LO BARROCO Y EL LUNAREJO

Por Augusto Tamayo Vargas

(Discurso pronunciado en la sesión pública de la Academia Peruana de la Lengua el 22 de abril de 1977, con motivo del Día del Idioma).

El arte barroco

El arte barroco, confundido con las derivaciones del "Renacimiento", sin solución de continuidad, se realiza al desarrollarse el movimiento contrareformista y al afirmarse en Europa un sentido continental, frente al pretendido regreso a la cultura grecolatina. Se inicia la formación de nacionalidades, superado el espíritu feudal, pero al par se llevan a cabo enfrentamientos ideológicos tras la Reforma y la Contrareforma. En el campo artístico se agotan las posibilidades del llamado clasicismo y surge el retorcimiento de la columna y el alambicamiento del pensamiento; luego vendrá el panorama —"la lontananza" — y es así como el arte se pone al servicio de nuevos conceptos de relieve y profundidad. Todas sus ramas dan la sensación de fluidez pero al mismo tiempo de angustia, rompiéndose lo estrictamente lineal, las proporciones del espacio, la estrictez de la

medida y el orden, quebrándose la proporcional armonía; una irradiación de luz rompe el oscuro del conjunto.

Las condiciones económicas de Europa se encauzan dentro del comercio, una vez que se abre la etapa del industrialismo y se barrunta entonces la idea del progreso. En la perspectiva lejana están las colonias americanas como piedras angulares de un "nuevo mundo", estructurado con el tráfico y el trasplante de un arte y una literatura europeas donde la aventura es otra forma de romper el armónico sentido de la ciudadana vida renacentista.

Así como el clasicismo dominante en los siglos XV y XVI fue una rebelión contra la mística medieval, con la mira puesta en el hombre y su realización en "este mundo", el barroco fue una reacción mística y dinámica que da origen a multitud de formas transformándose el estilo greco-romano. Miguel Angel, expresa una nueva manera, un matiz predominantemente *sensible*, con ruptura de las medidas humanas, con manifiesta disconformidad con el perfeccionamiento estático de las escuelas renacentistas. En el norte, los flamencos colorean acentuadamente sus producciones con sabor de "naturalidad", en un realismo expresivo. La pintura veneciana, que parte de la brillantez y el colorido del Ticiano, halla ya en el Tintoretto los contrastes violentos de luces y sombras y sus conjuntos excéntricos; en tanto, la arquitectura de Palladio crea un sentimiento de distancia que va rompiendo la tradicional forma clásica. El movimiento católico, que lucha contra el humanismo y contra el credo protestante, afirma un nuevo estado religioso-social, manifestación de victoria contra el intelectualismo racional del Renacimiento; y España es la muestra de ese triunfo absoluto de la unidad religiosa y política que da un arte excepcional donde habrá de surgir el Greco en su alargamiento de las formas, en su misticismo coloreado con una rica paleta tomada del Ticiano, y utilizando los elementos que le proporciona la gran encrucijada de Venecia, que diría

Fleming. ([1]) Al par, el crecimiento de la industria editorial llevó las ideas de un lado a otro y el sensualismo se acentuó en todas partes.

Los antecedentes básicos del período barroco son, pues, en el terreno político: el insurgimiento más activo de la economía del burgo con el crecimiento industrial y comercial europeo; en el campo religioso: la lucha de reformistas y contrareformistas con el imperio dominante de Carlos V; en el campo del arte: la reacción contra el clasicismo y el movimiento vitalista y sentimental que se aprecia en las postrimerías del siglo XVI. El arte no tiene, desde luego, como la vida en general tampoco, solución de continuidad. Afirmar que existen límites a cada período artístico es imposible sino absurdo. El barroco se basa en el Renacimiento o parte de él, propiamente. Dentro de la revolución individualista del "resurgimiento" van surgiendo sus propias contradicciones que terminan por crear algo que es distinto que lo anterior, pero que a la vez lo continúa. El barroco, como todo período artístico y cultural, no es un paréntesis sino raíz del pasado, semilla del porvenir. En las estampas del barroquismo hay huellas profundas del gótico medieval y del Bizancio orientalista. En España, se aprecia la influencia del arabesco. Y por entre el contorneado de las columnatas, de la sensualidad de las formas, del claroscuro, de la sensación de perspectiva lontana, hay, sin embargo, un querer partir de la línea y de la armonía, hay una preocupación por el hombre que el Renacimiento se había encargado de establecer. Sólo que todo aquello entra en una etapa de convulsionado confrontamiento y de un angustioso expresarse por contrastes. La contorsión quiebra el ritmo de perfectibilidad. Hay un sentimiento de trascurrir. Spengler lo dijo en *Decadencia de Occidente:* "Cuando vivimos el horizonte

1. Fleming, William: *Arte, música e ideas.* México, Interamericana, 1970.

como si fuera el futuro, sentimos inmediatamente que el tiempo es idéntico a la tercera dimensión del espacio vivido, de la dilatación viviente". (2)

El profesor universitario de San Marcos Guillermo Salinas Cossío, Catedrático que fuera de Historia del Arte en la antigua Facultad de Letras, hacía un resumen de las características del barroco en la forma siguiente:

"1º— La mayor libertad que se traduce por el predominio de la imaginación y del factor personal en la obra del arte, rompiendo así con la rigidez unitaria del renacimiento clásico; 2º— La intensidad del sentimiento expresivo, místico y sensual 3º— El dinamismo que lo distingue de la serenidad clásica: 4º— El amor a la naturaleza y las ansias de infinito que lo asimilan al gótico; 5º— El predominio de lo pintoresco en todas las formas del arte, según Wolflin; de la escultura, según Michel y de la música, según Spengler, pudiéndose reunir todas esas tendencias en la idea de una mayor libertad expresiva" [3].

José Antonio Maravall en un reciente libro sobre *La cultura del barroco* [4] circunscribe el término a un período histórico que comprende —más o menos— el siglo XVII y repitiendo a Wellek en sus *conceptos de crítica literaria* [5], dice que "el término barroco es utilizado hoy en la historia general de la cultura para calificar prácticamente a todas las manifestaciones de la civilización del siglo XVII". Siguiendo esa línea Maravall considera el barroco sólo en función de esa etapa de la historia de Europa —o si se quiere de "Occidente"— en donde va a encontrar determinadas

2. Spengler, Oswaldo: *La Decadencia de Occidente.* (Bosquejo de una morfología de la Historia Universal) Madrid, España. Calpe, 1958.
3. Salinas Cossío, Guillermo: *Programa Analítico de Historia del Arte,* Lima. U.N.M.S.M. Fac. de Letras. Imp. Opinión Nacional, 1930.
4. Maravall, José Antonio: *La cultura del barroco,* Madrid, Editorial Ariel, 1975.
5. Welleck R.: *Conceptos de crítica literaria.* (trad. española) Caracas, 1968.

tensiones sociales que hablarían de "crisis", de una crisis que el autor citado analiza con una mirada inteligente y penetrante a través de todas sus facetas. Y a la vez estudia cómo se proyecta esa "situación" a los pensadores, a los escritores, a los artistas: cómo dentro de una cultura "dirigida", por preponderancia de la monarquía sobre las fuerzas anteriores de la nobleza y mayormente dentro de una cultura "urbana", los escritores adquieren una especial concepción del mundo, con determinados caracteres adjetivos de estimación, "extremosidad", pero a la vez con una básica conciencia trasformadora que ese estado de tensión genera. Aunque Maravall acertadamente señale que no es sólo la ampulosidad o la exhuberancia lo que determina el "mundo barroco", es significativo el párrafo con que culmina el capítulo de "Una cultura urbana":

"En la ciudad barroca se levantan templos y palacios, se organizan fiestas y se montan deslumbradores fuegos artificiales. Los arcos de triunfo, los catafalcos para honras fúnebres, los cortejos espectaculares, ¿dónde se contemplan, sino en la gran ciudad? En ella existen academias, se celebran certámenes, circulan hojas volantes, pasquines, libelos, que se escriben contra el poder o que el poder inspira. En ella se construyen —gran novedad del tiempo— locales para teatros y acuden las gentes a representaciones escénicas que entrañan la más enérgica acción configuradora de la cultura barroca. En esos términos, la creación moderna del teatro barroco., obra urbana por su público, por sus fines, por sus recursos, es el instrumento de la cultura de la ciudad por excelencia".

Pero, por otro lado, el barroco significa también una toma de conciencia de la sociedad en crisis y del hombre occidental del siglo XVII. Y Maravall nos hablará de una mentalidad que considera al hombre vivir en "depravado siglo", y que de allí surgirá el tópico de "la locura del mundo" y la sensación de la fragilidad, de esa fluidez de la rea-

lidad y que por contraste lleva a decir a Quevedo: "todo lo fugitivo permanece y dura". La "novedad, la invención y el artificio" son una consecuencia de ese estado de tensión que crea una conciencia trasformadora.

"Así es como la sociedad del siglo XVII, mordiéndose la cola —termina Maravall su enjundioso libro sobre lo barroco— nos revela la razón de su propia crisis: un proceso de modernización, contradictoriamente montado para preservar las estructuras heredadas". [6].

La sensación del infinito y la angustia del arquitecto, del artista, del escritor, correspondieron a las fuerzas egocentristas que pugnaban entonces desde el fondo del burgo para romper una costra conservadora. Creció, pues, el barroquismo con la configuración geográfica-política-social de Europa y se trasladó a América para asentarse en ella, patrocinando el dinamismo de las formas, la absorción de elementos de la naturaleza de cada región. Puede hablarse del barroquismo jesuíta que parte de dos corrientes: la belga y la española; el barroco cortesano de Francia, con el nombre de Roberto Cotté; el barroco hecho oscuridad y resplandor en Caravaggio; sensualidad de Bernini; vaho de neblina en Rembrandt; alargamiento deshumanizado del Greco; iglesias con objetos aborígenes en América; música que va desde el contrapunto de Palestrina hasta la gravedad de las notas de órgano en Juan Sebastián Bach. (Mezcladas las concepciones de libertad con las individualistas de melancolía, oposición al resto, contraste todo ello, se reflejó en una literatura que viene a corresponder a ese término cultural que pasa de lo arquitectónico y lo plástico en general al uso de la palabra y por consiguiente del estilo literario).

Podríamos usar también una división establecida por William Fleming, en su citado estudio *Arte, música e ideas*, al separar el "manerismo", con los inicios del barroco en Ve-

6. Maravall, José Antonio, ob. citada.

necia, del barroco como producto de la Contrareforma —con particularidades españolas—; el "aristocrático" —particularmente de Francia—; el barroco burgués; y una "síntesis" barroca en Inglatera. El mencionado autor dice: "El período barroco tuvo como eje principal el siglo XVII, pero sus límites temporales extremos podemos situarlos desde la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVIII, desde Miguel Angel hasta Juan Sebastián Bach"... "Durante ese lapso —añade William Fleming— el concepto del mundo cambió de universo geocéntrico a helio céntrico; la especulación filosófica cambió su criterio sobrenatural a otro situado en el mundo natural, los procesos del pensamiento cambiaron desde la aceptación de la fe hasta la experimentación científica; la unidad de la cristiandad simbolizada por una iglesia universal fue objetada por diversas sectas protestantes y la unidad teórica política del Sacro Imperio Romano cedió el paso al hecho práctico de un equilibrio del poder distribuído entre una familia de naciones. En ese período las fuerzas irresistibles modernas chocaron con los pilares inmóviles tradicionales, y de las disputas teológicas, discusiones filosóficas, divergencias científicas, tensiones sociales, disturbios políticos, naciones beligerantes y creación artística, nacieron el estilo barroco y la época moderna "... Por supuesto, como señala el propio autor, esas contradicciones no llevaron a un sólo estilo, a una sola manera, pero sí a una actitud común de enfrentamiento y de angustioso sentimiento artístico. "El arte barroco por todo lo señalado, emerge de esas tensiones y habla en acentos elocuentes de los límites cada vez más amplios de las atcividades humanas, adelantos grandiosos y una búsqueda incesante de medios más poderosos de expresión". Algo que asemejaría esa época al presente..." el universo barroco se caracteriza por un movimiento incesante". Y, luego nos hallamos con estas manifestaciones concretas del arte del barroquismo: "En la concepción racionalista de aquél en

términos de partículas animadas de movimiento, o bien, en un concepto lleno de espíritus celestes en eterno fluir, visualizó el mundo como un vértice de esferas y espirales que describían formas infinitamente complejas de movimiento" ... "Los planetas de Kepler giraban en órbitas elípticas; las iglesias de la Contrareforma fueron erigidas sobre ondulantes plantas y sus paredes ondearon como las cortinas de un teatro; la profusión decorativa de sus fachadas activó todavía más las masas estáticas y aumentó su pulso rítmico, y por debajo de sus cúpulas los ángeles de terracota volaban en parábolas; la piedra dura e inflexible de las estatuas... ascendió del suelo y se fundió con una miríada de formas fluidas; las pinturas escaparon de las planas paredes para ascender a las superficies cóncavas... donde pudieron ascender hacia el cielo, en el que eran posibles efectos más audaces de perspectiva... La música del barroco también fue reflejo de un universo cambiante... Con estas ideas y materiales se construyó la imagen de este osado nuevo mundo barroco". Así concluye Fleming esos sugestivos capítulos sobre tan inquietante tema en el desenvolvimiento del arte occidental [7].

Se ha dicho que en el mundo barroco "del horizonte avanza hacia el espectador la música del cuadro". Mundo de aspiraciones múltiples, ilimitadas, a veces inaccesiblemente lejanas. El arte barroco es "un arte preocupada, torturada por los problemas religiosos de la Contrareforma, angustiada por una indecisión terrible sobre el camino a seguir", ha dicho Díaz Plaja. [8]. Ante la afirmación real del Renacimiento, ante el concepto de que el valor se halla en el espacio sujeto a la forma, el barroco irrumpió con la misma aspiración medieval de lo infinito, de belleza que se da en el dinamismo, en lo inestable de las formas. Carlos Gebhardt lo ha expresado claramente en su estudio sobre "Rembrandt y

7. Fleming, William: ob. cit.
8. Díaz Plaja, Guillermo: *Ensayos elegidos*. Madrid, Revista de Occidente, 1965.

Spinoza" [9] —plástica y pensamiento barrocos—. Y de esa aspiración inalcanzable de horizontes en medio de la bruma y la pregunta surgió la soledad misma. La soledad remarcada en el claroscuro, en la profuniddad, en el retorcerse de las columnas, en la búsqueda de la perfectibilidad, en el ocultarse tras las metáforas. El mundo y uno: adaptación y contraste, voluta sensual.

El barroco en la literatura

Hemos visto que de las entrañas mismas del "Risorgimiento" fue naciendo en Italia el barroco. Expresiones sensibles, arrebatos de personalidad fueron gestando una ordenación diversa de valores, tomándose en cuenta, eso sí, el magnífico acopio clásico. Conviviendo con los "petrarquistas", artífices líricos, vivió Luigi Tansillo escribiendo atormentadamente poemas de amargura, de celos y en su "Venddimiatore", exalta las fiestas de la vendimia con locura dionisíaca. A su lado, en el campo de la lírica, Miguel Angel ofrece sonetos monumentales, pétreos —como sus esculturas— a Victoria Colonna, arisca poetisa que ensalzara a su marido el Marqués de Pescara. En Miguel Angel hay ya la insinuación del barroquismo: la exuberancia; la acumulación; falta de limitación y de medida. El movimiento de la Contrareforma presenta ante los ojos del poeta la figura de la divinidad. El mundo pagano, fuertemente naturalista del Renacimiento se diluye ante este nuevo combate. Hay una aspiración de eternidad. Un renacer de los símbolos oscuros del cristianismo antiguo en medio de la pompa imperial. Ignacio de Loyola es la piedra angular del movimiento contrareformista y sus ideas religiosas están llenas de estremecimiento.

