13, vto.  
no compuso aquel canto qu'enternesce  
al coraçon mas duro, i ostinado?

A su Señor mi ánima engrandesce,  
i el espiritu mio de alegria  
210 se regozija en Dios, i le obedesce.

O dulce Virgen ínclita Maria,  
no es pequeño argumento, i gloria poca  
esto para estimar a la Poesia.

215 Que basta aver andado en uestra boca  
para darle valor, i a todo cuanto  
con su pinzel dibuxa, ilustra, i toca.

I que diré d'el soberano canto  
d'aquel, a quien dudando allá en el te(m)plo  
quitó la habla el Paraninfo santo?

220 A ti tambien o Simeon, contemplo  
qu'abraçado a IESVS con braços pios,  
de justo, i de Poeta fuiste exemplo.

El õ sona cantaron los Iudios  
a aquel, a cuyos miembros con la lança  
225 despues dexaron de calor vazios.

Mas para que mi Musa s'abalança

---

204 Discante: glosa, comentario, "Descantar y escantar por encantar, y entre los clásicos, discantar, comentar, discante el post-verbal". (Nota de Cejador a "Libro de Buen Amor", estrofa 265. Ed. Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, Madrid, 1960; 8ª ed.).

205-216 Magnificat: S. Lucas, I, 46. Cf. Cap. 6, p. 77.

217-219 Episodio de Zacarías, San Lucas, I, 20.

220-222 San Lucas, II, 28.

223 Por ejemplo: San Juan, XII, 13.

224-225 Por ejemplo: San Juan, XIX, 34.

que en metro se le dé siempre alabança?  
querie(n)do co(m)probar cua(n)to a Dios cuadre,  
Pues vemos que la iglesia nuestra madre Fol. 14.  
230 con salmos, himnos, versos, i canciones:  
pide mercedes al eterno padre.

De aqui los sapientissimos varones  
hizieron versos Griegos, i Latinos  
de Cristo, de sus obras, i sermones.

235 Mas como vna muger los peregrinos  
metros d'el gran Paulino, i d'el Hispano  
Iuenco alabará siendo divinos?

240 De los modernos callo a Mantuano,  
a Fiera, a Sanazaro, i dexo a Vida,  
i al onor de Sevilla Arias Montano.

---

229-234 La Iglesia y el aprovechamiento de la poesía: Cf. Cap. IV, 6.  
p. 78.

236 San Paulino de Nola (354-431), poeta cristiano en el que se  
advierde el tránsito del paganismo al cristianismo. "En Paulino  
aparece, pues, al lado de la protesta contra las Musas paga-  
nas, una teoría cristológica de la inspiración y una concep-  
ción de Cristo como músico del universo, que recuerda la es-  
peculación alejandrina de Cristo identificado con Orfeo".  
(Curtius, op. cit. p. 334, tm. I).

237 Iuenco (fl. 330), poeta cristiano de estirpe hispánica. Fue  
"el más antiguo de los poetas épicos cristianos" (Curtius, op.  
cit. p. 648-649, tm. II). Escribió *Harmonía Evangélica*, en cuyo  
prólogo expresa sus concepciones acerca de la poesía cristiana  
en comparación con la pagana.

238-240 Mantuano (Battista Mantovano: 1448-1516) y Vida (Marcos  
Jerónimo Vida: 1485-1566), humanistas italianos preocupados  
por cuestiones de retórica y poética, ligados en lo fundamental  
a la tradición aristotélica y ampliamente conocidos en Espa-  
ña, como se comprueba leyendo las preceptivas del Siglo de Oro.

Jacobo Sannazaro (1458-1530), poeta italiano, autor de *La  
Arcadia*, *De Partux Virginis*, églogas piscatorias, etc. Con *La  
Arcadia* creó todo un género literario. Sus obras fueron muy  
difundidas en América. Cf. Cap. I, 3. p. 19.

Fiera: Tauro supone que la referencia pueda aludir a una  
comedia pastoril de Miguel Angel de igual nombre.

Benito Arias Montano (1527-1598), teólogo, filósofo, retóri-  
co, especialista en estudios orientales y en interpretación de  
las Escrituras. Nombrado por Felipe II Director de la Poli-  
glota de Amberes. Poeta en latín y castellano. Su "Retórica",  
escrita en latín, está bajo la influencia de Jerónimo Vida. De-  
jó fama de erudito y taumaturgo. Ampliamente conocido en  
América.

De la parcialidad que desasida  
quedó de Dios, negando su obediencia,  
es bien tratar, pues ella nos combida.  
245 Esta pues se apartó de la presencia  
de Dios, i assi quedó necia, inorante,  
bárbara ciega, ruda, i sin prudencia.

Seguia su soberbia el arrogante,  
amava la crueldad el sanguinoso,  
i el avariento al oro rutilante.

250 Era Dios la luxuria d'el vicioso,  
adorava el ladrón en la rapina,  
i al onor dava encienso el ambicioso.

No avia otra Deidad, ni lei divina  
sino era el proprio gusto, i apetito;  
255 por carecer de ciencias, i dotrina.

Fol. 14, vto.

Mas el eterno Dios incircunscrito,  
por las causas qu'al hombre son secretas,  
fue reparando abuso tan maldito.

260 Dio al mundo (indino d'esto) los Poetas  
a los cuales filosofos llamaron,  
sus vidas estimando por perfietas.

Estos fueron aquellos qu'enseñaron  
las cosas celestiales, i l'alteza  
de Dios por las criaturas rastrearon:

265 Estos mostraron de naturaleza  
los secretos; juntaron a las gentes  
en puebols, i fundaron la nobleza.

Las virtudes morales ecelentes  
pusieron en preceto; i el language  
270 limaron con sus metros eminentes.

---

259-261 Los poetas fueron llamados filósofos: Cf. Cap. IV, 6. p. 79.  
262-273 Los poetas como fundadores de la civilización: Cf. Cap. IV, 6.  
ps. 80-82.

La brutal vida aquel vivir salvaje  
domesticaron, siendo el fundamento  
de pulicia en el contrato, i trage.

275 D'esto tuvo principio, i argumento  
dezir que Orfeo con su voz mudava  
los arboles, i peñas de su asiento.

Mostrando que los versos que cantava,  
fuerça tenían de mover los pechos  
mas fieros, que las fieras que amansava.

Fol. 15

280 Conoció el mundo en breve los provechos  
d'este arte celestial de la Poesia,  
viendo los vicios con su luz desechos.

285 Creció su onor, i la virtud crecia  
en ellos, i assi el nombre de Poeta  
casi con el de Iove competia.

Porque este ilustre nombre s'interpreta  
hazedor, por hazer con artificio  
nuestra imperfeta vida mas perfeta .

290 Poeta no será, pues su instituto  
I assi el que fuere dado a todo vicio  
es deleytar: i dotrinar su oficio.

MARCA

Que puede dotrinar un disoluto?  
Que pueden deleytar torpes razones?  
pues solo está el deleyte do está el fruto.

295 Tratemos Musa de las opiniones,  
que del Poema Angelico tuvieron  
las Griegas, i Romulidas naciones.

- 
- 274-279 Explicación del mito de Orfeo: Cf. Cap. IV, 6. p. 82.  
283-285 Condición divina de los poetas: Cf. Cap. IV, 6. p. 83.  
286-288 El poeta como "artifex" y el tópico de "Deus artifex": Cf. Cap.  
IV, 6. p. 83.  
289-291 El poeta como dechado moral: Cf. Cap. IV, 5. ps. 73-74.  
292-294 La utilidad y el deleite de la poesía: Cf. Cap. IV, 8. ps. 92-94

- Las cuales como sabias entendieron  
ser arte de los cielos decendida,  
300 i assi a su Apolo Dios l'atribuyeron.
- Fue en aquel siglo en gran onor tenuta, Fol. 15, vto.  
i como don divino venerada,  
i de mui poca gente merecida.
- Fu'en montes consagrados colocada,  
305 en Helicon, en Pimpla, i en Parnaso,  
donde a las Musas dieron la morada.
- Fingeron que si al ombre con su vaso  
no infundian el metro, era impossible  
en la Poesia dar un solo paso.
- 310 Porqu'aunque sea verdad, que no es fatible MARCA  
alcançarse por arte lo qu'es vena,  
la vena sin el arte es irrisible.
- Oyd a Ciceron como resuena  
con eloquente trompa en alabança  
315 de la gran dinidad de la Camena.
- 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,  
320 i tipo de Deidad santa, i secreta:  
i que Ennio a los Poetas santos nombra.

- 
- 301-303 Honor de la poesía en la antigüedad: Cf. Cap. 7. ps. 84-85.  
305 ' Cf. notas a los versos 25, 26 y 30.  
310-312 El conflicto entre la vena y el arte: Cf. Cap. IV, 11. ps. 94-98.  
313-321 Alude a los elogios que Cicerón prodiga a la poesía, especial-  
mente en "Pro Archia".  
315 Camenas: Ninfas a quienes se rendía culto en Roma como dios-  
sas de la poesía, hasta que fueron olvidadas por la irrupción  
de las Musas griegas.  
321 Referencia a Ennio: Cf. Cap. IV, 7. p. 84. Ennio Quinto (239-  
169 a. C.), poeta latino, el más importante de su época. Su  
obra fundamental: "Los Annales", poema épico sobre la histo-  
ria de Roma, escrito para reemplazar a la Ilíada.

Aristóteles diga qu'es Poeta,  
Plinio, Estrabon: diganos lo Roma,  
pues da al Poeta nombre de Profeta.  
325 Corona de laurel como al que doma  
barbaras gentes, Roma concedia  
a los que en verso onravan su Idioma. Fol. 16

Davala al vencedor porque vencia,  
i davala al Poeta artificioso,  
330 porque a vencer, cantando, persuadia.

O tiempo vezes mil, i mil dichoso  
(dicho dichoso en esto) pues que fuiste  
en el arte de Apolo tan famoso.

Cuan bien sus ecelencias conociste,  
335 con cuanto acatamiento la estimaste,  
en que punto, i quilates la pusite.

A los dotos Poetas sublimaste,  
i a los que fueron mas inferiores  
en el olvido eterno sepultaste.

340 De monarcas, de Reyes, de señores  
sujetaste los cetros, i coronas  
al arte la mayor de las mayores.

I siendo aquesto assi, porque abandonas  
345 agora a la qu'entonces diste el lauro,  
i levantaste allá sobre las Zonas?

- 
- 322 Se refiere a la "Poética" de Aristóteles, aunque casi no sufra  
influencia de ella. Cf. Cap. IV, Conclusiones.
- 323 Plinio: puede referirse a Plinio Secundo, el Viejo, o a Plinio  
Cecilio Secundo, el Joven, ambos escritores latinos. Probable-  
mente al primero.
- Estrabón: (64 a.C-21 d. C.), filósofo estoico, historiador y  
geógrafo.
- 325-330 Fama de los poetas y los guerreros: Cf. Cap. IV, 7. p. 85.
- 327 Verso defectuoso que algunas ediciones modernas salvan con  
diéresis en "idioma".
- 336 Errata: "pusite" en vez de "pusiste".
- 343 "Porque", tiene el sentido de "por qué?".
- 343-345 Desprestigio de la poesía: Cf. Cap. IV, 9. ps. 89-92.

D'el Nilo al Betis, d'el Polaco al Mauro  
hiziste le pagassen el tributo,  
i la encumbraste sobre Ariete, i Tauro.

350 A Iulio César vimos (por quien luto Fol. 16 vto.  
se puso Venus, siendo muerto a mano  
d'el Bruto en no(m)bre, i en los echos bruto)

En cuanta estima tuvo al soberano  
metrificar, pues de la negra llama  
libró a Maron, el doto Mantuano.

355 I en onor de Caliope su dama  
          'osiel ne d'ientes al mismo le escrito  
por quien vive la Eneyda, i tiene fama.

360 I el Macedonio, que d'el universo  
ganó tan grande parte, sin que aguero  
le fuesse en algo su opinión adverso:

No contento con verse en sumo impero  
d'el hijo de Peleo la memoria  
envidia, suspirando por Homero.

365 No tuvo envidia, d'el valor, i gloria  
del Griego Aquiles, mas de qu'alca(n)case  
un tal Poeta, i una tal historia.

Considerando que aunque sujetase  
un mundo, i mundos era todo nada,  
sin un Homero que lo celebrase.

370 La Iliada su dulce enamorada  
en paz en guerra, entre el calor, o el frio  
le servia de espejo, i d'almohada.

---

349-357 Julio César y la Enaida: Cf. Cap. IV, 7. p. 85.

354 Marón: Publio Virgilio Marón, nacido en Mantua y de allí el  
apelativo "mantuano" que leemos en el texto.

355 Calíope: Musa de la épica a quien recurre Virgilio al iniciar  
la Eneida.

358-369 La envidia de Alejandro por Aquiles: Cf. Cap. IV, 7. ps. 85-86.

375 Presentaronle un cofre en que darío  
guardava sus unguentos, tan precioso  
cuanto esplicar no puede el verso mio.

Viendo Alexandro un cofre tan costoso,  
lo acetó, i dixo, a questo solo es bueno,  
para guardar a Homero el sentencioso.

380 Poniendo a Tebas con sus armas freno,  
a la casa de Pindaro, i parientes,  
reseruó d'el rigor de qu'iva lleno.

Siete ciudades nobles, florecientes  
tuvieron por el ciego competencia,  
que un bue(n) Poeta es gloria de mil ge(n)tes.

385 Apolo en Delfos pronunció sentencia  
de muerte, contra aquellos, que la diero(n)  
a Arquiloco, un Poeta d'ecelencia.

390 A Sófocles sepulcro onroso abrieron  
los de Lacedemonia, por mandado  
espreso, que d'el Bromio Dios tuvieron.

Mas para qu'en exemplos m'é ca(n)sado,

- 
- 373-378 Anécdota del "cofre de Darío": Cf. Cap. IV, 7. ps. 86-87. Tauro señala como fuente de esta anécdota las "Vidas Paralelas" de Plutarco.
- 379-381 Anécdota sobre la casa de Píndaro: Cf. Cap. IV, 7. p. 87.
- 382-384 La disputa por Homero: Cf. Cap. IV, 7. p. 87. A Homero se le llama "el ciego", según vieja tradición.
- 387 Arquíloco: poeta griego del siglo VII a. C., caracterizado por el espíritu guerrero de sus cantos y la virulencia de sus versos.
- 388-390 Nos remitimos a la nota de Alberto Tauro: "Cuenta la leyenda que Baco (Bromio) presentóse en sueños al laconio Lisandro —que había tomado Atenas después de obtener la victoria en la batalla de Egos Potamos— y le ordenó rendir honores póstumos al hombre que más habían amado los dioses. Al despertar, Lisandro pidió los nombres de los atenienses muertos en los días anteriores, y cuando oyó mencionar a Sófocles comprendió que a él se había referido el mandato de Baco, por lo cual dispuso que en su memoria se levantase un mausoleo".
- 389 Lacedemonia: Nombre de Laconia, en el Peloponeso, y de su capital Esparta.

por mostrar el onor qu'a los Poetas  
los Dioses, i las gentes las an dado.

395 Si en las grutas d'el Baratro secretas,  
los demonios hizieron cortesia  
a Orfeo por su harpa, i chançonetas.

No quiero esplique aqui la Musa mia Fol. 17, vto.  
los Latinos, que alcançan nombre eterno,  
por este ecelso don de la Poesia;

400 Los quales con su canto dulce, i tierno  
a si, i a los que en metro celebraron,  
libraron de las aguas d'el Averno.

405 Sus nombres con su plumas eternizaron,  
i de la noche del eterno olvido  
mediante sus vigiliass, s'escaparon.

Conocido es Virgilio, que a su Dido  
rindio al amor con falso disimulo,  
i al talamo afeó de su marido,

410 Pomponio, Horacio, Itálico, Catulo,  
Marcial, Valerio, Seneca, Avieno,

394 Báratro: cueva existente en Atica, donde eran arrojados los  
condenados a muerte. Metafóricamente, el infierno.

397-405 Tema de la fama: Cf. Cap. IV, 8. ps. 88-89.

406-408 Alude a Eneas, protagonista de la Eneida de Virgilio, nombran-  
do a autor por protagonista. Sobre el tema del honor de Di-  
do, Cf. Cisneros, Luis Jaime: "Temas greco-latinos en nues-  
tra literatura colonial (El honor de Dido)", nota en "Mar del  
Sur", N° 25, Vol. IX, Enero-Febrero de 1952, Lima, págs. 81-82.

409 Pomponio Mela (fl. 37-41), escritor latino de origen hispánico,  
muy famosos en la Edad Media por sus obras geográficas.  
Horacio (65-8 a. C.), extraña que la poetisa aluda a él sólo de  
pasada, cuando es notorio que le debe buena parte de sus ideas.  
Cf. Cap. IV, Conclusiones.

Silio Itálico (n. 25 de C.), poeta latino considerado como  
sabio, imitador de la escuela alejandrina. Sus obras impresas  
aparecieron en 1472.

410 Marco Valerio Marcial (40-104 d. C.), poeta latino nacido en  
España, famoso por sus epigramas, género en el que se le  
considera maestro consumado.

Valerio: probablemente se refiera a Valerio Máximo (fl.  
principios siglo I).

Séneca (4 a. C?-65 d. C.), filósofo estoico, moralista y

Lucrecio, Iuvenal, Persio, Tibulo.

I tu ò Ovidio de sentencias lleno,  
qu'aborreciste el foro, i la oratoria,  
por seguir de las nueve el coro ameno.

415 I olvido al Español, qu'en dulce historia,  
el Farsalico encuentro nos dio escrito,  
por dar a España con su verso gloria.

420 Pero do voi adó me precipito?  
quiero contar d'el cielo las estrellas?  
quedese; qu'es contar un infinito.

Mas será bien, pues soi muger, que d'ellas Fol. 18.  
diga mi Musa, si el benino cielo  
quiso con tanto bien engrandecellas.

425 Soi parte, i como parte me recelo,  
no me ciegue aficion, mas dire solo  
que a muchas dio su lumbré el Dios de Delo.

---

Biblioteca de Letras  
poeta trágico nacido en Córdoba, España, ampliamente conocido en América. No deja de ser interesante anotar la preferencia de Clarinda por poetas latinos de origen ibérico.

Rufo Festo Avieno (fl. 400 d. C.), escribió obras científicas en verso, especialmente sobre geografía y astronomía. "Avieno" con diéresis en algunas ediciones modernas.

411 Lucrecio (96?-55 a. C.), poeta y filósofo latino, cuya obra principal. De rerum natura expone la cosmología de Epicuro.

Juvenal (60-140 d. C.), poeta latino de enorme fama en el Medioevo, autor de numerosas obras satíricas.

Aulo Persio Flaco (34-62 d. C.), poeta latino famoso por sus sátiras contra la moral de su tiempo, las que le valieron la simpatía de los autores cristianos. Nebrija aditó sus obras en España.

Tibulo (54?-18 a. C.), poeta latino, autor de obras elegíacas de temática erótica.

412-414 Nos remitimos a la nota de Tauro: "Por disposición paterna inició Ovidio los estudios que debían llevarlo al foro, pero los abandonó para dedicarse a la poesía...".

414 Alude al coro de las nueve Musas.

415-417 Referencia a Lucano (39-65 d. C.), poeta latino nacido en Córdoba, España, autor de la Farsalia, poema épico de carácter eminentemente histórico y motivo de amplios debates sobre su calidad poética durante el Medioevo y el Renacimiento.

426 Dios de Delo: Apolo.

Lease Policiano, que de Apolo  
fue un vivo rayo, el qual de muchas ca(n)ta,  
divulgando su onor de Polo a Polo.

430 Entre muchas o Safo te levanta  
al cielo, por tu metro, i por tu lira:  
i tambien de Damófila discanta.

I de ti Pola con razón s'admira,  
pues limaste a Lucano aquella historia,  
435 que a ser eterna por tu causa aspira.

Dexemos las antiguas, con que gloria  
de una Proba Valeria, qu'es Romana,  
hará mi lengua rustica memoria?

Aquesta de la Eneida Mantuana  
440 trastrocando los versos, hizo en verso  
de Cristo vida, i muerte soberana.

De las Sibilas sabe el universo  
las muchas profecias, que escribieron  
en metro numeroso, grave, i terso.

445 Estas d'el celestial consejo fueron Fol. 18, vto.  
participes, i en sacro, i dulce canto  
las Febadas oráculos dixeron.

- 
- 427-429 Policiano (1454-1494), poeta y filósofo de gran prestigio. En su silva "titulada Nutricia (es) donde Policiano hace el elogio de las muchas poetisas griegas y latinas, hebreas y toscanas", según anota Tauro en su edición del "Discurso".
- 432 Dice Alberto Tauro: "Muy famosa en su tiempo, Damófila era Sibila de Cumas y compuso oráculos que alcanzaron vasta resonancia".
- 433-435 Pola, esposa de Lucano, "limó" los últimos cantos de la Farsalia luego de la muerte de su esposo.
- 436-441 Proba Valeria (fl. 350), poetisa pagano-cristiana. Antes de su conversión escribió un poema épico sobre la historia de Roma, actualmente perdido, y luego un centón sobre la base de la Eneida, en relación a la vida de Cristo, de acuerdo a la idea medieval de Virgilio como profeta.
- 439 Verso defectuoso que algunas ediciones modernas salvan con diéresis en "mantüano".
- 442-447 Sibilas: especie de sacerdotisas dotadas del don de la profecía, a quienes se rendía culto en Grecia. Sus profecías eran formuladas en verso. Algunos escritores cristianos sostuvieron

Sus vaticinios la Tiresia Manto,  
de divino furor arrebatada,  
450 en versos los cantó, poniendo espanto.

Pues que diré d'Italia, que adornada  
oy dia se nos muestra con matronas,  
qu'en esto eceden a la edad passada.

Tu o Fama en muchos libros las pregonas  
455 sus rimas cantas, su esple(n)dor demuestras,  
i assi de lauro eterno ías coronas.

También se sirve Apolo de Leones,  
i aun yo conozco en el Piru tres damas,  
qu'an dado en la Poesia eroicas muestras.

460 Las cuales, mas callemos, que sus famas  
no las fundan en verso: a tus varones  
o España vuelvo, pues alla me llamas.

Tambien se sirve Apolo de Leones,  
465 pues an mi Españoles florecido  
en Epicas, en Comico, i Canciones.

I muchos an llegado, i ecedido  
a los Griegos, Latinos i Toscanos,  
i a los qu'entr'ellos an resplandecido.

470 Que como dio el Dios Marte con sus manos Fol. 19.  
al Español su espada, porque el solo  
fuesse espanto, i orror de los Paganos:

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

---

en la Edad Media que en el mundo pagano se habían produ-  
cido formas de revelación divina. Cf. Curtius: Op. cit. ps. 630  
y ss, t. II.

448-450 Tiresias Manto: célebre adivina de la mitología griega. Sus  
profecías eran siempre trágicas.

466-468 Tópico del sobrepujamiento.

469-474 Tópico de las armas (Marte) y las letras (Apolo). Curiosa  
yuxtaposición de lo pagano y lo cristiano: Marte da sus armas  
a los españoles para que luchen con los paganos...

475 Quien fuera tan dichosa, qu'alcançara  
tan elegantes versos, que con ellos  
los Poetas d'España sublimara.

Aunque loallos yo, fuera ofendellos,  
fuera por darles lustre, onor, i pompa,  
480 escurecerme a mi, i escurecellos.

La fama con su eterna, i clara trompa  
tiene el cuidado de llevar sus nombres,  
a dó el rigor d'el tiempo no los rompa;

I ellos tambien con plumas mas que d'ombres,  
485 a pesar d'el olvido cada dia  
eternizan sus obras, i renombres.

O España venerable, o madre pia,  
dichosa puedes con razon llamarte,  
pues ves por ti en su punto a la Poesia.

490 En ti vemos de Febo el estandarte,  
tu eres el sacro templo de Minerva,  
i el trono, i silla d'el orrendo Marte.

Gloríate d'oy mas pues la proterva  
495 envidia se te rinde, i da blasones,  
sin que los borre la fortuna acerva:

Biblioteca de Letras  
«Luigi Pulcinella Converso» Fol. 19, vto.

I vosotros Antarticas regiones  
tambien podeis teneros por dichosas,  
pues alcançais tan celebres varones:

500 Cuyas plumas eroicas, milagrosas  
darán, i an dado muestras, como en esto  
alcançais voto, como en otras cosas.

Donde vas Musa? no emos prosupuesto  
de rematar aqui nuestro discurso,  
que de prolixo, i tosco es ya molesto?

---

490-492 Nuevamente el tópico de lás armas y las letras: Minerva y Marte.

505        Porque dilatas el difícil curso?  
             porque arrojas al mar mi navecilla?  
             mar que ni tiene puerto, ni recurso.

             A una muger que teme en ver la orilla  
             d'un arroyuelo de cristales bellos,  
510        quieres q(ue) rompa el mar co(n) su barquilla?

             Como es possible que yo celebre a aquellos,  
             que asido tienen con la diestra mano  
             al rubio intonso dios de los cabellos?

515        Pues nombrallos a todos es en vano,  
             por ser de los d'el Piru tantos, qu'eceden  
             a las flores que Tempe da en verano.

             Mas Musa di d'algunos ya que pueden  
             contigo tanto, i alça mas la prima,  
             qu'ellos su plectro, i mano te conceden.

Fol. 20

520        Testigo me serás sagrada Lima,  
             qu'el dotor Figueroa es laureado  
             por su grandiosa, i elevada Rima.

             Tu d'ovos, i espadas coronado  
             sobre la vrna transparente oiste  
525        su grave canto, i fue de ti aprobado.

             I un tiempo fue, qu'en tu Academia viste  
             al gran Duarte, al gran Fernández digo,  
             por cuya ausencia t'as mostrado triste.

530        Fue al cerro donde el Austro es buen testigo,  
             que vale mas su vena, que las venas  
             de plata, qu'alli puso el cielo amigo..

---

505-506    Porque: por qué.

516        Tempe: valle situado en Tesalia, famoso por su hermosura y fecundidad.

521        Doctor Figueroa: Cf. Cap. III, 3. p. 47.

527        Duarte Fernández: Cf. Cap. III, 3. p. 47.

Betis se ufana, qu'este en sus arenas,  
gozó el primero aliento, i quiere parte  
el Luso de su ingenio, i sus Camenas.

535 Quisiera o Montesdoca celebrarte,  
mas estas retirado alla en tu Çama  
cuando sigue(n)do a Febo, cua(n)do a Marte.

540 Pero como tu nombre se derrama,  
por ambos Pulos, as dexado el cargo  
de eternizar tus versos a la fama.

D'el Tajo ameno por camino largo,  
un rico pescador las aguas d'oro  
trocó por Tetis, i su reyno amargo.

Fol. 20, vto.

545 Mas no pudo el Piru tanto tesoro  
ganar, sino ganando a ti ó Sedeño,  
regalo del Parnaso, i de su coro.

550 Con reverencia nombra mi discante  
al Licenciado Pedro d'Oña: España  
pues lo conoce templos le levante.

555 Espiritu gentil como la saña  
d'Arauco (pues co(n) hierro no es possible)  
con la dulçura de tu verso estraña.

La Volcanëa orrificica terrible,  
i el militar Elogio, y la famosa  
Miscelánea qu'al Inga es apacible:

560 La entrada de los Mojos milagrosa,  
la comedia d'el Cuzco, i Vasquirana,

---

535 Montesdoca: Montes de Oca. Cf. Cap. III, 2. p. 47.

536 En el ejemplar de la edición príncipe que nos ha servido es casi imperceptible la cedilla de Çama; es lógico, sin embargo, que se refiere a Sama.

545 Sedeño: Cf. Cap. III, 3, p. 47.

548 Glauco(a): pescador divinizado por los griegos.

551 Pedro de Oña: Cf. Cap. III, 3. p. 48.

tanto verso elegante, i tanta prosa.

Nombre te den, i gloria soberana  
Miguel Cabello, i esta redundando  
por Hesperia, Archidona quede vñana.

565 A ti luan de Salzedo Villandrando Fol. 21.

de Glauca el pescador tuyo le cante,  
mostrando el artificio de su dueño.  
el mesmo Apolo Delfico se rinda,  
a tu nombre su lira dedicando:  
Ya el mundo espera que d'el grave ceño  
Pues nunca sale por la cumbre Pinda  
co(n) tanto resplandor, quanto demuestras,  
cantando en alabança de Clarinda.

570

Ojeda, i Gálvez si las plumas vuestras  
no estuvieran a Cristo dedicadas,  
ya de Castalia uvieran dado muestras.

575

Tal vez os las poneis, i a las sagradas  
regiones os llegais tanto, qu'entiendo  
que d'algun Angel las teneis prestadas,

El uno está a Truxillo enriqueciendo,  
a Lima el otro: i ambos a Sevilla  
la estais con vuestra musa ennoblecie(n)do.

580

Deme su ingenio luan de la Portilla,  
para que ensalce su fecunda vena,  
que temo con mi voz disminuilla.

563

Miguel Cabello: C. Cap. III, 3. p. 48.

564

Hesperia: Jardín de las Hespérides.

Archidona: Pueblo en el que nació Miguel Cabello.

565

Juan de Salcedo y Villandrando: Cf. Cap. III, 3. p. 48-49.

568

Pinda: monte Pindo o cordillera Pindos, donde rendíase culto a Apolo.

571

Diego de Ojeda y Juan Gálvez: Cf. Cap. III, 3. p. 49-50.

575

Castalia: Ninfa hija de Castalio, rey del Parnaso. Pereció en una fuente (fuente Castalia) donde acudían los poetas en busca de inspiración.

580

Juan de la Portilla: Cf. Cap. III, 3. p. 50.