9. Gebhart: "Rembrandt y Spinoza", Revista de Occidente LXIX Madrid. 1929.

Se van dando así los motivos fundamentales del barroquismo. Pero donde se encuentran claramente ya los signos inequívocos del nuevo mundo estructurado en la Contrareforma y la Conquista es en la poesía épica de Camoens, de Tasso, de Ercilla. Ya no hay en ellos el "arte por el arte" del Renacimiento. El juego de las composiciones literarias —que va de las pulidas estancias de la "Giostra" del Poliziano a las exquisitas narraciones de Ariosto ha terminado. Camoens quiere hacer un poema católico y nacional portugués. "Las Luisiadas" ostentan esos dos signos. La Iglesia triunfante —como en la Basílica de San Pedro— y la victoriosa avanzada de los portugueses hacia el Cabo de Buena Esperanza. Camoens mezcla la mitología con la religión. Y si hay tendencia clásica; si hay influencia homérica, la obra tiene un nuevo "objetivo"; y en la forma surgen adornos que son la destrucción de la línea simple, del pleno equilibrio clásico. En Tasso las condiciones barrocas son mayores. El espíritu angustioso del alumno jesuítico: una agitación de sombras en el espíritu que pugna por hallar la luz. La melancolía es otra constante barroca en él al lado de la religiosidad extrema. La "Jerusalém Libertada" es el poema base de la Contrareforma. Una nueva lucha por la supremacía de los elementos cristianos y una emoción estremecedora: Tancredo bautizando a Clorinda en el instante de la muerte. Hay sí conocimiento clásico de Virgilio, su sabor elegíaco, su cariño por la Naturaleza pero unidos a un tono patético, a un conjunto de obsesiones y a los "conceptos" y contrastes que salen de la poesía de Ovidio. Tasso, angustioso y angustiado, con la viviente esperanza de la enfermiza Leonora de Ferrera y la ultraterrena esperanza del premio divino; desesperado ante la posibilidad de un pensamiento herético, representa un regreso a las extorsiones del Medioevo y un adelanto a los desgarramientos del Romanticismo. Es decir: plenamente barroco. Cuando se acentúa la influencia de Ovidio, la lite-

ratura se adorna y a la vez se disloca; pero también adquiere el angustioso sentimiento de los "Tristes" y las "Póntica". Cailliers en su "Guerra Poética", hacia aparecer a Torcuato Tasso cargando carros de "concetti" como un precursor del culteranismo y ya Lope de Vega había afirmado que el Tasso venía a significar "la aurora del sol de Marini". O sea que en el campo formal no desdecía tampoco de su carácter barroco. Rebajó el virtuosismo de Ariosto y lo reemplazó con su fuerza pasional, con sus personajes múltiples y bien trazados.

En Ercilla conviven los elementos orientadores del barroquismo literario: el triunfo de la catolicidad y el triunfo nacional de la conquista de tierras lejanas y exóticas que brindan panoramas nuevos. En Ercilla hay la búsqueda costumbrista, la presencia de elementos extraños que dan tonalidad a la obra y ofrecen nuevos campos para la acción católica y española. Entre la manera clásica de la épica de octavas reales surgen los aborígenes nombres, la nueva y vasta toponimia de un mundo por descubrir, en contraste con Europa. Un sucesor de Ercilla: Pedro de Oña *(El Arauco domado)* emplea ya claramente expresiones culteranas.

España, que superficialmente pasa por el Renacimiento, recoge rápidamente sus tradiciones y el barroquismo es confunde con la literatura medieval, como el barroquismo escultórico y pictórico toma también tradicionales motivos de la España morisca. De allí la dificultad de señalar caracteres exclusivamente barrocos a los literatos del siglo XVI al XVII. Ya hemos visto como las tendencias místicas y el énfasis retórico reflejan un rechazo del Renacimiento en cuanto éste tenía de pagano, medido y lógico. Por lo tanto podría pensarse que no hubo una reacción barroca, sino un paso hacia lo barroco en medio de supervivencias góticas, donde se había colado una serena forma clásica. No puede negarse que Garcilaso y Boscán son eminentemente clá-

sicos, armoniosos "itálicos" (leáse: renacentistas). Pero en Herrera y la escuela sevillana se recargan de adjetivos las frases y de ahí sale el culteranismo.

El camino del drama se da, asimismo, dentro de corientes nacionalistas por un lado, profundamente católicas por otro. Color local y aspiración metafísica. Van Tieghem refiriéndose al teatro español dice: "Los resortes de este teatro son, ante todo, el amor apasionado, celoso y vengativo; luego, una fe católica absoluta, indiscutida; la lealtad más completa al rey; una concepción del honor de increíble intransigencia. No sólo la ofensa, sino hasta la sospecha, aún cuando sea injustificada, deben ser lavadas con sangre. Este fanatismo en cuanto a la honra, llevado a veces hasta la locura, es un rasgo característico del drama español". Y agrega líneas después: "La abundancia, la brillantez y el hechizo de este teatro"... [10]. El teatro de Lope lleno de sentimiento popular, abultado, con hipérboles y grandielocuencias, que tan sabiamente responde a las exigencias del momento español —nido en lo religioso y lo político—, no puede considerarse renacentista y más bien ostenta directrices barrocas. Lope buscó ser equilibrado entre la tradición y un italianismo ya enrumbado dentro del culteranismo; es decir típicamente español con adornos italianos, tesis de Montesinos reproducida por Díaz Plaja. Pero como típicamente español, maneja un arte popular; un sentido romancesco y un descriptivismo no formalmente ordenado sino desmañado y tumultuario. En cuanto a Tirso y Calderón están ya plenamente en el barroco. El uso del burlesco no disminuye el

10. Van Thieghen, Paul: *Compendio de Historia Literaria de Europa desde el Renascimiento.* Buenos Aires, Espasa Calpe, Argentina, 1951.
Ya nosotros en *El teatro y la vida en la Edad de Oro Española* (Lima, CIP, 1936) señalábamos algunos de esos caracteres del teatro español y poníamos énfasis en lo que los autores dramáticos presentaron de adhesión a la monarquía contra la nobleza feudal que Maravall señala hoy entre los caracteres del período barroco.

culteranismo de Tirso, quien expresa que "quedándose en pié la sustancia cada día varía el uso, el modo y lo accesorio"; lo dinámico y movedizo en torno de lo fundamental. Calderón de la Barca se mueve dentro del barroquismo avanzado. Las ideas y las formas responden a él. Con base intelectual, Calderón de la Barca juega con los símbolos y escenifica el contraste. Se ha dicho que "Calderón está empapado de Góngora...; y que es "grande, a pesar de todo, deslumbrante con sus sentencias formidables, con sus barroquismos desmesurados". El "*Teatro del Mundo*", responponde a esos conceptos de modificación de la línea terrestre que hemos señalado establece límites al Renacimiento, y amplían al orbe el ideal barroco. Calderón es un dramaturgo espectacular con conceptos que deslumbran, que ahonda en mundo de las pasiones entre contrasentidos y alteraciones. Lope es el colorista de los primeros años barrocos, Calderón parecería, en medio de sus retorcimientos, un frío calculador de los efectos, matemático buscador de soluciones. La "vida es sueño" representa la liquidación de las corrientes renacentistas y trasplanta al mundo del drama las figuras irreales del Greco.

En el drama y la narrativa española nos hallamos con Miguel de Cervantes. En Cervantes apreciamos generalmente el modelo; no hay el sentido caprichoso que va de lo formado a lo informe, de las formas severas a lo libre y pintoresco; no hay aparentemente tortura, ni obsesión de infinito. Es erudito y popular. Influido por Garcilaso en poesía; por Pulci, Boiardo y Ariosto en las características generales de su obra, Cervantes estaría en el campo clásico, si no viniera a acrecentarse a través de la más inmortal de sus produccciones aquel contraste, aquella dualidad barroca que Raimundo Lida encuentra en Quevedo: "anhelo realista del mundo, fuga ascética del mundo". Tan mezcladas, tan perfectamente enlazadas, que da una concepción de la vida, que responden a una teorética de la existencia; a una

explicación del problema humano. El contraste de don Quijote y Sancho, que tiene antecedentes meramente recreativos en el Renacimiento italiano y en las tradiciones españolas, cobra caracteres especiales en Cervantes. De aquí que el "Don Quijote", no sea la mera recreación brillante, ni la ejemplaridad formal del idioma, sino que responda a una redención de la locura, a una penetración de lo simplista y lo popular dentro de la idealidad y el sacrificio. Hay "el anhelo realista del mundo" y "la fuga ascética de él". La función vertical, la hondura, son fenómenos barrocos. No puede negarse que Cervantes está compenetrado de Orlando y de la musa Calíope; de Sannazaro en sus divagaciones pastoriles de la "Galatea"; del Cardenal Bembo aquel paciente componedor de poemas que responde tan fielmente al petrarquismo renacentista; de los cuentistas italianos como Bandello y Cinthio para sus "Novelas Ejemplares" y tal vez si para el método de "La Gitanilla". Pero en él palpita sin quererlo el mundo barroco. O mejor dicho se alimenta de él. Puede tener la risa clásica de Rabelais pero se mueve magnificamente en su propio escenario español. Y España ha lanzado un puente desde su mundo plateresco a la nueva conciencia barroca. Cervantes es resumen de España y concreción de tendencias. En él se combinan la valorización del espacio sujeto a la forma con el valor de lo vertical, de lo infinito: lo clásico y lo barroco. Cervantes está en lo típicamente español —en lo indogermano y en lo mozárabe— a pesar de su universalidad o precisamente por ella, por que lo "esencialmente español —ha dicho Dámaso Alonso— lo diferencialmente español en literatura es esto: que nuestro Renacimiento y nuestro Post-Renacimiento Barroco son una conjunción de lo medieval hispánico y de lo renacentista y barroco europeos" [10].

11. Alonso, Dámaso: *Ensayos sobre poesía española.* Buenos Aires, Revista de Occidente. Argentina, 1946.

En Inglaterra después del refinamiento de Spencer, la figura más importante del grupo preshakesperiano es Cristóbal Marlowe y Marlowe muerto a los 25 años deja ya, gracias a un espíritu inquieto, turbulento, una obra como "El Doctor Fausto", que ha de servir a Goethe en la síntesis del pensamiento moderno, de la conciencia moderna, que significa su "Fausto". Además, "El Judío de Malta" y "Eduardo II", preparan la acción del teatro de Shakespeare. El "alma de mil almas", como lo llama Coleridge, fue aquel a quien Roberto Browming calificó: "entre mil poetas que fijaron su mirada en la vida misma, uno sólo llegó a ser Shakespeare". El dramaturgo nacional por excelencia de Inglaterra pertenece íntegramente al barroquismo; formal y conceptualmente. Si bien se entronca a Shakespeare con los trágicos griegos, en particular con Esquilo por la fuerza permanente del destino, el dramaturgo inglés creó un teatro de tendencias individualistas; perfectamente humanizadas; con la inquietante afirmación de la personalidad. Para Shakespeare era necesario expresar ante todo las pasiones humanas. Abnegaciones y venganzas; sentimientos generosos, rídicultos o viles. Y ante la conciencia expone el tormento de Hamlet; el retorcimiento de la inteligencia humana; el pensamiento en choques interiores. Hamlet no corresponde al sentido clásico de la vida. Esto conceptual mente. La "libertad", que es artísticamente fuente de Shakespeare, el moverse exagerado de numerosos personajes en escena y por último los alambicamientos de su lenguaje influido por el "eufuismo", colocan a Shakespeare en el mundo del barroquismo. De allí la animadversión neoclásica. De allí la admiración romántica. Shakespeare es el dramaturgo del período isabelino. Extensión de Inglaterra; lucha honda, sangrienta, en el campo religioso. El mundo

---

Poesía española. Ensayo de métodos y estilísticos. (Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz Góngora, Lope de Vega, Quevedo). V. Edición. Madrid, Editorial Gredos, 1966.

isabelino es la personificación del estado nacional inglés; del desarrollo del tráfico internacional; de la lucha económica por el dominio del mar. Intensidad y profundidad son dos notas que corresponden absolutamente a ese momento histórico. Intensidad, profundidad mueven el escenario de Shakespeare y lo alejan de la belleza rítmica, alegre y naturalista; lo alejan de los modelos clásicos; lo mueven dentro de las concepciones de libertad en el juicio y libertad en la trama dramática, que son lógicamente expresiones del individualismo emanado del burgo. Bajo la acción de Shakespeare nacieron esos dramaturgos tempestuosos de que nos habla Federico Loliée: "Poetas de sin razón y de genio, el temperamento es casi su único guía, su único resorte. Los amores exasperados, el dolor, el crimen, la demencia, la muerte, estas imágenes trágicas frecuentan su cerebro en el estado de ideas simples diariamente. Impulsada al azar por las causas más incoherentes, la sensibilidad, sin cesar en el movimiento de su complexión ultranerviosa, repercute con una fuerza inaudita las excitaciones de la atmósfera que los rodea y penetra en ellos". "Eran tumultuosos —repite— como las tempestades que trastornaban las costumbres y la sociedad".

Alumbrado por los siniestros resplandores del infierno y la caída vertiginosa de los ángeles malos, escribió John Milton su inmortal poema épico "El Paraíso Perdido", en "blank verse". Con enormes digregaciones este poema intrínsecamente religioso es la repercusión del puritanismo y del "cronwellismo" en la vida inglesa. La ceguera del autor ha servido para llevarnos a ponerlo al lado de Homero. Pero su concepción épica es muy diversa. En Milton hay intencionalidad —"moraleja", diríamos—; hay hinchazón; hay recargo constante. No tiene absolutamente equilibrio. Es la angustia patética. La desolación de la humanidad por el pecado de Adán y Eva. Los largos soliloquios de Satanás están llenos de inquietud y desasosiego. Milton está estremecido.

muchas veces incoherente. Y a través de los movimientos neoclásicos, su voz angustiosamente religiosa vuelve a sonar en la lenta e intrincada "Mesiada" de Klopstock.

El mismo temperamento había animado ya en Francia las producciones de Du Bartas y D'Aubigné. La "Pléyade" había luchado por un perfeccionamiento de la lingüística, por una superación del idioma francés después de una degustación de los ideales clásicos. Realizaron en Francia algo similar a lo que llevó a cabo Fray Luis de León. Este más severo; aquellos más dados a las innovaciones y al acopio de elementos griegos dentro del lenguaje empleado en sus obras. La trascendental reforma inspirada en particular en la obra de Du Bellay y de Ronsard, pasó los límites de la moderación y surgieron las poesías cortesanas de Deportes, que alimentan un "preciosismo" aunque aún se mantienen en las formalidades clásicas de los discípulos de Daurat. Du Bartas, hugonote considerado en la generación de la "Pléyade", después de haber escrito "Judith", con indudable insinuación bíblica, pública "La Semana de la Creación", que encuentra eco en Dinamarca con el "Hexaemerón" de Arrebo y en Suecia con "Trabajo y Descanso de Dios" de Spegel. La obra se resentía de monotonía pero su tendencia imaginativa y su carácter, en realidad, de lucha religiosa tuvieron buena acogida. Du Bartas exageraba el uso de palabras compuestas al estilo griego, pero conceptualmente iba más allá del mero arte de Ronsard, exquisitamente renacentista. D'Aubigne tiene un mayor valor literario; y además significa un paso más en el camino de la especulación divinista. Su poema "Trágicas" es una vibrante defensa de los hugonotes en Francia, sin que pierda el valor lírico que le señala Van Tieghem. Es un cuadro dantesco de las persecusiones sufridas por su creador. La Biblia resuena en sus manos con la fuerza impusiva del Jehova primitivo. D'Aubigne es exuberante y su sensibilidad es exclusivamente barroca en su elocuencia, en su apasionamiento, en su descuido desenfadado, en la lucha de la Refor-

ma ante el avance imperial de la Contrareforma. En la novela, asimismo, da margen al realismo siglo XVII con "Las Aventuras del Barón de Foeneste", pleno de criticismo y que recogiendo el valor de la novela picaresca española la transforma en la producción de combate. Detrás de él están en Francia: Sorel, con su "Francion", Scarrón con su "Novela Cómica" y Furetiere, que acumulando detalles ofrece un adelanto de lo que ha de ser el realismo naturalista del siglo XIX, en la "Novela burguesa".

Escuelas literarias barrocas

Cuando el barroquismo se hace escuela ha comenzado el tramonto, el descenso. El estancamiento en formas determinadas y concretas. En la artística expresión de todos los elementos que han ido acumulándose y que dan sensación de acabamiento. Allí estará ya la orgía decorativa que decía Salomón Reinach. Allí la orgía de metáforas o de conceptos alambicados que muestran el final del barroco. Lo flamígero que tuvo el gótico, lo tiene el barroco en lo "churrigueresco", en lo "culterano", en lo "preciosista", en lo "rococó". La decadencia se produce cuando se agosta el ímpetu de forjación, pero no indica desmejoramiento en cuanto a calidad artística. Dámaso Alonso dice: "Góngora no inventa: recoge, condensa, intensifica". He ahí ya la "escuela barroca".

El primer sostenedor de una política poética que irrumpa contra el "petrarquisno" y contra las escuelas renacentistas es Giovani Battista Marini, nacido bajo el influjo de la exacerbación napolitana que había producido ya a Tansillo A fines del siglo XVI rebalsa los límites del academismo y con una tendencia francamente revolucionaria en el campo artístico, sostiene la necesidad de "pasmar" con su poesía. De producir cascadas de imágenes para encender un fuego artificial alrededor de él. Los sentimientos deben acondicionarse a los objetos. Sus idilios, sus bucólicas, sus eróticas, su

extenso poema "Adonis" muestran una voluptuosidad fantasiosa, una sutileza, un serpentear de los clásicos "concetti", que asimismo ilustran su "Pastorella", licenciosa, báquica. El "marinismo" no desperdició la cultura humanística del Renacimiento; se nutrió de mitología helénica, pero rompió en un grito de libertad que coincidía con el laberinto de volutas de la arquitectura churriguresca. Enamorado del contraste, del brillo de las imágenes, consideró que cada verso era un mundo de impresiones por trasmitirse, leña que ardía por sí sola en el fuego de la hoguera.