585 L'Antartica region, qu'al orbe atruena  
con Potosi, celebrará su nombre,  
nombre qu'el cielo eternizallo ordena.

Gaspar Villaroel, digo aquel ombre,  
qu'a pesar de las aguas d'el Leteo,  
con verso altivo, ilustra su renombre:

590 Aquel qu'en la dulçura es un Orfeo,  
i un Griego Melesigenes en ciencia,  
i en magestad, i alteza un dios Timbreo.

Fol. 21, vto.

Este, por ser quien es, me da licencia,  
que abrevie aqui las alabanças suyas,  
qu'es símbolo el callar de reverencia.

595 Mas aunque tu la vana gloria huyas,  
(que por la dar muger será bien vana)  
callar no quiero, a Avalos las tuyas:

600 I cuando calle yo, sabe la Indiana  
America mui bien, como es don Diego  
onor, de la Poesia Castellana.

Con gran recelo a tu esplendor me llego  
Luis Perez Angel, norma de discretos,  
porque soy mariposa, i temo el fuego.

605 Fabrican tus romances, i sonetos  
(como los de Anfión un tie(m)po a Tebas),  
muros a Arica, a fuerça de concetos.

I tu Antonio Falcon, bien es te atrebas  
la Antártica Academia, como Atlante,

- 
- 586 Gaspar de Villaroel: Cf. Cap. III, 3. p. 50.  
590 Melesígenes: Homero.  
591 Timbreo: Nombre de Apolo.  
597 Diego de Avalos: Cf. Cap. III, 3. p. 50.  
602 Luis Pérez Angel: Cf. Cap. III, 3. p. 50.  
604-606 Alusión al mito de Anfión. Cf. nota a los vrs. 7-9.  
607 Antonio Falcón: Cf. Cap. III, 3. p. 50.  
608 Atlante: personaje mítico ideado como sostenedor de las co-  
lumnas en las que se creía que el mundo se basaba.

fundar en ti, pues sobre ti la llebas.

610 Ya el culto Taso, ya el oscuro Dante,  
tienen imitador en ti, i tan diestro,  
que yendo tras su luz, les vas delante.

615 Tu Diego de Aguilar eres maestro  
de la escuela Cirrea graduado,  
por ser tu metro onor d'el siglo nuestro.

Fol. 22.

El renombre de Córdoba ilustrado,  
quedará por tu lira; justa paga  
d'el amor, qu'a las Musas as mostrado.

620 No porque al fin Cristóbal de Arriaga,  
te ponga d'este Elogio, eres postrero,  
ni es justo, que tu gloria se deshaga:

Qu'en Pimpla se te da el lugar primero,  
como al primero, que con fuerça de arte  
corres al parangon do llegó Homero.

625 D'industria quise el vltimo dexarte  
don Pedro ilustre, como a quien Apolo  
(por ser Caravajal) dio su estandarte.

630 Ni da el Piru, ni nunca dio Patolo  
con sus minas, ni arenas tal riqueza,  
como tu con tu pluma a nuestro Polo.

Elpis Eroida prestame la alteza  
de tu espiritu insine, porque cante  
de otros muchos Poetas la grandeza:

635 Mas pues umano ingenio no es bastante,  
saquemos de lo dicho este argumento,

- 
- 613 Diego de Aguilar: Cf. Cap. III, 3. p. 50-51.  
614 Escuela Cirrea: de Cirreó, nombre de Apolo.  
619 Cristóbal de Arriaga: Cf. Cap. III, 3. p. 51.  
626 Pedro Carvajal: Cf. Cap. III, 3. p. 51.  
628 Pactolo: río de Lida muy rico en oro.  
631 Elpis: esposa de Boecio y autora de poemas piadosos,

si es buena la Poesia: es importante

Ser buena, por su santo nacimiento,  
i por qu'es don de Dios, i Dios la estima,  
queda arriba probado nuestro intento.

Fol. 22, vto.

640 Ser importante pruebolo: la prima  
siento que se destempla, i voi cansada,  
mas la razón a proseguir m'anima.

645 Será una cosa tanto mas preciada,  
i de mas importancia, cuanio fuere  
mas provechosa, i mas aprovechada

Es d'importancia el Sol por qu' aunque hiere,  
con sus rayos alumbra, i nos da vida,  
criando lo que vive i lo que muere.

MARCA

No basta una cosa,  
para ser importante  
que sea de prove-  
cho, sino que poda-  
mos aprovecharnos  
della.

650 La tierra es d'importancia por qu'anida  
al ombre, i assi a el como a los brutos  
les dá cual justa madre, la comida.

Todos los vegetales por sus frutos  
son d'importancia, i sonlo el mar, i el vie(n)to  
porque nos rinden fertiles tributos.

655 No solo es d'importancia un elemento,  
mas una ormiga, pues su providencia  
al ombre á de servir de documento.

660 Cada arte importa, importa cada ciencia,  
porque de cada cual viene un provecho,  
qu'es el fin a que mira su existencia.

Pues si una vtilidad haze de hecho,  
ser cada cosa de por si importante,  
qu'importará quie(n) muchas nos á hecho.

Fol. 23.

636  
645

En la edición príncipe falta punto al terminar la estrofa.  
Este verso, además de la marca ya conocida, lleva un comen-  
tario al margen. Para Tauro éste se debería a la pluma de  
Mexía.

665 Es la Poesia un pielago abundante,  
de provechos al ombre: i su importancia  
no es sola para un tiempo, ni un insta(n)te.

Es de provecho en nuestra tierna infancia,  
porque quita, i arranca de cimiento  
mediante sus estudios, la inorancia.

670 En la virilidad es ornamento,  
i a fuerça de viglias, i sudores  
pare sus hijos nuestro entendimiento.

675 En la vejez alivia los dolores,  
entretiene la noche mal dormida,  
o componiendo, o rebolvie(n)do Autores.

Da en lo poblado el gusto sin medida,  
en el campo acompaña, i da consuelo,  
i e nel camino a meditar combida.

680 De ver un prado, un bosque, un arroyuelo,  
de oir un paxarito, da motivo,  
para qu'el alma se levante al cielo.

Anda siempre el Poeta entretenido  
con su Dios, con la Virgen, (co(n) los Sa(n)tos,  
o ya se abaxa al centro denegrido.

685 De aqui proceden los heroicos cantos, Fol. 23, vto.  
las sentencias, i exemplos virtuosos,  
qu'an corregido, i convertido a tantos.

690 I si ai Poetas torpes, i viciosos,  
el don de la Poesia es casto, i bueno,  
i ellos los malos, suzios, i asquerosos.  
El Lilio, el Alhelí d'el prado ameno,  
son saludables, llega la serpiente,

---

664-681. Los provechos que la poesía otorga a los hombres: Cf. Cap. IV, 12. ps. 99-100A.

682-687 Las preocupaciones religiosas de los poetas: Cf. Cap. IV, 12. p. 100.

i haze d'ellos tosigo, i veneno.

695 Por esto el inorante, i maldiziente,  
tanta seguida viendo, i çarabanda,  
(infame introducion, de infame gente:)

La lengua desenfrena, i se desmanda  
a condenar a fuego a la Poesia,  
como si fuere Erética, o Nefanda.

700 Necio: también será la Teologia  
mala, porque Lutero el miserable  
quiso fundar en ella su heregia?

705 Acusa a la Escritura venerable  
(porque la tuerce el misero Calvino),  
para probar tu intento abominable.

Quita los templos, donde el Rei divino  
le ofrecen sacrificios, porqu'en ellos,  
comete un desalmado un desatino.

710 D'el oro, i plata, dos metales bellos,  
condena al hazedor ecelso, i sabio:  
pues tantos males causa el pretendellos.

Fol. 24

Contra todas las cosas mueve el labio,  
pues todas, si de todas ai mal-uso,  
hazen a Dios ofensa, al ombre agrabio.

715 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

---

688-705 Inectiva contra los malos poetas y defensa de la poesía: Cf. Cap. IV, 8. p. 89-91.

720 i assi en las condenar no t'entremetas.

Las unas son palabras Metaforicas,  
i aunque muger indota me contemplo,  
se que tambien ai otras Alegoricas.

725 No es esto para ti: por un exemplo  
m'ente(n)deras, ya as visto en cualquier fiesta  
colgado con primor un santo templo.

Alli avrás visto por nivel dispuesta,  
rica tapiceria, i tela d'oro,  
por mas grandeza a trechos interpuesta .

730 Avrás visto doçeles, i un tesoro  
grande de joyas, i otros mil ornatos,  
con traça insine, i con igual decoro.

735 Avrás visto poner muchos retratos  
i aun en el adereço mas vistoso  
en semejantes pompas, i aparatos.

Fol. 24, vto.

Cual seria d'Alcides el famoso,  
otra de Marte, i de la Cipria Diosa,  
i cual del niño ciego riguroso.

740 La prosapia de Cesares famosa,  
i el Turco Soliman alli estaria,  
i la bizarra Turca, dicha Rosa.

Pues como? en templo santo, en santo dia,  
i entre gente Cristiana d'almas puras,  
i donde está la sacra Eucaristia:

---

715-723 Sobre la mención de divinidades paganas: Cf. Cap. IV, 8. p. 91-92. Idem vrs. 751-756.

736 Alcides: Hércules.

737 Otra: errata, debe decir "otro". Cipria: Venus.

738 Se refiere a Cupido.

740 Según Tauro alude a Solimán II, el Magnifico (1485-1566).

741 Favorita primero, y esposa luego de Solimán II, de acuerdo a la nota de Tauro que resumimos.

745 Se permiten retratos, i figuras  
de los Dioses profanos, i de aquellos,  
qu'estan ardiendo en carceles oscuras?

Permitense poner, i es bien ponellos,  
como trofeos de la Iglesia: i ella  
750 con esto muestra, que se sirve dellos.

Assi esta dama ilustre, cuanto bella,  
de la Poesia, cuando se compone  
en onra de su Dios, que pudo hazella:

755 Con su divino espiritu dispone  
de los ioses antiguos, de tal suerte  
qu'a Cristo sirven, i a sus pies los pone.

Mas razones pudiera aqui traerte,  
o inorante, mas siento te turbado,  
que es fuerte la verdad, como la muerte.

Fol. 25.

760 O poético espiritu, embiado  
d'el cielo empireo a nuestra indina tierra,  
gratuitamente a nuestro ingenio dado.

765 Tu eres, tu, el que hazer dura guerra  
al vicio, i al regalo, dibuxando  
el orror, i el peligro, qu'en si encierra.

Tu estás a las virtudes encumbrando,  
i enseñas con dulcisimas razones,  
lo que se gana, la virtud ganando.

770 Tu alivias nuestras penas, i passiones,  
i das consuelo al animo aflixido,  
con tus sabrosos Metros, i Canciones.

---

751 "Dama", "señora", formas comunes para referirse a la poesía. Por ejemplo: "...os dire lo que siento de la ecelencia desta señora..." (Sánchez, p. 46). "...orna mucho a esta dama dicha Poesía..." (Pinciano, I, p. 208).

760-783 Elogio de la poesía: Cf. Cap. IV, 12. p. 99-100A.

Tu eres el puerto al mar embravecido  
de penas, donde olvida sus tristezas  
qualquiera que a tu abrigo s'á acogido .

775 Tu celebras los hechos, las proezas  
de aquellos, que por armas, i ventura,  
alcançaron onores, i riquezas.

780 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 intrínsecos concetos  
de l'alma, i los ingenios engrandeces,  
i los acendras, i hazes mas perfetos.

Fol. 25, vto.

785 Quien te podrá loar como mereces?  
i como a proseguir seré bastante,  
si con tu luz m'assombras, i enmudeces?

I dime, o Musa, quien de aqui adelante  
de la Poesia viendo la ecelencia,  
no la amará con un amor constante?

790 Que lengua avrá que tenga ya licencia,  
para la blasfemar, sin que repare,  
teniendole respeto, i reverencia?

795 I cual será el ingrato, qu' alcançare  
merced tan alta, rara, i esquisita,  
qu'en libelos, i en vicios la empleare?

Quien la olorosa flor hará marchita  
i a las bestias inmundas del pecado  
arroxará la rica Margarita.

---

796-798 En Carballo: "...porque lo sancto no se diese a los perros,  
ni las margaritas a los puercos (...) escureció el Poeta su es-  
criptura" (Carballo, I. p. 121).

798 Este terceto, como los anteriores, debería terminar con signo  
de interrogación.

800      Repara un poco espíritu cansado,  
que sin aliento vas, yo bien lo veo,  
i está mui lexos d'este mar el vado.

I tu Mexia, que eres d'el Febéo  
va(n)do el príncipe, aceta nuestra ofrenda,  
de ingenio pobre, i rica de desseo.

805      I pues eres mi Delio, ten la rienda  
al curso, con que buelas por la cumbre  
de tu esfera, i mi voz, i mi metro enmienda,  
para que dinos queden de tu lumbre.

Fol. 26.



Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

## Churajón y Chuquibamba

### Panorama de la Arqueología de la Costa Extremo Sur

Por FEDERICO KAUFFMANN DOIG

Los datos aquí expuestos son extractos de los apuntes de clase de mi curso universitario de "Arqueología Peruana". Constituyen los principales elementos de que me sirvo en la exposición y somero examen del capítulo correspondiente al panorama arqueológico de la Costa Extremo Sur.

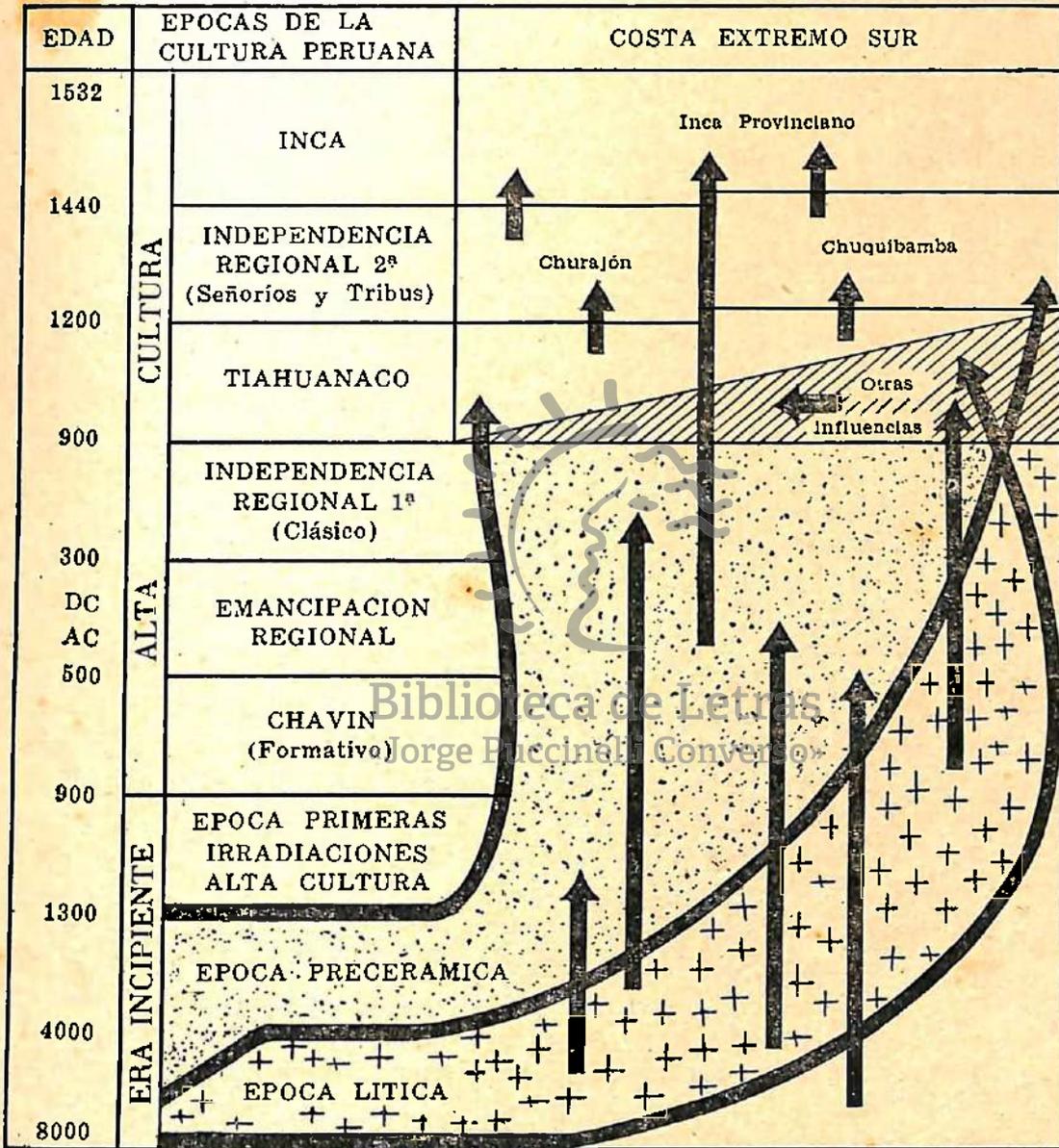
En la división por áreas culturales establecida, corresponde a la Costa Extremo Sur la región costeña comprendida entre el valle de Chala y la zona de Tacna. El Dr. G. S. Vescelius, en un artículo reciente, sintetiza los rasgos naturales que corresponden al área que nos ocupa y enumera también las características arqueológicas propias a ella<sup>1</sup>. Advierte que no hay en la costa peruana una franja de tierra costanera tan compleja ni tan ancha —excepcionando quizás la del desierto de Sechura— que semeje la que se presenta en la región de la Costa Extremo Sur. Encuentra hasta seis zonas distintas, en lo que respecta a la costa de Arequipa<sup>2</sup> —desde el litoral hasta las vertientes andinas<sup>3</sup>—,

<sup>1</sup> Vescelius, 1960, p. 381-382.

<sup>2</sup> La Costa Extremo Sur es dividida por Vescelius en "tres provincias naturales: 1) la provincia de Chala, 2) la de Tacna, y 3) la de Arequipa (que incluye la mayor parte del área)". Las seis zonas que se presentan en la provincia de Arequipa son, siempre según Vescelius: 1), el litoral, 2) la Cadena Costanera, 3) la Pampa desértica, 4) los Cerros preandinos, 5) las Cuencas preandinas (p. ej. Arequipa, Chuquibamba y Tarata) y 6) las Vertientes occidentales de los Andes.

<sup>3</sup> Vescelius señala las diferencias geoclimáticas entre la "provincia natural" de Arequipa y las otras dos provincias naturales: "La provincia de Tacna difiere de la provincia de Arequipa en que falta: 1) la Cadena costanera y 2) la Pampa desértica, ambas de las cuales terminan al Sur del río Sama. La provincia de Chala difiere en que: 1) falta el mar caliente y 2) los Andes llegan al mismo mar (es decir que no hay ni la Cadena costanera ni la Pampa desértica). Estrictamente hablando, la provincia de Chala es algo singular.

PROCESO  
CULTURAL  
EN LA  
COSTA EXTREMO  
SUR



Sólo en la época Tiahuanaco el status cultural incipiente es reemplazado, en la Costa Extremo Sur, por el de "alta cultura". (Las flechas indican las sobrevivencias).

considerando como única en su género la extensa planicie o "Pampa Desértica", formada por rocas sedimentarias terciarias <sup>4</sup>.

\* \*  
\*

Sólo a partir del período caracterizado por la expansión Tiahuanaco (Huari), la región de la Costa Extremo Sur se suma al ciclo de la alta cultura peruana, dejando atrás su carácter "pre-cerámico". Las culturas Chavín, Paracas y Nasca, que se presentan en la Costa Sur (desde Acarí y Las Lomas hasta más al norte de Cañete), no influenciaron, pues, la región de la Costa Extremo Sur. Hay factores que hablan en pro de una relación con la llamada cultura *Atacameña*, advertidos desde tiempo atrás. Pero puede en este caso tratarse más bien de relaciones colaterales con lo Atacameño post-Tiahuanaco, motivadas por el fondo común tiahuanacoide. Ultimamente se viene remarcando que la Costa Extremo Sur debió estar más vinculada al Altiplano que a otra región, aunque siempre considerada en su etapa que arranca con la influencia Tiahuanaco (Huari), cultura que animará culturalmente la zona de la Costa Extremo Sur <sup>5</sup>.

El hecho mismo de que la Costa Extremo Sur careció de vinculaciones con el resto del área andina hasta sólo la época de Expansión Tiahuanaco <sup>6</sup>, ha motivado que los testimonios arqueológicos que presenta no tengan la singularidad del estilo Mochica, o el Nasca. En tiempos de estas culturas la Costa Extremo Sur se encontraba sumida en una etapa de cultura incipiente. Los estilos típicos de la región, desarrollados a partir de lo Tiahuanaco, son insípidos comparados con otros estilos peruanos. Esto en lo que toca a la cerámica, en la que se distinguen los estilos *Chuquibamba* y *Churajón*, y también en lo que se refiere a otras manifestaciones artísticas y artesanales.

\* \*  
\*

Arqueológicamente, la región de la Costa Extremo Sur no ha sido favorecida por los estudiosos. Los cronistas ofrecen pormenores

<sup>4</sup> Vescelius, 1960, p. 382.

<sup>5</sup> LUMBRERAS, 1962, p. 63.

<sup>6</sup> "Soñábamos encontrar en los estratos más profundos señas del tipo chavinoide; pero luego de la revisión minuciosa de los fragmentos, nos hemos convencido que no hay restos tempranos..." Neira narra así su experiencia obtenida conjuntamente con G. Vescelius y H. Amat.

sobre los pobladores de aquella zona, pero no con la minuciosidad como cuando tratan sobre los Chimú y otras tribus preincaicas anexadas al dominio de los Incas. Uhle visitó brevemente la zona de Arequipa, en 1905<sup>7</sup>. Más tarde, Kroeber, analizó los estilos de Churajón y Chuquibamba<sup>8</sup>. Los trabajos de Vescelius, ya citados, han promovido el interés por la Costa Extremo Sur. Sus depurados métodos se dejan ya sentir en la generación joven de arqueólogos regionales, especialmente entre los representantes muy recientes: Máximo Neira Avendaño y Hernán Amat O. El Director del Museo de Arqueología e Historia, de la Universidad de San Agustín de Arequipa, Profesor Eloy Linares M. promueve en la actualidad una intensa investigación arqueológica y gracias a él, Arequipa cuenta hoy con una revista especializada en la materia<sup>9</sup>. Pero sería injusto olvidar aquí a los pioneros de la arqueología arequipeña. Ellos son Mons. Bernedo Málaga<sup>10</sup>, descubridor de las ruinas de Churajón, y el Prof. José María Morante<sup>11</sup>.

En lo que toca a las referencias a grupos o naciones que poblaban la Costa Extremo Sur, las noticias antiguas son, como queda anotado, escasas y vagas en extremo. Sabemos que en el límite sur —de Arica en adelante— habitaba un grupo étnico conocido con el nombre de *Chango*, que tenía una economía de pesca y agricultura incipiente<sup>12</sup>. Hay también noticias vagas sobre la presencia de gente *Uru*, en la zona del extremo norte de Chile y, según se afirma aisladamente también en el sur del Perú. Se suele relacionar a los *Uru*, con los *Puquina*; ambos grupos habrían hablado una misma lengua, no Quechua, y dominado, según Bernedo Málaga<sup>13</sup>, en un tiempo no sólo en la sierra central y sur, sino también la Costa desde el norte de Arequipa hasta el norte de Chile, formando el "Imperio Uru". Esta suposición se presenta, a todas luces, falta de pruebas. Lo que se puede sacar en limpio es sólo que en la Costa Extremo Sur meridional, sobrevivió hasta los primeros tiempos coloniales vestigios de pobladores primitivos de la zona.

<sup>7</sup> ROWE, 1960, p. 229.

<sup>8</sup> KROEBER, 1944, pp. 11-23.

<sup>9</sup> Se titula *Kontisuyo* (Boletín del Museo de Arqueología e Historia). En 1961, apareció el N° 1, y en 1963, el N° 2.

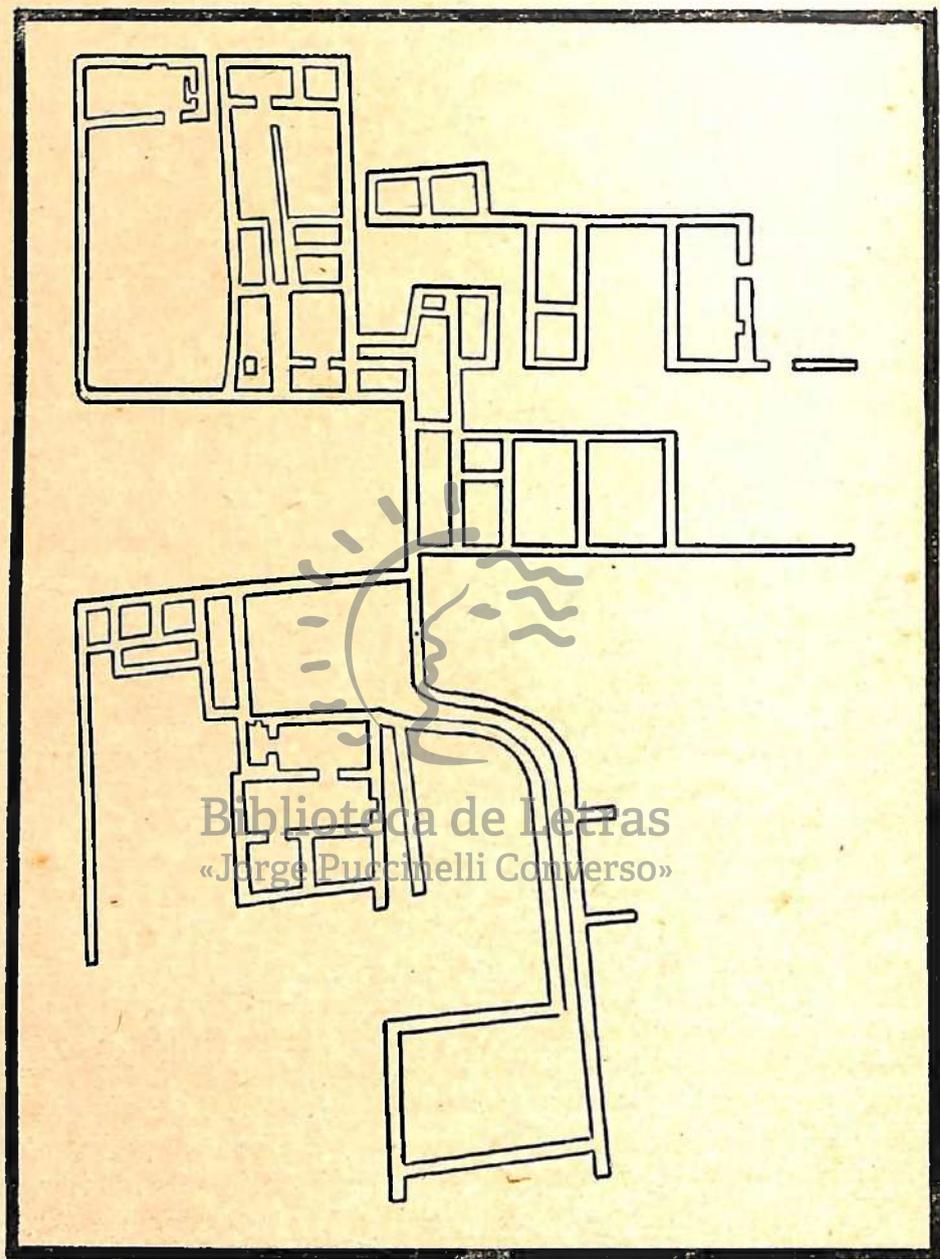
<sup>10</sup> BERNEDO MALAGA, 1949; 1951.

<sup>11</sup> MORANTE, 1939; 1959 etc.

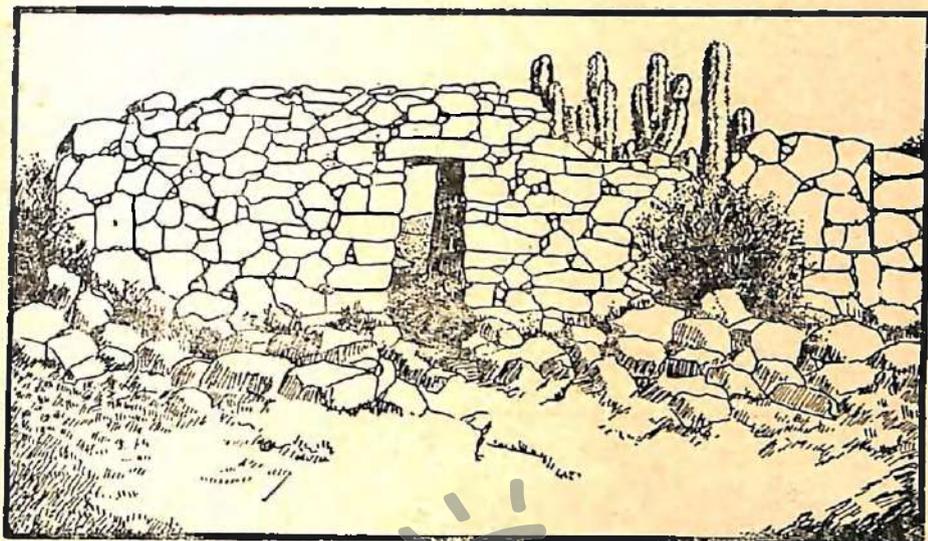
<sup>12</sup> BIRD, 1946 b, p. 595 y sigts. Véase también, LATCHAM (R. E.):

**Los Changos de las costas de Chile** (Santiago de Chile, 1910).

<sup>13</sup> BERNEDO MALAGA, 1958, pp. 46-47.



Croquis de la parte principal de las ruinas de Churajón. Obsérvese los muros curvos y algunos otros trazos, similares a la arquitectura post-tiahuanuquense de regiones distantes o Arequipa, como, p. ej. la de Chopijirca, Ancash, investigada por el autor (Véase: Kauffmann Doig, "Las ruinas de Chopijirca". Lima, 1956), según Bernedo Málaga, 1949.