Marini triunfó en Francia. En la Francia de María de Medicis y de su hijo Luis XIII, que lo protegiera abiertamente. Respondía al ambiente de la Francia que se engalanaba de fuegos fatuos. Su destreza en la composición fue francamente admirada. Y surgieron los discípulos: "el preciosismo". De la poesía pasó a la prosa. Scudery fue al par que poeta, novelista en las "finuras del mundo galante" que dice Loliée. Voiture recrea en los salones del Hotel de Rambouillet con su lirismo superficial que recuerda las postrimerías de la Edad Media. La inquietud se ha adormilado bajo el juego de las palabras.

Adornos y nueva armonía alimentan la novela "Eufues" del inglés Lily y dan origen a una escuela literaria, de la cual beben Shakespeare y Milton; ellos libres de lo estático, de lo académico, pero impregnados del mismo color histórico, de la misma marcha de un todo cultural innegable. El amaneramiento, sin mayores genialidades prende en los países alemanes —donde aún no había surgido la "edad de los genios"— y se citan dos nombres: Lohenstein y Hoffmanswaldau, como representantes de este momento o mejor de esta corriente de estratificación de lo barroco.

Pero es en España donde el barroquismo como escuela, como fenómeno totalizador "determinado ya", encuentra las más interesantes corrientes literarias. El "culteranismo" y el "conceptismo" se complean para dar una idea cabal del

barroco académico, si puede llamársele así. Los culteranos buscan un lenguaje culto, —pleno de lecturas greco-latinas; particularmente la mitología de Ovidio—; alambicamiento de la frase, agudización de la metáfora, abuso del hipérbaton. Sus conocimientos humanísticos, su tendencia aristocrática, podría hacerlos coincidir con los miembros de "La Pléyade"; pero caen, más bien, en el torrente de frases bellas del "marinismo". Sin el almibarado gusto italiano, el "culteranismo" español es más grave. Su teoría y su temática responde a un denodado esfuerzo de superación de la lengua. Díaz Plaja recoge otras frases de Alonso que retratan el aspecto gongorino del barroco:

"Tanto se ha zarandeado en los últimos años esta palabra *barroco,* que corre peligro de no llegar a decir nada. Pero volviendo al concepto estrictamente arquitectónico, así como en el Barroco las superficies libres del clasicismo renacentista se cubren de decoración, de flores de hojas, de frutos, de las más variadas formas arrancadas directamente a la naturaleza o tomadas de la tradición arquitectónica de la antigüedad, así también en las "Soledades" (de Góngora) la estructura renacentista del verso italiano se sobrecarga de elementos visuales y auditivos, de múltiples formas naturales y de supervivencias de la literatura clásica que no tienen ya un valor lógico —no un simple valor lógico— sino un valor estético decorativo".

El "culteranismo" es lo sensorial del barroquismo. El "conceptismo" lo intelectual. El culteranismo en las manos de un técnico de la literatura como Góngora apuró los matices diversos de la emoción artística. Y si bien representa la estratificación del período barroco abre una nueva huella para futuras acciones poéticas. Es así fin y principio. "Polifemo" y "Soledades" han sido amplio motivo de estudio y ostentan aquello que quería Mallarmé: un permanente enigma, un delicioso y musical enigma. Al lado de Góngora están Jauregui, Montalván, Soto de Rojas. La reacción extrac-

tual del "conceptismo" está basado en el otro campo barroco: en lo místico o en la realidad crítica; en la intencionalidad de la frase hecha por retruécanos y contrastes; en la búsqueda permanente de un horizonte individual y cultural. Gravedad, profundidad filosófica, tortura intelectual se dan en Quevedo. A veces aflora Jorge Manrique. Las más, un espíritu polemizador y crítico y profundamente escéptico. De la misma sátira del medio ambiente surge el pesimismo, la melancolía, la búsqueda de soledad, "la fuga ascética del mundo", que se perciben en Quevedo. En él se observan el resquebrajamiento, la persistente negación, sin que pierda calidad ni brillo su formalidad poética. Por el contrario, el contraste se patentiza y se estereotipa. En él, el tiempo es la función primaria. No hay concepción espacial, sino trascurrir constante. En Quevedo se dan los elementos dispersos de la cultura barroca en cuanto a angustia espiritual, crítica satírica. Su falta de alegría natural:

"y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte".

En el campo conceptista están Luis de Ulloa, Argensola y Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache que conviviera entre nosotros como Virrey del Perú. Forma parte del espíritu mismo del Barroco aquella "Epístola Moral a Fabio" —aún discutida su partida de bautizo— que es un compendio filosófico y moral de la Contrareforma.

Es Baltazar Gracián, sin embargo, en quien hemos de fijarnos más en el campo conceptista, así como Góngora en el culteranismo, para hallar en el barroco americano, más tarde, la excepcional figura de Juan Espinosa Medrano, el "Lunarejo". Los alardes verbales de Gracián, su juego del lenguaje con figuras de pensamiento que nos ofrecen la visión del mundo entre el "conocimiento intelectual" de Critilo y el "deslumbramiento de la naturaleza" de Andrenio.

hacen de él un maestro de la lengua castellana que para Guillermo de Torre tiene "vigencia actual" a mediados del siglo XX. [10] Gracián es maestro de "conceptos" dentro de una *mecánica de ideas*, como también decía Guillermo de Torre, con "acertijos, antítesis, sutilezas y asociaciones inesperadas" dentro de una tradición escolástica. Pero a la vez crítico acerbo de la realidad de su tiempo, del "confuso laberinto" de su época. No se puede hablar de un Gracián oscuro; podrá si decirse mucho de su alambicamiento, pero con otro "laberinto" donde las flechas son claras como para no perderse. El conceptismo tendió en él a la frase breve y concisa para ir desenvolviendo en paradas constantes el hilo aparentemente enredado de la dicción. "Escribo breve para tu mucho entender". Al igual que con Góngora, se ha pretendido por los críticos contemporáneos defenderlo de toda decadencia; pero no se ha penetrado hondamente en aquello que ya ha sido señalado: que la decadencia es la época en que aflora con mayor brillantez la literatura que busca en la palabra la originalidad que se ha perdido en la evolución de un camino cultural. La malicia, el ingenio, el contrasentido, el juego de las figuras del pensamiento, corresponden al momento espléndido de la maduración de un proceso. Pero Gracián no respondió tan sólo en su "decadente esplendidez" al barroquismo, sino en todos y cada uno de sus conceptos de mundo, de integración del universo, de conciencia del hombre, de tortuosos senderos de imágenes e ideas, de maldades y ruindades en medio de la grandeza de un espectáculo de la humanidad y del orbe en juego. Aquél ante éste. Español y barroco, académico, decadente. Gracián es otro prototipo del trascurrir de la literatura europea que pasara a América en el momento de la gran transformación del pensamiento y del arte occidental.

12. Torre, Guillermo de: "Introducción a *El criticón de Baltazar* Gracián Buenos Aires, Editorial Losada, 1941.

Los conquistadores españoles y portugueses trajeron ya las concepciones y formalidades barrocas que nacían —por decirlo así— en el siglo XVI; y por otra parte el deslumbramiento de un continente produjo creaciones que tenían que ver con el barroquismo. Las iglesias serán mayormente del estilo barroco denominado jesuítico, incluyendo en su ornamentación motivos indígenas antropomórficos y de la flora y fauna de cada respectiva región americana. El uso de pan de oro y la platería responden también al gusto de la Contrareforma y las columnas retorcidas hablan de la angustia expresiva a que hemos referido anteriormente.

Mucho se ha hablado —además— acerca de que nuestro continente es particularmente barroco por el choque de sus culturas; por la búsqueda de una expresión adecuada, que, partiendo de valores occidentales, injerte la "nominación" de nuestras cosas; por el contraste entre la cultura europea occidental y la aborigen; por la presión de una geografía poderosa sobre una población insuficiente, etc. Pero debemos precisar que, en primer término, cuando hablamos del período barroco estamos limitándonos a señalar la etapa —posterior al Renacimiento— en que, bajo la influencia europea, los escritores fueron rompiendo las amarras del orden lógico, de la armonía clásica, de las proporciones establecidas por una adecuación entre el fondo y la forma, por la naturaleza como reguladora de la perfección, y buscaron angustiosamente expresiones literarias que significaron dentro del habla castellana las corrientes llamadas culterana y conceptista. Es verdad que a esta escuela de influencia europea, la literatura hispanoamericana acentuó notas de contraste y de ornamento por varios motivos, entre los que se señala, inclusive, la falta de libertad para ocuparse de determinados temas, lo que obligaba a una mayor preocupación por aspectos externos o a envolver los términos en una impensada forma de encubri-

miento. Y, por último, que a todo ello se sumó tal vez la llamada *actitud barroca*, puesto que el barroquismo perduró por un siglo en nuestro continente cuando ya el neoclasicismo había establecido nuevamente normas de sobriedad como signo interno en la literatura de los países europeos.

Diversos caminos toma el barroquismo en la prosa hispano hablante de América. Ellos se pueden mostrar en autores diferentes [13].

El barroquismo de *El Carnero* de Juan Rodríguez Freile —incipiente en formalidades— está en el mundo de contrastes. En el tono escéptico conceptista con que el autor insiste en la fatalidad de la hermosura, particularmente, pero también en el juego del poder. El escritor habla en primera persona como contándonos los hechos que él conoce por referencia paterna o por su propia experiencia o contemporaneidad. Colón, Jiménez de Quesada o el Cacique de Guatavita estarán en el marco histórico, pero inmediatamente aparecerán los ayunos del cacique y más tarde las "brujerías de Juana García"; para, después, mostrarnos, en sucesión de gobernantes y oidores, hechos de intriga que convierten en novelesca la *historia* que no deja de tener también su significación. La historia fatal de Pedro de Avila y su mujer Inés con intervención sucesiva de amantes y muertes; o del triángulo de Escobedo; y la historia de la encomendera de Toca, María de Vargas y su fatal belleza; o las muertes del Visitador Mariaca y del Presidente Sandi, "con gran tormenta y agua que hubo en esta ciudad que parecía que se hundía", o la maldad de Juan de Mayorga que mata a su hermana para robarle pesos y joyas. Y las citas de proverbios y epístolas para confirmar sus apreciaciones sobre la fatalidad de la hermosura y sobre los peligros en el mar, peligros en la soledad y peligros en "falsos hermanos"; todo ello

13. Tamayo Vargas, Augusto: *Literatura en Hispanoamérica*. Tomo I. Lima. Ediciones Peisa, 1973.

nos habla de un narrador que goza en *contar cosas;* dentro de un mundo que nace entre brujerías, engaños, bellacadas y muerte, con escepticismo conceptista. Porque hasta Juan de Leiva que escapa de sus crímenes pasionales, habrá de aparecer en la leyenda quemado por el pueblo, en Lucena, su ciudad de origen, donde se había refugiado y casado con mujer rica. Rodríguez Freile aparece escribiendo sus "historias" hasta 1636; pero al final nos encontramos con apéndices que van hasta 1638, lo que indica que continuaba fabricando "memorias" para ese año; y se supone haber muerto dos después.

"¡Alma mía! ¿qué haremos? Poderosos son los enemigos y simpre nos espían procurando nuestro daño. ¿Qué remedio? ¡Alma! camina y dáte prisa, no pierdas tiempo, que se cobre mal".

Son éstas digresiones orales que Rodríguez Freile va combinando con sus relatos, dentro de un criterio de prosa entre legendaria, fantasiosa y didáctica, totalmente distinto al que norma las "crónicas", tanto las del siglo XVI, como las de Convento del siglo XVII. En *El Carnero* los hombres llegan, se enredan en la vida de la ciudad y mueren, o se van y se pierden, en un verdadero desfile de desaparecimientos. Sólo queda el autor reflexionando, cierta o burlonamente, con la vejez que le da una perspectiva especial de la vida en el Reino de Nueva Granada.

Si Rodríguez Freile representa el "acontecimiento" en la prosa que se abarroca, el jesuíta Alonso de Ovalle nos muestra el "ambiente" del mundo sudamericano en su *Historica relación del Reino de Chile.*

Es evidente el mayor énfasis que la obra adquiere en las descripciones de la naturaleza: "vamos por aquellos montes pisando nubes...". "El arco iris que se ve desde la tierra atravesar el cielo, le vemos desde estas cumbres, escabelo de nuestros pies...".

En cuanto a su estilo, se señala la amplitud de sus fra-

ses y la utilización de un lenguaje que se prestara a su necesidad de hacerse entender aún a riesgo de perder muchas veces el "buen estilo" y sorteando en sus expresiones los giros del lenguaje de su época más propicios a los vericuetos de las figuras literarias que a la sencilla y emocionada palabra que el P. Ovalle requería para trasmitir impresiones. De todos modos, la naturaleza americana hizo barroquismo por encima de las intenciones del autor y surgió un mundo de contrastes entre los períodos largos y explicativos de este prosista "geográfico" del siglo XVIII.

Aparecerá en nuestra historia literaria el nombre de Antonio de León Pinelo, quien trabajó en la Recopilación de Leyes de Indias, en América y España. La vida y la obra de León Pinelo van más allá de este solo aspecto de su producción intelectual.

En su juventud León Pinelo escribió, en 1618, unos versos en honor de la Inmaculada Concepción, que nos indican ya un camino de barroquismo, que habría de hacerse presente en los otros poetas de su tiempo. Toda su vasta producción habrá de desembocar en la obra *El paraíso en el Nuevo Mundo* que subtitula "Comentario Apologético, historia Natural y Peregrina de las Indias Occidentales, Islas de Tierra Firme del Mar Océano".

León Pinelo manejaba un lenguaje erudito, recargado de citas, pero encerrando una imaginación desbordante y una dialéctica puesta al servicio de la fantasía. Héroe de una novela gigantesca va destruyendo, como si fueran enemigos, a los sostenedores de las más diversas tesis sobre el paraíso, para terminar exhibiendo a éste como "lugar corpóreo, real y verdadero en la selva del Amazonas". La espada de fuego con que custodia un ángel la entrada del Paraíso, es para Pinelo la muralla de volcanes andinos que "con horror de los truenos, el furor de las piedras y el ardor de las llamas que causan, arrojan y brotan", estorban a Adán "a volver al sitio que por su culpa perdió". León Pi-

nelo sostendrá que los primeros tiempos bíblicos posteriores a la expulsión del paraíso terrenal se realizan en la propia América, como lo demuestran los monumentos arqueológicos que no pudieron ser edificados por los indios sino por "gigantes antediluvianos". El hombre, pues, para León Pinelo, vivió primero en América y sólo con Noé y su barca viajaron durante los días del diluvio, desde costas de Lima hacia el continente asiático, del que habrían de volver después de siglos por el estrecho de Bering. Un mundo maravilloso surge de esta obra escrita, sin embargo, al parecer, dentro de la más fría erudición y la más "fiel" documentación histórica. Pero en medio de ese mundo de fantasía, de atracción por lo exótico y lo original León Pinelo, tiene observaciones profundas sobre América, los indios y la Economía y la Sociología del continente americano. Su conocimiento de la Geografía, la Astronomía, la Medicina, la Filosofía, son un valioso soporte sobre el que levanta el armazón de esta miscelánea enciclopédica que está en la línea de las Décadas de Herrera o de la *Historia del Nuevo Mundo* del Padre Cobo, contemporáneos suyos, y de los que se distancia por su falta de una efectiva base científica. Pero a los que supera en el estilo literario.

"Con el polvo de citas milenarias, con una paciencia de insecto benedictino, tejió la trama sutil y frágil de su obra mayúscula —*El Paraíso en el Nuevo Mundo*— sujetando sus conclusiones con el débil hilo de una sofística temblorosa, hasta dejar después de lentos y penosos esfuerzos, suspenso en el aire, el efímero y deleznable artificio de una tela de araña..." dijo Porras Barrenechea.

El barroquismo hispanoamericano llegó a afiebrarse, dentro de la poesía, con los juegos sintácticos del culteranismo, con el fuego de artificio del italiano Marini y con "la fuga ascética del mundo" de los conceptistas españoles. Pero no llegó, en general, esa poesía a tener la altura lírica de los Góngora y los Quevedo.

Representa a la lírica platense en aquel siglo, el cordobés Luis de Tejada. La poesía de Tejada es formativa: tomada del Renacimiento y del período barroco, se mueve en un ejercicio lírico, aunque el poeta hable de "locos atrevimientos" y de "abismales aflicciones". Hay sí intimismo, recogimiento de experiencias en el paso de su mundo cortesano al religioso, del pecado a la contricción, aunque superficialmente, recogiendo algunas de las fórmulas culteranas.

El P. Matías de Bocanegra aplicó el gongorismo a la poesía y teatro de su época. Nacido en Puebla de los Angeles, fue un importante hombre de letras que compuso relatos de viajes, sermones y ensayos sobre teatro y autos de fe. Lo que le ha significado un lugar preferente en la época contemporánea ha sido el hallazgo de sus comedias. *Sufrir para merecer* es un drama de amores, celos y enredos a la manera española o italiana que el poeta presenta con el lenguaje abarrocado de su tiempo.