Construcciones y puerta en Churojón. (Bernedo Málaga, 1949).

Con las manifestaciones culturales Tiahuanaco que se presentan hacia 800 ó 900 D. C., es probable que llegara contingente *colla* o *aymara*; por lo menos debió difundirse en la región esta lengua que, según se dice, fue hablada por algunos núcleos hasta la llegada de los españoles. La Costa Extremo Sur recibió en su debido momento la influencia de la cultura Inca, conforme ha quedado comprobado arqueológicamente.

El problema arqueológico de la Costa Extremo Sur exige una ojeada sobre la cultura llamada *Atacameña*, y también sobre la arqueología de Arica. La zona de Arica es tabulada en la región de los *Andes Meridionales*. Se ha hecho notar que en Arica, además del Tiahuanaco Expansivo, se presenta la cerámica *Negro sobre blanco*, llamada también *Arica I*<sup>14</sup>; de origen extra Tiahuanaco, tal vez derivada de la veta alfarera *Atacameña* de rasgos típicos cuya tradición se inicia antes de Tiahuanaco. Este estilo evolucionó en Arica II, gracias a nuevas combinaciones e influencias, probablemente de la cerámica *Collao*; alfarería negra

<sup>14</sup> BIRD, 1946, p. 589, etc.

sobre rojo esta última que parte del Altiplano y se hace presente tanto en Arica como en Tacna<sup>15</sup>. Cuando Uhle revisó la arqueología de Tacna y Arica<sup>16</sup>, llegó a la conclusión de que la cultura lítica había sobrevivido en esa región hasta el advenimiento de Tiahuanaco y que el estilo Chincha había influenciado el Sur, hasta Atacama, y que a su vez el estilo Chincha y el *Chincha-Atacameño*, habían sido la base del estilo Inca<sup>17</sup>. Los resultados obtenidos por Bird, durante sus excavaciones en el Norte de Chile, muestran que cerámica atacameña autóctona se da desde tiempos anteriores a Tiahuanaco<sup>18</sup>, con lo que queda relegada la vieja tesis de Uhle<sup>19</sup>, seguida y detallada por Latcham<sup>20</sup>. En lo que toca a la influen-



Un aspecto de las ruinas de **Churajón** (Bernedo Málaga, 1949).

cia del estilo Chincha en los confines meridionales de la Costa Extremo Sur, mejor dicho en la cultura Atacama, esta ha sido discutida por Kroeber. Refiere que la única base que se puede presentar en favor de la influencia Chincha sobre la región atacameña es la ocurrencia en ambas áreas de una vasija de base redonda y amplia boca con dos asas laterales, e insiste en que estas ca-

<sup>15</sup> LUMBRERAS (I. de), MS.

<sup>16</sup> UHLE, 1919a; 1919b.

<sup>17</sup> UHLE, 1919b, pp. 3, 9, 10, 30-44 y sigts.

<sup>18</sup> BIRD, 1943, p. 307; 1946.

<sup>19</sup> UHLE, 1919a; 1919b.

<sup>20</sup> LATCHAM, 1938.



Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»



Motivos decorativos de la cerámica **Chuquibamba**. Hilera superior: dibujos figurativos; hilera central la "estrella de ocho puntos"; hilera inferior: diseños geométricos (Entresacados de los dibujos presentados por M. Neira: "Los Collagua", Arequipa, 1962, pp. 202 a y b)

racterísticas no tienen mayor trascendencia en la cerámica de una y otra zona, y aún más, que no son siempre del todo semejantes en cada caso<sup>21</sup>. La posición de Bennett es de ordenación. Habla de una cultura básica de la región, la Atacameña, establecida en épocas tempranas, o por lo menos anterior a toda influencia Tiahuanaco. Posteriormente recibiría, de tiempo en tiempo, influencias, entre otras, de Tiahuanaco y, especialmente, del estilo Churajón de Arequipa; concluye que, con todo, mantuvo el estilo original (Atacameño) su idiosincrasia, hasta la conquista española<sup>22</sup>. El estilo Churajón y la base tiahuanacoide parecen ser, también, los fundamentos de la serie Chiribaya (Ilo), recolectada por H. Ghersi en 1954<sup>23</sup>.

En lo que se refiere a la cerámica que más caracteriza la Costa Extremo Sur —la llamada Churajón— esta se encuentra por toda la provincia de Arequipa y al Sur, con más o menos variantes, hasta Moquegua y Locumba<sup>24</sup>. Ha sido llamada *Pukina-Atacama* por Tello<sup>25</sup>. Fue revisada por Kroeber<sup>26</sup>, y, nuevamente, por Rowe, utilizando el material recolectado por Uhle en 1905 para la Universidad de California<sup>27</sup>. El nombre de Churajón —cuya cerámica pretende hoy rebautizar E. Linares con el nombre de *Yuli*<sup>28</sup>— deriva de unas ruinas<sup>29</sup>, cercanas a Chapi, ubicadas a unos 50 km. de Arequipa. En ese sitio L. Bernedo Málaga realizó excavaciones hallando cantidad de cerámica, que entregó al Museo de la Universidad de San Agustín<sup>30</sup>. Sus informes están inundados de suposiciones y, en su espíritu general, sus obras siguen, con candor religioso, algunas de las "doctrinas" de Posnansky. Con todo, es interesante resaltar su obra de pionero en la arqueología de la región de Arequipa. Las ruinas de Churajón son men-

<sup>21</sup> KROEBER, 1944, p. 17.

<sup>22</sup> BENNET (W. C.): "The Atacameño" (Handbook S. Am. Ind., 2: 599-619. Washington, 1946), p. 602.

<sup>23</sup> GHERSI, 1956.

<sup>24</sup> Los restos arqueológicos de **Chuquibamba**, capital de la provincia de Condesuyos, parecen tener sus características propias. La provincia de Cailloma con la zona Collagua, en el interior, es territorio típicamente serrano.

<sup>25</sup> TELLO, *Origen...*, pp. 108-110 (Lima, 1942).

<sup>26</sup> KROEBER, 1944, pp. 11-16 y sigts. (Publica varias piezas en fotografía de la col. Escomel, adquirida por el Museo Nacional y dibujos de procedencia distinta.

<sup>27</sup> ROWE, 1960.

<sup>28</sup> LINARES, 1962, p. 90.

<sup>29</sup> También llamadas **Sahuaca** o **Sawaka**.

<sup>30</sup> BERNEDO MALAGA, 1958, pp. 71-76.

cionadas en documentos diversos —estudiados por Bernedo Málaga— con el nombre de “La Huaca” que, según la tradición transmitida por el indio Juan Huaranca, fue centro donde dominaba el cacique de Churajón<sup>31</sup>. Cerámica semejante se encontró accidentalmente en 1941, en Tingo, en un cementerio que fue explorado por M. Suárez Polar y José M. Morante, en el sitio denominado *Tres Cruces*<sup>32</sup>. Esta cerámica es, en términos generales, tosca; de color rojo, negro, y blanco; de paredes gruesas y modelada en forma burda; usa diseños geométricos, frecuentemente de tipo zig zag irregular pintado en banda gruesa. M. Neira, después de un análisis tipológico de 300 cerámicos, presenta —luego de depurar su clasificación inicial<sup>33</sup>— el siguiente esquema, con validez tipológica más no cronológica<sup>34</sup>:

- I *Churajón Sencillo*
- II *Churajón Engobado*
- III *Churajón Bicromo*
- IV *Churajón Policromo*
- V *Tres Cruces Policromo*
- VI *Churajón Modelado*

En lo que se refiere a la cerámica llamada *Chuquibamba*<sup>35</sup>, Kroeber advertía ya que era distinta a la de Churajón; no hay duda que pertenece a una misma época; es decir, se trata de una tradición especial, vecina y contemporánea a Churajón. Con todo es el estilo Churajón especialmente, el que sobrevive y persiste aún en los primeros tiempos coloniales. El estilo *Chuquibamba* se encontró por vez primera en la provincia de Condesuyos (Dep. Arequipa), que es el límite sur —según Kroeber—, de las influencias de la región de más al norte, o sea de la Costa Sur<sup>36</sup>. La cerámica *Chuquibamba* presenta vasos abiertos, pintados de negro so-

<sup>31</sup> BERNEDO MALAGA, 1958, p. 72.

<sup>32</sup> NEIRA, 1961, p. 63.

<sup>33</sup> NEIRA, 1961 p. 64-71.

<sup>34</sup> Esta clasificación no difiere en lo substancial de la de Linares (1962 p. 90).

<sup>35</sup> KROEBER, 1944, p. 19-22; NEIRA, 1961, p. 197 y sigts.

<sup>36</sup> KROEBER, 1944, p. 19-22. (Este autor indica cierta influencia Nasca en *Chuquibamba*, negada por Neira (1961, p. 197), y que también aquí se considera muy problemática. J. M. Morante (1946, 1949), señala más bien influencia Collagua, en la cerámica negro sobre rojo de *Chuquibamba*. “Collagua” está tomado aquí en el sentido que daba Tello a una cerámica Tiahuanaco, llamada también **Pacheco** (Costa Sur).



Dos cerámicos **Churajón** que conserva el Museo de la Universidad de Arequipa. (Bernedo Málaga, 1949).

bre fondo rojo oscuro, formas varias distintas a las de Churajón; diseños en líneas simples, a veces blancos; J. M. Morante ha llamado la atención sobre una característica de la decoración de Chuquibamba: la "estrella de ocho puntas". Esta se considera típica. Contra la opinión de Dorothy Menzel y Luis Lumbreras, quienes sostienen que es un motivo autóctono, surge la posición de Junius Bird <sup>38</sup>.

Biblioteca de Letras  
"Jorge Puccinelli Converso"

\* \* \*

La arquitectura de la Costa Extremo Sur, además del centro importante de Churajón, cuenta con otros muchos exponentes. Con todo, se carece de lo monumental, y de las técnicas soberbias de labrar la piedra, como en Chavín, Tiahuanaco o en el período Inca. La obra de ubicación de ruinas arqueológicas efectuada en el Museo de la Universidad de San Agustín en los últimos años merece ser destacada, aunque se trate de un inventario provisional toda-

<sup>38</sup> Carta de Junius Bird a Gary Vescelius (11-III-1960, transcrita parcialmente por Neira (1961, pp. 200-201), quien además comenta la opinión de Menzel y Lumbreras, citando información verbal. La tercera posición es que este motivo pudo ocurrir en el Perú, como en otros lugares americanos y no americanos, en forma independiente.

vía falta de método<sup>30</sup>. Es interesante subrayar que las construcciones en la Costa Extremo Sur no se levantan, como en el resto de la costa, de adobe, sino de piedra. Por otra parte es importante recordar que no se dan huacás levantadas con plataformas, tan características en la Costa Norte, Central y Sur; en cambio sí, como lo anota Vescelius en su informe sintético, hay profusión de



Cerámica **Chuquibamba** (M. Neira: "Los Collagua".  
Arequipa, 1961, p. 201 a)

*Chullpas*, construcciones que en la región costanera restante prácticamente no se dan<sup>40</sup>. Estas características en el aspecto arquitectónico contribuyen a aislar la Costa Extremo Sur del resto de la Costa, y a vincularla —según la tendencia actual— a la región de la Sierra.

<sup>30</sup> LINARES, 1961.

<sup>40</sup> VESCELIUS, 1960, p. 382.

BIBLIOGRAFIA

(De la Costa Extremo Sur) \*

BASADRE (Modesto)

1884a "Una momia muy antigua". **Riquezas peruanas** (Colección de artículos descriptivos escritos para "La Tribuna") pp. 26-90. Lima.

1884b "El hombre primitivo". **Riquezas peruanas**. (Colección de artículos descriptivos escritos para "La Tribuna") pp. 1-14. Lima.

BERNEDO MALAGA (Leonidas)

1949 **La cultura Puquina o prehistoria de Arequipa**. Lima, . . . (Segunda edición: Lima, 1958).

1951 "Arequipa arqueológica". (Revista): **Univ. N. S. Agustín**, 35: Arequipa.

BIRD (Junius)

1943 **Excavations in Northern Chile**. Anth. Papers Am. Mus. Nat. Hist., v. 38, Nº 4. New York.

1946a "The cultural sequence of the North Chilean Coast". **Handbook South Am. Indians**, 2: 587-597. Washington.

1946b "The historic inhabitants of the North Chilean Coast". **Handbook South Am. Indians**, 2: 595-597. Washington.

CARPIO (Alfredo)

1942 "Datos sobre la arqueología de los valles de Acari y Yauca". **XXXVII Cong. Int. Am.**, 1: 485-529. Lima.

DAUELSBERG (Percy)

1960 "Contribución al estudio de la arqueología del valle de Azapa". **Antiguo Perú Espacio y Tiempo**, pp. 273-296 + 6 pp. il. Lima.

1963 "Algunos problemas sobre la cerámica de Arica" (Conservatorio Arqueológico del Extremo Sur, Arequipa, 1960). **Kontisuyo**, 2: 4-23. Arequipa.

ESPEJO NUÑEZ (Julio)

1941 "Las viejas necrópolis halladas recientemente en Tingo, Arequipa (Novedades arqueológicas)". **Chasqui**, 1 3: 79-80. Lima.

GHERSI (Humberto)

1956 "Informe sobre las excavaciones en Chiribaya". **Rev. Mus. Nac.**, 25: 89-119. Lima.

KIMMICH (José)

1921 "Arqueología arequipeña; viaje arqueológico a Pochi. **El Deber**, 6-IX. Arequipa.

KROEBER (Alfred L.)

1944 "The southern coast" (**Peruvian Archeology in 1942.**, pp. 11-23) New York.

LATCHAM (Richard)

1938 **Arqueología de la región atacameña**. Santiago.

1942 "Correlaciones arqueológicas entre Perú y Chile". **XXVII Cong. Int. Am.**, 1: 267-275. Lima.

\* Incluye algunos estudios sobre la arqueología de Arica. No se mencionan en esta bibliografía obras generales, como "Origen..." de J. C. Tello, salvo en casos especiales.

- LINARES MALAGA (Eloy)  
1960 "Notas sobre los petroglifos de Toro Muerto". **Antiguo Perú. Espacio y Tiempo**, pp. 297-299. Lima.  
1961 **Clasificación alfabética de lugares y sitios tipo arqueológicos en el Departamento de Arequipa**. Ed. mim. Arequipa.  
1962 **Notas en torno al movimiento arqueológico en una región de los Fuéguidos**. Ed. mim. Arequipa.
- LUMBRERAS (Isabel F. de)  
s. f. "Arqueología de Tacna, valles de Locumba, Sama y Caplina". (Cit. por L. G. Lumbreras: "Espacio y cultura en los Andes", **Rev. Mus. Nac.**, 29. Lima, 1960).
- LUMBRERAS (Luis G.)  
1962 "Sur y Norte en la cultura andina". **Kontisuyo**, 1: 59-66. Arequipa.
- MALAGA (Toribio)  
1933 "A propósito de las ruinas de Churajón". **El Deber**, 28-X. Arequipa
- MORANTE (José María)  
1938 "Los estudios históricos y arqueológicos en el Departamento de Arequipa". **El Deber**, 15-VIII Arequipa.  
1939 **Arqueología del Departamento de Arequipa; Condésuyos y Camaná precolombinos** (Tesis doctoral Univ. N. San Agustín, Arequipa).  
1941a "Informe de las excavaciones arqueológicas en Tres Cruces". **El Deber**, 2-VI. Arequipa.  
1941b "La necrópolis de Tres Cruces". **El Deber**, 23-VII. Arequipa.  
1946 "Arqueología arequipeña". **Revista. Univ. N. S. Agustín**. 24: 59-96. Arequipa.  
1949 "Arqueología de Arequipa". **Rev. Univ. N. S. Agustín**. 29: 67-76. Arequipa.  
1959 "La ascendencia pre-histórica de los pescadores del Litoral de Arequipa. Los Changos". **II Cong. Nac. de Hist. del Perú**. 1: 304-309. Lima.
- MOSTNY (Greta)  
1944 "Excavaciones en Arica". **Bol. Mus. Nac. Hist. Nat.**, 22: 135-145. Santiago (Chile).
- NEIRA AVEDAÑO (Máximo)  
1958 **Ensayo de clasificación tipológica del estilo Churajón** (Tesis Bach. Univ. N. San Agustín) Ed. mim. Arequipa.  
1961 **Los Collaguas** (Tesis Doctoral Univ. N. San Agustín Arequipa). Ed. mim. Arequipa.
- ROWE (John)  
1960 "Una colección arqueológica de Arequipa en el Museo de Antropología de la Universidad de California". **Etnología y Arq.** 1: 228-236. Lima.
- SUAREZ POLAR (Manuel G.)  
1941 "La necrópolis de Tres Cruces". **El Deber**, 27-III. Arequipa.
- UHLE (Max)  
1919a "Fundamentos étnicos de la región de Tacna y Arica". **Bol. Soc. Ecuatoriana Est. Hist. Am.**, 2: 1-37. Quito.  
1919b "La arqueología de Tacna y Arica". **Bol. Soc. Ecuatoriana Est. Hist. Am.**, 3: 1-48. Quito.
- VESCELIUS (Gary S.)  
1960 "Rasgos naturales y culturales de la costa extremo sur". **Antiguo Perú; Espacio y Tiempo**, pp. 381-383. Lima.

SUAREZ POLAR (M. G.)

1934 "Carta del Dr. M. G. Suárez Polar" (Recientes exploraciones arqueológicas en el Perú). *Rev. Mus. Nac.*, 3: 176-178. Lima.

VALCARCEL (Luis E.)

1934a "Informe preliminar sobre las ruinas de Churajón" (Recientes descubrimientos arqueológicos en el Perú). *Rev. Mus. Nac.*, 3: 175-176. Lima.

1934b "Respuesta del Dr. Luis E. Valcárcel" (Recientes descubri-  
Lima.



Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

## Lenguaje y Modernismo Peruano del Siglo XVIII

Por PABLO MACERA 'DALL'ORSO

1. ¿Cómo hablaban o, al menos, cómo hubiesen querido hablar y escribir los peruanos cultos del siglo XVIII? A nadie ha preocupado esta pregunta (si exceptuamos un opúsculo del padre Vargas Ugarte sobre la oratoria sagrada de la Colonia)<sup>1</sup>. El interés de nuestros "especialistas en las ideas del siglo XVIII" se ha dirigido hacia las expresiones políticas o pedagógicas del modernismo peruano sin advertir que los propios textos consultados ofrecían por sí mismos, como hechos de lenguaje, una prueba de las transformaciones ideológicas que se pretendía estudiar; o que en su defecto y sin recurrir al análisis filológico, abundaban en aquellos textos declaraciones explícitas acerca de los ideales lingüísticos, parte principal de los objetivos culturales de la época. Una historia del modernismo debería comprender un estudio del modernismo al nivel del lenguaje mediante la convergencia de dos tareas distintas pero complementarias: a) un análisis filológico de los múltiples textos (científicos, filosóficos, literarios, etc...) buscando aquello que diferenciándolos de la tradición barroca atestigüase el cambio aportado por el modernismo a los estilos literarios; b) una historia de las ideas lingüísticas —bosquejada en estas páginas— o mejor dicho de las ideas, expectativas, ideales y prejuicios lingüísticos de un intelectual peruano de mediados del siglo XVIII. El objeto de ambas indagaciones constituye un sector excepcionalmente privilegiado para quien desee reconocer el desarrollo del pensamiento moderno en el Perú colonial. No sólo porque una imagen cualquiera del universo, en nuestro caso la surgida durante el siglo XVIII, supone la construcción paralela y simultánea de sus propios medios expresivos y entre ellos de su lenguaje (una inflexión particular del idioma) sino además porque en el curso de aquella construcción se definen muchas ve-

ces con cierta anterioridad las ideas que después se manifiestan en el pensamiento teórico o en la acción política. De esa prioridad se tuvo conciencia durante el siglo XVIII, pues en la medida, por ejemplo, que un teólogo, un historiador o un científico pretendiera en España y sus colonias, reformar su disciplina, tropezaba siempre con el mismo obstáculo: el instrumento lingüístico a su alcance era inadecuado, respondía a otros principios de formación que los suyos, a una finalidad y a una visión de las cosas que el siglo XVIII desdeñaba. Las dificultades del lenguaje, sus anacronismos e insuficiencias, aparecían, por consiguiente, en los medios intelectuales más avanzados, como una cuestión previa a resolver<sup>2</sup>.

Existe por último una circunstancia adicional en el caso de las colonias españolas de América, que al lado de las precedentes determina la razón de este estudio. Como las discusiones lingüísticas carecieron a los ojos de la Iglesia y del Estado, de mayor significación ideológica, se disfrutó al respecto de una cierta tolerancia, de una cierta clase de libertad de pensamiento. La habitual cautela en el caso de materias filosóficas o religiosas no fue necesaria en esas discusiones. Un partidario del jansenismo tenía buenas razones para temer el peligroso calificativo de hereje, un simpatizante de Montesquieu o de Mably quizás el de rebelde, pero quien prefiriese el castellano al latín o la simplicidad neoclásica en vez del conceptismo se hallaba a salvo de casi todas las sospechas oficiales. El lenguaje fue así un vehículo ideológico más poderoso que la abierta propaganda política<sup>3</sup> y sin exagerar demasiado podría incluso decirse que con la liquidación de las tradiciones lingüísticas del siglo XVII empezó la liquidación de la cultura y de la sociedad españolas del virreinato.

No se ha de exagerar sin embargo la importancia social de esas inquietudes lingüísticas modernas; sirven de buen síntoma, de testimonio a veces prioritario de la introducción del pensamiento moderno en el Perú; pero no más. Pues esas inquietudes constituyeron el privilegio de un puñado de hombres, de una minoría cuyos ideales apenas si influyeron sobre los otros grupos sociales. Geográfica y socialmente el modernismo se recluyó en unos cuantos sectores de la población urbana blanca (algunos de los europeos y criollos). Sus opiniones fueron prestadas, imitadas de Europa, trasplantadas al continente americano con el fin, no tanto o no sólo de "modernizar" de conocer y amar al país (Los Aman-

tes del País) como también de europeizarlo <sup>4</sup>. Ese doble carácter imitativo y minoritario, fue una de las causas de su fracaso o si se prefiere de algunas de sus más graves limitaciones <sup>5</sup>.

2. Las ideas lingüísticas modernas no aparecieron en el Perú de la noche a la mañana, maduras y hechas, todas ellas en un solo momento. Es arriesgado establecer una cronología, pero los textos sugieren que hasta muy avanzado el siglo XVIII los intelectuales percibieron el lenguaje como un hecho artístico, en vinculación con ciertas cuestiones de orden estético o religioso. Sus principales temas fueron: los defectos del barroco, los neologismos, el afrancesamiento del idioma español y la reforma de la oratoria sagrada. Mientras que a principios del siglo XIX y aunque subsistiendo las preocupaciones iniciales, predominó el interés por descubrir las ventajas del idioma español sobre el latín como instrumento de investigación y de divulgación científica. En ninguno de esos períodos hubo una verdadera inquietud por la expresión oral y cotidiana ni por cualquier otro nivel de la lengua que no fuese el nivel minoritario y estrecho del idioma culto, del idioma literario de los escritores.

El desarrollo de las ideas lingüísticas —que de la consideración estética concluye en la científica— y su alejamiento deliberado de los problemas diarios del habla, coincidió en el Perú con las etapas del pensamiento moderno. Este pensamiento —o en general la actitud moderna ante el mundo— no llegó hasta nosotros, al principio, bajo la forma de teorías físicas o de doctrinas políticas sino como el ejemplo de una nueva sensibilidad. Así, aquellos mismos que combatieron en el Perú durante el siglo XVIII a la filosofía moderna o que la ignoraron por completo, se sometieron, no obstante, a los dictados de una reciente moda extranjera y arreglaron sus casas, sus vestidos o sus discursos de acuerdo a un nuevo ideal de belleza. Cuando empezaron en el Perú las polémicas doctrinales entre los conservadores y los modernistas hacía ya largo tiempo que los ideales europeos del siglo XVIII se habían introducido entre nosotros. Una historia de las artes domésticas podría demostrarlo. Los primeros mensajes del modernismo fueron el mueble, la joya, el adorno de las casas, los empastes, todas aquellas creaciones minúsculas que constituyen la circunstancia inmediata del hombre y que el erudito descuida. El cuerpo, los sentidos, la sensibilidad, estuvieron pues familiarizados con lo moderno antes que la inteligencia; la idea escrita llegó después o fue aceptada después.

En esta perspectiva, el intelectual criollo contó a mediados del siglo XVIII con un cuadro de referencias inmediatas al cual vincular su posición frente al lenguaje. La belleza o la fealdad del idioma precedieron como vivencias a toda consideración erudita acerca del neologismo o acerca de las ventajas científicas del idioma vulgar. La primera tarea consistió en organizar la sensibilidad y en eliminar los evidentes desacuerdos entre un lenguaje envejecido —el lenguaje barroco y conceptista— y las nuevas aspiraciones del gusto. De ahí, porque en el Perú lo moderno fue antes sentimiento que reflexión, que los primeros testimonios del interés crítico por el idioma se consagraron a examinar la decadencia estética del castellano. La decadencia estética, sin embargo, implicó el planteamiento de cuestiones que excedieron su propio dominio. En parte porque el siglo XVIII no dudó de la unidad íntima de ciertos valores (Bien, Belleza, Verdad) y también porque en España la desfiguración del idioma aparecía como uno de los resultados, como un aspecto parcial y sintomático de una crisis mayor que comprendiendo a las Artes aquejaba en última instancia a todas las estructuras sociales del Imperio español.

### I. Ruiz Cano y los *Júbilos de Lima*

3. El precursor de estas inquietudes estéticas fue entre nosotros Francisco Ruiz Cano, aristócrata criollo a quien Raúl Porras adjudica el cáustico *Drama de los Palanganas*, escrito contra el Virrey Amat<sup>6</sup>. Ruiz Cano perteneció a las primeras generaciones modernistas peruanas y junto con Bravo de Lagunas y el panameño Gorrichategui divulgó medio siglo antes que los *Amantes del País* el programa ideológico del modernismo europeo. En 1755, muy joven aún, Ruiz Cano publicó unos *Júbilos de Lima* que por el título y por el asunto (celebrar la restauración de la Catedral destruida en 1746; celebrar los méritos del Virrey Superunda) poco o nada tendría que ver con nuestro estudio; pero bajo esas apariencias de lisonja los *Júbilos de Lima* constituyen el testimonio temprano, quizás vacilante, de la nueva sensibilidad del siglo XVIII. Ruiz Cano no quiso escribir un panegírico sino confrontar pacientemente la arquitectura moderna y la arquitectura barroca y a través de este examen, sin olvidar una original defensa de la arquitectura criolla, decir cuáles eran las aspiraciones estéticas de su época. Y aunque no se interesó particularmente por los proble-

mas estéticos del lenguaje, sus planteamientos suponen aquellos problemas y aluden explícitamente a ellos ciertas veces. Lo que él dijo acerca de la correspondencia entre los estilos literarios y arquitectónicos y acerca de la racionalidad, justa proporción y sencillez del idioma, aunque breve y hasta confuso, anunciaba las posteriores críticas contra el lenguaje barroco, proporcionando a esas críticas no sólo un antecedente (lo cual carecería hasta cierto punto de importancia) sino también una fundamentación teórica general.

El libro de Ruiz Cano comenzaba por una disertación sobre las relaciones entre la Belleza y la Verdad. El fundamento estético de la arquitectura —y por extensión del lenguaje— implicaba un planteamiento gnoseológico previo. Desde este punto de vista, la Belleza, según Ruiz Cano, venía a ser auxiliar del conocimiento. "Nada pudiera ser en mayor perjuicio de la verdad que el espíritu de aquella máxima que manda pintarla desnuda. Nunca quedará más oculta que cuando de este modo se presumiese hacerla más patente. El empeño de disfrazarla no podría lograr sus fines con más felicidad que este cuidado de hacerla manifiesta". El buen o mal gusto de una obra cualquiera, su fealdad o su belleza comprometía la verdad intrínseca que se buscaba manifestar a través de ellas. A semejanza, lejana, es cierto, y casual, con Diderot, quien había más tarde de identificar Bien y Belleza, Ética y Estética, Ruiz Cano supuso que el Universo constituía un todo único en el que no era posible separar al ser de sus apariencias o manifestaciones. Si el cristianismo ilustrado o moderno (no discutiremos por ahora la conveniencia de estos calificativos) acordaba al culto exterior un primer rango en la vida religiosa, era por una razón semejante. En uno y en otro caso, se tratase de la Religión o de la Arquitectura y Lenguaje, la expresión constituía un elemento esencial. El culto religioso, el idioma y la pintura venían a ser realidades semánticas, símbolos o comunicaciones y lo que en este orden se denominaba "forma" no podía razonablemente ser opuesto o inferior a los "contenidos". Entre ambos existía, por otra parte, una identificación de hecho al manifestarse conjuntamente gracias al acto creador que las reunía; identificación de hecho que asimismo se reproducía en el acto del conocimiento y que, como Ruiz Cano había de decir páginas después, correspondía a la constitución propia del ser humano.

4. En la base de estas afirmaciones que describían al mundo como una totalidad de funciones y de dependencias mutuas (muy de acuerdo con la imagen que de la sociedad tenían los intelectuales criollos del siglo XVIII) se hallaban nociones muy precisas acerca de lo que fuera el hombre; nociones precisas pero no siempre coherentes; una antropología y una metafísica, si el primero de esos nombres cabe, al mismo tiempo moderna y cristiana. El hombre que para Ruiz Cano no podía vivir ni conocer Verdades Desnudas —que en definitiva eran Verdades Ocultas— se definía por su complejidad, por la coexistencia y el equilibrio de fuerzas opuestas, sin que pudiéramos legítimamente reducirlo a una sola de ellas. El hombre no era un ser de razón, ni un ser de sentidos, ni un ser de imaginaciones, sino todo ello a la vez y algo más. Y de lo que fuera este hombre dependía el puesto que en su mundo desempeñaban la Belleza y la Verdad. En otras palabras y por remisiones sucesivas, lo que debió ser una comparación banal entre dos estilos arquitectónicos se convirtió en una visión global que de una primera aproximación sobre los valores y el conocimiento concluía en el análisis concreto aunque sumario de las facultades humanas.