¿Yo no tengo vida? Es falso
porque si fuera verdad,
al conocer que me parto,
era forzoso morir...
... que quiero sin esperar
y desesperar no puedo...
... pues aborrezco el sentir
y siento el aborrecer...

A esta obra de Bocanegra, añade otra J. J. Arrom: *Comedia de San Francisco de Borja.* Arrom recoge algunas décimas, donde aquel da rienda suelta a su condición de poeta lírico con la utilización de metáforas: "matar la luz", "agostar el verdor", etc. Pero también a su condición de tejedor de escenas donde la influencia de Calderón de la Barca es indudable, como en todo el teatro de habla castellana del siglo XVII.

Del ave lo altanero,
del pez lo fugitivo y lo ligero,
lo breve de la fiera,
lo arriscado del toro en la barrera,
del caballo alentado
lo atrevido y resuelto y desbocado,
pues si de tales cosas el abismo
los junta el hombre en un sujeto mismo,
¿qué mucho que regirlo sea más grave
que no al caballo, al toro, al pez y al ave?

La más valiosa y representativa personalidad poética hispanoamericana del período colonial será tal vez Juana de Asbaje, conocida como Sor Juana Inés de la Cruz.

Su principal tarea en prosa está en la conocida "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz" el Obispo de Puebla, Monseñor Fernández de Santa Cruz), donde se ve graciosa donosura, franca autoestimación, adornada de una especie de coquetería muy femenina, aunque un tanto religiosa, donde la humildad no empaña la suficiencia y la firmeza de las convicciones.

Es *El Sueño* un poema donde se ve al alma que en un proceso onírico se alza por encima de la realidad para poder apreciar el mundo creado y en la imposibilidad de lograrlo vuelve hacia lo sencillo para ir, por el método del análisis, a alcanzar el conocimiento. El poema invade las regiones más oscuras del ser humano, el mundo interior, pero termina con la naturaleza misma que la ilumina al despertar. Triunfo de la vivencia sobre la sabiduría. Toda la gama del llamado gongorismo se hace presente: trasposiciones, tropos, cultismos, oscuridad creada artificiosamente para deleitar con la belleza lograda como luz, por la alteración de la gramática y por la musicalidad de la frase poética. *El Sueño* es ejemplo de culteranismo: "escalar pretendiendo las estrellas"; "dos veces cinco son categorías"; "esta pues, si no fragua de Vulca-

no"; "templada hoguera del calor humano"; "muerto a la vida y a la muerte vivo"; "candor al alba, púrpura a la aurora"... etc. Se ha dicho que este "primer sueño" es "ansia de abarcar el cosmos" ideal barroco y que posiblemente en un "segundo sueño", buscase una "cosmología poética".

Labor poética se dará, asimismo, en Sonetos, como aquél tan citado que empieza:

> Este, que ves engaño colorido
> que del arte ostentando los primores
> con falsos silogismos de colores
> es cauteloso engaño del sentido...

Aparece allí la nota escéptica del conceptismo —"engaño colorido", "necia diligencia errada", "cadáver, polvo, sombra, nada"— dentro del inteligente juego de los contrastes que seguirá en otros sonetos: "poner bellezas en mi entendimiento, y no mi entendimiento en las bellezas" o "consumir vanidades de la vida que consumir la vida en vanidades", etc. En este camino insistirá Sor Juana, cuando habla del amor que tiene por quien no la quiere; y del amor que le profesa a quien ella desdeña. El juego conceptista se manifiesta agudamente en las también conocidas redondillas: "este amoroso tormento, que en mi corazón se ve, sé que lo siento y no sé, la causa por qué lo siento". O en "Hombres necios que acusáis, a la mujer sin razón", donde se empeña en acentuar esos raciocinios al absurdo, en retruécanos y conceptos sutiles. "Cual mayor culpa ha tenido, en una pasión errada: la que cae de rogada o el que paga por pecar", etc.

Un aparte merece su obra dramática. Destaca para nuestros fines: *El divino Narciso*, Dios —como en la leyenda de Narciso que aparece en *La metamorfosis* de Ovidio— se contempla enamorado en el alma humana que refleja su propio rostro. La influencia de Calderón —conceptista como Quevedo— se deja sentir aquí. Hay reminiscencia de su

Eco y *Narciso* y aun textos reproducidos de varias obras calderonianas, a más del citado influjo de Ovidio. Ninfas y pastores son productos de esta otra influencia. Al estudiar Vossler esta pieza de Son Juan Inés de la Cruz, señalaba que su encanto tal vez si estaba en la "sensibilidad difusa" de esa erótica intelectual femenina, cuya gracia no desprecia, sino por el contrario suaviza el asunto grandioso" del amor de Dios por su criatura. Esa sensualidad que viene de Ovidio se confunde con *El Cantar de los Cantares* bíblicos.

El teatro de Sor Juana muestra en *Los empeños de la casa* precisamente esa tendencia barroquista; los personajes son símbolos, el juego del lenguaje es también conceptista y puede servir de ejemplo de una época, enfrentándose —o antecediendo— a los posteriores entremeses, loas y fines de fiesta de Pedro Peralta y Barnuevo, la gran figura barroca con que se cierra un capítulo de literatura hispanoamericana y se abre con ella el neoclasicismo.

Hacemos un paréntesis de Juan del Valle Caviedes porque, aunque su obra está plena de barroquismo literario —en particular influencia de Quevedo— de él parte una corriente popular y realista de la poesía peruana y aún diríamos hispanoamericana, en capítulo especial.

Dejaremos tan sólo aquí impresa esta nota conceptista: "desde el nacer me pude recelar/ porque el morir empieza del nacer".

JUAN ESPINOZA MEDRANO, "EL LUNAREJO"

"... el fantástico Lunarejo, tal vez si el mayor genio de América".
(Carta de Euclydes da Cunha a Domicio da Gama)

El año 1662 apareció una obra en defensa de Luis de Góngora, "Príncipe de los poetas líricos de España", dedicada a don Luis Méndez de Haro, Duque-Conde de Olivares. Estaba escrita en el Cusco, con licencias, censuras y aprobaciones de las autoridades de Lima, capital del Virreinato del Perú, lugar donde se imprimió donde Juan de Quevedo y Zárate, como reza el pie de la portada del libro titulado *Apologético en favor de D. Luis de Góngora, etc.* El autor de la obra: Juan Espinoza Medrano, apodado "El Lunarejo". "por haberlo señalado Dios con un lunar en la cara como a Domingo con una estrella en la frente; quizá porque aun el lugar de este sujeto fuese crédito de su nombre", dice en el "Prólogo" de *La Novena Maravilla,* Agustín Cortés de la Cruz, Capellán Real de la ciudad del Cusco, Discípulo de Espinosa Medrano y a quien se deben los datos biográficos y críticos que tanto han servido a los comentaristas de El Lunarejo.

Podríamos citar de todo aquello que ha sido repetido de unos a otros, que nació en Calcauso, de la provincia de Aymaraes, entre 1619 y 1630 (algunos llevaron hasta 1632 su nacimiento para servirse de aquello que dijo Espinosa Medrano: "cuando Manuel de Faria, pronunciara su censura Góngora era muerto (murió en 1627) y yo no había nacido". Habría que señalar que "El Lunarejo" era Catedrático de Artes en 1650, pero para esa su juventud en la Cátedra señala también el P. Agustín Cortés, que "lo era desde los 16 años". Alberto Tauro sostiene que Uriel García tenía comprobado el nacimiento para 1625. Agustín Tamayo Rodrí-

guez fija en 1629, al igual que Luis Alberto Sánchez, el año del nacimiento y aun se aventura a señalar junio como mes probable del acontecimiento. Se sabe positivamente que murió en 1688. En el mes de noviembre, según los "Anales del Cusco" de Esquivel y Navia. [14]

Para algunos el apellido del escritor era Chancahuaña. por ser así el de su padre, un indio que se robó a una jovencita, también india de Calcauso; pero lleva los de Espinosa Medrano por el vecino español que protegió posteriormente a la madre; o por un Cura de la Parroquia de San Cristóbal del Cusco, en misión evangélica en la jurisdicción de Antabamba, que asimismo le hubiera dado protección. En uno u otro caso, lo cierto es que un sacerdote lo llevó al Cusco y lo hizo ingresar al Seminario de San Antonio Abad. Aquí hizo brillante carrera gracias a su privilegiado talento, mostrando desde la infancia, una original aptitud paar los idiomas, para las artes y para el aprendizaje de la Teología. Se le vió componiendo poemas, comedias y autos sacramentales en la pubertad, después de traducir a Virgilio al quechua. A más del latín, conocía bien griego y hebreo. Al mismo tiempo era hábil ejecutante de diversos instrumentos musicales. Su castellano será uno de los más hermosos y refinados de su tiempo. Lo extraño es que quien lo manejara fuera un indio de origen quechua que no muestra, sin embargo, ninguna interferencia propia de su cultura nativa y, en cambio, está totalmente impreso en él el lenguaje dominante en su educación, por una estricta formación que lo hace vivir dentro de los modelos de sus lecturas —que constantemente cita— que revierten en una expresión tan alquitaradamente castiza castellana, propia del período cultista del barroco español al que estaba adherido Espinosa Medrano, aunque en su tiempo iba quedando atrás esa corriente en la Península Ibérica. mas no en América.

14. Cita que consigna Luis Alberto Sánchez en *La Literatura Peruana.* Tomo II. Lima, Ediciones de Ediventas, 1965.

El origen de Espinosa Medrano mayormente aceptado como *indio* o mestizo se pone en tela de juicio ante aquello. Ya Luis Alberto Sánchez insinúa la discusión del tema —aunque insista por otra parte, en su manifiesta condición de indio— cuando señala que el propio Espinosa Medrano subraya "pero vivimos muy lejos los criollos", que bien puede ser la condición de hijo de españoles pero, también, simplemente el haber nacido en América. Otros escritores están buscando demostrar su "condición hispánica", por aquello del lenguaje. Me parece que bien pudo un indio o mestizo cultivar el mundo occidental de sus lecturas y sobreestimarse por ello. No creo que baste pues su obra literaria para definir su nacimiento si nos atenemos a su educación desde tierna edad en el Cusco. Bueno sería señalar aquello que ya dijo Ventura García Calderón, sin determinar raza o cultura: "portentosa ha parecido a todos los comentaristas que la más tersa (?) y acicalada prosa del coloniaje la haya escrito en el Cusco el hombre sutil que tradujo a Virgilio al quechua".

Luis Loayza ha vuelto al tema, pero en una distinta esfera, en su breve estudio sobre "Lunarejo" [15]. Considera a éste como un típico hombre del Perú indígena ("predicador cobrizo") en situación inferior al español peninsular dentro de la vida colonial. Y la manera cómo —según afirma— logra superar su condición a través del *Apologético* en defensa de Góngora, que piensa es más un ataque agresivo a Manuel de Faria, "un lejano crítico portugués, que le sirve de víctima para lograr el propósito de encumbrarse, "superar la humillación colonial": *un americano podía ser superior a un europeo.* "Al final —señala Loayza— quedó fortalecido el prestigio de Góngora, pero sobre todo su defensor ganó su propio combate. Los españoles que elogiaron el libro del Lunarejo

15. Loayza, Luis: "El Lunarejo". El sol de Lima. Lima, Mosca Azul Editores, 1974.

no sospecharon que les estaba cobrando su desquite". Tal vez haya en éste un juego retórico de Loayza, porque los españoles de la época del Lunarejo no miraban precisamente con simpatía a Góngora y sí, más bien, los indianos afincados en el Perú y confundidos ya con la cultura local.

Tal vez si lo que quede bien establecido de este sutil trabajo de Loayza sea el retrato intelectual del Lunarejo: figura central —por sobre su origen— en el campo religioso y literario en una provincia del Virreynato del Perú: —"remoto hemisferio"... "predico en el Cusco", etc..|—, o sea en la periferia del mundo español, con una ambición sabiamente dirigida de privilegio —aunque fuera local— que se manifiesta según el comentarista en aquello de decir: "El apetito de la propia excelencia no es reprensible... errar los medios de entronizarle suele ser culpa. Quien no alienta a mejorar de estado, por ilustre que lo goce, no parece que tenga entendimiento". Por otro lado se nos ofrece su calidad de erudito —que en él y su época se confundía con "culto"— y en qué forma concebía que los meritos intelectuales estaban basados en el ejercicio de la literatura, donde se sintió superior a indios y españoles con lo que sublimaba cualquiera inferioridad colonial.

En 1650 era —como ya dijimos— Catedrático de Artes del Seminario; poco después lo sería de Teología. En 1658, Cura Párroco de la Catedral del Cusco, donde pronuncia magníficas oraciones sagradas llenas de penetrante sutileza, de conceptos aristotélicos, de castizos giros adornados de citas mitológicas y bíblicas y de constantes tropos. Se ha dicho que unía a una "pasmosa erudición", una "profundidad del pensamiento" que hacían irrebatible su lógica. Lo apodaron "Doctor Sublime", "Demóstenes criollo". Pero quedó en la historia el popular de "El Lunarejo". La multitud se entusiasmaba ante su palabra y llenaba el templo hasta el atrio. La leyenda pinta a esa muchedumbre agolpada abriendo paso a la menuda indiecita que el orador sagrado dice que es su

madre. Tauro manifiesta que la anécdota tiene un significado moral; una parábola. Bien puede no ser la madre de Espinosa Medrano, pero representa a las mujeres aborígenes y el culto interno que el escritor les profesa, le hace rendir tributo público a aquélla en medio del suntuoso decorado del templo cusqueño. Un cuadro barroco en la arquitectura, el ornamento, la palabra del orador sagrado, cargada de figuras de pensamiento y literarias, pero también la contrastada imagen de fieles castellanos y mestizos abriendo fila en excepcional rendimiento a la anciana india que avanza hasta el pie del prolijamente elaborado púlpito.

Apologético en favor de D. Luis de Góngora

La palabra *apologético* según el diccionario de la Academia de la Lengua Española es lo "perteneciente a relativo a la apología". Y es ésta la que significa "discurso o escrito en justificación, defensa o alabanza de personas o cosas"; por lo que donde se escribió "apologético" tal vez debió ponerse "apología". Es de pensar que Espinoza Medrano sólo consideró una parte de lo que podría ser el elogio y defensa de Góngora y vino, así, más a su intención y a su estilo la expresión "apologético", "perteneciente a la apología" y el término, por otra parte, parecía definir en su fonía no sólo su posición de exaltación de Góngora, sino de ataque "contra Manuel de Faria Souza, caballero portugués". Fuerza en la parte fonética más que semántica de la palabra, que estaba además vinculada a la defensa "teológica", que eso sí es "apologética". Por otra parte responde al lenguaje de la época porque ya vimos que León Pinelo subtituló *El Paraíso en el Nuevo Mundo:* "Comentario apologético", etc.

NOTA. Eduardo Hopkins en una "Nota sobre un libro de El Lunarejo" *(Garcilaso,* 5-x-77), estudia, las voces de apologético y apólogo, como de exaltación y de ataque.)

El *Apologético* de Espinosa Medrano está constituído por una introducción y doce Capítulos o Secciones en que el autor rebate los argumentos y ataques de Manuel de Faria, escritor que había criticado a Góngora. Es esta obra —según muchos— el mejor exponente en prosa del culteranismo gongórico, y del conceptismo gracianesco en América, a la vez que defensa de los ideales literarios culteranos.

"Tarde parece que salgo a esta empresa —dice el autor—; pero vivimos muy lejos los Criollos, además que cuando Manuel de Faria pronuncia su censura. Góngora era muerto y yo no había nacido. Si alguien quisiera proseguir la batalla, la pluma me queda sana y volverá sin temor al combate. Ya ves, cuán poco me va en defender a quien aún sus Paisanos desampararon; pero dicen, que es linaje de generosidad reñir las pendencias de los buenos". [16]

La brillante defensa de Góngora ante Faria la inicia con estos términos:

"Pensión de las luces del ingenio fue siempre excitar envidias que muerden; ignorancias que ladran. Iras entrañables delineó Alciato en el natural camino, que el orbe luminoso de la Luna, en la nocturna carrera de sus resplandores rabiosa embiste, enfurecido ladra, mas como ve su figura en el celeste espejo retratada (dice el Poeta) parécele que traba risas con su semejante, pero sordo a tan importunas voces prosigue el cándido Planeta el volante lucimiento de sus rayos".

Es este párrafo ejemplo claro de la obra. Un aparato formal exquisito donde se dan cita los elementos propios del culteranismo, a los que habrá de agregarse las figuras de pensamiento utilizadas por los conceptistas.

"Pensión de las luces del ingenio fue siempre excitar envidias que muerden", resulta una continuada expresión

16. Espinosa Medrano, Juan: *Apologético en defensa de D. Luis de* Góngora, etc. Lima. Juan de Quevedo y Zárate, 1662.

metafórica que adquiere por ello la condición de *alegoría*. Al par, roto el orden lógico de la oración, entramos de lleno en el *hipérbaton constante*. Al tropo, que significa "volver" o revolver, en griego, se añade la trasposición, que es trasmutación en la forma de la frase como la anterior es en el contenido de la palabra. "Iras entrañables", constituye una prosopeya llena de la profundidad del claro oscuro; y las prosopeyas se suceden como en calificar "rabiosa embiste", al par que las personas ladran, mientras la Luna"— el *cándido* planeta, continúa *sordo* en "el volante lucimiento de sus rayos".