Ruiz Cano se limitó por desgracia a comprobaciones que hoy pasan por lugares comunes. Sin embargo, cuando las escribió en Lima, gozaron de una cierta novedad. Si la Verdad requería de la belleza era en definitiva porque el hombre no conocía exclusivamente a través del raciocinio ni por un acto del espíritu. En él hallábamos el cuerpo, los sueños, el instinto; antes de razonar, deseaba o sentía y sólo mediante un esfuerzo purgativo y armonizador accedía a la inteligencia de las cosas. "Lo racional está muy a espaldas de lo sensible. Su espíritu (el del hombre) no es dueño: es prisionero de la imaginación. Esta si no la mejor es la más poderosa de las potencias"<sup>7</sup>. El conocimiento requería pues del permiso o de la intervención de todas esas facultades extraracionales. La razón yacía en el hombre como una prisionera; no se hallaba en contacto directo con las cosas sino que todas las noticias exteriores le venían a través de lo que Ruiz Cano llamaba "las cinco puertas de la razón, cuya entrada defienden muy a satisfacción de su dueño los sentidos"<sup>8</sup>.

Esta concepción dinámica y eventualmente conflictiva del hombre (La Razón prisionera y la Imaginación la más poderosa pero no la mejor de nuestras facultades) escondía una convicción

racionalista que Ruiz Cano pudo recoger de los autores europeos del siglo XVIII. Por racionalismo no se entendía entonces, ni aquí, la opinión gratuita y superficial que consiste en decir que el hombre es por naturaleza y definitivamente un ser exclusivamente racional. Todo lo contrario: para Ruiz Cano como para los racionalistas europeos del XVIII un hombre y un mundo racionales constituía una aspiración límite y no un hecho adquirido. La razón era la primera de las potencias humanas en derecho pero no de hecho. En el dominio psicológico, los racionalistas no ignoraban la importancia efectiva de las pasiones, del instinto y de las fuerzas que escapaban al control de la inteligencia consciente y que usurpaban el puesto de la razón. Denunciaban al contrario la existencia de esas fuerzas como un peligro constante en la medida que rompiendo el equilibrio original del hombre (equilibrio divino o natural, según los casos y autores) tiranizaban al espíritu. En este sentido la versión de la naturaleza humana que propuso el racionalismo del siglo XVIII no pasó de ser una laicalización de la imagen ascética del cristiano. El hombre (el cristiano) se encontraba en una tensión perpetua —era un ser de fronteras según desde un punto de vista diferente había dicho Pascal en el siglo XVII— luchando consigo mismo para vencer las tendencias negativas de su naturaleza y acceder penosamente al nivel superior del entendimiento (o de la salvación).

La Belleza surgida, en parte al menos, de los sentidos y de la imaginación, la Belleza que no era razón pura y en contacto estrecho con las cosas constituía la mediación entre la Razón y las cosas. El oficio de las artes no era por tanto ajeno al del pensamiento. A las artes que manifestaban la belleza, correspondía franquear los obstáculos sensoriales e imaginativos y conducir el mensaje de la Verdad, abrir un camino a la Verdad. En el esquema de Ruiz Cano, esquema de un pensamiento y no más, esa definición instrumental y racionalista de la belleza suplantó muchas veces a la belleza misma. En lugar de una identificación entre el conocimiento racional y la intuición estética o entre los diversos valores o de conceder una autonomía y un carácter propio a lo bello, Ruiz Cano, contradiciendo alguna premisa suya, prefirió por momentos establecer implícitamente una jerarquía de las actividades del espíritu, según la cual todas ellas se encontraban supeditadas al entendimiento racional. La fealdad del gótico, por ejemplo, fue denunciada en los *Júbilos de Lima* en tanto que vehículo

del error y de la mentira, como negación de la verdad y no sólo porque en sí misma fuera una negación de la belleza<sup>9</sup>. El pensamiento de Ruiz Cano no ha sido al respecto muy claro. No hay que olvidar que por entonces el modernismo en el Perú era apenas una novedad o una promesa, como lo revelaba el propio estilo de Ruiz Cano, tan cerca en algunas de sus páginas de los antiguos modelos oratorios; y que en un período de transición cultural como el de entonces, la confusión y la oscuridad constituyen frecuentemente una regla.

5. Después de esta reflexión preliminar sobre la condición humana y el valor cognoscitivo de la Belleza, Ruiz Cano consideró en los *Júbilos de Lima* los problemas estéticos particulares que concernían a la arquitectura y por extensión más o menos explícita al lenguaje, a la música y a la pintura. La sobriedad, el acuerdo entre las partes, la sencillez, se presentaban en el universo para Ruiz Cano como una regla estética casi divina. La imitación fiel de la Naturaleza y de los altos ejemplos del clasicismo resumían en pocas palabras las normas indispensables para obtener la belleza. "Lo verdadero... no se halla sino en la naturaleza o es la Naturaleza misma según lo pensaba un bello espíritu de la Francia". Lo verdadero es decir lo bello; pues la arquitectura aquí preferencialmente considerada no constituía un ejercicio de la fantasía, de la innovación extravagante sino una ciencia rigurosa cuyo principal objetivo era la solidez y permanencia de las fábricas. De ahí que el estilo arquitectónico más censurable fuera el estilo gótico, grosero e irregular, impuesto por los "bárbaros del Norte"; de ahí también que el verdadero arquitecto, aquel que conocía los deberes y las aspiraciones de su oficio-ciencia, jamás hubiera usado las columnas espirales. En ambos casos —el gótico medieval y las columnas salomónicas— se violaba la ley de la economía de los medios, de la armonía y sencillez; ley universal que Ruiz Cano encontraba no sólo en las obras de la Naturaleza inanimada sino también en el organismo humano y en el propio "cuerpo" de las sociedades. Pues si el edificio arquitectónico, fueron sus palabras tenía una especie o simulacro de vida ("del cual es alma la proporción"), las ciudades se formaban por unión de los edificios y por la agregación racional de funciones como los cuerpos materiales se constituían a partir de sus órganos.

El lenguaje se hallaba asimismo sometido a esas exigencias simples y racionales que en la arquitectura y el cuerpo o la vida

social mantenían inalterable la regularidad del mundo. Lo dicho acerca de la arquitectura —entendida como ejemplo— valía para todas las demás artes y creaciones del espíritu. Algunas veces en forma particular y debido a una semejanza de procedimientos: así la música que Ruiz Cano definía como una arquitectura de los sonidos del mismo modo que a su vez la arquitectura era una música de las medidas<sup>10</sup>. En todo caso, Música, Lenguaje, Pintura, y al margen de esas similitudes particulares, las reglas de la belleza arquitectónica se aplicaban y transferían en virtud de la correspondencia esencial ya aludida entre todas las actividades del espíritu. La Belleza siendo una sola, un falso lenguaje implicaba necesariamente un error una fealdad paralela, en la arquitectura o en la música. Los pueblos escribían o hablaban con el mismo estilo que empleaban en construir sus casas; y esto no constituía un fenómeno casual ni una simple coincidencia cronológica sino al contrario, la manifestación simultánea y múltiple de un solo tipo de sensibilidad<sup>11</sup>. Para convencerse de estas hipótesis, en parte tácitamente expresadas por los *Júbilos de Lima*, bastaba observar el desarrollo de las artes en un período determinado: "Parecía (entonces) dice Ruiz Cano que los escritores afectaban hacerse ininteligibles y sólo pretendían deslumbrar al espíritu para agrandarlo. Los arquitectos con el mismo cuydado escondían su dibuxo entre una infinidad de molduras aspirando a lisonjear con la confusión".

En pocas palabras y sin conceder mayor atención al lenguaje, los *Júbilos de Lima* resumían los ideales estéticos y lingüísticos de la cultura moderna. En todos los dominios del espíritu había que reimplantar las normas primitivas de sencillez; el lenguaje racional y moderno debía de seguir el ejemplo de la arquitectura y olvidar las oscuridades y el artificio. Ruiz Cano sólo dejó entrever por desgracia cuales eran los defectos que se reprochaba al lenguaje literario del siglo XVIII, sin mencionar tampoco los medios que le servirían de reforma. Dentro de sus propósitos, por cierto, no cabía ese género de reflexiones. Su mérito consistió en haber incluido los problemas artísticos del lenguaje dentro de un contexto más amplio que comprendía a todas las manifestaciones estéticas. La decadencia del castellano no venía a ser así de la competencia exclusiva de los literatos ni una crisis accidental de segundo orden sino un hecho que debía de ser juzgado y resuelto al nivel de todo el proceso de la cultura.

## II. *La Oratoria Sagrada.*

6. Los ideales estéticos barrocos o conceptistas persistieron en el Perú hasta muy avanzado el siglo XVIII. Años antes, en 1662 El Lunarejo había definido esos ideales cuando dijo que la escritura secular, a diferencia de la sagrada, debía de ser "todo adorno de dicciones, toda pompa de palabras, todo aliño de elocuencias", añadiendo que así yacía vana, hueca y sin corazón de misterio. Las cátedras y los púlpitos coloniales obedecieron ciegamente esos consejos. Nosotros podemos imaginar los resultados leyendo las prédicas de nuestros oradores religiosos en nada mejores ni diferentes a los españoles; y recurriendo a las Artes Manuales del orador cristiano que hasta fines del siglo XVII sirvieron de guía literaria al sacerdote de las Indias. Sin pretender una caracterización exhaustiva, puede decirse que toda aquella literatura y en especial la predicación sagrada se distinguió por la abundancia de metáforas, su estilo afectado, la mezcla o confusión de los temas profanos y sagrados, la erudición inoportuna y el abuso de citas marginales<sup>12</sup>.

La crítica de esos vicios literarios surgió en el Perú como ha de verse en los alrededores de 1750 y no fue iniciativa exclusiva de los laicos o de los eclesiásticos, ni tuvo objetivos puramente literarios. Cada una de estas afirmaciones merece una discusión particular.

En páginas anteriores queda dicho como la reforma del Lenguaje constituyó durante el siglo XVIII sólo una de las varias manifestaciones del pensamiento moderno. Los principios y las reglas adoptados en favor del Lenguaje valieron también para la Economía, el Derecho, la Arquitectura o la Política; pues en tanto que aspectos de la realidad, todos poseían una estructura idéntica: De lo inorgánico al Espíritu, de la Naturaleza al Hombre —incluyendo las obras colectivas de su cultura— el universo participaba de la racionalidad del Dios Creador. En virtud de esta racionalidad generalizada el hombre de estudio no podía ni debía ser un especialista. Conocer significaba para ese hombre descubrir y poner en evidencia lo universal en lo particular, sin permanecer ajeno a ninguna duda, pregunta o problema; de tal modo que el conocimiento científico casi se identificara con una visión filosófica que abrazara y reconstruyera la armonía de todas las cosas. Hubo así durante el siglo XVIII en el Perú como en Europa una cierta

vocación enciclopédica, diferente al enciclopedismo acumulativo del barroco, que tácitamente autorizaba a que todo hombre medianamente culto, con ayuda de sus "luces naturales", es decir de su razón, opinase sobre cualquier cuestión por lejana que pareciese de sus intereses más inmediatos. El médico Unanue hubo de ocuparse de geografía y de historia, el teólogo González Laguna de la medicina y la botánica, el abogado Pinto de estadística, el Oidor Cerdán de la historia, el economista Feyjóo de patristica y comentarios bíblicos, el Obispo Martínez Compañón de arqueología, entre otras cosas; Baquíjano de política y teología moral; el marqués de Valleumbroso de paleontología, lenguas modernas, física y filosofía. Los ejemplos podrían multiplicarse indefinidamente. Un tomo de *El Mercurio Peruano*, en cuyas páginas la última generación modernista expresó sus inquietudes, contiene en obediencia a esta curiosidad universal del hombre de letras, desde un cuadro estadístico, de muertes o de mercaderías, hasta una disertación de Rodríguez de Mendoza sobre los planes educativos o una poesía o mal verso de Pastor de Larrinaga, sin excluir descripciones geográficas, diccionarios de voces científicas, críticas a la oratoria sagrada, artículos de costumbres y monografías históricas y de ciencias naturales. Y si por la fecha de publicación —fines del siglo XVIII— y por su índole de revista generacional, se arguyera que aquella diversidad de temas constituye un fenómeno singular muy tardío, bastaría recorrer las publicaciones anteriores que desde mediados del siglo XVIII en adelante divulgaron el ideario modernista en nuestra Colonia. Los Sermones y Relaciones de Fiestas de aquellos años, forma oficial y pasajera utilizada de preferencia por los intelectuales criollos y españoles, se apartaban frecuentemente de los temas obligatorios confesados por sus propios títulos. Y lo que prometía ser un elogio al gobernante de turno, como en los *Júbilos de Lima*, terminaba por convertirse en una exposición sobre la arquitectura o el lenguaje. Las Aprobaciones y las Cartas al Autor que precedían a los textos observaban iguales normas. Tras de un elogio siempre indulgente surgían en el curso de apenas dos o tres páginas todos los temas y polémicas que preocupaban a los defensores del modernismo, como si el tiempo y el espacio, las oportunidades de decir y de hacerse escuchar fueran escasas (en realidad lo eran)<sup>13</sup>.

No hubo dentro de esos intelectuales modernistas, prontos a decir su opinión sobre el universo entero, casi ninguno que no sin-

tiera alguna vez la necesidad de pronunciarse acerca de la oratoria sagrada, explicando los defectos del barroco y las virtudes del nuevo régimen literario propuesto por la cultura moderna. Junto a los eclesiásticos (el agustino Cuervo, los jesuitas Sánchez y Rivero, Echague, el mercedario Calatayud, Bermúdez, Fray José Freyre, etc. . . .) figuraron civiles célebres por su radical adhesión al modernismo: Baquijano y Carrillo, Ruiz Cano, el Conde de las Torres, Sánchez Carrión, Arriz, en una enumeración ni cronológica ni exhaustiva que nos prueba que la reforma de la predicación fue entre nosotros algo más que un pleito de familia entre la gente de Iglesia. Es difícil saber a quien correspondió la iniciativa en esas críticas, si a los laicos o a los eclesiásticos. Al menos y contra lo que se repite es preciso insistir que estos últimos fueron tan entusiastas como los otros y que el pensamiento moderno no puede históricamente separarse de la actividad de ciertos sectores eclesiásticos que lucharon durante el siglo XVIII por reconciliar los principios de la Fé con la Razón y por demostrar que la sensibilidad moderna no era incompatible con el cristianismo.

Esa crítica de la oratoria sagrada ejercida por la clase dirigente y culta de la Colonia, sin distinción entre laicos y eclesiásticos, aunque crítica literaria y estética en sus comienzos, perseguía otros fines muy diversos. A través del lenguaje sagrado escuchado por el pueblo se pretendía al fin de cuentas una regeneración del culto católico, una intensificación de la vida religiosa de los fieles. Al sermón barroco que, según un autor anónimo de mediados del XVIII, contenía en cada línea una herejía o un judaísmo<sup>14</sup> se le culpaba también de que "en lugar de pulverizar los vicios de los hombres se detiene en describirlos con precisión y elegancia" (Baquijano) o, lo que era todavía más grave para quienes defendían "la divulgación de las luces", de no enseñar sencillamente al Pueblo las verdades divina sino, como decían Fray Andrés Cuervo y Francisco Ruiz Cano (1770-1776) de oscurecerlas con tropos, figuras retóricas o pensamientos ingeniosos que nada tenían que ver con el asunto de la prédica<sup>15</sup>. Qué cristianismo, qué instrucción en los misterios de la verdadera Religión, se preguntaba José Manuel Bermudez, recibían los fieles con aquellos sermones en que se mezclaba inoportunamente lo Sagrado y lo Profano, piezas de mal gusto plagiadas de Plutarco o Cicerón "en que caminaban con paso igual Aristóteles con San Agustín y San Gerónimo: Horacio con los mayores doctores de la Iglesia: las

Sibilas con los Profetas; el Infierno de Virgilio puesto al lado del que describe el Evangelio, y el Santuario investido de todos los capitanes de Atenas y de Roma" <sup>16</sup>.

La mala prédica, es decir la prédica del siglo XVII, venía a ser para los modernistas, enemiga de la Religión, fuente de herejías y de errores perniciosos y susceptible por tanto de ser denunciada no sólo en nombre del buen gusto literario sino también por las normas eternas de moral. Y estas acusaciones morales y religiosas contra el sermón barroco conceptista parecían esgrimidas supletoriamente en la urgencia del combate ideológico sino fuera porque coincidieron con las reiteradas declaraciones de los modernistas de las colonias españolas contra la decadencia del cristianismo. Cuando Bravo de Lagunas condenaba en 1765 las "mentiras piadosas" y Rossi y Rubí en 1792 los dudosos milagros de Tarija, o cuando Rodríguez de Mendoza defendió a un periódico limeño contra los "devotos indiscretos", sus argumentos y posiciones fueron similares a los descritos. Falso milagro, devoción indiscreta, mentira piadosa, sermón oscuro y artificial, significaban otros tantos obstáculos al cumplimiento de los ideales religiosos. Por oposición, para corregir y deslerrar esos excesos, el modernismo escogía como norma segura la simplicidad de las primitivas tradiciones cristianas. El orador sagrado debía tomar ejemplo de los Padres de la Iglesia y de los predicadores que no se habían contaminado de la corrupción literaria del siglo XVII. Los tiempos primitivos, los tiempos originales situados al principio de la historia constituían la meta ideal del modernismo del siglo XVIII. El cristianismo primitivo (predicación, liturgia, dogma) representaba la pureza evangélica y la tradición auténtica. Por analogía con ciertas doctrinas políticas si se propugnaba un nuevo lenguaje sagrado era en virtud de este retorno a los orígenes que en el modernismo cobró los prestigios del mito.

7. ¿En qué momento apareció en el Perú esta compleja posición modernista frente a la oratoria sagrada y cuáles fueron las etapas principales de su desarrollo? Algunos autores han sugerido como nombre y fecha iniciales los del jesuita Juan Sánchez y su Sermón de San Lázaro publicado en 1758 (tres años después que los Júbilos de Lima). Durante el propio siglo XVIII fue esa la impresión predominante. Es cierto que Echague sostuvo en 1805 que había sido José Manuel Bermudez quien primero siguió entre nosotros las huellas de los predicadores franceses. Pero si

se advierte que el testimonio de Echague fuera de su restricción es muy tardío, de principios del siglo XIX, y que el primer sermón que dio cierta celebridad a Bermúdez —en las honras fúnebres del Obispo Gorrichateggui— fue posterior al del jesuita Sánchez, el mérito de iniciador revierte a este último como explícitamente lo consignaron en 1792 los redactores de *El Mercurio Peruano* <sup>17</sup>.

Sánchez, Bermúdez, Ruiz Cano, los nombres son aquí una cuestión secundaria. Lo que interesa es retener no tanto la figura de un posible precursor sino la fecha aproximativa, mediados del siglo XVIII, en que comenzaron las críticas contra la retórica tradicional. Al principio con cierta timidez favoreciendo una reconciliación que tolerase todas las formas de la retórica sagrada, incluyendo desde luego a la retórica modernista. El jesuita Juan Antonio Ribero afirmaba dentro de este ánimo conciliador, todavía en 1749, que la finalidad principal del púlpito era persuadir y convencer a los fieles y que poco importaba para ello el que se escogiesen antiguos o modernos ejemplos de lenguaje. Y si conforme al modernismo indicaba Ribero que en sus prédicas el sacerdote debía atenerse a las Santas Escrituras sin abusar de las citas profanas, decía al mismo tiempo que había siempre de buscarse el placer de los oyentes "pues la censura de los doctos en las oraciones públicas debe conformarse al parecer de las muchedumbres". Afirmación que en el mismo impreso casi hacía suya el dominicano Manuel Sánchez Guerrero, lector de Feijóo y de las Memorias de Trevoux, quien decía que en los sermones "se varíe de Método cuando se varíe de Theatro" <sup>18</sup>.

Esta moderación fue prontamente reemplazada por una actitud más decidida. La transición no se produjo sin resistencias por parte de los fieles, pues los textos comentados de Ribero y del dominicano Sánchez nos indica que aún a mediados del XVIII subsistían al menos en Lima dos públicos, dos auditorios con gusto opuestos y definidos <sup>18a</sup>. Como fuera y es asunto que se ha de considerar en otro estudio, a partir de 1750-1760 y en adelante los predicadores y críticos literarios fueron menos indulgentes. Ya en 1755 el ex-Rector de San Marcos Juan José Marín de Poveda elogiando un sermón de Pedro de Alzugaray (uno de los que aprobó el célebre sermón de San Lázaro) decía: "Dos son las columnas en que se fundaron los maestros de la Oratoria para darle una firme solidez a la delicadeza de este Arte: Sentir y Decir Bien: esto es pensar con rectitud y método y hablar justo y dignamen-

te". Lo que el antiguo Rector entendía por método y por buen decir es fácil sospecharlo leyendo a su compañero de aprobaciones el jesuita José Bravo de Rivera, enemigo de los circunloquios y largo prólogos, admirador de Francia, "cultísima Nación... Madre aunque no única de las buenas letras" y del saludable contagio de su literatura <sup>19</sup>.

Durante toda la segunda mitad del siglo XVIII, hasta pocos años antes de la Independencia, los intelectuales criollos y españoles continuaron exigiendo la abolición de los antiguos usos literarios. Cada prédica más o menos feliz o sencilla (ambos términos fueron por entonces casi sinónimos) ofrecía una oportunidad para que los aprobantes, admiradores y amigos del autor volvieran a disertar contra el barroco y el conceptismo. Ninguno de esos modernistas se inclinaba ya por una composición amigable como la que habían postulado Sánchez Guerrero y José Bravo de Ribero. "Nosotros, decía un predicador en las Exequias de Vásquez de Sandoval, nosotros estamos en un tiempo en que ya no se abusa como antes del ingenio y de las palabras; se ha tomado un gusto de escribir más simple, más natural, más corto, más nervioso, más preciso; no se cuida de las palabras sino para expresar la fuerza de los pensamientos verdaderos, sólidos y concluyentes, para el asunto de que se trata. La erudición en otro tiempo tan fastuosa sólo se muestra cuando es necesario" <sup>20</sup>. Todo sacerdote que pretendiera ejercer dignamente el ministerio de la predicación, ministerio alto y augusto que trasmite la palabra divina, debería de seguir los nuevos ejemplos de la oratoria sagrada. El estilo de un sermón había de ser natural, desnudo de aliños, cercenado de erudiciones, de esas erudiciones o ignorancias fastuosas que entorpecían la solidez y el desarrollo de los pensamientos verdaderos. El agustino Cuervo —ya citado— y el Prior de Santo Domingo concretaban esta figura o desideratum de la buena oratoria sagrada añadiendo, hacia 1770, que ésta no mezclaba tropos ni figuras al claro desarrollo del discurso, dejando que fueran perceptibles para el oyente las santas máximas de la Iglesia <sup>21</sup>. El sermón era un diálogo entre el sacerdote y los fieles; o, mejor aún, el sacerdote representaba al Cristo-Maestro de los Evangelios y su lenguaje como el de Cristo debía de acercarse a la llaneza de las conversaciones de familia. El predicador era un apóstol y no un artista (Echague 1782) obsesionado por el adorno profano e inútil. En el Elogio escrito por Baquíjano en favor de su pariente Calatayud,

en las aprobaciones que publicaron en 1818 los amigos de Méndez Lachica, se repitieron y glosaron las mismas ideas <sup>22</sup>.

### III. *Afrancesamiento y neologismo.*

8. ¿La nueva oratoria sagrada, y en general el modernismo, se identificó con el afrancesamiento? Si y no a la vez. De un lado los propios autores y críticos peruanos del siglo XVIII declaraban sin temor que había sido Francia el primer país en exigir la renovación de los gustos artísticos. Las obras de Massillón, Bourdaloue, Flechier y muchos otros se leyeron por entonces en sus originales y traducciones. Y una comparación atenta encontraría que buena porción de la predicación criolla se nutrió durante esa época, no solamente en sus temas sino también en el estilo y en el vocabulario, de los modelos franceses <sup>23</sup>. Pero aquellos mismos que imitaron o plagiaron esos textos se resistieron, siquiera teóricamente, a una simple copia irreflexiva. Su intención fue aprovechar la lección francesa en beneficio de las auténticas tradiciones españolas (es decir las *primitivas* o anteriores al barroco) a fin de que un nuevo humanismo surgiese de aquel encuentro. Francia simbolizaba, es cierto, la cultura moderna —la "Madre, aunque no única de las buenas letras"— pero a título casual y temporario; pues todos los pueblos podían alcanzar el mismo nivel de desarrollo y quizás hasta uno superior. La España ilustrada, auxiliada por Francia, pretendía devenir con cierta ingenuidad no francesa sino más española, más próxima a sí misma. Que lo consiguiera o no y que insistiendo en el valor de lo propio y de lo nacional ("amar al país") otorgara una justificación y un instrumento al separatismo americano es cuestión aparte.

Hubo sin duda durante el siglo XVIII un afrancesamiento en la Península, en el Perú y en todos los países de la cultura occidental; pero en alguna medida ese afrancesamiento que sus propios actores prefirieron llamar "modernismo", fue un afrancesamiento involuntario. En las doctrinas políticas y en las ciencias naturales o en el caso concreto de las ideas e inquietudes lingüísticas, no ha de olvidarse por otra parte que hubo durante el siglo XVIII una contradicción frecuente entre los diversos objetivos culturales en juego; contradicción paralela y simultánea a otra entre esas aspiraciones y sus resultados, y que la época no puede reducirse a uno de esos aspectos sino a la tensión dialéctica que

convocándolos permitió su desarrollo. El afrancesado pudo ser al mismo tiempo un nacionalista rabioso y el escritor modernista, a pesar de sus injurias contra el barroco, continuar usando el propio estilo que aborrecía.

Estas complejidades y aparentes contradicciones del proceso cultural del siglo XVIII, explican porque fue muy débil entre los modernistas peruanos —afrancesados a medias sin embargo— la corriente favorable a los extranjerismos de lenguaje, tan peligrosos a su entender como el abuso de metáforas o la oscuridad del estilo. Si para regenerar la oratoria sagrada se recomendó el ejemplo literario francés, no fue por afrancesar el idioma nacional sino, exclusivamente, para combatir el barroco. Entre los pocos defensores del neologismo, y en particular de los galicismos, opuestos a este nacionalismo lingüístico, estuvo José Baquijano y Carrillo, demasiado amigo de novedades, defensor un día del País, o Amante del País y al mismo tiempo partidario de los filósofos europeos que despreciaban al Nuevo Mundo. En su Elogio a Jáuregui (1781) Baquijano sostuvo, interpretando al padre Isla, a don Luis de Cueto y a Fenelón, que todo pueblo se hallaba autorizado al uso de aquellas voces que le fueran precisas sin demandar el origen de las mismas. Las palabras según Baquijano, textualmente, no eran más que sonidos de los cuales podían hacerse signos arbitrarios del pensamiento. "En si continuaba, no tienen ningún valor y son tanto del pueblo que las da como del que las recibe. ¿Qué importa que una palabra sea nacida en nuestro país o que nos venga de un país extranjero?"<sup>24</sup>.

Contra el pudor académico y la xenofobia lingüística, Baquijano recordaba con cierta ironía que el castellano históricamente no venía a ser más que una mezcla de extranjerismos, es decir de voces derivadas del griego, latín, fenicio y arábigo. Por aplicación retroactiva, un nacionalismo consecuente debía concluir en el absurdo de negar al castellano todo derecho de existencia.

9. Ningún otro escritor peruano del siglo XVIII coincidió con las opiniones de Baquijano. Algunos como ese purista desesperado que fue el Conde de las Torres, huésped de Feyjóo, llegaron a tolerar las voces extranjeras, los galicismos, en la conversación íntima, "manejadas con gracia y moderación", pero no más. Y cuando el infortunado Miguel de Valdivieso olvidó esta prudencia del buen decir, el irascible Conde de las Torres fustigó sus galicismos como si fueran injuria gravísima a la Nación española :

"Cuando el Nativo Idioma, en que se habla, tiene copia de voces para expresar los Conceptos es injuria tomarlas del Extraño. La hermosura del estilo nace de la propiedad de las voces; no de la introducción de las Extranjeras, cuya práctica es especie de deslealtad al Patrio Idioma. Abundante materia tienes de este discurso en la Crítica Pluma benedictina de nuestra España..."<sup>25</sup>.

La misma intransigencia profesó el Marqués de Soto Florido; no sólo en los *Júbilos de Lima* —donde su posición fue más bien moderada— sino también en sus elogios a Bermúdez y a Rodríguez Tena (1770-1776): Cada pueblo recordó Soto Florido, con palabras de David Hume, tenía la obligación de desarrollar sus propias artes y su propia lengua sin convertirse en "esclavo de sus vecinos"<sup>26</sup>. Incluso los más sospechosos de afrancesados cuidaron de aclarar sus opiniones y alardearon de firmes defensores del castellano, aunque paradójicamente utilizaran para ello de vez en cuando a los propios autores franceses. Así Irigoyen (1789) quien aprobando la Oración Fúnebre a Carlos III del oratoriano Amil y Feyjóo, decía que en los sermones corrientes había de imitarse a Bossuet, Mascarón y Flechier, pero preservando siempre, advertía, la pureza del idioma, "distante de aquel extragado gusto y ridícula manía de hablar el francés en castellano"<sup>27</sup>. Y en nombre de un autor francés, Francisco Xavier Echague (1782) aconsejó a los predicadores peruanos que buscasen un estilo propio y original, de modo que ya no el vocabulario sino el ritmo de la composición estuviesen libres de la sombra del plagio<sup>28</sup>.

#### IV. *El Latín y el Castellano.*

10. El tercer enemigo del castellano moderno, a renglón seguido del barroco y del neologismo francés era el latín. Aquí el pensamiento ilustrado tropezó con las resistencias más decididas. El latín había sido durante siglos el idioma litúrgico y científico de Europa, el instrumento de su unidad cultural a través de las barreras lingüísticas. Juzgado como el lenguaje sabio, el paradigma de todos los lenguajes humanos, no habían faltado antes del siglo XVIII autores que propusieran una latinización creciente del español para sacar a la lengua vulgar —según dijo El Lunarejo— "de los rincones de su hispanismo"<sup>29</sup>. Frente a estos latinistas

pertinaces que se avergonzaban de hablar su propio idioma surgieron desde el Renacimiento los apologistas y defensores de las llamadas lenguas vulgares (Bembo, Du Bellay, Valdez, Cristóbal de Villalón, Pedro Mexía, Pedro Simón Abril...); pero el siglo XVII olvidó o desdeñó estos alegatos y al introducirse con los Borbones el pensamiento moderno en España y sus colonias, el Latín continuaba siendo el lenguaje universitario de los intelectuales, al menos nominalmente, pues en la práctica, como ha recordado Carerter, pocos lo conocían y usaban correctamente<sup>30</sup>.

Mientras el Latín fuera la única lengua oficial del saber, el programa de la Ilustración europea no podía ser cumplido en España y menos aún en el Perú. La divulgación de las luces, la aparente *democratización* de la cultura, sólo era posible gracias al simultáneo desarrollo de las lenguas vulgares que todos hablaban. El Latín sólo era un lenguaje minoritario. ¿Cómo hacer conocer la Verdad a los hombres en otro idioma que el suyo? Si los conservadores argumentaban que existían ciertos conocimientos dañinos o peligrosos para la mayoría de los hombres, los discípulos del racionalismo moderno replicaban que el Bien era inseparable de la Verdad, que no existía conflicto entre ambos y que la educación del género humano suponía el imperio de la virtud. En segundo lugar, un idioma apartado del ejercicio de las ciencias, como era el caso del castellano desde el siglo XVI, sucumbía fatalmente en la vulgaridad, se empobrecía y afeaba hasta la postración; confiriendo entonces, paradójicamente, una apariencia de razón, a posteriori, a las propias medidas que habían causado su desgracia. Poco se hubiera logrado si después de derrotar a los conceptistas y barrocos y de preservar a la lengua nacional del extranjerismo, se toleraba que aquella lengua convalesciente fuese excluida de la cultura para que sobreviviese como un lenguaje doméstico. Después de conquistar el púlpito, el castellano modernizado debía de conquistar las universidades; ninguna disciplina le sería entonces extraña, desde la filosofía hasta las ciencias naturales y el Derecho. Bueno en la casa de Dios lo era también en la ciudad de los hombres. Así, por una lógica inmanente al planteamiento ideológico de la Ilustración, al programa de reformas estéticas sugerido por Ruiz Cano, Juan Sánchez, Bermúdez, etc. ... hubo de suceder en el Perú la crítica de la latinidad de las cien-

cias, del esoterismo del pensamiento y en definitiva de los últimos obstáculos que impedían el renacimiento del Castellano como idioma moderno.

Los síntomas de este segundo desenvolvimiento de las inquietudes lingüísticas modernas aparecieron en el Perú tardíamente, pues durante todo el siglo XVIII no he comprobado otros que los implícitos en aquellos textos que aplaudiendo los nuevos gustos literarios, reprochaban el abuso de las citas clásicas u oponían las excelencias del castellano, a las del francés o a las de cualquier otro idioma, sin mencionar concretamente al latín <sup>31</sup>.

11. La primera obra dedicada a este asunto fue "El Uso de la Lengua Vulgar en el estudio de las Ciencias..." (492 ps.; Lima 1806) escrita por Ramón Olaguer Feliú y ofrecida al Virrey Abascal por un alumno del Convictorio de San Carlos <sup>32</sup>. El libro fue preparado en pocos días ("corriendo la pluma a la par que la prensa") y su autor no hizo más que recoger las opiniones de Mayans, Sampere, Jovellanos, Feyjóo y otros. Lo cual no le avergonzaba.

"...sin rezelo de que me llamen copista o me censuren de fastidiosa la repetición de citas y de textos: por quanto mi ánimo no es hacer de erudito con ridícula pedertería, sino recoger los fundamentos de una práctica literaria, tan desatendida de la preocupación común. En lo qual sigo la máxima de cierto escritor que elegía demostrar una cosa con razones buenas aunque no fuesen suyas"

"Jorge Puccinelli Converso"

Olaguer Feliú añadía ufánamente que su estudio sino original, al menos era del todo nuevo en el Perú y que no había merecido hasta entonces la atención de nuestros escritores. Creía sin embargo que las Universidades indianas, y entre ellas la limeña, podían comprender la importancia del tema con mayor facilidad que las academias españolas. Pues no existían entre nosotros las mismas viejas preocupaciones y usos inveterados que aquejaban a la enseñanza peninsular. Aprovechando el buen juicio de Sampere y quizás a *El Mercurio Peruano* que comentó el hecho en uno de sus tomos, Feliú recordaba que mientras la Universidad de Salamanca había llegado a prohibir el Curso de Muchembrook, en el Perú se reformaba los programas de estudio y se adoptaba públicamente las filosofías de Newton y Descartes.

Ya estas alusiones indican bien que las preocupaciones de Olaguer Feliú fueron más de índole pedagógica y científica que es-

trictamente lingüística; y que, por otra parte, la rivalidad entre el Latín y los idiomas nativos, sólo constituía un episodio en la larga contienda contra el escolasticismo del siglo XVII. Para Olaguer Feliú los defensores del Castellano eran al mismo tiempo partidarios de la filosofía moderna, mientras que los latinistas encarnaban las desacreditadas ideas y prejuicios del aristotelismo.

En la Parte Primera de su libro, dividida en cuatro capítulos, Feliú quiso demostrar que el estudio de las ciencias en idioma vulgar favorecía de un lado su aprendizaje y del otro el mejoramiento del castellano y de las diversas disciplinas científicas. A estas páginas siguieron otras tituladas "El Estudio de las ciencias en idioma vulgar considerada en la práctica", que comentaremos muy brevemente pues repiten y glosan los mismos temas de la primera sección.

En ninguna de esas dos partes Feliú negó que fuera necesario y útil estudiar el Latín; pero insistió en que los idiomas vulgares constituían el medio natural de comunicación en el ejercicio de las ciencias. ¿En qué otro idioma que el suyo —diario y vulgar en su tiempo— habían transmitido su saber los caldeos, los egipcios, los griegos y, desde luego, los romanos?. Las primeras nociones de una disciplina científica —sin considerar el idioma empleado— ofrecían de por sí sobradas dificultades a los principiantes. Cada ciencia poseía sus propias voces, un lenguaje técnico privativo y todo el esfuerzo inicial del aprendizaje se hallaba dirigido, según había indicado Condillac, a conocer ese vocabulario. Quienes para todo ello aconsejaban el uso del Latín añadían a estas dificultades intrínsecas, el estorbo de una lengua extraña, mal conocida, teniendo paradójicamente a la mano, a la boca, otra que les pertenecía por nacimiento. Así, los estudiantes de ciencias obligados a emplear el Latín oficiaban siempre, quisiéranlo o no, de traductores, oficio el más penoso según prudentemente había dicho Sampere. Ejercitaban por tanto la memoria, no la reflexión y agotados y aburridos de esta complicación innecesaria terminaban por abandonar las ciencias y preferir aquellos estudios, pocos por desgracia, en que sólo les era exigido el conocimiento de su propio idioma.

El propio Feliú había podido confirmar prácticamente la verdad de estas afirmaciones. Autorizado por Rodríguez de Mendoza había enseñado la Física en el Convictorio de San Carlos, sirvién-

dose del Diconario de Brisson traducido al Castellano. Comprobó que sus alumnos aprovechaban más en este curso que en los de Lógica, Ética y Metafísica, "en cuyo estudio ha sido preciso ceder a las costumbres"; es decir, no emplear el idioma nativo. Si se permitiera la adopción del Castellano en la enseñanza, decía Olaguer Feliú, no tendríamos que lamentar la necedad y la ignorancia ni la cultura superficial e inútil de quiénes egresaban de nuestras academias; podríase instruir a los estudiantes en disciplinas modernas e indispensables para la vida social (Historia, patria, Economía, Física, Geografía) que eran hasta entonces incompatibles con los métodos escolares vigentes.

"...tendríamos en los colegios lugar oportuno de aprender cosas de la mayor importancia, y necesarias en el día más que nunca, a todo hombre de luces; como son además de los fundamentos de nuestra Religión santa y su celestial doctrina, la Historia sagrada y profana, y en particular la nacional: los elementos previos de la cronología y de la Geografía, así antigua como moderna: el principio, mutaciones y estado presente del mundo físico, político y moral: la Economía pública; con otras muchas nociones que ahora se descuidan... De donde resultaría que no saliésemos de los colegios como sucede al presente, que después de haber concluído un estudio por la mayor parte inútil... quedamos, como dice Petronio, sin los conocimientos indispensables para los usos de la vida; empero tan orgullosos como necios, porque ni siquiera se nos da luz de lo que nos falta por saber".

12. Pero las ventajas que venían de emplear el Castellano en las ciencias no sólo eran de carácter pedagógico. La vida de las ciencias y la vida de las lenguas vulgares, dependían, según Feliú, la una de la otra. Este era un hecho comprobable históricamente y no una simple hipótesis. "Todos los siglos nos presentan pruebas de que siempre florecieron las ciencias a proporción de que se han estudiado en lengua vulgar; y esto no es una paradoxa sino una observación fundada, sino me engaño en la historia de la literatura". Si durante la dominación árabe, por ejemplo, la ciencia española superó a la de los otros países europeos, fue porque estos últimos, después de haber abandonado el Latín no habían entretanto perfeccionado su propia lengua. Los árabes, al contrario, poseían ya un idioma que les servía por igual para la reflexión filosófica que para los negocios familiares.

Feliú proporcionó otras pruebas de esta solidaridad entre la Ciencia y el Lenguaje, examinando el desarrollo de la cultura europea desde la Edad Media (término que empleó) y durante los siglos XVI y XVII hasta su florecimiento en el XVIII. No comentaré por extenso esas páginas, en todas las cuales Feliú reiteró su oposición al latín y al escolasticismo. A través de esa exposición histórica, la época decisiva tanto desde el punto de vista lingüístico como del científico era desde luego el Siglo de las Luces. Feliú admitía que éste no había sido fecundo en genios y obras magistrales, pero no vacilaba sin embargo en calificarlo en su conjunto como una "revolución literaria". La Cultura moderna de allí surgida podía ufanarse legítimamente de haber impuesto un nuevo régimen de ideas y un tipo de sensibilidad más acorde con la naturaleza humana y con las necesidades de la vida social. Y tan prodigiosos adelantos habían sido efecto y causa a la vez de la libertad concedida a las lenguas nacionales que pudieron así reemplazar ventajosamente al latín. En francés, por ejemplo, un buen francés moderno —un idioma tan vivo y vulgar como el Castellano— habían escrito D'Alambert, Fontenelle, Buffon y Bayle.

Complemento de esta argumentación fue para Feliú insistir en que si las ciencias progresaban a medida que se generalizaba en ellas los idiomas vulgares; éstos, a su vez, sólo podían desarrollarse gracias a ese mismo contacto fecundo. A este tema dedicó Feliú todo el capítulo III de la Parte Primera de su libro. "Las Lenguas, decía repitiendo a Hervás, son pobres o ricas de palabras, bárbaras o civiles en sus expresiones, a proporción de la variedad de las ciencias que en ellas se escriben". Cuando se les emplea exclusivamente en el uso diario y familiar, decaen y se corrompen. Tal el Castellano. Pocos lo estudiaban con ahinco. La mayoría se había persuadido de que era superfluo conocer sus reglas o dedicarle otra atención que la muy escasa que se concede a los coloquios domésticos. Si por fortuna alguien contrariaba estos perjuicios, pocos le alentaban. Este había sido el triste castigo sufrido en Lima por el maestro Bernardino Ruiz. Ruiz había intentado enseñar a sus discípulos la Gramática Castellana al mismo tiempo que el Latín, pero muchos padres se habían quejado amargamente de este proyecto; no quisieron confiarle a sus hijos y dijeron que aquello "era hacerles perder el tiempo en estudiar lo que todos sabemos naturalmente". Las consecuencias de

este desprecio hacia el propio idioma se advertían de inmediato. Con el tiempo los jóvenes iniciados mediocrementemente en los rudimentos del Latín y sin la más leve sospecha de lo que fuese su propia lengua, terminaban por latinizar mal y hablar peor el Castellano. Y cuando ésto se evitaba, veníase a caer en otro vicio no menos reprobables: Deseosos de instruirse y no encontrando buenos libros científicos ni en Latín ni en Castellano, acudían a los autores franceses, confundían las voces propias con las ajenas —ya que no conocían bien las suyas ni la disposición o genio de su lengua— y al fin de cuentas plagaban su Castellano de la "peste perniciosísima" de los galicismos.

Contra esos peligros Olaguer Feliú reiteraba sin cansancio sus primeras afirmaciones. Hagamos del Castellano un lenguaje científico y moderno; restablezcamos la comunicación entre la palabra y el pensamiento reflexivo. Pensar bien para llegar a Decir bien; puesto que ninguna lengua vive de los sonidos sino de las significaciones.

"Porque la lengua que hablamos no se aprende sino por el uso y nadie sabe de ella más de lo que pertenece a la significación de las ideas que tiene y de las cosas de que se trata... De este principio se deduce necesariamente de que no hablará jamás con propiedad y cultura el que sólo ejercite su lengua en ideas vulgares; y al contrario, quien la use en las cosas de la ciencia: y que según la extensión de los conocimientos será más copiosa y expresiva"<sup>33</sup>.

13. La Parte Segunda de su obra la dedicó Feliú a ampliar todos los puntos de vista resumidos, demostrando particularmente no ya las ventajas teóricas del ejercicio científico del Castellano, sino las posibilidades prácticas de su aplicación. No se trataba de reemplazar violentamente un método por otro ni de darse prisa en suprimir una costumbre, sino de averiguar, como aconsejaba Pluche en su *Mecánica de las Lenguas*, si en la variación había o no que temer algún peligro.

¿Sería el Castellano tan apto como el latín para expresar las verdades científicas? Feliú no parecía satisfecho con las respuestas que él mismo se había suministrado. Insistió. Contra los que decían que toda lengua vulgar, comprendiendo al Castellano, era incompatible con la gravedad de las Ciencias, Olaguer afirmaba que ningún idioma era de por sí culto o vulgar. "Que si porque

a nuestra lengua llamamos vulgar —copiaba de Fray Luis de León— se imagina que no podemos escribir en ella sino vulgar y bajamente, es grandísimo error: que Platón escribía no vulgarmente ni cosas vulgares en su lengua vulgar; y no menos ni levantadamente las escribió Cicerón en su lengua que era vulgar en su tiempo". Si empleáramos el Castellano, como hicieron los escolásticos, en sutilezas y banalidades, por cierto que nuestro lenguaje sería mezquino y del todo indigno de las Ciencias. Pero el mismo defecto había de encontrarse en los malos latinistas o en los que pensando en latín, pensaban mal o pensaban poco. El castellano podía, al igual que no importa qué lengua, expresar con justicia lo más alto, lo más difícil y secreto del universo, incluyendo las verdades racionales científicas.

De otro lado, la discusión sobre el mayor derecho de las lenguas modernas en relación con las disciplinas científicas, era una discusión secundaria. Pues de hecho en esas lenguas, vituperadas por los latinistas, se habían escrito las principales obras científicas modernas. La única excepción, según Feliú, era la teología; lo cual carecía de importancia a su juicio pues ya el Abate Andrés había dicho "que todo lo que mira a la disciplina eclesiástica ocupa el día de hoy un ínfimo lugar entre los estudios en aprecio". En el dominio de esta propia Teología, además, tan compasivamente juzgada, se habían ya publicado textos en idiomas vulgares, en castellano, como el traducido por Pouget que según un "sabio teólogo limeño" bastaba para saber mucho más de lo que se enseñaba en los Colegios.

Demostrada la aptitud general de las lenguas vulgares para servir de instrumento científico, sus adversarios rearguían sin embargo que debía darse la preferencia al latín porque sólo una lengua privativa y de acceso difícil a la mayoría de los hombres, preservaba a la verdad de ser profanada por el Vulgo. Contra esta concepción aristocrática y esotérica de la cultura, Feliú oponía el repertorio de la Ilustración sobre la divulgación de las luces. En primer lugar el calificativo de "vulgares" convenía a muchos de los que hablaban y leían latín. "Porque cierto hay muchísimos que no habiendo estudiado otra cosa, se confunden con el vulgo; para los cuales, cualquier libro de ciencias en latín es lo mismo que los de romance para los demás idiotas: y aún peor, porque en sus manos corren todavía mayor peligro, por quanto errarán precisamente equivocando el sentido de las cosas que per-

cibieran con facilidad en la lengua propia". En consecuencia, el argumento de la profanación conducía no a generalizar el latín y restringir el uso del Castellano, sino a la creación absurda de una multitud de lenguajes particulares, tantos como hubiera disciplinas científicas, a fin de que sólo los iniciados pudieran entender las Ciencias.

"Y aún sería mejor que cada uno tuviera su propia lengua aparte y que el teólogo hablase la suya y otra el filósofo y otra el jurista y otra el médico: porque la teología no da al teólogo inteligencia de las matemáticas ni el médico entenderá de teología más que otro cualquiera".

Además, y esta era razón primera contra la cultura aristocrática y minoritaria, ningún hombre decía Olaguer Feliú posee mejor derecho que otra a la Verdad. Las ciencias (más útiles que la labranza y que el oro de las minas) debían hallarse a disposición de quien tuviera capacidad para comprenderlas. "A la verdad y al conocimiento todos tenemos derecho, no son patrimonio de unos pocos que a sí mismos se nombran sus privilegiados y exclusivos dueños".

14. Con algunas precauciones Feliú aplicó este mismo planteamiento al dominio religioso. ¿El Castellano —útil en las ciencias— serviría también para expresar los misterios sagrados? Los defensores del Latín sostenían que en este dominio el idioma vulgar era aún más peligroso que en el orden científico. Feliú concedió a estas pretensiones mayor atención que a todas las otras. Y las expuso puntualmente, según su costumbre, a fin de replicarlas sin asomo de duda. Los latinistas decían defender el decoro de la Religión. El Latín impedía, según ellos, que la mala inteligencia del pueblo profanase las verdades eternas de la Revelación. Por esa causa, Pío IV había vedado las ediciones bíblicas en lengua vulgar, así como toda clase de controversias sobre asuntos de religión entre herejes y católicos. "De donde concluyen que la Ciencia de la Relión no debe tratarse sino en el mismo idioma que tiene autorizado la Iglesia: y que es apartarse de sus intenciones el promover su estudio... en lengua que proporcione su inteligencia a todo género de personas".

De ninguno de estos hechos, en sí innegables, podía concluirse sin embargo, según Feliú, que la Iglesia intentase ocultar al

pueblo cristiano la noticia de sus verdades. Atribuirle esa intención era audaz calumnia como había dicho Benedicto XIV. Feliú recordaba diversos textos canónicos en favor suyo y afirmaba que las providencias particulares que por justas causas había dictado la Iglesia, no servían de regla prohibitiva general. Lo probaba, entre otros, el hecho de que si bien se había, por ejemplo, prohibido en 1660 un Misal en lengua francesa, la Inquisición española había tolerado en 1782 las versiones vulgares de la Biblia. La Iglesia no tiene preferencia por idioma alguno, salvo en la liturgia. Dios quiso que el uso de las Escrituras fuese común a todos y las compuso con palabras llanísimas y en idioma vulgar. "Quién hizo las tres lenguas principales, citaba al Papa Juan VIII, a saber la hebrea, la griega y la latina, también fue el que crió todas las demás para loor y gloria suya".

En cuanto al peligro que para las almas sencillas podía venir de estudiar su Religión, Feliú respondía con dos argumentos. En primer lugar, de acuerdo a ese temor debía también impedirse que el pueblo conociera las Leyes civiles, a fin de que tampoco supiera qué infracciones y delitos no debía cometer. Paradoja y contradicción que por sí solas, si no hubiera otras buenas razones, demostraba el absurdo en que incurrían los enemigos de los idiomas vulgares y de la divulgación de las luces. Por otra parte, en segundo término, Otañez Feliú se negaba a creer que de un conocimiento, cualquiera que él fuese, podía proceder algún mal. De la ignorancia, sí, del prejuicio, pero no del saber. Al igual que los otros modernistas peruanos, Feliú identificaba optimistamente el Bien y la Verdad y buscaba un modo de reconciliar lo racional con lo profano. Cristiano instruido y cristiano verdadero devenían entonces sinónimos para él. Y admitiendo que se reservasen algunas nociones complicadas y profundas, para que sólo fuesen conocidos por los doctos, exigía que todos los cristianos estudiaran y meditaran su Religión, de acuerdo a sus diversos grados de aptitud. Se observaría entonces un mejoramiento en las costumbres públicas y una práctica más sincera y depurada de las virtudes cristianas.

"Pero sea de esto lo que quieran: lo cierto es que si la Religión fuese mejor conocida de los fieles se vería más respetada. Por que no es posible ocuparse en su estudio sin que se eleve el entendimiento y el corazón quede arrebatado al contemplar el sistema admira-

ble de sus principios y la luminosa oscuridad de sus dogmas, y las obras sobrenaturales de Dios... De este mismo estudio saca también el cristiano sólidos principios que le sirvan de segura guía para no extraviarse dexándose arrasirar de las falsas máximas en orden a las costumbres, las supersticiones y el abuso de las cosas sagradas" <sup>34</sup>.

15. El largo discurso de Olaquer Feliú desvanecía con estas últimas reflexiones los inconvenientes más graves que los latinistas aducían contra el uso religioso y científico de las lenguas vulgares. Sin embargo Feliú creyó necesario escribir aún unas cuantas páginas más. La discusión de argumentos sólo constituía uno de los aspectos de la contienda y quizás en definitiva, el de menor importancia. Aunque se convenciera a un latinista de la falsedad de sus opiniones, era muy improbable que éste renunciara voluntariamente a seguir sosteniéndolas. Porque su menosprecio por los idiomas vulgares no era exclusiva consecuencia de un "error lógico", de un raciocinio defectuoso. Con más frecuencia de lo deseable el hombre no actuaba de acuerdo a sus juicios —falsos o verdaderos— sino a decisiones adoptadas de antemano, al margen de cualquier discernimiento, es decir sometiéndose al prejuicio, a la preocupación, a la opinión en fin, que no venía a ser sino un saber dudoso.

Aquellas manifestaciones de la irracionalidad humana no constituían fenómenos puramente psicológicos e individuales (hábitos, predominio de las pasiones, etc....) sino también colectivos: las costumbres. Antes de examinar con auxilio de la Razón un problema cualquiera —el de comparar por ejemplo los idiomas vulgares y el Latín— el hombre consultaba los usos ya establecidos; acudía a la tradición, buena o mala, en busca de normas. Y así porque desde muy antiguo el Latín había sido considerada como la única lengua culta, y sin pensar seriamente acerca de sus ventajas o defectos, muchos la seguían defendiendo. "Así lo hicieron nuestros mayores, dicen, así se ha hecho siempre; luego es bueno y debe continuar: que sería presunción nuestra modificar lo que ello entablaron". Esta costumbre que no se gobernaba por principios sino por imitación (textualmente), este miedo servil a las innovaciones que esclavizaba a la Razón, según Rollin, surgía ante los modernistas como el más temible adversario.

Todavía resta otro (obstáculo) que parece más insuperable a saber la costumbre o mejor diremos la adhesión tenaz a ciertas prácticas que se admiten sin examen y se conservan por capricho. Que los demás obstáculos ceden fácilmente, viéndose desamparados de la razón cuyo apoyo buscaban: mas como la costumbre no la escucha, porque no se gobierna por principios sino por imitación; va pasando de unos a otros, aunque sea pernicioso y se fortifica, sea porque éstos conciban bueno quanto practicaron nuestros mayores, sea porque no osen aquellos confesar el vicio aunque lo conozcan".

¿Cómo atajar esas costumbres? Feliú, como su siglo, no encontró una respuesta adecuada. Por su misma naturaleza (gobernada por la imitación) la costumbre repugnaba a la vocación racionalista de los intelectuales modernos, que sin embargo, no podían dejar de reconocer la necesidad de su existencia o, mejor dicho, su carácter forzoso. Toda iniciativa, todo ímpetu de reforma, pasado el primer momento de euforia, languidecía y se disciplinaba en instituciones que, al fin de cuentas, sólo venían a ser organizaciones públicas de las costumbres. El propio modernismo había de tener las suyas. Ambicionar un mundo dirigido por el pensamiento, sin hábitos, sin costumbres, sin sentidos y sin imaginación, de puros espíritus razonadores, hubiera sido una utopía herética cuando no un absurdo. La Ilustración no pretendía crear un nuevo ser que sustituyera al hombre, la obra más perfecta de la Creación cristiana. Había que aceptar a ese hombre tal como era originalmente, tal, como por ejemplo, lo había descrito Ruiz Cano en su Júbilos de Lima; y a lo más corregir sus extravíos, restablecer el equilibrio natural. Por tanto en vez de emprender un quimérico esfuerzo para suprimir las costumbres había que situarlas en el justo lugar que les correspondía en la vida social. Sujetas a variación, buenas o malas, según las circunstancias —como había dicho Rodríguez de Mendoza, maestro de Feliú— nuestro criterio para seleccionarlas sería el de la necesidad de cada época. A las viejas costumbres, las nuevas, aunque no pudiésemos definir con toda claridad en qué consistía la necesidad aludida "Un sistema literario o político que hoy es perjudicial, pudo ser útil y aun necesario en tiempos anteriores; y el que fue antes odioso y detestable puede hacerse muy ventajoso después". Invocando este relativismo histórico Feliú reiteraba su exhortación: el latín fue útil en su tiempo; ahora lo es el Castellano.

16. Otras observaciones acerca de esta preocupación lingüística del siglo XVIII. Se dijo en las primeras páginas de este trabajo que esa preocupación fue en el Perú el privilegio de un pequeño círculo. Su zona de influencia se restringía a las ciudades (y a Lima como su foco principal) y dentro de ellas a ciertos institutos, como el Convictorio Carolino, dedicados casi del todo a los criollos y peninsulares de las clases altas. Europeo en sus orígenes, el pensamiento moderno no perdió este carácter en la América Española a pesar de sus eventuales alianzas con el criollismo. En el orden lingüístico por ejemplo —desde Ruiz Cano hasta Feliú— el intelectual modernista, aislado geográficamente y socialmente del resto del país, sólo tomó en cuenta su lenguaje, el de la cátedra y el púlpito, sin averiguar los problemas inmediatos del habla y sin continuar la tradición (siglos XVI y XVII) de los expertos en lenguas indígenas.

Prueba de este desinterés es la decadencia de los estudios sobre el quechua y el aymara hablados por la mayoría de los habitantes del Perú. El siglo XVIII fue el siglo en que se redactó el *Ollantay*, pero también el siglo en que fue suprimida la cátedra de quechua en la Universidad de San Marcos. Es cierto que Llano Zapata equiparó el quechua al idioma latino y que el tarameño José Manuel Bermúdez escribió un Elogio de esa lengua y quiso que la Sociedad de Amantes del País, fundada en Lima, fuese para el quechua lo que la Academia de Crusca para el Toscano y las de Francia y España para sus respectivos idiomas<sup>35</sup>. Pero en términos generales, el balance fue negativo y nada ofrece de comparable al esfuerzo de los lingüistas misioneros de los siglos XVI y XVII. Si exceptuamos los estudios sobre dialectos selváticos, emprendidos por franciscanos y jesuitas (La Montaña amazónica reemplazaba entonces a la Sierra andina como tierra de catequesis), muy poco más hubo: el Diccionario quechua-aymara de Marcos Vega, el Catecismo quiteño de Romero, el Vocabulario de Juan de Velasco. . . A no ser que por piedad se añadan las simples reimpresiones como la Gramática de Torres Rubio (1700) y los trabajos de Mercier (1760) o el Catecismo del VI Concilio Limense (1773) simple copia del ordenado en 1583<sup>36</sup>. Esta superficialidad e indiferencia no fueron por cierto compensadas ni corregidas desde el extranjero ni por el entusiasmo de Hervás y Panduro o Buffon ni por la péssima Gramática de Godin des Odonais o por el vocabulario compa-

rativo de La Condamine; y menos aún por las pocas páginas que sobre el Quechua escribió, antes de la Revolución francesa el jansenista Grégoire.

17. En lo que toca a las corrupciones o variantes locales del español, la actitud de los modernistas peruanos fue la misma. Y su única excusa podría ser que al respecto no existía entre nosotros tradición alguna. Pues la pequeña lista de voces del idioma "xacarando" que consignó El Lunarejo no eran precisamente peruanas<sup>37</sup>, como tampoco nos concernían los "Valencianismos o defectos en que los valencianos incurren de ordinario hablando castellano", copia manuscrita que guardaba la antigua Biblioteca de Lima<sup>38</sup>. Solamente dos autores, ninguno de ellos criollo, estudiaron aunque fuera de paso los usos diarios del lenguaje español y las modificaciones que había sufrido en el Perú al contacto de una realidad distinta a la peninsular: Uno de ellos fue el presbítero Antonio Pereyra, residente en la diócesis de Arequipa y el otro Don José Rossi y Rubí, animador de El Mercurio Peruano. Pereyra en su Noticia de Arequipa (1816) incluyó unos cuantos "nombres provinciales" señalando con un astérico y una V los que provenían de la lengua india (quechua) y los que eran usados por el vulgo. En cuanto a Rossi —en cuyo periódico se publicaron unas voces de mineralogía— tenía en preparación un trabajo sobre temas similares que nadie ha visto nunca<sup>39</sup>.