Con la cita de Alciato se ejemplariza el riguroso tratamiento de cultismo y de citas de teólogos, historiadores, literatos que emplea Espinosa Medrano, quien hace, al iniciar su obra, una relación de los escritores que le sirven de sustento erudito. Y las frases latinas de Alciato van a continuación del párrafo que nos sirve para este ligerísimo examen: 'Ladra, pero en vano excita la voz que anulan los vientos/ y Diana cruza sorda sus carreras".

Espinosa resume en el siguiente párrafo la idea: "Bien puede el ingenio docto brillar elevado en los cuernos de la luna; pero el desatino de la envidia poco le contenta lo ilustre, cuanto le asombra lo soberano"...

Y así, como en ese principio, el *Apologético* es un típico monumento barroco, lleno de hojas, con las frases revolviéndose entre sus ornamentos, con la búsqueda de una entonación musical que va más allá del prosaísmo de las citas que, sin embargo, en contraste, cubren grandes superficies del cuadro hecho de luz (Góngora) y de sombra (Faria).

Exponiendo las razones de este último y replicándolas con sobradas suyas, Espinosa Medrano realiza un hábil escarceo literario en que se muestra, pues, erudito, conocedor de las culturas clásicas y experto en el manejo de la gramática, sorteando los difíciles campos del "hipérbaton", para exhumar algunas de las poesías de Góngora y sacarlas a la luz

de la exposición literaria como muestras de belleza y de singular acierto. Espinosa glorifica la "expresión", la belleza formal que es característica del poeta cordobés: "*Las palabras* son las que divinizan y prestan eficacia a la materia".

"Lo que importa advertir mucho es, que esta colocación (llámese o no altamente *Hipérbaton)* es tan genuina, y natural a la numerosa fábrica del verso, —manfiesta en otra parte del *Apologético*— que aún el nombre del verso (como dice Georgio Sabino) se derivó de este revolver los términos, invertir el estilo y entreverar las voces". Y añade que "tan lejos está la inversión de las voces, tan distante, de viciar los versos que en ellos no es tropo, sino alcurnia; no es afeite sino faición; no es efecto, sino naturaleza". Y lo ejemplariza con aquella iniciación de las Eglogas de Virgilio:

> "Oh Titiro tú de la coposa recostado debajo del toldo haya" (traducción del propio Lunarejo).

Antonio Gil de Zárate decía en 1847, continuando la campaña que por siglos se había llevado a cabo contra el culteranismo que "Es mui corto el uso que no sea vicioso de esta figura —el hipérbaton —en las lenguas vivas, respecto al que hicieron de ellas *la griega* y *la latina;* pues como en los nombres carecen aquéllas de las diferentes terminaciones que éstas tenían, no pueden las voces colocarse tan arbitrariamente, sin incurrir en jiros forzados, y ambigüedades del sentido". O sea que desconoce la posibilidad de una comparación con la poesía virgiliana, por ejemplo. Esto habrá de ser superado por el propio Espinosa Medrano al señalar que las trasposiciones vienen de los griegos y los latinos, pero son perfectamente aplicables al castellano aunque también explica que no es posible establecer una completa similitud entre la formación gramatical latina y la castellana. Pero sí cabe establecer comparaciones y derivaciones; ya que sin sutileza ni juego en la conformación de las palabras den-

tro de la oración para la composición literaria, sólo se consigue pobreza y falta de audacia en el lenguaje: Espinosa dice: "Pero Góngora con su gran talento no quiso remedar lo escabroso de esa construcción, aprovechose sí, galantísimamente, dando a este modo de hablar un temple suave, una moderación apacible, que dejándole lo suyo a la Latinidad, le robó con feliz osadía todo el aseo, de que era capaz la Musa Castellana". [17]

Habría que añadir que repetidamente sale a responder por adelantado aquellas citas observaciones de Gil: del siglo XVII "No negaré, que este lenguaje como nacido en los Países de la Latinidad es menos propio al Castellano, y nativamente acomodado a la Poesía Latina, puesto que le usaron los estrados de la oratoria, la verbosidad de los Históricos, la enseñanza de los Padres, la gravedad de los Concilios. Pero ¿quién duda, que habilitar el Idioma Castellano a entrar en parte en los adornos de la grandeza Latina no es atrevimiento ínclito, proeza ilustre? ¿Por ventura el adornar el patrio dialecto con los atavíos de más excelente lengua no fue siempre herocidad loable? ¿Por ventura podráse recabar esta facción sin desviar el lenguaje de la plática común, vulgar, y rusticana? ¿Por ventura esa colocación Latina que hasta hoy ardua, incontrastable, y desdeñosa se equivocó a nuestra lengua, no era la que habíamos menester, para mezclarla, variarla, y repartirla? Oídselo al apasionado Patrón. y acérrimo defensor de la lengua Castellana, el Regio Cronista Ambrosio de Morales. *¿Y quién habrá, que diga, que el cuidado que se pusiere en así adornar nuestro hablar Castellano no lo ha de desviar mucho del común uso; no en los vocablos, ni en la propiedad de la lengua (que sería grande vicio) sino en el escogerlos, apropiarlos, repartirlos, y suavemente con diversidad mezclarlos, para que resulte toda la composición extremada, natural, llana, copiosa, bien dispues-*

17. Espinoza Medrano, Juan. Ob. cit.

ta, y situada, y este pulir de esta manera el habla, cuán ajeno, cuán diferente, y cuán contrario es de la afectación? El cielo y la tierra, lo blanco y lo negro, lo claro y lo oscuro no están más lejos de ser una cosa, que estas dos de juntarse o parecerse. Por tanto no condenemos en nuestro lenguaje el cuidado de bien hablar; sino dolámosnos de ver, que estamos tan fuera de quererlo y saberlo hacer, que tenemos por mal hecho aun sólo intentarlo, y lo que sería gran virtud, y excelencia culpamos como vicio y fealdad. [18].

Tiene en su *Apologético*, El Lunarejo un párrafo muy especial en el que dice:

"De don Luis de Góngora nadie dijo mal, sino o quien le envidia, o no lo entiende: si esto último es culpa, pendencia, tienen que reñir con el Sol muchos ciegos. Nunca dijo mayor verdad Manuel de Faria que cuando escribió estos renglones: *Yo me obligo, que no es fácil la respuesta, para muchos, que quieren fácilmente entender, y juzgar a los grandes hombres, de quien resulta que ni los entienden, ni los veneran como es debido.* Bien dicho pero cógele de medio a medio: pues si Góngora es varón grande (a pesar suyo) ¿de qué puede hacer no venerarle debidamente, sino le disculpa lo graso de no entenderle? Pero yo mejor siento que del ingenio de Faria, no faltó conocimiento"... Y otra vez surge el manto de la envidia por sobre toda la crítica de Faria.

Si en el campo de la cultura greco-latina, la trasposición era usual, Espinoza Medrano muestra, a continuación, cómo en el idioma castellano ya era, también, común el usarla. Los críticos "clasicistas" consideran aceptable el hipérbaton en poemas como el citado y conocido de "Estos Fabio ¡ay dolor! que ves ahora, etc"; y perdonan a Herrera —"el divino"— pues consideran que los usaba solamente para darle elegancia y evitar los encuentros de sonidos semejantes y el

18. Morales Ambrosio de. (1513-1591) Historiador español; autor de la *Crónica General de España*, y otras obras notables Ob. cit.

mencionado Gil Zárate cita elogiosamente: "con sierpes enroscadas espantoso" (en vez de "con enroscadas sierpes espantoso"). Pero a versión seguida ataca a Villegas el haber escrito: "Pues cómo de Calipso gozó Dea"; y por supuesto más duramente a Góngora. Mas al citar a Lope no puede menos que reconocer que también (aunque aquél criticara tanto el culteranismo de Góngora, poniendo en la *Gatomaquia* aquello de "en una de fregar cayó caldera"), Lope, producto de su tiempo, no pudo evitar la constante incursión en el campo del hipérbaton: "con los primeros de la mar embates", hermoso verso censurado por los propios defensores del Fénix.

Espinosa inserta multitud de ejemplos de trasposiciones llevadas a cabo por los escritores considerados clásicos. Como aquella de Garcilaso: "como en luciente de cristal columna" entre otras diez citas de versos con hiperbatones que recoge en su *Apologético;* y en Gómez Manrique: "hartas hallarás tristezas". Y termina esa sección con una elegante interrogación: "Y por desatino muchas veces ¿qué concepto, qué juicio, qué ingenio, qué elegancia, arguye eso?". Donde dentro de la figura de interrogación se comprende la enumeración certera, a lo Gracián.

Hay que anotar que Espinosa también trae citas americanas. Y en particular de Pedro de Oña, de quien dice que en alguna parte censuró a Góngora y que, sin embargo, todas sus obras están colmadas de trasposiciones, "las frecuentó con celo y las logró con valentía"...

Por ejemplo: "mostró de fierro diente andanas cuatro"...; y mejor todavía:

> "De a coros tres crió tres jerarquías,
> que son de Trinidad como unos lejos,
> unos de la verdad alegorías,
> unos de aquel divino sol reflejos"...,

que consituyen completa construcción hiperbatónica, podríamos llamarla.

Añadiríamos al Lunarejo las trasposiciones de Diego de Hojeda, como ejemplos de belleza poética en la literatura del Perú, como aquél: ... "Entre dos la enterraron blancas losas"..., que es tan citado ejemplo de hipérbaton. Hojeda es ya barroco en su adjetivar herreriano, en los conceptos racionados, y en las figuras de claroscuro que hacen de su *Cristiada*, uno de los más notables cantos épicos de la literatura castellana.

"No inventó Góngora las trasposiciones castellanas— insiste el Lunarejo— inventó el buen parecer, y la hermosura de ellas, inventó la senda de conseguirlas". "¿Quién llegó a la eminencia de la Musa castellana de Don Luis?" se pregunta... Y después de algunas reflexiones nos dice: "Bien levantaron las arduas cumbres los montes de la elegancia Griega y Latina, pero de ellos puede el Jayán Castellano decir:

¿Qué muchos de nubes se corona
por igularme la montaña en vano?...".

Dentro del juego conceptista, Espinosa Medrano llega a precisar el carácter del "hipérbaton" en Góngora. "Cierto es que el Hipérbato fue una figura como ahora, aun antes de Góngora; pero antes de Góngora el Hipérbato sólo fue una figura. Con haberlos primero usado otros, se compadece el que Góngora los inventase en castellano"... "por eso se llama primor el acierto heroíco" ...

Páginas antes, Espinoza definía el hipérbaton como "un traspasamiento en que, o la palabra, o la sentencia truecan su orden". Y, luego, siguiendo a S. Isidro Hispalasense nos habla de cinco especies de "hipérbatos" (como a veces los llama). La primera se llama *Anástrofe* que es "trueco en el orden de prioridad o posterioridad que debían guardar dos dicciones". Pone por ejemplo: "En contra puestas

del airado pecho". (Debía decirse: "Puestas en contra del airado pecho). La segunda es *Histrión Proterón*, que es "conmutación del mismo orden entre las sentencias". Y cita: "Después que tocó las altas ondas y vino al mar". "Siendo —explica Espinosa— que primero se viene al mar. que se toquen sus ondas". Y así sigue con *Paréntesis* (interposición de una sentencia en otra, "la cual quitada queda ileso el sentido de la palabra"); *Temesis* que es la reducción de una palabra, "cortamiento de una dicción" que le parece "hipérbaton por antonomasia"; y la quinta es importante pues se confunden todas las voces y queda barajada la sentencia", y la llama "Sinquesis".

Citamos esos párrafos de Espinosa para ver el tratamiento ajustado de su exposición crítica, cosa que puede apreciarse a través de toda la obra en la que va estudiando una serie de factores gramaticales, lingüísticos y literarios que intervienen en la poesía de Góngora, Verdadero adelanto a la ciencia literaria contemporánea.

Habría que observar que Espinosa se bate principalmente con los hiperbatones, más no con la metáfora, que es en términos generales la substitución de una cosa o nota conceptual por otra gracias a la asociación que da la correlación, la continuidad, el contraste, el todo por la parte, la parte por el todo. Pero también carácteres formales o exteriores. En términos muy escuetos, ya Aristóteles en su *Poética* decía que "es la traslación de un nombre ajeno, ya sea del género a la especie o de la especie al género, o de la especie a la especie o bien según una relación de analogía". "Cuando el poeta llama *paja a la vejez* —explica— nos instruye y nos aporta conocimiento a través del género, puesto que ambos (nombres) designan algo marchito". Podríamos hallar muchas otras explicaciones que el propio Aristóteles da en su *Poética* y en su Retórica y seguir tantos tratados que sobre la metáfora se han escrito. Pero no es esa nuestra intención Tal vez sí citaríamos, al azar, el sentido de mayor o menor

distanciamiento que la intensidad de la metáfora establece entre las cosas o conceptos que se han relacionado. Y el cómo surge, asimismo, una tercera nota conceptual, una tercera cosa que no es la primera ni la segunda, en un nuevo procedimiento metafórico más desarrollado —ajeno a toda lógica y por proceso de "creación"— y que se puede encontrar mayormente en la metáfora de este siglo, pero que ya también la empleara Góngora y, por ende, debió ser materia de estudio del Lunarejo.

Llegaremos, sí, a la conclusión, con el Lunarejo, que lo que "frecuenta Don Luis con facilidad notable" está más allá de hiperbatones y demás figuras aisladamente —"las traslaticias y metafóricas"— y es la disposición elegante y artificiosa de su construcción que produce una poesía nueva, valiente, ardiente, bella, en conjunto. Valdría la pena que se siguiera el estudio que hace de la octava de Góngora que comienza diciendo: "Sudando néctar, lambicando olores",... y que termina con el verso: "*y en ruecas de oro rayos del sol hilan*"; que habrá de servirle especialmente para señalar la excelencia de la poesía gongórica, que él trata de demostrar con su propia retórica barroca.

Espinosa Medrano con lenguaje pulido, sin que la afectación mueva al ridículo, va presentando pues, las críticas de Faria y refutándolas. Si es excelente la defensa, no es sólo en lo que a ella se refiere, sino en el buen decir del autor que rubrica una de las mejores producciones del castellano, siglo XVII. "Coronen el sagrado mármol de tus cenizas los más hermosos lirios del Helicón".

Las ediciones del *Apologético* han sido las siguientes:

1ª) La de Lima, en 1662, en la Imprenta de Juan de Quevedo Zárate;

2ª) La segunda en Lima y en la misma imprenta, en 1694.

3ª) La que preparó Ventura García Calderón, en Pa-

rís, en 1925, "tomado, según Luis Nieto, del tomo LXV de la *Revue Hispanique* de New York";

4ª) La que incluyó el mismo Ventura García Calderón en el tomo V de la *Biblioteca de Cultura Peruana,* dentro del "Apogeo de la literatura colonial". París, Desclée de Brouwer, 1938; y

5ª) La impresa en el Cusco, bajo la dirección de Luis Nieto, en la *Revista Universitaria* (Organo de la Universidad Nacional San Antonio Abad), Nos. 122-123, 124-125, 1965.

Con Eduardo Hopkins, hemos preparado una sexta que habrá de salir con otras obras del Lunarejo en un tomo de la Colección "Biblioteca Ayacucho", que dirige en Venezuela, Angel Rama.

Panegírica declamación

La *Panegírica Declamación por la Protección de las Ciencias y estudios que incumbe,* la escribe El Lunarejo, quien aparece como "Juan de Espinosa de los Monteros Medrano, Colegial Real del Seminario de San Antonio el Magno" de la ciudad del Cusco. Extraña el que aparezca como Espinosa de los Monteros Medrano, y que Sánchez nos habla de un Espinosa de los Monteros, Cura Vicario de San Gabriel de Guancarama en Andahuaylas, autor de una obra titulada *Aprendiz de Rico* [19], para hacer aun más confundida esta persona con El Lunarejo, a quien se le atribuye según Sánchez *El pobre más rico* (drama quechua) ya hoy inobjetablemente producto de Centeno de Osma, de mediados del siglo XVII. Por otra parte se le llama en la carátula "Colegial Real", cuando ya en el *Apologético* se le añade "Catedrático de Artes y Sagrada Teología; Cura Rector de

19. Sánchez, Luis Alberto. *La Literatura peruana.* Tomo II. Lima, Ediciones Ediventas, 1966.

la santa Iglesia Catedral de la ciudad del Cuzco, cabeza de los Reynos del Perú en el Nuevo Mundo". Lo que vendría a significar que esta pieza es anterior al *Apologético*. Sería bueno señalar que también Sánchez hace al Lunarejo Cura de la Iglesia de San Cristóbal en el Cusco, cuando ya en la edición del Apologético de 1662 aparece como Cura Rector de la Catedral.

La *Panegírica Declaración*, es un trabajo presentado por Espinosa Medrano dentro del Colegio, al parecer. Se le señala, sin embargo, la fecha de 1664, sin que aparezca tal año en el documento hallado y publicado por Ventura García Calderón en *Apogeo de la Literatura Colonial*, volumen ya citado de la Colección de Biblioteca de Cultura Peruana. Tomo V.

Aparece como "prefacio" de esta obra, un soneto del Capitán Diego Dionisio de Peñalosa Brizeño, vecino de la ciudad de La Paz y que comienza con aquello de "Febo criollo renació Medrano", que otra vez plantearía el tema del "criollo" en vez del "indio", como condición de El Lunarejo. Complicación en su biografía que no tiene por hoy más solución que seguir sosteniendo los caracteres mestizos que se aprecian en el retrato tan reproducido de El Lunarejo, al parecer sacado de una antigua pintura del convento de Sto. Domingo de Lima a la que se refiere el P. Velasco en su *Historia de Quito*, donde aparecían "Los tres Doctores": al centro, Santo Tomás de Aquino, "doctor angélico"; al lado izquierdo el P. Francisco Suárez, "doctor eximio"; y al lado derecho, el P. Juan Espinoza Medrano, "El Lunarejo", "doctor sublime".

El discurso —pues de eso se trata— elogia fundamentalmente al Maestro de Campo don Juan de la Cerda y la Coruña, Corregidor y Justicia Mayor en el Cusco, señalándole la necesidad de proteger las letras ("que son lo mismo Musas que Ciencias", dirá el autor citando a San Fulgencio en su Mitología). Pero el protector y no las letras es el

centro de esta pieza. "Deja (le dice Marón a Mecenas) deja, Patrón mío, que a las vencedores ramas de ese laurel, que te corona, trepen las de esta yedra que dedico a tus sienes"... "la yedra —dirá más adelante— es símbolo de las ciencias, es jeroglífico de los sabios, es premio y señal de los doctos". Consagra la obra, pues, a ese gobernante que ha sido Alférez de la Armada Real; Capitán en la Batalla de Cañete y como tal también en la Campaña de Arauco; Corregidor de Parco y de Huailas; Gobernador de Huancavelica. Aquí aparece el Perú en la obra de Espinoza Medrano. "A mi me asombrara ver tantos leños, o vasos de madera con entrañas de plata y oro que los benefició el azogue de este Dédalo español... cuando el Perú en mayor cantidad que otras veces tributó a la Europa las riquezas de una y otra flota copiosas por la abundancia del azogue que dio Huancavelica en tiempo que tuvo tal Cabeza"... Militó de la Cerda en la Guerra de Cataluña y se hallaba de Corregidor del Cusco, cuando era Colegial Espinoza Medrano en San Antonio el Magno. Descubre aquél, a través de su alocución, la prosapia de la Casa de los Cerdas que viene directamente de Alfonso el Sabio, del cual Juan de la Cerda y la Coruña, es el "nieto doceno"; y por la Coruña, descendiente de nobleza de Galicia. Espinoza pretende que sea "Cerda de la lira de Apolo"; y que callen ya en él los "furores de Marte".

Podríamos decir que quiere mostrar una relación existente entre los hombres de letras y los hombres de armas y autoridades, ya que éstas son las llamadas a velar por aquéllos y aquéllos a dar lustre y prestancia a los que han sido llamados a gobernar, según teoría de Espinoza Medrano.

Se emplea aquí el mismo estilo arquitectónico de masas de palabras enlucidas que se retuercen en la amplia construcción, para llevarnos a ver el escudo de Aquiles al par que se cita entre cultismos a poetas y eruditos que señalan el cuartel especial que tienen "las Ciencias y las Artes", que

han de estar al amparo del Héroe en el escudo de éste. El conceptismo y el culteranismo, los razonamientos figurados y la composición de las palabras en la oración para hermosear las frases, se dan la mano en una principalísima parte de este discurso: "y Retórico Ulises (retórico goza en llamarlo Espinoza) quién duda que a flores de elocuencia prefieren las que el acero tiñó rosas en el carmesí de la sangre";... y añade empujado por esta fiebre: "lluvia, que a los truenos del atambor derrama el Furor Bélico"... La elocuencia sobre la acción de guerra y de gobierno, se resuelve en "flores", en "lluvia"... En tanto que, por su parte: "también fue retórico el valor si en las bocas de las heridas parló la lengua del acero, y en el papel de los pechos intrépidos formó el estoque con sangrientos rasgos, caracteres, que dictó el coraje". Los tropos se suceden al par que el trasponerse de los términos, mientras queda una insubstancial retórica que no alcanza el conceptismo de Gracián. Lo "académico" del barroco se halla en esta obra de Espinoza Medrano, pero no la profundidad y el retorcimiento conceptual. Un decir barroco elegante y pomposo preside la composición que adquiere una belleza formal que puede fácilmente derretirse.

Ulises queda derrotado por Ayax. "La empresa y timbre del luciente pavés no convenía a cobardes brazos, porque si en la grabazón de él se veían con líneas de oro las Artes y las Ciencias, esculpidas (según Batilo) con las máquinas del universo (como con objeto suyo material) no era justo que medrosa pusilanimidad se las adjudicase, cuando sólo a una vencedora osadía como la suya (está hablando Ayax) le era debida la posesión de un escudo hermoseado de literales insignias". "De justicia se le debía a Ayax —y aquí es Espinosa el que habla— por valeroso, y así en brazos de enfurecidas ondas se lo restituyó Neptuno a su tumba en Alciato"... Bajo esta idea es lógico que surja el pensamiento central: "Deseosas fueron siempre las letras de que las apadrinaran las armas". Sumisión que no compartirían todos

los escritores. El otro pensamiento dominante en el discurso es el "lucimiento del saber". Por ello está Clio al frente de la Academia que allí se nos presenta. O sea: el *aplauso de las letras, la fama de la ciencia.*

Clio significa pues, la belleza reconocida por sonora aclamación; el fervor de la ostentación; la significación de la primacía de las formas; la exteriorización del reconocimiento como conocimiento repetido.

La *Panegírica Declamación* tiene el estilo del *Apologético,* pero no su significación ni su importancia en el estudio de la retórica y de la composición literaria; aquella tarea docente —que señalamos— de un escritor conocedor de su oficio que maneja los elementos que le proporciona *su* cultura greco-latina, para hallar y saber mostrar el camino conseguido por la poesía de Góngora. Claro que para unir ambas piezas aquél está presente como "gigante" en las dos obras, como devoción fundamental del Lunarejo que repite en ésta —o se adelanta, según haya sido el orden de composición— la estrofa del *Polifemo* que le sirviera para un largo escarceo en el *Apologético,* aquélla de "Sudando néctar, lambicando olores"; que termina: "y en ruecas de oro rayos del sol hilan". No puede dejar de reconocerse la elegancia con que desenvuelve en amplificación poética la relación entre las armas y las letras a través de la palma, el laurel, el óleo, la yedra, etc. Ya sean las perifrasis ("el agudo milanés a vuelos de la suya", por Tomás de Aquino), las hipérboles constantes y el mundo de las metáforas, señalan al escritor consciente de su arte, que, con el pretexto de alabar las ciencias y las artes, rinde pleitesía al gobernante en un discurso cortesano. O tal vez la sutileza de rendir tributo al "patrón" para que efectivamente sea Mecenas de las letras, que tanto le entusiasmaban. Nos queda al menos el sabor de sus figuras: "*por haber madrugado perlas en el llanto del alba*"...

Esta obra, de la que Espinosa Medrano publicara tan sólo el primer volúmen correspondiente a "La Lógica", fue publicada en 1688 y corresponde al curso que dictaba en el Seminario del Cusco. Según ha señalado Walter Redmond [20], la obra consta de 460 páginas de texto y trata de la lógica formal, los universales, las categorías y la demostración científica. Añade el citado autor que "el Lunarejo se revela como filósofo erudito y capaz".

Pero lo que nos interesa mayormente es el prefacio "donde se plantea la igualdad intelectual que puede establecerse entre Europeos y Americanos". "Me siento casi obligado a presentar mi *Philosophia Thomistica* al mundo letrado, si bien trémulo y no inconsciente de mi insignificación para que salga al público. Pues los europeos sospechan seriamente que los estudios de los hombres del nuevo mundo son bárbaros; en particular afirmamos que este ¿(honor?) se lo debemos a Justo (no en todo sentido) Lipsio". Refuta el Lunarejo la afirmación de Lipsio, que ya había sido impugnada por Diego de León Pinelo, citando primero al teólogo peruano Gerónimo de Valera quien dijo: "Tan poderoso es Dios que puede suscitar hijos de Abraham de las piedras peruanas"; y luego jugando con antiguas afirmaciones del escritor romano Manilio, así como de Aristóteles y Santo Tomás, considera que el hemisferio sur "es superior" y a la "derecha", por la posición de los polos con referencia al "cielo". "Por consiguiente —añade el Lunarejo— los peruanos no hemos nacido en rincones oscuros y despreciables del mundo y bajo aires más torpes, sino en un lugar aventajado de la tierra, donde sonríe un cielo mejor, por cuanto las partes superiores son preferibles a las inferiores y las diestras a las siniestras";

20. Redmond, Walter. Juan Espinosa M. "Prefacio al Lector de la lógica". *Fénix* (Rev. de la Bib. Nac.) Nº 20, Lima, 1970.

y añade "habiendo heredado la cumbre más alta del mundo, podríamos enorgullecernos de nuestra tierra y nuestro cielo".

Después de cortesanamente señalar que sólo son superados los americanos por los europeos en cuanto tienen al rey "Austriaco, que como estrella toca a nuestro orbe", habla de la Patria al referirse al Perú, donde señala que han florecido "grandes hombres en letras, en ingenio, en doctrina, en amenidad de costumbres y en santidad". Para terminar con un párrafo que algunos subrayarían en el presente:

"Finalmente, para no disimular nada, confieso que la única ansia que por esta temporada ha ahondado profundamente en mi alma, es que estos escritos, valgan lo que valgan, se manden a España, es decir, al otro orbe, para ser publicados, y (porque estoy lo más lejano posible de la imprenta) que sean depurados de horribles erratas. Pues he visto que las obras de no pocos han padecido la suerte de estropearse feamente en casi todo: períodos mutilados, oraciones desconectadas, silogismos suspensos, palabras omitidas. Y puesto que nosotros, por vulgar error llamados "*indianos*" somos considerados bárbaros, no sin razón me recelo de que tales vicios y solecismos recaigan contra el autor del libro".

Para completar esta ratificación de los valores de la cultura peruana aparecerán en el prefacio figuras importantes del Seminario del Cusco en el siglo XVII como Juan Rodríguez de Rivera, Juan de Isturizaga y Juan de Cárdenas para quien cita unos versos de la Eneida: "dad a llenas manos azucenas/ esparciré flores moradas y el alma del Maestro/ colmaré de estos dones"...

La novena maravilla

Aparecieron en vida de Espinosa Medrano, al parecer, algunas de sus obras y en particular la citada *Filosofía Tomista*, que se publicó en Roma: "no lo calle la celebridad que

mereció en Roma su *Philosophia Thomistica*", dice el prologuista de *La novena maravilla*, Agustín Cortés de la Cruz, con ser que éste fue un dedo de aquel Gigante", con lo que señala la vastedad de la obra de El Lunarejo, al par que sigue la figura que emplea el propio Espinosa en su discurso a S. Antonio el Magno:

"en breve tabla, en lámina pequeña la mandaron a aquel pintor famoso qeu copiase todo el prodigioso culto de un Cíclope; mal pudiera caver estatura tamaña en estrechez tanta. Apeló a la industria el Artífice, y pintó en la tabla sólo un dedo grande; y para encarecer su magnitud, pintó menudamente alrededor sátiros muchos, que asombrosos medían el dedo con varas y cordeles, demostrando a la conjetura con este artificio sólo, el desmesurado talle de todo el Gigante... Este le sirve de introducción para presentar a S. Antonio, cuando reiterando lo anterior dice: "mucho será si acierto a dibujar un dedo; callárselo todo"... Y de una figura pasa a otra, pues nos presenta luego, el dedo de Dios, que es el Espíritu Santo, que a la vez es la palabra de San Antonio; y los sátiros serán los demonios "Midan pues, midan con asombro el dedo de ese Jayán; tiendan las cuerdas de su poderío, que con horror admirarán, que aun no alcanzan el menor de sus artejos". (Pienso que esta figura del dedo de Dios tiene que ver con el dedo de la vida de Adán, en la monumental obra de Miguel Angel en la Capilla Sixtina.) De pronto surge, en el discurso, María que es "el Océano en que rebalsan todas las avenidas de su Gracia", quien intercederá negociar "una gota, si la saludamos postrados con el Angel diciendo: Ave María"... Este conjunto de párrafos plenos de figuras, de metáforas, de hipérboles y de hiperbatones, sería ejemplo del estilo discutido del Lunarejo.

He insertado partes de la "Salutación" de la "Oración Evangélica y Panegírico a nuestro glorioso Padre S. Antonio el Magno", pronunciada en la Capilla del Seminario de la Ciudad del Cusco, en 1658, por Espinosa Medrano, para que

entremos a su *Novena Maravilla* —por la que parece la más antigua oración de las consignadas en aquella obra— entendiendo el carácter de los sermones que la componen. Fue publicada en 1695, como libro Póstumo que comprendiese su tarea de orador sagrado, con aquel Prólogo de Cortés de la Cruz, al que han entrado a saco sus biógrafos y comentadores para sacar datos de su personalidad; de su obra; anécdotas con referencia a la excelsitud de sus sermones; y pasado todo aquello de mano a mano ha perdido, a veces, la verdadera expresión de la "apología" que el prologuista hace de Espinosa Medrano: "orador tan valiente, que tiembla la pluma, se enmudecen los labios y se agota el papel". Es importante observar que el título de "novena maravilla", que le ha dado el presentador es una hipérbole a la manera del presentado, pues considera la obra literaria de éste como eso: "la novena maravilla" del mundo, y nos muestra cuales se consideran las otras ocho, que llama también "Milagros", "que celebró el Orbe". (Las pirámides, las murallas de Babilonia, el Coloso de Rodas, el Templo de Diana, el Mausoleo, la Torre del Faro de Tolomeo, la estatua de Júpiter Olímpico, el Escorial). Y al referirse a esta "novena maravilla" literaria, "quién duda —expresa el presentador— que a todas ellas, o las excede su grandeza, o las oscurece su esplendor, para que a ella alabe de hoy la fama, como a epílogo de todas".

Los sermones comprendidos en la obra no están en orden cronológico y podemos entender que abarcan un período comprendido entre 1658 y su muerte. Cortés de la Cruz, los estudia bajo los caracteres preceptivos que debe tener una oración sagrada.

Pero, ante todo, considera que está dotado Espinosa Medrano de lo que los griegos llamaron "Encyclopedia", o sea "adornado" de lo "substancial" que "en sí contienen todas las Artes, ciencias, y facultades". En detalle, luego, muestra la forma como encara la introducción, cómo maneja la elo-

cución y cómo usa de la Retórica y cómo resaltan las figuras en la composición: "las amplificaciones muy amenas, los tropos y figuras siempre engarzadas con la gravedad de las sentencias, las metáforas sin violencia, las antítesis con valentía, los similitercadentes y desinentes, muy sonoros, los donaires con mucho juicio; los equívocos sazonados, las descripciones aunque floridas, "verdes", los retruécanos con sutileza, las parenomasias con mil soles, las prosopopeyas con mil almas" ... Mas luego equivoca al señalar que no usaba de los sinónimos y de los epítetos como pudiera usarlos en poesía, porque todos los sermones están llenos de eso que es poesía; búsqueda de la bella palabra e ingeniosa presencia de una cosa por otra a través de la expresión metafórica y aun con cadencia poética, que en esto sí concuerda el prologuista.

Habría que señalar por lo dicho por este comentador y apologista del Lunarejo, en lo que se refiere al uso de las figuras de pensamiento y literarias, y por lo que hemos visto en esos retazos de su oración a S. Antonio el Magno, que su lengua era conceptista y culterana; conceptista en el uso de las figuras de pensamiento y en sus razonamientos conceptuosos a la manera de Gracián; y culterana en el uso de los tropos y el hipérbaton, a más de la elipsis y en la constante introducción de cultismos, cerrando frases castellanas con latinas, tal como era de estilo —claro está— en la época. Este cultismo se refleja sesimismo en las introducciones generalmente basadas en la Mitología de la cual desprende luego alegorías que convierten en cristianas las esencias del mundo mitico greco-latino.