De menor importancia todavía que los mencionados es el *Libro de Diversos Asuntos* escrito por un vecino de Arequipa entre 1819 y 1827 en el que se insertaron algunas sentencias populares. Ningún otro testimonio puede ser recogido ya que la Colección de Adagios de Llano Zapata no pasó de cotejar las frases latinas con los refranes leídos en Hernán Núñez, Blasco de Garay, Martín Caro y otros<sup>40</sup>.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

(1) Vargas Ugarte "La Elocuencia Sagrada en el Perú en los siglos XVII y XVIII, Lima 1942. Vargas Ugarte dedica la mayor parte de su ensayo a los oradores de fines del XVII y principios del XVIII.

Para el estudio de las ideas lingüísticas en España, véase: Carreter-Lázaro "Las Ideas Lingüísticas en España durante el siglo XVIII", Madrid 1949; Menéndez y Pelayo, Marcelino "Historia de las Ideas Estéticas en España". Tomo III. Siglo XVIII Espasa - Buenos Aires, 1943.

(2) De otra parte la actitud moderna frente al lenguaje estuvo condicionada no solamente por una necesidad instrumental y científica sino también, según ha de verse, por las exigencias de un nuevo tipo de sensibilidad, anterior, como tal, a toda reflexión.

(3) Sin que esas implicaciones ideológicas fueran claramente advertidas a veces por aquellos mismos que postulaban un "nuevo lenguaje".

(4) En este sentido todo el pensamiento moderno, incluyendo sus prolongaciones en las ideologías políticas de la Independencia, constituyó entre nosotros un fenómeno colonial. "Los modernistas peruanos del XVIII pretendieron "poner el Perú a la hora de Europa", accidentalizarlo. Aún en aquellos momentos en que lucharon contra algunas formas de la colonización española. El propio criollismo, en esta perspectiva, estuvo más cerca del sustrato cultural europeo que del sustrato cultural indígena.

(5) Véase ps. 296 y ss. de este trabajo

(6) Ruiz Cano y Galiano, Francisco, "Jubilos de Lima en la dedicación de su Santa Iglesia Catedral...", Lima 1755. Ruiz Cano murió en 1792 ("Libro de Cuentas, apuntes de interés y personales del Chantre Dr. Don José Manuel Bermúdez". Archivo del Cabildo Eclesiástico de Lima). El inventario de su biblioteca en mi estudio "Las Bibliotecas Peruanas del siglo XVIII". Lima 1960 (Archivos de Grados de la Facultad de Letras de San Marcos).

(7) Ruiz Cano Op. Cit. Sobre esta noción del hombre como conflicto a la cual se alude más adelante en el texto, véase también un pasaje de la "Oración Fúnebre..." de la R. M. María Antonia de San Joseph..." (Lima 1783) escrita por el mercedario Calatayud: "Lleno el espíritu de falsos prejuicios y dominado el corazón por las pasiones, no es posible curar con sólo los medios naturales, la corrupción del hombre. En él se forma un círculo perpetuo de ilusiones, en que el entendimiento y voluntad mutuamente se causan la infección, y el desorden. Si procuramos ilustrar la razón, el apetito intercepta la luz y la desvía; si queremos corregir las afecciones de este previene la razón, y la viciada, en lugar de reglarlas, las promueve y las irrita. La alma piensa; pero con dependencia de la carne inficionada, con sugestión a las pasiones rebeldes, con una relación necesaria a los objetos corpóreos que inducen las más veces al engaño.

(8) Ruiz Cano Op. Cit.

(9) Ruiz Cano Op., Cit.: "Hasta ahora son deslucimiento de su hermosura (en Europa) muchas antiguas Catedrales, formadas según las groseras y confusas ideas de las medidas Góthicas. Aquellos bárbaros del Norte que en el siglo quinto destruyeron el Imperio Romano no contaron entre sus menores triunfos, haver hecho dominante el gusto irregular de su arquitectura. Con el vencimiento de Roma quedó cautiva la razón. Aun la Italia que adornada de tantos monumentos de un gusto fino y delicado, no pudo impedir tan fatales progresos: dexo su arquitectura autorizada por la antigüedad, por el aplauso y por la posesión; adoptando uno bárbara, irregular, confusa y poco agradable.

Pero ella enmendó en el décimo sexto esta falta; y puso a LIMA, que en aquel siglo se construía en estado de aprovecharse de sus luchas". Y más adelante añade: "Ya no se puede ver sin enfado la multitud de alhiños, la confusión, la afectación y la pequeñez de las molduras góthicas".

Este menosprecio por el Gótico fue muy frecuente en el Perú del siglo XVIII. Todavía a principios del XIX, Oláguer Feliú (1806) decía: "Esto a decir verdad (el respeto de las antiguas costumbres) me parece lo mismo que si nos obstinásemos en conservar las costumbres y edificios góthicos, después del gusto refinado de este siglo, por la razón de que así lo usaron nuestros abuelos en tiempo de Wamba o de Witiza".

(10) La principal atracción de esta música, arquitectura de los sonidos, consistía en la introducción de la palabra, de un significado conceptual: "Pero todos los primores de que es capaz la Música Instrumental no hubieran podido sostener por mucho tiempo esta violencia a no entrar el Canto en refuerzo de su agrado... Es necesario que la Música imite, como todas las demás Bellas Artes, las imágenes y sentimientos que ocupan el espíritu o que ella se confiese indigna de un carácter que merece tan de justicia. Es necesario finalmente que los hombres no se contenten con escuchar voces que no se animan con algún pensamiento, o que ellos renuncien a todos los derechos que les da lo racional" Ruiz Cano Op. Cit.

(11) Porque todas las artes eran consideradas como una sola y provenían y se desarrollaban a partir de los mismos principios, las críticas al estilo literario barroco aparecieron frecuentemente unidas durante el siglo XVIII a la defensa de la arquitectura neoclásica. Véanse la estrofa X del "Poema Epico en... la Magnífica Renovación... de San Francisco"; Lima 1805. Y las estrofas IX a XII de "...El Verjel Dominicano", Lima 1807 escrito por Casimiro Novajas.

(12) Acerca del barroco y del conceptismo literarios: Carreter Op. Cit. Menéndez Pelayo Op. Cit. Tomo III; Menéndez Pidal, Ramón "Castilla, la Tradición, el Idioma" Buenos Aires 1943; Vargas Ugarte Op. Cit. También entre otras fuentes de los siglos XVII y XVIII y para una caracterización de sus respectivos estilos: a) Fuente, Francisco de la "De lo bueno lo mejor" Lima 1693; con una crítica de los oradores laónicos y de quienes en el púlpito afectaban hablar el francés en castellano; b) Bermúdez de la Torre, Pedro, José "Oración Informativa..." Lima 1699. Definiendo sus gustos pictóricos: "Y como a la Pintura la hacen gozar en más virtualidad no tanto los matices que la encienden y los golpes de luz que la retocan, como aquella valiente resistencia de sombras que en graves pinceladas la retiran; así también a la felicidad iluminan opuestos accidentes"; c) Velasco Martín de "Arte de Sermones para Saber hazerlos" Madrid 1677. Con reglas y consejos de retórica en algo similares —sin que ello suponga influencia— a los de Vico en su "De nostri Temporis studiorum ratione" (Traducción de Ernesto Grassi, Santiago de Chile, sin fecha); d) Castro, Ignacio de "Relación de la Fundación de la Audiencia del Cuzco". Donde decía de Peralta: "Nuestra América nos ha dado en Lima muchas relaciones de fiestas. -El insigne Don Pedro de Peralta podría dar reglas de ellas a todo el mundo. El inventó ese modo decir raro, sentencioso y tan fértil, que parecé se le atropellaban las nobles imágenes; pero quizás este modo no ha prolongado más su existencia que la de su inventor; con él parece que nació, y con él se sepultó. Le era tan familiar que jamás dexaba de destilarle de la pluma y se le había hecho como una especie de monotonía... Se carga la mano en alusiones que no todos entienden o no tienen presentes el objeto del reclamo; se usan voces que piden por instantes diccionarios; se afecta de no llamar a las cosas por sus nombres, y olvidados los Autores del sicum sicut scapham nos introducen en un idioma copioso qual es el Espa-

ñol, lo que sólo podría pasar en el escaso"; e) Chrisóstomo Logiofilo "Carta Escrita a la Sociedad sobre los progresos de la Oratoria en nuestra patria 'El Mercurio Peruano (1791-1794) Tomo V f. 198; f) Ruiz, Bernardino "Compendio de Retórica en forma de diálogo para el uso de la juventud" Lima 1813. Este es un pésimo plagio o resumen y mezcla de las más diversas ideas. Ruiz distinguió al declamador del orador; a las tesis (cuestiones infinitas) de las hipótesis (cuestiones finitas) y señaló tres géneros de oratoria: judicial, deliberativa y demostrativa, a la cual correspondían otros tantos tiempos verbales. Los autores que recomendó Ruiz fueron todos de la antigüedad clásica, a excepción de Luis Vives. Su Compendio elogiaba al estilo Sublime y condenaba al Asiático o sea "aquel estilo pomposo y difuso en que se dice con muchas palabras; de su estilo deberás huir si eres prudente".

(13) Explícitamente lo dijo Fray Joaquín Suero en su Aprobación al Elogio Fúnebre de Vásquez de Sandoval (Lima 1786): "Hasta las mismas aprobaciones pueden hacerse útiles, proponiendo en ellas las reglas de la más perfecta Oratoria y elocuencia: de manera que con sólo mudarles el título, se convertirán en discursos o disertaciones sabias".

(14) "Consulta de Libros..." Mss. Biblioteca de la Universidad de San Marcos; sin fecha ni nombre de autor, pero indudablemente escrito en el siglo XVIII.

(15) Cuervo, Fray Andrés. Aprobación a Freyre, Fray José "Sermón de las exequias del siervo de Dios, el M. R. P. M. Fr. Gregorio de Mendoza..." Lima 1770: "El estilo es natural y sin mezcla de Tropos y Figuras Rethoricos, pretendiendo solamente el Autor hacer perceptibles al comun de los mortales las virtudes del siervo de Dios sin afectación alguna y sin acudir a aquellos adornos del arte conque se revisten los asuntos más descarnados y lánguidos".

Ruiz Cano, Francisco; en su Aprobación a Rodríguez Tena, Luis "Oración Fúnebre que en las exequias de N S S P Clemente XIV..." Lima 1776: "Hállase trabajada esta preciosa materia de enseñanza en un estilo propio, puro y magestuoso, qual convenia a su gravedad... No sobrecargado con copia excesiva de expresiones figuradas... cuyo abuso frecuente muestra una importuna afectación de ciencia: causa suavedad en el Discurso: oscurece el Idioma patrio: y el que en el púlpito debiera ser el más perceptible, se hace particular, y como para comunicarse sólo entre sí mismos los predicadores; sin participación del Pueblo, que ni posee las Lenguas Originales de los Libros Santos, ni en sus modos de explicarse descubre con facilidad las alusiones de que pende su inteligencia. No herizado en fin por decirlo así, de los pensamientos ingeniosos que acumularon los antiguos panegyristas... cuyos elogios sobre todo género de acciones virtuosas están ya prevenidos, y sin otro costo que transcribirlo no cuidando de la justicia de su aplicación..."

La cita de Baquijano en su Parecer a Calatayud, Fray Cipriano Gerónimo "Oración Fúnebre... en las solemnes exequias de la R M María Antonia de San Joseph..." Lima 1783.

El autor del sermón era primo de Baquijano por el linaje de Garcés y perteneció a la orden mercedaria. Otro hermano suyo, Luis, ingresó o quiso ingresar a la Buena Muerte (Arch. Buena Muerte 00007), mientras que Francisco ocupaba por esa misma época la mayordomía del hospital de la Caridad. El primer Calatayud que vino al Perú fue familiar del Virrey Castellfuerte y casó con doña Francisca de Borda. De Gerónimo, el mercedario, hay dos necrologías en El Investigador del Perú (Nos. 46 y 59; 15 y 28 de Agosto de 1814, respectivamente). Otras noticias en los documentos del Archivo Nacional del Perú: a) Poder para testar de Don Gerónimo de Calatayud; Secc. Protocolos Notariales; Portalanza 1739, f. 100; b) Testamento de Doña Francisca de Borda; Idem 1746; f. 192; c) Superior Gobierno, legajo 12 (1791-

1792) "Autos que siguen los Diputados del Rl. Hospital de la Caridad contra el Mayordomo sobre varios cargos".

(16) Bermúdez, José Manuel. Aprobación a la Oración Fúnebre mencionada en la nota anterior. Bermúdez incluyó en esta aprobación suya una breve historia de la elocuencia cristiana, desde su decadencia en los siglos XVI y XVII hasta su renovación a principios del XVIII. Esta renovación se identificaba para él con la tradición de los padres de la Iglesia, el destierro de la erudición profana y del escolasticismo y con "la solidez del lenguaje, lo justo de los pensamientos, lo sano de la doctrina".

Bermúdez, colaborador de El Mercurio Peruano, era un afrancesado convicto; en esta misma aprobación suya elogió en Calatayud su estilo "acuté, ornaté, vehementer... y no grosero, despacible y frío".

Noticias biográficas de Bermúdez en un impreso de dos hojas, sin fecha ni título que comienza: "M I y Ven. Dean y Cabildo. El Doctor Don José Manuel Bermúdez: Cura Propio de la Ciudad de León de Huánuco..." y en un curioso Libro de apuntes personales escrito por el propio Bermúdez y que guarda el Cabildo Eclesiástico de Lima. Nació en Tarma el 5 de enero de 1742, comenzó sus estudios de latín a los 9 años, tres después vino a Lima e ingresó en el Colegio de San Martín el año de 1757. Concluyó los estudios de Arte en 1759 y se doctoró en Teología en 1762. Opositor a la Cátedra de Maestro de las Sentencias en 1764; ordenado de Sacerdote en 1768. Su primera prédica la hizo en 1770 en la ciudad de Tarma y antes de su célebre oración de 1776 en homenaje a Gorrichategui había subido al púlpito tres veces. Según sus cuentas había escrito y pronunciado 21 sermones. Fue Cura durante 16 años, desde 1789. En 1803 se le nombró Racionero de Lima, en 1805 Secretario del Cabildo.

(17) Sánchez, Juan "Sermón que en la Missa de Acción de Gracias por la reedificación o nueva construcción total del Hospital de San Lázaro de la Ciudad de Lima Predicó..." Lima 1758. El libro tuvo las aprobaciones de Miguel Sanz de Valdivieso y de Pedro de Alzugaray (+ 1764). Alzugaray criticó la erudición sin sentido que convertía los discursos en "complexo hacinado de noticias"; la elocuencia sagrada, según él, no debía ser considerada como un teatro de vanidades ni menudigar adornos a los escritores profanos y menos aún a la mitología. Método y Razón eran sus requisitos principales. El ejemplo del jesuita Sánchez influyó, según El Mercurio Peruano en el tacneño Ignacio de Castro ("Elogio histórico Fúnebre del doctor Ignacio de Castro" Mercurio Peruano, Tomo VI, f. 36): "Este ilustre expatriado que fue el primero que enseñó en Lima a hablar con acierto en los Púlpitos sagrados, es el autor del Panegírico del estreno de San Lázaro y de la Oración fúnebre del señor Fernando VI que después de algunos años se leen con agrado y se citan con entusiasmo no sólo en América sino también en Europa".

La referencia de Echague a Bermúdez en su aprobación al sermón pronunciado por este último: "Fama Póstuma del excelentísimo Señor... Don Juan Domingo Gonzales de la Reguera..." Lima 1805. El sermón de Bermúdez a que se alude en el texto se tituló: "Oración fúnebre que en las exequias del Ilustrísimo Señor D. Agustín de Gorrichategui dignísimo Obispo de la Santa Iglesia del Cuzco dixo el doctor Don Joseph Manuel Bermudez" Lima 1776. No fue el primero de los suyos (cf. nota anterior) pero sí con el que inició su fama de orador moderno.

Otras referencias a Sánchez en el mismo Mercurio Peruano, Tomo V, 198 ("Carta Escrita sobre los progresos de la Oratoria en nuestra Patria") donde también se elogia a Miguel Sanz de Valdivieso, como representante de la elocuencia civil.

(18) Aprobaciones del jesuita Juan Antonio de Ribera y de Fray Manuel Sánchez Guerrero al "Sermón Panegírico Moral que el Octavario de la Concepción... de María Santísima... predicó... Juan Antonio de Tagle y Bracho..." Lima 1749.

(18a) Todavía en 1783 Calatayud (Op. Cit.) podía quejarse de la actitud del público asistente a los sermones. Muchos fieles esperaban, decía, una larga relación de maravillas curiosas: 'La mayor parte de las gentes que llenan los Templos quando en ellos se celebran Exequias a los Siervos de Dios, que han dado buen olor de sus virtudes no concurren... con un espíritu de Religión; sino de curiosos: ni se proponen oír virtudes que muevan la voluntad a la imitación; sino gracias y dines extraordinarios que arrebatan con la admiración el espíritu: en fin no se procura el fruto sino la diversión... Para prevenir pues el juicio y la expectación de los concurrentes, se dixo en el Exordio que el Discurso no sería una historia perpetua de milagros, revelaciones y profesías; sino una relación seguida de virtudes, exemplos y santas operaciones'. Sin duda que las declaraciones de Calatayud 1) estuvieron condicionadas por la modestia de su tema; y que 2) no contienen referencia explícita al estilo literario que se empleaba en los sermones.

Sirven sin embargo para identificar a dos tipos de elocuencia, con sus públicos respectivos: La prédica modernista caracterizada por la sobriedad del tema (que suponía la sobriedad del estilo) y por subrayar el carácter pedagógico del Sermón Cristiano. Y la prédica barroca, preocupada del adorno, de solicitar la admiración más que de convencer y para la cual el Sermón era, sobre todo, un espectáculo. Sin recurrir a una fácil antinomia entre pedagogía y estética, podría no obstante decirse que para el predicador modernista el púlpito fue una Catedra —en el sentido más estricto— a la cual subía para enseñar; mientras que el predicador barroco sometía y condicionaba esta preocupación magisterial a su intención de distraer y regocijar a sus oyentes. Oposición desde luego relativa puesto que todo Sermón —modernista o barroco— constituía un espectáculo y una distracción en la Colonia; y porque a su vez, la enseñanza asimismo se cumplía en todo caso. De lo que se trata aquí es de determinar el grado de cada intención.

Al margen de estas consideraciones he de añadir —pues debió ser advertido en el texto— que si los modernistas se interesaron en el Perú por reformar la oratoria sagrada, fue, en parte, debido a la influencia y a la divulgación que supone toda literatura oral. Nosotros, decía Huitzinga, lectores de periódicos, podemos difícilmente imaginar el poder de la palabra escuchada. Los hombres del siglo XVIII lo conocían bien. El Sermón suministraba un modelo de lenguaje más accesible al gran público urbano semi-culto que el libro impreso. Feijóo lo dijo —indirectamente al elogiar la conversación— en su "Balanza de Astrea (Teatro Crítico; Tomo III, Discurso XI; Madrid 1729): "Pero mejor que los mejores libros es la buena conversación. La enseñanza que se comunica por medio de la voz es natural; la de la escritura artificial; aquella animada, está muerta; por consiguiente, aquella eficaz y activa, está lánguida. La lengua escribe en el alma como la mano en el papel. Lo que se oye es el primer traslado que se saca de la mente del que se instruye; y lo que se lee es ya copia de copia". Pero acerca de este asunto y de su tema complementario: la lectura y sus formas durante la Colonia, reservo la exposición para un próximo estudio.

(19) Aprobaciones de Marín de Poveda y de José Bravo de Rivero a la "Oración panegirica a El Santo Rey Don Fernando de Castilla..." Lima 1755 predicada por Pedro de Alzugaray.

Marín de Poveda fue acusado por sus enemigos de padecer la lepra y separado de sus funciones eclesiásticas. Siguióse juicio con intervención del Protomedicato limeño. La causa llegó a España de donde vino Real Cédula (Aranjuez 31 Mayo 1755) rehabilitando a Marín de

Poveda. Archivo del Cabildo Eclesiástico de Lima "Cédulas Reales y otros papeles" Tomo I.

(20) Cita que de Fenelón hizo Fray Bernardo Rueda en su "Relación de las Exequias que a la Memoria del Rmo... Francisco Xavier Vásquez... celebró la provincia del Perú..." incluida como apéndice al "Elogio Fúnebre..." escrito por Fray Felipe Castán, Lima 1786. En el mismo impreso véase la Aprobación de Fray Joaquín Suero.

(21) Véanse su aprobación y dedicatoria a Freyre y Lazo, Fray José "Sermón de las exequias del siervo de Dios, el M R P M Fr. Gregorio de Mendoza..." Lima 1770.

(22) Méndez Lachica, Tomás "Panegírico del patriarca San Felipe Neri..." Lima 1818. Opiniones y elogios, entre otros, de José de Arriz y de Sánchez Carrión. "La presente obra, dice uno de ellos, se ha considerado por los inteligentes como un modelo de aquella elocuencia varonil y magestuosa, en que cumpliendo con el destino de la oratoria sagrada, se hacen gustar al auditorio frutos de edificación y doctrina en vez de presentarles únicamente flores y bellezas de ingenio".

Noticias sobre el autor y su familia en los siguientes documentos del Archivo Nacional del Perú: a) Sección protocolos notariales; Luis Tenorio 1792, f. 1023; b) Sección Gobierno, leg. 14 (1796-1798); y en el Archivo histórico del Ministerio de Hacienda, Colección Santa María 0016 y 00167.

(23) Un desarrollo más amplio de este tema del "afrancesamiento" en mi estudio de próxima publicación sobre el pensamiento moderno peruano del siglo XVIII.

(24) Baquijano y Carrillo, José "Elogio del excelentísimo Señor Don Agustín de jauregui..." Lima 1781. Reproducido en el Boletín del Museo Bolivariano, Lima 1929, n. 12.

La posición de Baquijano frente al idioma merecería un estudio especial. Frente al latín, por ejemplo, aunque creyendo como los de su tiempo en las ventajas de un uso científico del castellano, conservó no obstante cierta reserva respetuosa. Así en su informe como Protector de los Naturales sobre la causa seguida al cacique Tambohuacso (Lima, 22 de agosto de 1780) justificó un pasaje en latín, diciendo: "Sus palabras se trascribirán en latín para que no pierdan la fuerza de su original". Lo cual puede, por otra parte, entenderse como restricción del valor de las traducciones. Cf. Eguiguren, Luis Antonio "Guerra Separatista del Perú 1777-1780" Lima 1942.

Más moderado que Baquijano, otro discípulo de Gorriochategui, el tacneño Ignacio de Castro decía en su "Relación de la Fundación de la Audiencia del Cuzco..." Madrid 1795. "Al caso se citó allí la bella crítica del Abad Desfontaines, o sátira de las locuciones nuevas que contuvo a muchos escritores que ya iban a precipitarse en el vicio común del neologismo. Pues en verdad es intolerable la afectación de algunos que no quieren servirse sino de voces nuevas, o distintas de las que el uso común autoriza; cuando aquellas sólo deben adaptarse si hay escasez de las que son propias del idioma, según el prudente precepto de Horacio". Y en otra ocasión: "Jesús. Recójase esta voz francesa que se me ha deslizado de la pluma por la mala habituación conque tantos pedantes nos oprimen con sus galicismos".

La polémica acerca de los neologismos se desvió en el Perú alguna vez hacia la de la menor o mayor autoridad de la Academia de la Lengua. Cierta "liberalismo" aplicado al idioma, llevó a los mismos enemigos de las voces nuevas y extranjeras a no conceder un carácter definitivo e inapelable a los juicios del Diccionario Académico. El Investigador por ejemplo —adversario de toda centralización del poder— decía (Nº 65, 3 setiembre 1814) que la Academia debía tomar en cuenta la tradición de los padres de la lengua y que era preferible estar equivocado con un poeta que estar de acuerdo con un académico. Advier-

tase que esa apelación a los **Padres de la Lengua**, correspondía en todo a la exaltación de los **Padres de la Iglesia** en las discusiones teológicas.

En ambos casos la tradición era puesta al servicio de las pretensiones renovadoras del modernismo y no de los conservadores.

(25) Zeballos, Juan José, Conde de las Torres "Diálogo Crítico sobre la Oración Panegírica que dixo el Doct. Don Miguel de Valdivieso y Torrejón..." Segunda Impresión, Madrid 1764. La primera, anónima y prohibida por las autoridades, se tituló "Diálogo entre un bedel de la Universidad de Lima y el R P Fray N Lector de Artes..." Transcribo parte de ese diálogo:

"Lector.— Maneras no es castellano: esto es barbarismo, y por ser tomado del francés, se llama Galicismo. Es un notable vicio: tanto mayor cuanto es más dura y dissonante la expresión, como Maneras.

Bedel.— Pues ya le he oído siempre en Castellano.

Lect. Lo havrás oído por las Aberturas que tienen a los lados las Ropas Mugeriles. Y manera, en singular, por el modo conque se hace alguna cosa, pero no por el trato político de las gentes, que es por lo que aquí se pone y lo que significa en francés.

Bed. Perdoneme VP, que a hombres bien entendidos lo he oído en el mismo sentido, que dice VP que significa en francés.

Lect. No lo dudo: Porque en la Conversación tan lexos está de ser vicio el uso de algunas voces extranjeras, que antes la amenizan... No es lo mismo en las obras del estilo Sublime, donde no hoy licencia para apartarse de lo mejor".

(26) Ruiz Cano, Francisco: a) "Júbilos de Lima...": "Pero hubiera sido agravio de nuestro romance no emplearlo también en la expresión de los mismos sentimientos. El idioma francés, que no aventaja al nuestra en alguna de aquellas calidades, que contribuyen a la perfección de una lengua, no sufrió sino una increíble resistencia, ver decorado con inscripciones latinas, un Arco de Triunfo que se erigió en París en honor de la Memoria de Luis el Grande" Párrafo en el que hay que retener tanto la referencia al latín y la equivalencia entre el francés y el castellano, como la utilización de un ejemplo extranjero (francés) para favorecer lo nacional (el idioma castellano).

b) Aprobación a la "Oración Fúnebre... de Agustín de Gorrichategui..." pronunciada por José Manuel Bermúdez, Lima 1776.

"Vemos además de ello, no sin dolor, que nuestro idioma degenera sensiblemente. Que nacen cada día voces y locuciones que desconocieron del todo nuestros mayores. Que se supone en el pueblo otro genio, otra necesidad, otro caracter y aún otra instrucción, pues que se le habla en énfasis y en expresiones tomadas a la letra del original y primeras versiones de los Libros Santos. Que despreciada finalmente la abundante fecundidad del lenguaje español, se le pretende sujetar a una monotonía insípida y poco conforme a su nativa majestad y elevación".

c) Aprobación a la "Oración Fúnebre que en las exequias de N SS P Clemente XIV... dixo... Luis Rodríguez Tena, Lima 1776.

"Hállase trabajada esta preciosa materia de enseñanza en un estilo propio, puro y magestuoso, qual convenia a su gravedad. No ofuscado con voces de un Idioma Extranjero, que trasladadas al nuestro son, a lo menos inútiles: por más que pretenda autorizarlas el uso; como si fuera preciso pagar esta fea servidumbre a una Nación extraña, que por los grandes modelos de eloquencia sagrada que ha producido se reputa como única maestra en ese arte".

(27) Irigoyen, José, de Aprobación a Amil y Feyjóo, Vicente de "Oración fúnebre del señor Don Carlos III..." Lima 1790.

(28) Echague, Francisco Xavier. Aprobación a Cano, Fray Francisco "Oración fúnebre dicha en las exequias funerales que la Casa de Observancia de Predicadores de Chile hizo a su difunto fundador... Manuel de Acuña..." Lima 1782.

(29) Espinoza Medrano, El Lunarejo "Apologético... de D. Luis de Góngora..." 2ª edición, Lima 1694, ps. 59, 74, 78, 81; "Dezir Faria que es yerro usar en nuestro idioma lo que es propio del latino es error suyo, pues si esto es aliño de la Poesía Latina, no es tan inepta, baxa o incapaz nuestra lengua, que desmerezca... aquellas galas". Góngora sacó al Castellano de su hispanismo, había hecho esa lengua de corta, sublime; de balbuciente, fecunda; de estéril, opulenta; de encogida, audaz; de bárbara, culta. Lo cual al entender de este mestizo cuzqueño era regresar a los orígenes pues primitivamente habían sido los latinos quienes imitaron de los españoles la bizarria del decir, hasta obtener aquel lenguaje que como decía Erasmo no es de quien habla con elocuencia sino de quien truena con asombro.

El ejemplar que he consultado pertenece a Luis Loayza; en algunas de sus páginas hay curiosas anotaciones manuscritas del siglo XVIII contra el escolasticismo.

(30) Carreter Op. Cit.; con bibliografía a pie de página. También Lapesa, Rafael "Historia de la Lengua Española" Madrid 1942.

Acerca de la actitud del Estado español frente al uso universitario del latín véanse las disposiciones regias de Felipe II (1598), Fernando VI (1753), Carlos III (1771; 1773), Carlos IV (1798) en el Tomo III, Libro VIII, Título IV, Ley II de la Novísima Recopilación. Cito de la edición de París, 1846.

(31) En lo referente al uso del Castellano en los estudios teológicos podría mencionarse como un lejano antecedente de las opiniones de Olaguer Feliú, las de Peralta en su Pasión y Triunfo de Cristo (Lima 1738). Sin ocuparse de la contienda entre el Latín y las lenguas vulgares, Peralta sostuvo que incluso los laicos —con información y formación suficiente— podían ocuparse de examinar las Sagradas Escrituras. Desdeñaba así el argumento de la "vulgarización peligrosa" que los latinistas esgrimían para excluir al Castellano del dominio de las ciencias y de la Religión. Decía: "Las Sagradas Escrituras son Templos Mentales que tienen, para todos los que entran a sacrificar el estudio, abiertas las puertas de la inteligencia y verdaderamente no es el que los cultiva el que los penetra, sino los Padres que lo guían. Y en fin nunca puede ser osadía lo que es salvación ni extrañeza lo que puede ser ternura".