Hermosa es la parábola extraída en la salutación de la Oración panegírica al Augustísimo Sacramento del Altar, en la Octava de Corpus, en la Catedral del Cusco, en 1684. Con el lenguaje barroco de siempre inicia aquel sermón: "De las Aves la Perdiz (decía allá) que también tiene sus adagios la Gula: De los Peces el más regalado es la Murena: la Murena —añade en conduplicación— tan preciada en la An-

tigüedad, que la sustentaban en los Estanques con carne humana. Hermoso pez, que enroscándose siempre, hace gala de que brillen en círculos sus escamas". Y empleando el epifonema exclamará: "Pero ¡qué gusto tan estragado de Pez tan noble!". Vendrá luego la amistad que tiene con la serpiente, con quien "añúdase en amorosos lazos", pero para poder abrazarse con la Murena, la víbora arroja su veneno. Y vamos extrayendo, entre circunloquios y tropos, como "la murena, pece destinado a las delicias, es el cuerpo de Cristo'... "¿Más quién será la Víbora? ¡Quién sino el Pecador!"... Y de la unión de uno con el otro sale la Comunión. Y en continuada sucesión de prosopopeyas les dirige la palabra a la "víbora" y a la "murena"; pero también vuelve sus preguntas al auditorio y asistimos al "vómito" de los pecados y a la admisión de la víbora en los brazos de la Murena; así como nos hallamos con las joyas que pueden hacerse con figuras de Murenas y lo que significan y sirven, para de pronto pasar a la muerte: "No hay felicidad sin sobresalto (Augustísima, y Divina Magestad Sacramentada) no hay gozo sin gusto, ni júbilo sin pesar. No hay deleite sin riesgo, flor sin veneno, ni vida sin muerte. Todo lo dije ya. ¿Qué amagos de sepulcro a qué robustez no atemorizan, qué placer no aguan, qué prosperidad no turban? ¡Universal asombro es la Muerte de todo viviente! Notable su tiranía. Monstruo cruel, fiera inexorable, qué poderosa triunfa, qué aleve sobresalta. Entre las flores de una felicidad se esconde, de los verdores de una juventud se disfraza. ¿En qué jardín, por ameno que florezca, no embosca la segur sangrienta las flechas venenosas? Así engaña, riendo púrpuras la rosa, pues al cortarle un pím-pollo, Aspid que enroscada dormía entre las matas despierta, espeluznando las escamas del cuello, embiste, pica, y mata. ¿Ah Víbora fatal, qué hacías entre los jazmines, fabricando estragos? ¿Oh Muerte malévola, yaces entre las flores, para forjar venenos? Así deben de ser las Abejas de Córcega, que entre las flores vuelan, mas cuantos

panales labran son ponzoña de la vida. Abunda aquella Isla de Tejos, árboles venenosos, y de sus flores sólo fabrican rejalgares; la miel es mortífera, tósigo los panales.

Collectam flore cicutae
Molle sub infami corsica missit Apis.
Ovid. Amor. lib. epis. 12

Llamóse Miel infame por eso: *Melle sub infami.* Abeja infausta es la Muerte, que con trágico zumbido de negras alas, ronda los huertos, marchita los Abriles, destroza las flores, fabrica por cera palidez macilenta, distila por miel venenos fatales. ¿Mas todo lo ha de avasallar esta fiera? ¿Sólo la Muerte ha de ser espanto de todas las vidas, no se trocará la suerte, y hubiera una vida, que fuese asombro de todas las muertes? "El orador encuentra aquí un punto fundamental, la vida eterna que es "la vida intelectual del Eterno Padre" ... "lo dijo por el Profeta Oseas": "Yo te mataré traidora". Espinosa sigue alternando temas y nos hallamos con la Virgen de Nazaret, que quiere decir "flor". "Nazaret suena flor"... Y hasta ella bajará la Abeja, hasta "la flor del campo, la azucena del valle" ... para continuar su figuración poética. Algunas un tanto elementales: "Allí en la colmena del Virgíneo Seno cuajó de las azucenas de su carne, y de los claveles de su sangre", "el néctar soberano de la vida" ... Y tuvo que combatir con el zángano, "Fúnebre Abejón" "que hirió la vida misma" ... "más la mística Abeja, dejándose traspasar del yugo mató a la muerte, quebróle el aguijón". El sacrificio de Cristo consiste en matar con su muerte a la muerte.

El orador sigue con otra parábola: la del León y Sansón Nazareo y cómo en la boca del león muerto se formó el panal de miel de las abejas. O también nos hallamos frente a los Alamos del Po que sudan cierta goma, que llaman Electro y de allí se desprende la muerte de la Abeja envuelta en

la miel, "anegada en su mismo néctar". Y la muerte es, en verdad, vida por todo un procedimiento dialéctico de antítesis.

Espinosa Medrano se iba envolviendo en sus palabras, enroscándose en cosas que salían unas de otras, vinculando en alegorías: Cuerpo de Dios, murena, trigo, miel, vida; frente a muerte, luzbel, víbora, zángano, y llegar entre retorcimientos a la idea total de la Suprema Eucaristía como entrega del cuerpo sacrificado de Cristo para obtener la vida, la "Buena Gracia", la "prenda de mejor Gloria". No hay una sola línea donde no nos hallemos frente a una figura de pensamiento o literaria: "¡Que mayor miseria que matarse con la salud, que perderse con la felicidad!", por ejemplo.

El tono conceptual con la frase entrecortada, propia de Gracián, y el repudio a toda acumulación de la riqueza que tendría la nota poética de Quevedo, se combinan en párrafos de oratoria sagrada, como aquél que ha dado en llamarse de la "transitoriedad de la riqueza"; pero donde a la nota escéptica de Quevedo opone la esperanza de una riqueza extraterrena, que arranca de la base del cristianismo, y que tuviera la nota ascética del medievo y la mística renacentista de Teresa de Jesús y de Juan de la Cruz. Espinoza Medrano, no alcanza a ellos; es sentencioso, con el realismo artificioso del barroquismo postrero:

"Desnudos venimos a esta vida, de ella hemos de salir desnudos. El viaje lo vamos haciendo. ¿No será lástima dejar acá lo que con afán adquirimos, y al fin de la jornada hallarnos sin el caudal que dejamos? Bobería, dijo el Imperfecto, entablar la hacienda en el sitio de donde forzosamente has de partir y no despacharla al lugar donde perpetuamente has de habitar; has de tener los haberes donde la patria tiene, no hay que dejar el tesoro, echarlo por delante dijo el Crisólogo..." "Si hemos de morir más presto de lo que pensamos, cáiganse las alas del corazón al más confiado en sus tesoros. Estamos condenados a muerte todos, y nos reímos, ¿y por cuatro maravedises lloramos? ...".

La tendencia culterana a las figuras literarias dentro de una orquestada composición podemos apreciarla, a vía de ejemplo, en la "Oración Panegírica a la Gloriosa Santa Rosa Patrona de los Reinos del Perú", que pronunciara en la Catedral del Cusco, "Rosas y trigos hermosamente se amigan"; inicia hermoseando la salutación con la trasposición en él habitual. "La más elegante Rosa del Mundo ostenta hoy la Romana Iglesia (nunca dirá la Iglesia Romana), y estímala tanto, por dos veces peregrina (tropo que debe referirse a su condición americana y a su no común condición de santa), que menos, que por las doradas espigas del Trigo eucarístico no lo trocara. Dará lo uno por su gracia bella y lo otro por su bella gracia" (jugando en este retruécano). Todo ello en una perífrasis para referirse a Isabel Flores de Oliva, Rosa de Lima, sin nombrarla.

Y luego vendrá otra, a manera de historia, para discurrir el descubrimiento de América, que comienza con aquelle de "¿Qué es aquello, que veo blanquear sobre las crespas ondas del Océano?. ¿Qué gente es aquella que vuela como las nubes, cuando vadean el aire, como Palomas, cuando rápidamente se calan en sus nidales?"... Y la pregunta es a Cristo que ha de contestar previendo el descubrimiento: "Estánme esperando Islas remotas, tierras incógnitas, Navíos de alto bordo", según dice el Lunarejo que refería Tomás Bosio. Y las palomas, y toda aquella alegoría nos lleva a Columbo, que es paloma, quien al igual que Eneas, va a buscar "el ramo de oro en los campos elíseos, por el otro Mundo". Y otra vez la técnica de engarzar una leyenda a otra cuando habla de las palomas "de la selva Hercinia", "que son aves brillantes cuyas plumas vibran tantas luces, que al pasar de noche los caminantes por aquel bosque, se dejan alumbrar de sus resplandecientes alas, como de antorchas volantes", subraya Espinosa; para luego encontrar que aquellas palomas resplandecientes son los Predicadores, que ilustran con luces la "tenebrosa opaquez de los errores" del Orbe nuevo.

El sueño de Aspasia buscando que florezca su hermosura lo lleva a encontrar la Rosa de la Corona de Venus "que enamoró con sus fragrancias a Dios, a los Angeles y a los hombres" (siguiendo las palabras del Papa Clemente Décimo).

Una hermosa *relación* inserta dentro de las otras figuras: "¿Si es flor cómo es astro? Que llamar Lucero del Prado a la Rosa, Jazmín del Cielo a la Estrella: analogía puede ser de la Retórica o Poesía"... Esto dentro del torrente alegórico de este discurso, donde el castigo de Venus hace saltar la sangre del cuerpo y se enciende el carmín de la rosa en llama; "centelleó en vez de grana en fuego". Y así también se enciende Rosa con la sangre de Cristo en la Eucaristía: "se asomó toda una hoguera a su rostro, un volcán tan súbito, que el Acólito, que le iba a dar el agua, cayó espantado, retrajo el brazo medroso de que se le quemara realmente" ... "¿Pues las rosas queman?", se pregunta en tono poético y su respuesta es explicación teológica, dentro de la técnica conceptuosa de Gracián.

Hay un particular simil entre Cristo coronado de espinas por amarnos y Rosa que, con "noventa y nueve puntas de tal se corona"; y "aunque naciera rosa sin espinas quiso para ser olorosa coronarse la Virgen con espinas de Cristo". A través de esta semejanza, Espinosa va y vuelve por los caminos de la Mitología y de la Biblia y encuentra a esta Rosa predicando la palabra de Cristo entre los oscuros habitantes de una América nueva. La Rosa se convierte en árbol, que es toda una cosecha de frutos... "Rosa de medianía de mata la ha levantado a sublimidades de árbol", prosopopeya hipérbólica con que cierra una parte central de su Oración. Habrá luego que buscar las alegorías de *Oliva*, vinculada a esta Rosa no de Jericó, sino *peruana*. "No ignoro la industria de la Agricultura; que para que huela más finamente la siembran entre plantas groseras"... "¿pero entre Palmas y Olivas? No lo entiendo". Es que es "la Rosa limeña, el primitivo y espantoso parto de santidad de todo este Nuevo Mundo, en

que también han brotado gigantes plantas de virtud y perfección"...

Largo sería ir enumerando las partes saltantes de esta oración poética y doctrinaria, al mismo tiempo. Habría que ver tan sólo algunas figuras más: "Sólo Rosa supo que las mantillas preciosas del Niño no podían cortarse de otra tela, que de sus abstinencias"... "Pues cómo no había de ser de Cristo el olor, si a Cristo le huele a rosas el Corazón"... "Amor, amor, temor, temor, miserables de nosotros a quien tan digno es de temor, y de amor". La voz temblorosa de poesía resonaba en la barroca iglesia cusqueña, una vez más.

Insistiremos aquí, al terminar con *La novena maravilla*, la amplia cultura clásica de Espinosa Medrano que se une al carácter barroco de su estilo. Así inicia alguna Oración con aquello de "Profano como costoso, era aquel banquete de Trimalción que describe Petronio"... para terminarla con "Odiosa es la causa de estas Cenizas, que fue Eva, Madre de la Muerte, María que lo es de la vida (antítesis bellamente lograda) hará de las cenizas oro"...

El Hijo pródigo

No es sólo posible sino significativo apreciar y confrontar al Ollantay —drama de base precolombina— con las obras dramáticas quechuas compuestas originalmente en la época hispánica. Con sabor autóctono, se puede apreciar en ellas las muestras de la civilización occidental, ya en la presentación de los ideales religiosos, ya en el ambiente mestizo en que se desarrollan y aún en el lenguaje empleado, según la opinión de los quechuístas. Corresponden estos dramas al mestizaje y son como los "keros", en que se pinta la historia de la nobleza aborigen pero con guía y dirección hispanas. Obra muy antigua y verdadera "joya quechua", es "El Pobre más Rico o Yauri Tito Inca". Se reconoce como autor de esta obra al licenciado Gabriel Centeno de Osma natural del

Cusco. La realización del drama debió producirse en el primer siglo de la Conquista, ya que se escenifica a los incas aún con fuerza moral y se muestra el esplendor del Incanato; se usan vestidos de la época y se reverencia la Gran Cadena de Oro de Huayna Capac y Huáscar. Se piensa que debió ser escrita entre 1600 y 1640. Posteriormente las ordenanzas reales prohibieron la escenificación de las acciones de los Incas, así como se sucedieron ex-comuniones contra los que exaltaban el poderío incaico.

J.M.B. Farfán, hizo una traducción de "El Pobre Más Rico", en 1938, en el Instituto Superior de Lingüística y Filología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; y dentro de las labores del mismo Instituto, Teodoro Meneses ofreció otra en 1940, que apareció en la Revista "Sphinx" —órgano de aquel departamento universitario— acompañada de algunas notas finales. En ellas Meneses aportó una interesante contribución al conocimiento y examen literario de "El Pobre Más Rico". En primer término, nos mostró las relaciones existentes entre este drama quechua y "El Mágico Prodigioso", de Calderón de la Barca, que data de 1637, cuyo tema fuera explotado posteriormente por Marlowe, en Inglaterra y finalmente por Goethe, en Alemania, con la trascendente significación del doctor Fausto. Luego, nos mostrará Meneses las reminiscencias de "La Flor de la Maravilla" de Góngora.

Asimismo encuentra algunas influencias de Garcilaso de la Vega, el poeta lírico, y de Santa Teresa de Jesús entre los versos quechuas de Centeno de Osma. Pero aún de mayor interés es el paralelo observado entre otro parlamento de Yauri Tito y el primer monólogo de Segismundo en "La Vida es Sueño", de Calderón de la Barca, monólogo de gran influencia en toda la poesía del siglo XVII. El tema en Calderón se inicia afirmando que todos los seres de la Naturaleza tienen libertad y que Segismundo no la tiene; en Centeno de Osma se manifiesta, por boca de Yauri Tito, que todos

los seres de la naturaleza encuentran su dicha y su alegría y que sólo él nació para ser "servidor del llanto". La idea base se reitera en Calderón en las estrofas correspondientes a Ave, Bruto, Pez y Arroyo; en Centeno de Osma en estrofas alusivas a Pájaro (ave), Arroyo y Cordero (bruto). Teodoro Meneses, extrae a todo esto dos conclusiones. Primera: que el autor de "El Pobre Más Rico", o sea Gabriel Centeno de Osma, fue un clérigo culto, muy versado en literatura española contemporánea a él. Y segunda: que la obra quechua no puede ser anterior a 1635, en que se publicara "La Vida es Sueño" y a 1637, en que se publicara "El Mágico Prodigioso".

Tendríamos luego *El Hijo Pródigo* del que fue autor Juan Espinosa Medrano, el Lunarejo, que es un drama religioso, cuyos antecedentes deben encontrarse en el teatro aborígen. Ya el quechua está en él un tanto mixtificado —según los quechuístas— y podría decirse que predomina el "dialecto cusqueño". El doctor Juan Mariano Macedo fue el primitivo poseedor de esta riquísima pieza literaria, que adquirió después el Museo de Berlín, lo que sirvió para que Middendorf hiciera de ella una traducción al alemán con su correspondiente estudio. [21] Es también un Auto Sacramental, con las influencias de Góngora y de Calderón en el Lunarejo, dentro de la realización quechuísta. La obra tiene evidente tendencia proselitista cristiana, animada por elementos alegóricos, ya "la palabra de Dios" ya "el diablo", ya "el hombre de mundo" al lado de "la voluptuosidad", de "la juventud" y de "la doncella venal". Es la parábola del hijo pródigo trasplantada al ambiente indígena y dentro de la alegoría propia de la literatura barroca del siglo XVII. El argumento, según lo resume Luis Alberto Tafur, en su tesis "Bosque-

21. La traducción del alemán al castellano en forma "Directa y a menudo literal" la hizo Federico Schwab y la presentó el Dr. Jorge Basadre en: *Literatura Inca*. Tomo I de la Biblioteca de Cultura Peruana. París, Desclee de Brouwer, 1938.

jo de la literatura peruana", presentada ante la Facultad de Letras, de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, es el siguiente: "Comienza este auto con el viaje de Hurin Saya; a pesar de las instancias de su padre Kuya Yaya y de su hermano mayor Hanan Saya, Hurín Saya quiere ver el mundo, saborear lo que puede haber allí, vagar por esa "esfera terrestre" y conocer y comprender lo bueno y lo malo. Facilita el padre la partida, pero exhorta a Dios Simin (la palabra de Dios) a que lo siga y aconseje. El viajero es acompañado también por Uku, el bufón, (que es el cuerpo). Primero encuentran los tres a Huayna Kari, un joven símbolo de la propia juventud de Hurin, con quien se cita para una orgía y luego encuentra a Mundo, cuya cabeza está adornada con la "mascaipacha", y cuya arma es el "champi". Acompañan a Mundo sus sirvientes Posoko, o sea espuma, y Llonkoi o torbellino. (Hay cánticos y algazara).