Más explícito el testimonio de Ignacio de Castro en su Segunda Disertación... sobre la Concepción de la Virgen..." (Lima 1784). En particular ps. 47 y ss., 272 y ss.; en que trata del latín y las lenguas vulgares en relación con la Teología.

Podría mencionarse otros testimonios de fines del siglo XVIII y principios del XIX, todos ellos en defensa del Castellano. Por ejemplo el de Agustín de Landaburu y Belzunce en su "Ensayo sobre los primeros fundamentos de las bellas letras" (Lima 1785) que muy al final de su interrogatorio decía: "Mientras se consagran tantos cuidados al conocimiento de las lenguas extrañas, es preciso no olvidarse de la propia, solicitando el conocimiento de sus voces". Y, por último El Investigador —años después que Feliú— condenando el abuso del latín en las recetas médicas (Nº 21; 21 de Julio 1814): "Yo no se qué peculiar encanto tenga una receta escrita en latín; ¿Por ventura adquiere algún grado más de perfección el remedio recetado en Latín; alivia más pronto al enfermo...? ¿De dónde viene señor Robespierre, que las demás naciones receten en su lengua nativa y los españoles en lengua extranjera? ¿Sabrán menos latín que los españoles?"

(32) Ramón Olaguer Feliú "El uso de la Lengua Vulgar en el estudio de las Ciencias... que dedica al Exmo. Señor D. Joseph Fernando de Abascal... D. Manuel Sáenz de Tejada A nombre del Convictorio de San Carlos por el D. D. Ramón Olaguer Feliú..." Lima 1806

Natural de Ceuta y Diputado y Secretario de las Cortes de Cádiz, Feliú estuvo preso —culpable de liberalismo— en el castillo de Benas-

que. Aficionado a las matemáticas y a las ciencias naturales, de él decía un impreso limeño que aplicaba el compás, los métodos geométricos y las fórmulas algebraicas a las ideas políticas. Cf. a) "Discursos pronunciados en las Cortes generales de la Nación..." Reimpresión limeña sin fecha ni indicación de la imprenta; b) Mendiburu, Manuel de "Diccionario Histórico Biográfico" Lima 1876; c) Eguiguren, Luis Antonio "Diccionario Histórico Cronológico de... la Universidad de San Marcos..." Tomo I, Lima 1940.

(33) Feliú Op. Cit. citando a Hervás y Panduro.

(34) Olaguer Feliú Op. Cit. En las ps. 380-387, Feliú añadió a estos argumentos una defensa del Laico y de su posición dentro de la Iglesia. Siguiendo a Muratori sostuvo que el término o calificativo de "Lego" (por ignorante) podía convenir fuese a un clérigo, fuese a un seglar. Señaló las vinculaciones entre las palabras clérigo, literato y docto, demostrando que habían sido aplicadas a todo hombre de estudio sin reparar en que perteneciese o no al estado eclesiástico. En consecuencia, las prohibiciones contra el Lego no lo eran contra el Laico o Seglar sino contra el ignorante. Y también podía ser ignorante —y en materia religiosa— un hombre de Iglesia.

(35) Llano Zapata, José Eusebio "Preliminar y Cartas que preceden al Tomo I de las Memorias Histórico Physicas, Críticas Apologéticas de la América Meridional" Cádiz 1759.

Bermúdez, José Manuel "Discurso sobre la Utilidad e importancia de la Lengua General del Perú" Mercurio Peruano, Tomo IX, fs. 176 y ss.

Llano Zapata afirmó que tanto el latín como el quechua eran indispensables en la formación cultural de los peruanos: como introducción, respectivamente, a los idiomas modernos y a las lenguas e historia aborígenes del país.

Bermúdez dominaba no sólo el quechua corrompido de la sierra central —el quechua chinchaysuyo— sino también el más perfecto y pulido del Cuzco. Fue Bermúdez, junto con Crespo y quizás con el español Cerdán, y con Millán de Aguirre, de los pocos Amantes del País que demostró un franco entusiasmo por la cultura prehispánica. ¿O hay que mencionar también a Pastor de Larrinaga con sus malos versos sobre los Incas, al autor del artículo sobre los yaravies, a Unanue con anotaciones pasajeras sobre la cultura indígena y a Egaña que solicitó en nombre de todos ellos planos e informaciones sobre las antiguallas del Perú? Dejemos para otra ocasión discutir el asunto.

En su afán de procurar, según decía, el renacimiento de una literatura quechua, Bermúdez, que no fue un purista intransigente, admitió que pudieran incorporarse al idioma aborigen aquellos neologismos que lo enriquecieran sin entorpecer su genio y sintaxis. El entusiasmo de Bermúdez por el quechua lo hizo gran lector de Hervás a quien elogió y de los jesuitas expulsos ("nuestros hermanos expatriados") aunque lamentaba que éstos no hubiesen escrito sobre el Perú obras semejantes a las de Clavijero, Molina, Morel y otros.

Sobre la influencia de Hervás en los grupos intelectuales peruanos de fines del XVIII, véase "Carta Escrita a la Sociedad por un Distinguido Americano residente en la Corte de Madrid" (carta del 14 de diciembre 1791). Mercurio Peruano. Tomo V, fs. 172 y ss. El americano era Santiago-Concha que sostuvo correspondencia con Hervás.

El desinterés a que aludimos en el texto fue, sobre todo, un fenómeno costeño, más aún limeño. Lo cual es mucho decir dada la indisputada capitalidad cultural de Lima durante la Colonia. En el Cuzco al contrario, los criollos, hasta los más aristocráticos, se enorgullecían del idioma aborigen. Manuel Quimper (Descripción Sucinta y en Globo de San Carlos de Puno" Madrid 1822) lo comprueba: "Tienen mucha pasión a su quechua y a la Imarae que en toda la sierra a los es-

pañoles hijos de ellas les es muy predilecto, particularmente al sexo femenino del primer rango; que en la sociedad de etiqueta hay una jerigonza entre ellas que llama la atención de los hombres e incomodo a los europeos y en donde más se advierte es en las ciudades de Cuzco y La Paz". Prueba de este arraigo de la antigua lengua es, por otra parte la existencia de un movimiento literario quechua, tal como lo deseaba Bermúdez. Se escribieron entonces multitud de comedias, poesías y dramas en quechua, y se llegó incluso, pocos años después de los que estudiamos, a traducir del francés al quechua una obra de Racine, la Phedra. Cf. Pacheco Zegarra, Gabino "Ollantay" París 1874.

(36) Rivet y Créqui de Montfort. "Bibliographie Quechua et Aymarará" París 1951-1956. Porras Barrenechea, Raúl. "Los Quechuistas coloniales" El Comercio; julio 28, 29 y 30 de 1948; "Los Quechuistas del Perú" Mercurio Peruano, Diciembre de 1950; "El Ollantay y Antonio Valdez". Actas del Congreso de Peruanistas de 1951; y sus prólogos a la Gramática y al Vocabulario de Fray Domingo de Santo Tomás (Lima 1951) y al Vocabulario de Diego González Holguín (Lima 1952).

(37) Espinosa Medrano, El Lunarejo Op. Cit. La cita es cortísima y servía al Lunarejo para justificar una lengua secreta y privativa para la poesía y los hombres cultos, como existía otra del vulgo delincente: "Más dicha tienen los picaros en su idioma xacarando, que llaman trena a la cárcel, xaque al valiente, Coillón al pregonero, gurapas a las galeras, mosca al dinero, trongas a las rameras y finibusteras ala horca". (Subsisten hoy —desaparecidos la horca, el pregonero y las galeras— mosca,, pero no trongas) ¿Ni cómo esperar más de quien en todo su libro no puso más nota de color local que la de comparar las manzanas de oro al color de los auquénidos andinos?

Tampoco interesaron durante el siglo XVIII los dialectos africanos que hablaban los esclavos de la Costa. Miguel de Olabarrieta Medrano ("Recuerdo de las Obligaciones del Ministerio Apostólico en la Cura de Almas" Lima 1714) fijó al respecto la posición de la Iglesia y la que entonces por lo general predominaba: Según él los Curas estaban obligados a conocer la lengua indígena pero no la de los negros. Y los españoles ni una ni la otra. "De otra suerte se siguiera que también fuera necesario supiesen bien los curas de españoles en Lima todas las lenguas de los negros de Guinea, pues son muchos más los que en la ciudad y el campo son feligreses suyos que no los indios que están mezclados con los españoles en sus feligresías: unos y otros, negros e indios tienen mucha comunicación con los españoles; y tienden a darse entender en su media lengua a lo español, por ser este idioma el común y vulgar entre todos".

(38) Palma, Ricardo "Catálogo del Salón América..." Lima 1891.

(39) Pereyra y Ruiz, Antonio "Noticia de la Muy Noble y muy Leal Ciudad de Arequipa..." Copia fotostática en la Biblioteca Nacional de Lima (X985. 41 P 43) del original existente en la Biblioteca de Tenerife. Una presentación de la obra. En Lostanau, Alejandro "El desconocido manuscrito de Pereyra y Ruiz..." Fénix, Segundo Semestre 1946.

Sobre Rossi y Rubí, véase El Mercurio Peruano Tomo II, f. 123.

(40) El "Libro de Varios Asuntos..." en la Biblioteca Nacional de Lima; Sección Manuscritos (D 459). Había sido escrito, según anotación de letra distinta a la del texto, por un pariente de Luis Huerta, el autor del Diccionario de Sinónimos.

Los refranes de Llano Zapata en su "Paremiographo Hispano Latino..." Lima 1752.

## Actividades del Claustro

### APERTURA DEL AÑO ACADEMICO

El 12 de abril se desarrolló en el General de San Marcos la ceremonia de apertura del año académico de 1962. Ante el Claustro Pleno el Rector de la Universidad, Dr. Luis Alberto Sánchez dio lectura a su extensa Memoria anual correspondiente el año lectivo anterior, la que ha sido publicada en el Boletín Universitario (Nº 9/12 enero/abril, 1962). El discurso de orden estuvo a cargo del Dr. Félix Alvarez Brun, Catedrático Principal de Historia del Perú de la Facultad de Letras, y versó acerca del tema "La Ilustración en la Independencia Americana".

### INAUGURACION DE LAS TAREAS DOCENTES EN LA CIUDAD UNIVERSITARIA

El acontecimiento más importante en la vida de la Facultad de Letras durante el año de 1962 ha sido el traslado a su nuevo local de la Ciudad Universitaria durante el mes de junio.

El día 17 de mayo el doctor Luis Alberto Sánchez, Rector de la Universidad y Catedrático Principal de Introducción a la Historia de América dictó la primera clase en el nuevo local, inaugurándose así las nuevas aulas y una promisoro etapa en la historia de la Universidad de San Marcos. Concurrieron a esta lección, que versó acerca de la Cultura Maya, el Vice Rector doctor Mauricio San Martín, el Decano y catedráticos de la Facultad de Letras y centenares de alumnos que colmaban el aula Nº 1.

Durante el mes de junio, coincidiendo con la suspensión del dictado de clases con motivo del proceso electoral, se trasladó el mobiliario y equipo del antiguo local central del Parque Universitario, así como el de los locales anexos situados en las calles

Padre Jerónimo (Departamento de Geografía, Seminario de Lenguaje Peruano, Secciones de Cultura General) Fano (Departamento de Filología), Colmena (Escuela de Periodismo) y Zamudio (Departamento de Etnología, que fueron reacondicionados en el primer piso y parte del tercero del edificio correspondiente de la Ciudad Universitaria. En tanto se construye el Pabellón de Instituto y Departamentos de la Facultad se ha utilizado el primer piso de la Vivienda de la Ciudad Universitaria para instalar los departamentos de Filología, Geografía, Etnología y Arte. El traslado de una Facultad con más de tres mil alumnos demandó esfuerzo arduo para reacondicionar en el más breve término las instalaciones de agua desagüe, fluido eléctrico, iluminación, persianas, pizarras, butacas, pupitres, etc. y poner en marcha el nuevo servicio de transporte gratuito. El Rector de la Universidad, gestionó del Comité de Cerveceros presidido por don Ricardo Bentín una importante donación de un millón de soles que permitió amoblar las aulas. El Decano de la Facultad obtuvo del Banco de Crédito la donación de cien mil soles; del doctor Jorge Jellicic la suma de veinticinco mil soles y de la firma P. y A. D'Onofrio la cantidad de diez mil soles con destino al equipo y mobiliario de la Biblioteca y de la Hemeroteca de la Facultad. Estas donaciones han permitido renovar la vieja estantería de madera que ha sido reemplazada por estantes de acero Dexion; y a la vez adquirir mobiliario para la sala de lectura de la Hemeroteca.

Coincidiendo con el traslado se estudió y aplicó una reestructuración de los horarios teniendo en cuenta la disponibilidad de aulas y la capacidad de las mismas. Se estableció un horario nocturno para los alumnos que trabajan y estudian. El Decanato ha solicitado la edificación de un Aula Magna para el dictado de las clases magistrales y de conferencias que suponen un público más amplio.

### EXAMEN DE INGRESO

Los exámenes de ingreso han estado a cargo de una comisión General de Admisión integrada por un delegado catedrático de cada Facultad, elegido por el Consejo de ésta. El doctor José Mejía Valera ha representado a la Facultad de Letras en dicha Comisión para el examen de ingreso de 1962. A solicitud de la misma Comisión, el Departamento de Filosofía y Psicología bajo la dirección del doctor José Russo Delgado, elaboró un conjunto de

normas y recomendaciones para la Entrevista Personal, que merecieron el reconocimiento de la Comisión y el de la Facultad.

### DIRECTORES DE LOS DEPARTAMENTOS

De conformidad con las disposiciones del Estatuto de la Universidad que establecen la renovación anual de la dirección de los Departamentos, fueron elegidos para el año académico 1962-1963 los siguientes señores catedráticos: Dr. José Jiménez Borja, Director del Departamento de Literatura; Dr. Javier Pulgar, Director del Departamento de Geografía; Dr. Félix Alvarez Brun, Director del Departamento de Historia; Dr. Jehan Vellard, Director del Departamento de Etnología; Dra. Nelly Festini, Directora del Departamento de Arte; Dr. Aníbal Ismodes, Director del Departamento de Sociología; Dr. Walter Peñaloza, Director del Departamento de Filosofía y Psicología; Dr. Teodoro Meneses, Director del Departamento de Filología y Lingüística.

### CONFERENCIAS, CURSILLOS, REUNIONES DE MESA REDONDA

Durante el año se ha desarrollado un apreciable número de conferencias, cursillos y reuniones de mesa redonda que constituyen la ampliación y proyección de las tareas docentes. Algunas de ellas se han efectuado en el Salón de Grados de la Facultad, en el local central, la antigua Capilla de Nuestra Señora de Loreto, que constituye una reliquia arquitectónica de gran prestancia; otras se han desarrollado en el moderno marco de la ciudad universitaria. Prestigiosos maestros, investigadores y escritores nacionales y extranjeros han participado en el ciclo correspondiente a 1962. Entre ellos figuran los nombres de Silvio Zavala, José Luis Martínez, Mariano Picón Salas, Luis Alberto Sánchez, José Luis Romero, David García Bacca, Bertil Malmberg, Giovanni Meo Zilio, Jacques Kaiser, Jean Camp, José Jiménez Borja, Antonio Cornejo Polar, Corpus Barga, Silvio Julio, Luis E. Valcárcel, Felipe Cossío de Pomar, Eugenio Petit Muñoz, Luis Oyarzún, Robert Arthur Humphreys, Luis Jaime Cisneros, Claudio Sestieri, Martha Hildebrandt, Washington Delgado, Guillermo Briones, Juan Comas, Oliver Dolfuss, Germán Valdivia, Jorge Muelle, José María Arguedas, Aníbal Buitrón, Carlos Mariotti, Baltazar Caravedo, José Mejía Valera, Aníbal Ismodes, Manuel Román, Augusto Castillo Muro Sime,

Singular relieve dentro de la actividad cultural del país tuvieron las actuaciones de la Semana de Homenaje a Lope de Vega organizado por la Facultad con motivo del cuatricentenario del nacimiento del insigne dramaturgo español. El acto inaugural contó con la presencia del Rector de la Universidad, decanos, directores del departamento de la Facultad, catedráticos y numeroso público. Participaron en los actos de homenaje el Decano de la Facultad, quien tuvo a su cargo el discurso inaugural de la Semana de Lope, y los profesores universitarios señores Corpus Baraga quien disertó acerca de El populismo de Lope de Vega; Washington Delgado (La honra villana en el teatro de Lope; José Jiménez Borja (La lírica de Lope de Vega); Luis Alberto Sánchez (Amarilis); Antonio Cornejo Polar (La técnica de la Comedia de Lope de Vega). El Teatro Universitario presentó una escenificación de las epístolas de Amarilis a Belardo y de Belardo a Amarilis. El señor Augusto Castillo Muro, bajo el título El ocaso de un enigma, expuso sus investigaciones sobre el problema de Amarilis. La Compañía de Lucía Irurita, con el auspicio de la Facultad de Letras, presentó para nuestros catedráticos y estudiantes un estreno de Fuente Ovejuna.

El Departamento de Sociología en colaboración con el Departamento de Extensión Universitaria organizó un ciclo de conferencias sobre Sociedad de Masas.

En el Museo Arqueológico de la Facultad han proseguido los viernes etnológicos y los miércoles arqueológicos. Dos mesas redondas sobre el valle de Lurín y sobre Indigenismo, integración nacional y antropología contaron con la participación de los doctores Luis E. Valcárcel, Jorge Muelle, Juan Comas, José María Arquedas y José Matos Mar. El antropólogo ecuatoriano Aníbal Buitrón dictó en los meses de noviembre y diciembre un cursillo de su especialidad.

#### CURSILLO DE LITERATURA COMPARADA DE HISPANOAMERICA Y EL BRASIL

Por acuerdo del Consejo de la Facultad de Letras, el Profesor Silvio Julio de Albuquerque, Catedrático de la Universidad de Río de Janeiro y Profesor Honorario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, dictó un cursillo sobre Literatura Comparada de los idiomas Castellano y Portugués (América Española y Brasil) en el local de la Ciudad Universitaria, el cual tuvo una dura-

ción de tres meses. El cursillo estuvo abierto a los estudiantes y al público en general.

El Cursillo se distribuyó en cuatro unidades. Todos sus asuntos fueron tratados con abundancia de hechos, textos y documentos comprobatorios, evitándose las tesis abstractas o generalidades teóricas. Las referencias históricas al período colonial fueron exclusivamente indicativas de cosas y fenómenos literarios que perduran en la vida nacional de los pueblos hispanoamericanos y el Brasil.

En la primera unidad el Profesor Julio hizo un estudio histórico-comparativo de las lenguas castellana y portuguesa como expresión literaria de la vida iberoamericana después de la emancipación política de las naciones que fueron colonias de España y Portugal.

En la segunda unidad se estudió las semejanzas y diferencias entre las literaturas nacionales (siglos XIX y XX) de Hispanoamérica y el Brasil, con un análisis económico, político y cultural de los pueblos ibero-americanos en ese período del romanticismo y del costumbrismo.

Las transformaciones del romanticismo en Iberoamerica, el parnasianismo y el simbolismo, la novela realista y la naturalista del siglo XX, fueron los temas de la tercera unidad.

Finalmente, la cuarta unidad versó acerca del estilo periodístico en la literatura iberoamericana del siglo XX, la democratización de la forma literaria, el ensayo y los actuales problemas de técnica literaria en las lenguas española y portuguesa y sus más altos representantes entre hispano-americanos y brasileños: poesía y prosa.

#### PLAN COOPERATIVO CON LA UNIVERSIDAD DE CORNELL EN EL CAMPO LINGUISTICO

Se han planteado las bases de un plan de cooperación con la Universidad de Cornell, en el campo de la lingüística teórica y aplicada. La cooperación institucional, de la que deriva esta perspectiva, empezó al ser invitado el Prof. Alberto Escobar para que asistiera a la División de Lenguas Modernas de esa Universidad, y participara en las tareas del Programa de Lengua Quechua que dirige el Prof. Donald F. Solá; dicho programa cuenta con el

auspicio económico de la Fundación Rockefeller, y tiene como objeto investigar las lenguas y dialectos que constituyen la "barrera lingüística" de los Andes y los problemas consecuentes.

El convenio propuesto, que oportunamente fue conocido por el Departamento de Filología y Lingüística de esta Universidad, y que contó con su aprobación y la del Consejo de la Facultad de Letras, será perfeccionado como documento legal en el año en curso, a tiempo para que sus acuerdos empiecen a ejecutarse en el año académico de 1963. Dicho texto contempla el incremento de asignaturas básicas en el campo de la lingüística descriptiva (teoría y análisis), e interrelación de la lingüística con otras disciplinas, así como fondos para subvenir a los gastos que demande el dictado de los nuevos cursos y asesoría de los estudiantes, enriquecimiento de la biblioteca y hemeroteca, donativo de matrices fonéticas para la imprenta de la Universidad, material necesario para el trabajo en las aulas y en el campo, y becas para profesores y alumnos. Por su parte, la Facultad de Letras estimularía la enseñanza y las investigaciones lingüísticas, y se comprometería a conceder becas para estudiantes de otros países andinos que tengan interés en los estudios lingüísticos. El convenio está concebido en forma que haga posible la asimilación paulatina, por parte de la Universidad de San Marcos, de los nuevos servicios que derivan de la colaboración.

## Biblioteca de Letras

EL DR. OLIVIER DOLLFUS, CATEDRÁTICO HONORARIO DE  
SAN MARCOS

Por resolución del Consejo Universitario, a propuesta de la Facultad de Letras, se acordó al Prof. Olivier Dollfus el título de Catedrático Honorario de la Universidad, teniendo en cuenta sus importantes servicios docentes y su labor como investigador de la geografía peruana. El 12 de julio, en vísperas de retornar a Francia, después de haber desempeñado con singular eficiencia el cargo de Agregado Cultural de su país, durante varios años, contribuyendo desde él como desde la cátedra al acercamiento entre nuestros pueblos, se efectuó en el Salón de Grados de la Facultad la ceremonia de entrega del título. Concurrieron al acto el Rector de la Universidad, el Decano de la Facultad de Letras, el Director del Departamento de Geografía, catedráticos y alumnos universitarios. Se inició el acto con la lectura de la Resolución del Consejo Universi-

tario que acuerda la honrosa distinción. A continuación el Decano de la Facultad, Dr. Puccinelli, hizo uso de la palabra para poner de relieve la obra desarrollada por el Dr. Olivier Dollfus en la Facultad de Letras como catedrático de geografía y como investigador de nuestro territorio; se refirió además a la cooperación prestada como Agregado Cultural de Francia a los planes de intercambio universitario de profesores y estudiantes, de libros y revistas y manifestó la seguridad de que el título que la Universidad de San Marcos le otorgaba por sus méritos como maestro y como investigador sería el vínculo permanente con el Perú. El Rector de la Universidad Dr. Luis Alberto Sánchez hizo entrega del título e impuso al Dr. Dollfus la insignia de Catedrático Honorario, pronunciando con este motivo expresivas palabras de elogio al prestigioso investigador. Acto seguido el Dr. Olivier Dollfus expuso su trabajo "Algunos aspectos de la geografía regional en el Perú".

#### CONCURSO LITERARIO DE LA FACULTAD EN HOMENAJE A LOPE DE VEGA

Con ocasión de celebrarse, este año, el cuarto centenario del nacimiento de Lope de Vega, la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos convocó a un concurso literario, sujeto a las siguientes bases:

- 1.— El tema del trabajo versará sobre algún aspecto de la obra o de la personalidad de Lope.
  - 2.— No hay límite en la extensión del trabajo.
  - 3.— Podrán participar en el concurso alumnos y egresados en los últimos cinco años de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos.
  - 4.— El jurado estará presidido por el Director del Departamento de Literatura, e integrado por dos Catedráticos de la materia.
  - 5.— Los originales se entregarán en la Secretaría de la Facultad de Letras (Ciudad Universitaria).
  - 6.— La última fecha para la recepción de los trabajos será el día 31 de diciembre.
  - 7.— Habrá dos premios para los concursantes exalumnos y dos premios para los concursantes alumnos. En esta categoría los primeros premios serán de S/. 2,000.00 cada uno, y los segundos premios de S/. 1,000.00 cada uno.
- Reunido el Jurado, en cumplimiento de las bases del con-

curso, acordó premiar los trabajos de los señores Luis Hernán-Ramírez y Juan Pardo del Arco en las categorías de ex-alumno y alumno respectivamente.

### EL PROFESOR GUILLERMO BRIONES SE INCORPORA EN EL DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

El profesor Guillermo Briones ha sido destacado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura —UNESCO— para que dicte, durante el año académico de 1962, dos cursos en el Departamento de Sociología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. El profesor Briones colaborará, además, con el Director y profesores del Departamento en la elaboración y conducción de un programa de investigaciones.

El profesor Guillermo Briones es investigador de tiempo completo y jefe del Departamento de Sociología del Centro de Planificación económica de la Universidad de Chile. Después de terminar sus estudios en la Facultad de Filosofía de esa Universidad ejerció durante varios años la docencia secundaria y en 1953 ingresó al Instituto de Sociología. En 1956 se dirigió a la Universidad de Columbia en Nueva York, en cuyo departamento de Graduados siguió cursos de especialización en teoría sociológica y metodológica de la investigación social.

En 1958 fue nombrado Jefe de Estudios de la recién formada Escuela de Sociología y profesor de Teoría Social. Ese mismo año también entró a formar parte del cuerpo de profesores de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales —FLACSO— centro regional que funciona en Santiago bajo el patrocinio de la UNESCO para la formación de docentes e investigadores en Sociología en el nivel de post-graduados. Es allí profesor de Estadística aplicada a las Ciencias Sociales.

El profesor Briones ha participado y dirigido diversas investigaciones en el marco de su disciplina. Durante el año 1961 fue encargado por la División de Asuntos Sociales de la Comisión Económica para América Latina —CEPAL— para realizar una investigación en Santiago sobre los empresarios industriales y el desarrollo económico. Esa investigación forma parte de un programa más amplio que comprende varios países latinoamericanos.

En su carácter de miembro del Comité de trabajo, Corporación de Fomento de la Producción — Universidad de Chile, para

el estudio de los recursos humanos estuvo dirigiendo hasta el momento de llegar a la Universidad de San Marcos, una serie de investigaciones relacionadas con la educación universitaria y las necesidades de personal calificado de nivel superior que implica el crecimiento económico y las demandas del Programa Nacional de Desarrollo económico elaborado por la Corporación de Fomento de la producción —CORFO— principal organismo económico del gobierno de Chile.

Los cursos que dictara en la Facultad el Dr. Briones forman parte del Plan de Estudios del Departamento de Sociología y son, por lo tanto, obligatorios para todos los alumnos que se encuentren matriculados. Los cursos son los siguientes: Teoría sociológica avanzada y Métodos de investigación.

#### CATEDRATICOS DE SOCIOLOGIA DE SAN MARCOS ASISTIERON AL XIII CONGRESO DE SOCIOLOGIA REALIZADO EN MEXICO

Los doctores José Mejía Valera y Aníbal Ismodes, catedráticos de Sociología de la Facultad de Letras, representaron a nuestra Universidad en el XIII CONGRESO DE SOCIOLOGIA, reunido en Hermosillo (México) del 12 al 17 de noviembre.

El tema del Congreso fue LA SOCIOLOGIA Y EL DESARROLLO NACIONAL Y REGIONAL. El Director del Departamento de Sociología, Dr. Ismodes, sustentó la ponencia: "La Educación y el Desarrollo Económico"; el Dr. José Mejía Valera presentó la ponencia "El Papel de la Sociología en la Planificación del Desarrollo", formando parte asimismo de la mesa directiva de la ceremonia de inauguración y presidiendo uno de los plenarios del Congreso. Las ponencias de nuestros delegados fueron aprobadas por el plenario y serán publicadas en la memoria final.

El Congreso se desarrolló con todo éxito. Se debatieron problemas de gran trascendencia para el futuro desarrollo de América Latina. Participaron delegados de Alemania, México, Perú, Guatemala, Colombia, Panamá, Bolivia y Estados Unidos. Estuvieron presentes sociólogos de prestigio como Kingsley, Talcott Parsons, Hans Freyer entre otros,

## CONFERENCIA DEL PROFESOR GIOVANNI MEO ZILIO

El jueves 6 de setiembre el Dr. Giovanni Meo Zilio, catedrático de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Padua, profesor de la Universidad de Montevideo y autor de importantes trabajos sobre temas dialectológicos y de crítica literaria, entre los que sobresale su estudio "Stile e poesia in César Vallejo", sustentó una conferencia en el antiguo Salón de Grados de la Facultad, acerca del tema "Amor y dolor en la poesía de César Vallejo". Fue presentado por el Decano de la Facultad de Letras, Dr. Jorge Puccinelli, quien analizó la obra del Dr. Meo Zilio y se refirió al significado de sus estudios vallejanos.

## IV CONGRESO BRASILEÑO DE FILOSOFIA

En el mes de noviembre se reunió el IV Congreso Brasileño de Filosofía al que concurrió invitado el Dr. Francisco Miró Quesada, Catedrático de Lógica Superior, llevando la representación de la Facultad de Letras. Presidió el Congreso, en el que se ha conmemorado el centenario del patriarca de la filosofía brasileña Farías Brito, el Dr. Miguel Reale, profesor de la Universidad de Sao Paulo. Fueron elegidos Vicepresidentes los doctores Franco Lombardi de la Universidad de Roma y Francisco Miró Quesada de la Universidad de San Marcos. Entre las comunicaciones presentadas se destacaron los trabajos conmemorativos de Miguel Reale sobre Farías Brito, de Juan Llamblás de Azevedo sobre Pascal, de Michel Debrun sobre Rousseau y de Gerard Debrun sobre Pascal. El Dr. Miró Quesada presentó un trabajo sobre Lógica y Teoría de las Ciencias.

## LOPEZ ALBUJAR DOCTOR HONORIS CAUSA DE SAN MARCOS

A propuesta del Decano de la Facultad de Letras Dr. Jorge Puccinelli, el Consejo Universitario en su sesión del lunes 19 de noviembre acordó por unanimidad de votos el Grado de Doctor Honoris Causa para el eminente escritor don Enrique López Albújar, con ocasión del nonagésimo aniversario de su nacimiento.

La ceremonia de colación de Grado se efectuó el día 23 de noviembre en la residencia del notable narrador. Hizo uso de la

palabra el Rector de la Universidad doctor Luis Alberto Sánchez quien se refirió a la obra del escritor a quien honraba San Marcos. Agradeció en expresivas frases el doctor López Albújar. Concurrieron al acto los miembros del Consejo Universitario, estudiantes y catedráticos del Departamento de Literatura de la Facultad de Letras.

#### CONFERENCIA DEL DR. CARLOS MARIOTTI: "LOS EMPRESARIOS Y LA PROFESION DE SOCIOLOGO"

La importancia de la participación del sociólogo en el desarrollo del país, particularmente en los aspectos relacionados con la industrialización del Perú, fue el tema desarrollado por el Dr. Carlos Mariotti, Gerente de las Empresas Eléctricas Asociadas, en la conferencia sustentada en el local de la Facultad de Letras en la Ciudad Universitaria. El conferenciante fue presentado por el Dr. Aníbal Ismodes, Director del Departamento de Sociología. El Dr. Mariotti se refirió al notable cambio que ha experimentado el desarrollo industrial y la evolución en sus mandos o direcciones que ha pasado de manos de sus propietarios a la de los Ejecutivos que suponen el mayor rendimiento y la máxima capacitación y experiencia.

#### VIAJE A EUROPA DEL DR. MIGUEL ANGEL UGARTE CHAMORRO

«Jorge Puccinelli Converso»

Al frente de una delegación de egresados de las Facultades de Letras y de Educación viajó en el mes de diciembre a Europa el doctor Miguel Angel Ugarte Chamorro, con el auspicio de la Facultad y del Rectorado de la Universidad. Los viajeros asistirán a un cursillo sobre Lingüística, especialmente organizado por el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid. Integran la delegación los egresados señores Rodrigo Alvarado, Marco Gutiérrez, Sergio Rodríguez y las señoritas Olga Cabrejos, Giovanna Camacho, Nilda Leví, Sara Liendo, Gloria Arca, Cecilia Barcello, Mirna Montoya y Antonietta Delgado.

#### HOMENAJE AL DR. WALTER BLUMENFELD

El 3 de diciembre de 1962, a las 11.30 a.m., se efectuó en la Ciudad Universitaria un emotivo homenaje que las Facultades de

Letras, Ciencias y Educación tributaron al Dr. Walter Blumenfeld por los eminentes servicios prestados a dichas Facultades durante más de 25 años de docencia.

Inició la actuación el Dr. Jorge Puccinelli, Decano de la Facultad de Letras, quien se refirió a la fecunda y prolongada labor docente del Dr. Blumenfeld en la Universidad de San Marcos y al hermoso significado que tenía la actuación como reconocimiento a la labor de un maestro que ha consagrado su vida entera a la Universidad a la cual continuará prestando su consejo y asesoramiento permanentes. A continuación le impuso la medalla de Catedrático Honorario acordada por el Consejo Universitario y pidió al Dr. Manuel Argüelles, Decano de la Facultad de Educación, que entregara al Dr. Blumenfeld el diploma respectivo.

Enseguida el Dr. Augusto Salazar Bondy, a nombre de la Facultad de Letras, hizo una exposición de las contribuciones que en el campo filosófico ha hecho el destacado maestro universitario.

El Dr. Luis Felipe Alarco, en nombre de la Facultad de Educación, elogió la noble sencillez y la fecunda y silenciosa labor que ha realizado como maestro y como investigador.

En representación de la Facultad de Ciencias y de los colaboradores del Dr. Blumenfeld, el Dr. Modesto Rodríguez Montoya hizo un recuerdo de la labor docente desarrollada por el homenajeado tanto en Alemania como en nuestro país y recordó que fue quien organizó el Instituto Psicopedagógico Nacional y tuvo a su cargo en San Marcos el Laboratorio de Psicología Experimental.

En nombre de los estudiantes de Psicología, el alumno Sr. Francisco Javier Acosta dirigió unas breves y sentidas palabras de homenaje a tan destacado psicólogo.

El Dr. Walter Blumenfeld agradeció a todos los que habían hecho uso de la palabra y declaró ser deudor de la Universidad de San Marcos y del Perú en la que pudo desarrollar su labor de maestro y de investigador.

Luego se sirvió un cocktail ofrecido por las Facultades que patrocinaron el homenaje, el que se efectuó en la Sala de Profesores de la Facultad de Educación.

LA UNIVERSIDAD DE SAN MARCOS CONFIERE DOCTORADO  
HONORIS CAUSA AL ANTROPOLOGO JUAN COMAS

El día 4 de diciembre a horas 11.30 a.m., se efectuó en el

Salón de Grados de la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos la ceremonia de entrega del Título de Doctor Honoris Causa e imposición de la insignia correspondiente al Dr. Juan Comas, Catedrático de la Universidad Nacional Autónoma de México y Profesor Visitante de la Facultad de Letras. Presidieron el acto el Rector de la Universidad, Dr. Luis Alberto Sánchez y el Decano de la Facultad de Letras, Dr. Jorge Puccinelli.

Hicieron uso de la palabra el Dr. Jorge C. Muelle, Director del Departamento de Etnología y Arqueología; el Sr. Walter Quinteros, Presidente del Centro de Estudiantes de Antropología; el Dr. Luis E. Valcárcel, Catedrático Emérito de la Facultad y Profesor del Departamento de Etnología y Arqueología; quienes relievieron la personalidad del Dr. Juan Comas y destacaron sus aportes a las ciencias antropológicas. A continuación el Dr. Luis Alberto Sánchez, Rector de la Universidad, después de un expresivo discurso en que destacó las cualidades del Dr. Comas como investigador, maestro y hombre amante de la libertad, le hizo entrega del Título de Doctor Honoris Causa y le impuso la insignia correspondiente.

El Dr. Juan Comas, después de agradecer el honor que le dispensaba la Facultad de Letras, sustentó su discurso de orden sobre "Indigenismo, Antropología e Integración Nacional", que fue largamente aplaudido.

Biblioteca de Letras  
"Jorge Puccinelli Converso"  
INSTITUTO DE CULTURAS Y LENGUAS ORIENTALES

A propuesta del Dr. Fernando Tola M., la Facultad acordó la creación del Instituto de Culturas y Lenguas Orientales, bajo el patrocinio de la UNESCO. El programa de actividades que desarrollará el nuevo Instituto será el siguiente:

A.— **FINALIDAD**

El estudio de las culturas y de las lenguas de los pueblos del Oriente, y la difusión, en nuestros medios, del conocimiento de las culturas orientales, con miras a una mejor comprensión y apreciación de dichas culturas, dentro de un alto espíritu humanístico.

B.— **ACTIVIDADES**

- Cursos de lenguas orientales.
- Lecturas comentadas de textos representativos de dichas culturas (en traducción).

- Traducciones de obras orientales y su publicación.
- Conferencias sobre música oriental, con grabaciones.
- Conferencias sobre artes plásticas del Oriente, con proyecciones.
- Seminarios sobre los problemas sociales, económicos y políticos —pasados y presentes— de los pueblos del Oriente.

**Observación 1.**— Se agregarán nuevas actividades a las mencionadas, conforme las circunstancias lo permitan.

**Observación 2.**— Inicialmente, las actividades del Instituto se referirán a las lenguas y cultura de la India, y se irán haciendo extensivas a las lenguas y culturas de los otros pueblos del Oriente, conforme el Instituto vaya disponiendo de las personas y medios adecuados.

#### C.— BIBLIOTECA

El Instituto constituirá una Biblioteca especializada y además una Discoteca y Colección de Diapositivos y Films.

#### D.— RELACIONES

El Instituto establecerá contacto con los otros centros similares ya existentes, para coordinar sus actividades con las de aquellos, conseguir su cooperación y prestar la ayuda que esté a su alcance.

1.— Como el Presupuesto de la Unesco se discutirá en el curso de los meses de noviembre y diciembre de este año, y con el fin de conseguir que la Unesco consigne ya en su Presupuesto bienal de 1963-1964 la ayuda que ha de dar al Instituto en cuestión, sería conveniente que la Facultad acuerde la creación de dicho Instituto, de conformidad con los puntos básicos antes señalados, con cargo de aprobar en una próxima sesión, y previos los trámites legales, el Reglamento íntegro del mismo. De ese modo desde ahora se puede gestionar la ayuda de la Unesco.

2.— Si la Facultad acuerda la creación de dicho Instituto dentro del temperamento indicado, se podría pedir a la Unesco, a través de los órganos pertinentes, que conceda una ayuda al Instituto nuevamente creado, consignándola en su Presupuesto de 1963-1964.

Como el señor Havet de la Unesco me manifestó que es preferible que se indique en qué se invertirá la ayuda solicitada, incluyo a continuación una relación de las adquisiciones y actividades que con esa ayuda se llevaría a cabo:

A.— **REPRODUCCIONES** (para exposiciones e ilustración de conferencias).

- 1.— Una colección de las reproducciones que constituyen la exposición circulante de la Unesco, denominada **"2000 años de pintura china"**.
- 2.— Una colección de las reproducciones que constituyen la exposición circulante de la Unesco, denominada **"Miniaturas Persas"**.
- 3.— Una colección de las reproducciones que constituyen la exposición circulante de la Unesco, denominada **"Grabados japoneses en madera"**.

4.— Las reproducciones Nº 1 al 19 de la exposición circulante de la Unesco, denominada "Acuarelas".

B.— **FILMS** (de carácter documental y cultural, para ser pasados solos o en conferencias).

1.— Varios de los films designados por los números que a continuación se indica, de la obra: **Orient, A survey of Films, produced in countres of Arab and Asian Culture**, prepared by W. Holmes for The British Film Institute, London, 1959.

Nos. 140-145 sobre Vida familiar en Ceylón e India.

Nos. 166-180 sobre Arte, Arquitectura y Oficios en Ceylón e India.

Nos. 217-232 sobre Música, Danza, Drama, Fiestas y Religión en Ceylón e India.

2.— Varios de los films sobre la India y Ceylón, consignados en las páginas 29 a 34 de la obra **A Select Bibliography of books, films, filmslides, records and exhibitions about Asia**, publicada por la United States National Commission for the United Nations, Washington, 1957.

3.— Algunos de los films sobre la India y Ceylón consignados en el folleto **Films on Asia available in Canada**, publicado por el Canadian Film Institute, Ottawa, 1959.

C.— **DISCOS** (de música india, para ser pasados solos o en conferencias).

Los discos consignados en las páginas 43-44 (bajo el rubro South Asia) de la obra editada en Washington, mencionada en el párrafo anterior.

D.— **LIBROS** Para formar la Biblioteca del Instituto se adquirirían libros de información acerca de los variados aspectos de la cultura de la India, presente y pasada, así como textos originales en sanscrito, pali, etc., diccionarios, etc. Se adquirirían paulatinamente de acuerdo con las necesidades de las actividades a realizarse. Sin perjuicio de lo anterior, incluyo a continuación los títulos de algunas obras cuya adquisición se haría de inmediato.

1.— **Böhtlingk und Roth: Sanskrit Wörterbuch.** Nachdruck, 1961.

2.— **Wackernagel: Altindische Grammatik.**

3.— **Trenckner, Andersen and Smith; A critical Pali dictionary,** Copenhagen, 1924 y siguientes.

4.— Los albums publicados por la Unesco sobre arte oriental (Las grutas de Ayanto, etc.).

5.— Una selección de los libros sobre la India reunidos en **Vie et pensée de l'Asie, bibliographie pour la Jenesse**, compilée par Baldoon Dhingra, Bruxelles, 1959.

6.— Las obras bilingües publicadas por La Societé des Belles Lettres (textos de la India, etc.).

7.— Una selección de las traducciones de obras sobre la India o de textos orientales, reunidos en la **Bibliografía sobre Temas Orientales publicados on castellana**, por O. Svanascini, editado por la Unesco. París, 1960.

8.— La colección Harvard Oriental Series de la Universidad de Harvard.

E.— **PUBLICACIONES** El Instituto correría con la publicación de la serie "Clásicos de Oriente". En esta colección se incluiría, para empezar, las siguientes traducciones:

### SANSKRITO

Himnos védicos, selección de 100 himnos.  
Cinco Upanishads, Isha, Kena, Katha, Mundaka, Cvetacvatara.  
Bhagavad Gita.  
Gita Govinda y Meghaduta.

### PALI

Dhammapada.  
Udana  
Suttos escogidas del Dighanikaya.

### DONACION DE LA UNESCO PARA EL DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

En el mes de octubre de 1962, fue firmado entre la Facultad y el representante de la UNESCO un acuerdo para la transferencia a la primera de material bibliográfico especializado destinado al Departamento de Sociología, consistente en 101 volúmenes. La Facultad acordó agradecer este valioso donativo.

### ADQUISICION DE UNA COMPUTADORA LOGICA

Con la finalidad de ilustrar algunas partes importantes de los cursos de Lógica, la Facultad de Letras ha adquirido una computadora lógica en miniatura llamada **Minivac**. La pequeña máquina ha sido ideada por Shannon, uno de los genios de la cibernética, y permite comprender teórica y prácticamente el funcionamiento de las computadoras gigantes. Los profesores del curso de Lógica doctores Francisco Miró Quesada y Juan Bautista Ferro, han hecho demostraciones ante los estudiantes con el fin de ilustrar la aplicación de la lógica moderna a la cibernética, especialmente en la diagramación y construcción de las computadoras. La Minivac es capaz de realizar todas las operaciones aritméticas, de resolver problemas de lógica, de selección de personal, de reconocimiento de formas, de decisión y de traducción.

### CONSTRUCCION DEL PABELLON DE INSTITUTOS Y DEPARTAMENTOS DE LA FACULTAD DE LETRAS

Con fecha 18 de mayo de 1962 se convocó a Licitación Pú-

blica para la construcción del Pabellón de Institutos y Departamentos de la Facultad de Letras en la Ciudad Universitaria.

El día 3 de agosto el Consejo Universitario resolvió otorgar la buena pró a la firma García-Sarmiento Ingenieros, cuyo presupuesto asciende a la suma de S/. 2,959,545.00. La obra se está ejecutando y será entregada en breve término, a fin de acondicionar adecuadamente a los Departamentos e Institutos de la Facultad.

### LA PRIMERA CLASE EN LA CIUDAD UNIVERSITARIA

El 17 de Mayo de 1962 se dictó la primera clase en la Ciudad Universitaria, por el D. Luis Alberto Sánchez, Rector de la Universidad, en su condición de Catedrático del curso de Historia de América. Tal acontecimiento provocó un extraordinario interés por parte de profesores y alumnos que colmaron el aula. El Dr. Sánchez, sin embargo, no hizo la menor referencia al significado que tenía el inicio del dictado de clases en la nueva Ciudad Universitaria; se limitó a continuar con sus lecciones en la forma habitual. Pero en medio de ese expresivo silencio en cuanto a la trascendencia del acto, la primera lección, dictada por Luis Alberto Sánchez, ha inaugurado una etapa importantísima en la historia de nuestra Universidad.

### Biblioteca de Letras JOSE LUIS ROMERO EN SAN MARCOS «Jorge Puccinelli Converso»

En los últimos días de Noviembre de 1962 nuestra Facultad recibió a un ilustre huésped: José Luis Romero. El célebre historiador, en la actualidad Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, dictó en nuestra Facultad de Letras una interesantísima conferencia que tituló: "El historiador, la Sociedad y la Economía".

### CONFERENCIA DE SILVIO ZAVALA

Entusistas comentarios provocó la conferencia dictada por el historiador mexicano —de fecunda e importantísima labor americanista— Silvio Zavala en el Salón de Grados de nuestra facultad. Fue a fines de Febrero de 1962 y su presencia en Lima se debió a una invitación de la Universidad de San Marcos.

DOCUMENTOS

IMPORTANTE DONACION DEL BANCO DE CREDITO

Lima, 20 de julio de 1962

Señor doctor don  
Hernando de Lavalle  
Vice Presidente del Directorio del Banco de Crédito  
Ciudad

Muy señor mío:

Me es honroso dirigirme a Ud. para solicitar su valioso apoyo ante el Directorio del Banco de Crédito para llevar a buen término la gestión iniciada durante su ausencia a través del señor Enrique Novak, destinada a lograr el auspicio económico del Banco para la adquisición de la estantería de acero "Dexion" que requieren la Biblioteca y la Hemeroteca de la Facultad de Letras, para instalarse debidamente en su nuevo local de la Ciudad Universitaria. Al efecto he acompañado un Pro-Forma de la firma Ferreyco, importadora de dicho material y he entregado al Sr. Novak una copia del artículo de la Ley Universitaria 13417 que establece que las donaciones y legados que se hagan a favor de la enseñanza universitaria no estarán sujetas al pago de ningún impuesto y que su importe podrá ser considerado como gasto, por el doble de su valor, en las declaraciones destinadas a la acotación de impuestos a la renta y a las utilidades.

Seguro de su sensibilidad para las necesidades de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que lo cuenta entre los más prestigiosos profesionales egresados de sus aulas, me permito pedirle ponga todo su empeño en esta gestión que ha de permitir acondicionar convenientemente nuestra Biblioteca y nuestra Hemeroteca en su nuevo local de la Ciudad Universitaria.

Reciba Ud. en esta oportunidad los sentimientos renovados de mi más alta consideración y aprecio.

Atentamente

(fdo). JORGE PUCCINELLI  
Decano

Señor don  
Enrique Novak  
Gerente General del  
Banco de Crédito  
Ciudad.

Muy señor mío:

Me es grato dirigirme a Ud., en nombre de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en el mío personal, para agradecer al Banco de Crédito la generosa contribución de S/. 100,000.00 (CIEN MIL SOLES ORO) que he recibido en el cheque N° 291167, destinado al pago de la estantería de acero "Dexion" para la Biblioteca y Hemeroteca de la Facultad, en su nuevo local de la Ciudad Universitaria y que ha sido depositado en la Tesorería General de la Universidad.

Debo expresar, en forma especial, el reconocimiento del claustro por el decidido apoyo que han prestado a mi solicitud el doctor Hernando de Lavalle, Vice Presidente del Directorio del Banco de Crédito y distinguido profesional egresado de las aulas de San Marcos, que evidencia su amor al Alma Mater, y Ud. que desde el Consejo de Administración Económica de la Universidad es testigo de las necesidades de nuestra institución .

En esta oportunidad reitero a Ud. los sentimientos de mi más alta consideración y aprecio.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli, Converso»

(fdo.) JORGE PUCCINELLI  
Decano

Lima, 17 de agosto de 1962.

LA FACULTAD AGRADECE DONACION  
AL DR. JORGE JELICIC

Lima, 29 de agosto de 1962.

Señor  
Jorge Jellicic  
Ciudad.

Muy señor mío:

Me es grato dirigirme a Ud. para agradecerle en nombre de la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos,

su generosa contribución de S/. 25,000.00 destinada a atender la adquisición de equipos y mobiliario de nuestra Biblioteca y Hemeroteca, que he recibido en el cheque N° 961162 del Banco Comercial del Perú, el que ha sido enviado a la Tesorería General de la Universidad.

La acogida que ha prestado a mi solicitud refleja su sensibilidad atenta a las necesidades de nuestra Facultad y su adhesión a la Universidad de San Marcos de la que es Ud. distinguido egresado.

Reciba Ud. con este motivo las seguridades de mi más alta consideración y aprecio.

Atentamente  
JORGE PUCCINELLI  
Decano

LA FACULTAD AGRADECE LA DONACION DE  
P. y A. D'ONOFRIO S. A.

P. y A. D'Onofrio S. A.  
Señores  
Ciudad.

De mi mayor consideración:

En nombre de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos me es grato dirigirme a Uds. para expresar nuestro agradecimiento por la contribución de soles oro diez mil (S/o. 10,000.00) que hemos recibido como generosa respuesta a las gestiones iniciadas por este decanato ante el señor Antonio D'Onofrio para lograr la cooperación de la prestigiosa firma en los gastos que demanda la instalación y equipamiento de la Biblioteca y Hemeroteca de la Facultad en su nuevo local de la Ciudad Universitaria. Dicha suma ha sido depositada en la cuenta que, con este fin específico, ha abierto la Facultad en la Tesorería General de la Universidad.

Al manifestar a Uds. la gratitud del claustro por la acogida prestado a mi solicitud, que trasunta la sensibilidad de la empresa P. y A. D'Onofrio S. A. por las necesidades de la educación superior, me es grato reiterarles las seguridades de mi mayor consideración y aprecio.

JORGE PUCCINELLI  
Decano

## CREACION DEL SERVICIO DE ASESORAMIENTO METODOLOGICO

La Facultad aprobó la creación del Servicio de Asesoramiento Metodológico cuya fundamentación y fines propuestos por el Catedrático Dr. Armando Zubizarreta son los siguientes:

**Fundamentación.**— La crecida población estudiantil y las condiciones económicas de la Universidad impiden que la Facultad de Letras pueda contar con un número suficiente de catedráticos y asistentes para dar, dentro de la cátedra misma, una efectiva formación técnica de investigación y redacción monográfica a los alumnos, cuyos hábitos intelectuales no han sido lo suficientemente cultivados en la Secundaria y cuyo número rebasa, en los dos primeros años, toda capacidad de supervigilancia individual en la práctica.

De dicha situación resulta una notoria falta de capacidad en los alumnos para:

- a) Leer con provecho.
- b) Adaptarse a la vida intelectual universitaria en sus aspectos de cultura e investigación.
- c) Para saber buscar y utilizar las fuentes bibliográficas.
- d) Para fichar sus lecturas con miras a la redacción de una monografía.
- e) Para redactar técnicamente un trabajo monográfico.
- f) Para redactar, posteriormente, sus tesis de bachillerato y doctorado.

Considerando:

A.— Que resultaría irrealizable el intento de corregir tal deficiencia enfrentando un número superior a los 700 alumnos en el Primer año de la Sección General o al número de más de 500 alumnos del Segundo año de la misma mientras no se cuente con los cuadros necesarios de asistentes.

B.— Que, sin embargo, puede intentarse resolver el problema a partir del Primer año de la Facultad con miras a que los alumnos adquieran un criterio técnico en el manejo de todos los recursos con el fin de redactar una monografía y sus tesis académicas.

C.— Que tal tarea podría cumplirse a través de un **Servi-**

cio especializado de "**Asesoramiento Metodológico**" que, sin interferir en la tarea de asesoramiento que deben cumplir los profesores de tiempo completo y de dedicación exclusiva (EU., art. 91), pueda trabajar en una enseñanza colectiva, propongo su creación con la siguiente organización:

I.— El Servicio de Asesoramiento Metodológico será dirigido por un profesor de tiempo completo a quien se le compute esta tarea para los efectos del cumplimiento de su horario de trabajo acordado por la Facultad (EU., art. 87), asimilándose el cargo a la dirección de laboratorio (EU., art. 88).

Tal jefatura exigirá la condición de Doctor y una probada dedicación a la investigación.

II.— La finalidad del Servicio se cumplirá a través de las siguientes labores:

A.— Un curso anual de **Metodología General de la Investigación**. Este curso constará, en principio, de:

1.— **Parte teórica**

- a) La vida intelectual. La lectura. La técnica al servicio de la cultura.
- b) La ficha bibliográfica. La ficha de investigación.

2.— **Parte teórico-práctica**

- a) Posibilidades de la investigación en las distintas ciencias.
- b) El repertorio bibliográfico.
- c) Los temas, las formas; los datos, las estadísticas, la interpretación.
- d) El fichaje de un tema.
- e) Ordenación y clasificación de las fichas.
- f) La redacción de la monografía.

Este curso será libre, especialmente dedicado a los alumnos del Primer año de la Facultad. Será dictado por el encargado del Servicio. Constará de cuatro horas semanales.

B.— Cursillos sobre la **metodología especial** en los distintos tipos de investigación,

El número de estos cursillos estará de acuerdo con el número de especialidades de la Facultad de Letras.

Cada uno de estos cursillos constará de cinco o seis clases y estará a cargo de un profesor de la Facultad. El profesor señalará el carácter específico de su tarea y sus particulares enfoques metodológicos con el fin de poner al alumno en contacto con la investigación de cada una de las ramas de Letras.

C.— **Conferencias.** El Servicio invitará a experimentados investigadores de nuestra Universidad para que expongan en una o dos conferencias sus experiencias en la investigación.

D.— **Cursillo general de orientación** para los alumnos del Primer año de la Sección de Cultura General.

Breve introducción al trabajo monográfico en seis u ocho clases para proporcionar las nociones indispensables al alumno universitario.

III.— El Servicio procurará coordinar sus actividades con la labor de los distintos profesores de nuestra doctoral para facilitar, en cuanto esto sea posible, la tarea que cumplen éstos en sus cátedras. Cuando el catedrático lo solicite, el Servicio prestará su concurso para que los alumnos aprendan las técnicas formales a propósito de las monografías señaladas en la cátedra.

El Servicio invitará a los catedráticos de la Sección Doctoral y a las autoridades de los distintos Institutos y Departamentos a reuniones periódicas para recoger sugerencias y solicitudes.

El Servicio rendirá un informe anual de los resultados que haya obtenido y, a los dos años, un balance exhaustivo de su tarea.

LA UNESCO PROPORCIONA MATERIAL BIBLIOGRAFICO AL  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA DE LA FACULTAD  
DE LETRAS

ORGANIZACION DE LAS NACIONES  
UNIDAS PARA LA EDUCACION, LA  
CIENCIA Y LA CULTURA

Misión de Asistencia Técnica en el Perú

ACTA DE TRANSFERENCIA

En Lima, a los dos días del mes de Octubre de mil novecientos sesenta y dos, reunidos en la Facultad de Letras de la Universi-

dad Nacional Mayor de San Marcos de Lima (Ciudad Universitaria) el Decano de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima y el Jefe de la Misión de Asistencia Técnica de la UNESCO en el Perú, se procede a la firma del presente documento por el cual se transfiere a la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima el material descrito en el inventario adjunto con arreglo a las siguientes condiciones:

La Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima se compromete a emplear el material en cuestión para proseguir la labor iniciada en virtud del proyecto de Asistencia Técnica de la UNESCO en Sociología, para el que la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura proporcionó dicho material, de conformidad con el Acuerdo firmado en París el 25 de mayo de 1961 y en el Perú el 20 de junio de 1961 (Documento BMS/7/316/A) correspondiente al Programa de Participación en Actividades de los Estados Miembros para 1961-1962.

POR LA ORGANIZACION DE LAS NACIONES  
UNIDAS PARA LA EDUCACION, LA CIENCIA  
Y LA CULTURA

(fdo.) **Amando Sacristán**  
Jefe de la Misión de Asistencia  
Técnica de la UNESCO en el  
Perú.

POR LA FACULTAD DE LETRAS DE  
LA UNIVERSIDAD NACIONAL  
MAYOR DE SAN MARCOS DE LIMA

(fdo.) **Jorge Puccinelli**  
Decano de la Facultad de Letras  
Universidad Nacional Mayor de  
San Marcos de Lima.

El material donado y transferido al patrimonio de la Facultad consta de un lote de 101 volúmenes recibidos por el Departamento de Sociología.

LA EMBAJADA DE FRANCIA AUSPICIA EL VIAJE DEL  
INVITACION AL PROF. FRANÇOIS BOURRICAUD

Lima, 19 de diciembre de 1962.

Sr. Jorge Puccinelli  
Decano de la Facultad de Letras  
Universidad N. M. de San Marcos  
Ciudad.

Señor Decano:

He recibido su carta del 5 de los corrientes, pidiendo a nuestra Embajada que facilite la venida al Perú del Profesor Sr. François Bourricaud, en el transcurso del año 1963, para dirigir un Seminario de Sociología en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional de San Marcos.

Me complace la gran estima que le merece la enseñanza del Sr. Bourricaud y he pedido enseguida a nuestro Embajador para que intervenga en el Ministerio de Relaciones Exteriores con el fin de organizar una nueva misión de dicho profesor en las condiciones establecidas estos últimos años.

Deseando poder comunicarle dentro de breve plazo que el deseo de su Facultad ha podido ser satisfecho, aprovecho la oportunidad para reiterarle, señor Decano, la expresión de mi más distinguida consideración.

Marc Scherer  
Agregado Cultural

## SUMARIO

ESTAMPA DE LOPE DE VEGA, por Jean Camp .....	5
LOPE DE VEGA POETA LIRICO, por José Jiménez Borja ....	15
LOPE DE VEGA: DE LA SUMISION A LA REBELDIA. NOTAS SOBRE EL "ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS", por Antonio Cornejo Polar .....	22
LA HONRA VILLANA EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA, por Washington Delgado .....	38
LO COTIDIANO TRASCENDENTE EN UNA EPISTOLA DE LOPE DE VEGA, por Luis Hernán Ramírez .....	64
DISCURSO EN LOOR DE LA POESIA, por Antonio Cornejo Polar .....	81
CHURAJON Y CHUQUIBAMBA, por Federico Kauffman Doig ..	252
LENGUAJE Y MODERNISMO PERUANO DEL SIGLO XVIII, por Pablo Macera Dall'Orso .....	267
ACTIVIDADES DEL CLAUSTRO .....	308
DOCUMENTOS .....	325



Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»