Mundo hace que Hurin conozca a su hermana Aicha, la dama carne o la voluptuosidad; a quien rodean las sirvientas del placer, Katu, mujer venal y Kiuchu, mujer arco iris. "Las caras de los hombres son mis sandalias", exclama jactanciosa Aicha; y Hurin responde: "sólo tiene algún valor ser tu sirviente". Vuelven la música, el canto y los bailes. A pesar de las instancias de Palabra de Dios y en medio de los temores del padre y del hermano, Hurin Saya pierde el dinero y la salud en el vicio. Aparece luego desfigurado y harapiento, tratando en vano de retener a Huayna Kari, que no es sino su juventud pasajera. El Mundo lo rechaza porque es pobre y lo mismo hacen Posoko, la espuma y Pillonkoi, el torbellino y después la amada Aicha. Sin oir a Palabra de Dios, Hurin va a la casa del diablo, Nina Kiru, para hacerse su sirviente. El pastor de los cerdos del pecado, Ahuatiri, se ha cansado de su triste condición y Hurin está a punto de reemplazarlo; pero Palabra de Dios después de discutir con Uku, consigue el regreso de Hurin a su casa, donde el padre la recibe con cariño y fausto, sin

tener en cuenta las protestas de Hanan Saya, el que no abandonó el hogar".

(Habría que recordar "*El Colmenero Divino*" de Lope de Vega, auto sacramental, con la presencia del alma (abeja), del cuerpo (zángano), del demonio (oso hormiguero), del Mundo (príncipe), y cómo el alma a la vez que hace la miel, la recoge y está confundida con el cuerpo de Cristo que es la vida, y el propio Cristo es el Colmenero Divino.)

El drama originariamente en quechua —que muestra así el lado cultural aborígen del Lunarejo— fue traducido al alemán por Middendof, como hemos visto, y trasladado luego al castellano por Federico Schwab. Con ello ha perdido seguramente cualquiera formalidad atrevida o audaz que pudiera haber tenido, originalmente, dentro de las limitaciones que cada lengua posee, para ser una obra de construcción directa, distinta a las otras en castellano, de Espinosa, con cierta sencillez expresiva, que sí lleva la impronta de la delicadeza propia de la poesía quechua. Además nos hallamos frente a un tema bíblico adaptado a un ambiente peruano claramente manifiesto en trasfusión cultural. "Diez veces beso./ mil veces beso,/ blancas mazorcas de Potosí,/ papas de Laikakóta y Pacus/ y hongos de Condoroma"... Y el propio U'ku: "Prefiero la carne del vientre (¿guatita?) sazonada con pimienta" ... Cuando Hurin Saya (al que ciertas versiones dan el nombre de Cristiano, quitándole su carácter indígena) y Aicha (la voluptuosidad) se hallan en una orgía, jóvenes y muchachas cantan:

"En Tantamarca, máscaras pintadas
con hachas doradas y hondas doradas, etc.
En Sahuanmarca máscaras pintadas
las que mi padre y mi madre
que las habían parido, las habían pintado...

Por el aire azul un halcón
ha hecho volar afuera
a las colibrís y las cashihuanas de Sahuan...

Por otra parte, Mundo está adornado con la "maiscapacha" imperial (lo que lleva a muchos críticos a considerar que Lunarejo, como otros poetas "hispanos" atribuyen a los incas el bando de los "malos"). Katu (la mujer venal) dirá: "Creo que el Inka deseará/ un jarro con plato plateado"... Y en medio de las fiestas en que Mundo es cabeza, U'ku vuelve a decir "mi vientre sea tambor"...; luego, vendrán los cantos y bailes:

"A los colibrís dádles de comer
aquí hay Nuijchu y flores Kantuj...

Habrá también un: "Entra palomita" (la "urpillay") de la lírica amorosa, a quien se le pide: "regresa alegre".

Podemos señalar, a vía de ejemplo, unos puntos vinculados con las excelencias literarias de "El Hijo Pródigo". Claro que toda la obra es de singular resonancia a base de ese conjunto de personajes alegóricos que tienen en su propia nominación aliento de poesía. Se ha resuelto con ello el carácter de la obra eminentemente poética. Pero tenemos unos detalles. Aicha le pregunta al Mundo: "¿Quién es el hombre?"... Y Mundo responde: "Hermana, es un pájaro volando/viene a tu red para morir"... Huayna K'ari (que es la juventud de Hurin Saya) se pregunta: "¿quiere él seguir siendo joven eternamente?"/ (la vida fáustica). "Como el viento vuelan los años/pero la vida supera aun al viento./Quedaos vosotros, yo me voy, a acelerar mi muerte". Y la idea del tiempo cobra por momento excepcional dimensión. Es el propio Hurin Saya el que pregunta a su juventud: "Huayna K'ari, joven lozano/ ¿a dónde vas? ¿dónde estás?"... Y Posoko, que es la espuma, sirviente del Mun-

do, le contesta por aquél: "¿A la espuma, necio,/ se lo preguntas?/ La espuma se pierde en el agua,/ pregúntaselo al río"... Y Pillonkoi, que es el torbellino, añadirá: "Anda y cuélgate en alguna parte,/ te daré una cuerda fuerte"... Y Huayna K'ari aparecerá nuevamente para decir: "¿Quién podrá detener un río que fluye?/ ¿Quién refrenar el curso de los días?". Y Posoko nuevamente: "Las alegrías del mundo son espuma". Se confunden en la temporalidad de la existencia las ideas de espuma, viento, río. El tiempo ha pasado, Hurin Saya ha venido a menos, la nota escéptica conceptista viene al pelo para este momento de la degradación del joven que salió a vivir la vida, mientras las mujeres cantan: "Afuera, afuera/ con el pobre hediondo./ Afuera, afuera/ que se vaya a paseo el harapiento". Y Aicha, la deseada mujer carnal culmina: "¿Qué esperas aún?/ Fuera de aquí,/ ligero como una flecha"...

Loayza en el citado artículo sobre "El Lunarejo" incluído en *El sol de Lima*, señala algunas de las exuberancias barrocas "que le recuerdan los altares barrocos americanos adornados con frutos de la tierra: "Que venga primero el asado con jugo picante, tengo hambre... Yo digo que vengan sopa y jugos, charqui, conchas y gelatina, maíz sancochado y ensalada, maíz dulce y habas, carne no cocida y legumbres, mazorcas, frijoles cocidos, chicha dulce, hongos, humitas y porotos, palta, ensalada de chichi, papas y frutas secas, chicha de maní, amarilla y blanca" ... Y dentro del mismo carácter sensual de los personajes que rodean a Hurin en su etapa de bacanal, encuentra asimismo Loayza una preferencia del Lunarejo —en boca de Uku— por las mujeres pequeñas, dentro de los ocultos deseos del eclesiástico. Y por distintos caminos a los que yo he seguido, cree encontrar un eco de soledad: "un corazón solitario que debe ser tocado por el amor", que es también y esto no lo ha percibido Loayza, un profundo dejo barroco, el sentimiento de la soledad dentro de un gran cuadro ornamental y exuberante

Lo que está dentro del alquitarado adorno de Góngora y, por supuesto, dentro del pensamiento de Quevedo.

Las notas barrocas, de vuelta al espíritu del Medioevo, se pueden apreciar a lo largo de todo el drama: "Uno de estos días los gusanos,/ cuando haya muerto, comerán/ tu cuerpo. Apúrate, U'ku"... "Ay hermano insensato —dirá Hanan Saya— ¿por qué fuiste/ a vagar por el mundo?/ A las manos de Nina quiru (el diablo)/ quizás ya no escaparás"...

Cuando Hurin Saya está de porquerizo del infierno lo acompaña su cuerpo U'ku tocando la flauta y recordando los días en que estaba lleno, mientras aquél se iba quedando vacío. Como hemos visto, Diospa Simin (la palabra de Dios), el servidor elegido por el Padre para que acompañe al Hijo, lo convence de volver a aquél y Hurin llega cargado de arrepentimiento ante la presencia paterna. De conformidad con el pensamiento cristiano siempre hay tiempo de arrepentirse y de gozar al igual que todos de la presencia y de los manjares de la casa del Padre. Esa es la idea fundamental de los Autos Sacramentales que culminan en el ágape, en la comunión, después del reconocimiento de las culpas.

> Así llegan al manjar de Dios
> nuestras almas
> Librándonos de nuestros pecados,
> nos alegraremos con El.

La Asociación de Artistas Aficionados de Lima puso en escena en 1949, esta obra, en adecuada adaptación. Pensamos que debería tener nuevas oportunidades "*El Hijo Pródigo*" para ser presentado a los públicos del Perú y del mundo hispanoamericano, como una muestra nada despreciable de un teatro noblemente logrado.

Amar su propia muerte

Esta tragicomedia —cuyo nombre es muy propio del teatro español del siglo XVII— es una obra de Espinosa Medrano compuesta al parecer cuando era colegial y publicada años después por sus compañeros o discípulos, tal como se dice en el parlamento último:

"El doctor Juan de Espinosa/Medrano, a quien debe/ el Seminario Antoniano/ créditos que lo engrandecen/ la sacó a luz, cuando era/ colegial actual, y espera/ que le perdonéis las faltas/ si en tal pluma caber pueden".

Fue hallada por el P. Rubén Vargas Ugarte "en un viejo centón de piezas diversas que guarda nuestra Biblioteca Nacional —fue así destruído por el incendio— y antes que el tiempo y la polilla —fue el fuego, en verdad— tornasen indescifrable el manuscrito"... Gracias a la transcripción por él hecha se ha salvado esta representativa obra del teatro colonial en castellano, como la otra del Lunarejo lo es en el quechua. Dejamos a un lado "*El robo de Proserpina*" inhallado; y, por supuesto el *Uska Paucar* atribuído al propio Lunarejo y que está debidamente comprobado pertenece al siglo XVIII de nuestra Literatura.

Amar su propia muerte está basada en un pasaje bíblico del "Libro de Los Jueces", del Antiguo Testamento; así como *El Hijo Pródigo* lo está en la parábola del Nuevo. La historia de Jael —en la Biblia— responde al período de la Profetisa y Juez Debóra, quien envía al general hebreo Barac contra el invasor Sísara, lugarteniente del Rey de Canaan, Jabín. Barac ha tomado el Monte Tabor y Sisara va a combatirlo con muchos hombres y carros, pero es derrotado por aquél. Sísara huye hasta la tienda de Heber Cineo. que guarda amistad con el Rey Jabín y allí Jael le da muerte con un clavo y un martillo. Jabín también será liquidado después.

Bendita entre las mujeres
sea Jael, mujer de Heber, el Cineo
Bendita entre las mujeres
que viven en tiendas
Agua pidió él, y ella dio leche;
en vaso de príncipes le dio nata.
Tomó su mano el clavo,
y su derecha el pesado martillo,
dió el golpe a Sísara,
rompióle la cabeza,
le machacó y atravesó las sienes... etc. [22].

"De tan sencillo argumento —resume el P. Vargas Ugarte— se vale con destreza el Lunarejo para urdir la trama de su comedia, fingiendo unos amores entre Jael y Sísara, que ella astutamente acepta —sin perder la honra— y son descubiertos por Cineo". El P. Vargas Ugarte no aclara que esos amores fingidos no son los que aisladamente prenden los celos de Cineo, sino que también recela del Rey Jabín, a quien pretende matar, a fuerza de ser su amigo. "La conducta aparentemente doble de Jael —añade Vargas Ugarte— y la lucha que se entabla en el ánimo de su esposo y que dan pábulo a no pocos episodios hábilmente entretejidos. como una fingida correspondencia entre Jael y el Rey Jabín. constituyen el enredo en el que no poco se luce Espinosa Medrano".

En la misma presentación de la obra expone el citado autor algunas de sus cualidades: "la urdimbre del drama", "entretejida tan hábilmente"; "el retrato de los caracteres", "no deja de tener relieve en algunos"; "ingeniosos y nada forzados episodios que complican el desenlace y suscitan la lucha de encontrados afectos"; la semejanza con las

22. ("Canto de Débora" Cap. V. del *Libro de Los Jueces)*. Sagrada Biblia. Versión directa de los textos primitivos por Mons. Dr. Juan Straubinger, Chicago, The Catholic Press, Inc. 1958.

comedias de la edad de oro del Teatro español: intervención del gracioso y de los rústicos; la "facilidad métrica", etc.

Señala Vargas Ugarte que "su estilo se resiente del entonces imperante conceptismo, pero en medio de esos alambicamientos y crespas frases, cuántas bellezas se encierran [23]. Las citas que consigna son todas relativas a las antítesis y notas conceptuosas resaltando la frase titular: "amar su propia muerte", que repiten varios de los personajes. Sísara, por ejemplo, dirá hacia el final de la obra:

"¿matarme ingrata? esto es/ *el amar su propia muerte*".

Claro que los conceptos abundan: "No es sorda la que no oye/ sino aquella que no escucha". Y varios de los monólogos, al estilo de Calderón, están llenos de reflexivas frases hechas por contrastes, retruécanos o por alusiones. Dirá Cineo: "Fue mi amor tan delicado/ que un retrato le es nocivo./ Triste honor, que estando vivo/ le da muerte aun lo pintado.

Hermosa escena muy propia del conceptismo es aquélla en que se escucha un coro cantando: "Ven, muerte, tan escondida/ que no te sienta venir,/ porque el gusto de morir/ no me vuelva a dar la vida". Y Cineo proseguirá con el texto: "Ven, muerte, tan escondida/ que no te sienta venir./ Déjame, vida, morir/ que está en tal mal mi suerte/ que solicito la muerte/ por menos mal que el vivir". . . . "vete vida tan cansada/ ven muerte, tan escondida". . .

También es típica del teatro conceptista: "No es valle cumbre es oriente, que siempre amanece en él/ la hermosura de Jael". . . Pero esto nos lleva ya al tropo.

El drama está más lleno de metáforas que de otra clase de figuras literarias:

(la sangre) "vestida trasforme/ de las flores destos

23. Vargas Ugarte P. Rubén: *De nuestro antiguo teatro* (Colección de Piezas Dramáticas de los siglos XVI, XVII y XVIII) Lima, C.I.P., 1943.

prados/ los lirios en amapolas,/ los jazmines en acantos" . . .

"titubeó el tropel de sus peñascos/ al tremolar mis bélicos damascos". . .

"Y al furibundo grito de mis tropas/ encorvaron sus álamos las copas".

"en golfos de luz inundas" (figura que repetiría Peralta en uno de sus primeros poemas a Cristo Crucificado). . .

"Donde, bajel de penachos,/ los aires el ave surca" . . . "forman abriles de plumas".

(la aurora) "trabó lucha de crepúsculos, con el tropel de las sombras". . .

El monólogo de Jael con la punta de la espada puesta en el pecho del Rey Jabín está lleno de imágenes: "Cuando todo lo enfurecen/ los alborotos del claustro,/ esa celeste muralla/ con escalas de alabastro/ y aunque lo embistan sañudos/ gigantes de espuma blancos/ que el mar preñado de viento/ cuajó en cristalinos partos,/ aunque en sus hombros de nieve/ arroje el barco tan alto/ que lo chamuscara el sol/ a no subir tan mojado (pedestre esta frase),/ y aunque contra él conspiren/ en cada espejo un amago,/ en cada diamante un riesgo,/ y en cada perla un desmayo,/ siempre exento y siempre libre/ va encima del agua el barco". . . etc.

Las enumeraciones poéticas responden al culto gongorino, pero también al reiterativo verso tan ejemplarizado en Calderón. Cineo en aquel monólogo citado, después de dejar con vida al Rey Jabín, termina: "Muerte busco no sentida/ en tan miserable extremo,/ que si es que la gusto, temo/ no me vuelva a dar la vida./ No puedo más; con mi agravio/gimo, peso, lloro, siento,/ ardo, padezco, reviento./ bramo, gimo, muero, rabio". . .

Interesante sería apreciar cómo Espinosa Medrano extrae del "Canto de Débora" (Cap. V. del *Libro de los Jueces)* aquel versículo que dice: "Los que cabalgáis sobre

asnas blancas" (referente a que solamente las personas distinguidas cabalgaban en acémilas blancas) para poner en el primer monólogo del General Barac ("Yo soy Barac y el caudillo/ de las palestinas tropas"), las calidades blancas de su cabalgadura: "salí en una yegua blanca/ que de alabastros se forma"; como si fuera "una garza" "que velara", y, luego, va describiéndola con amoroso detalle: "Ojos grandes, que encendidos/ centellas vivas abortan,/ corto y recogido el cuello,/ ancha frente, orejas cortas,/ el talle proporcionado,/ plata espumando la boca,/ bien hinchadas las narices,/ el anca lisa y redonda,/ parecía blanca nube/o tempestad procelosa,/ que una inundación de cerdas/ llueve por crines y cola".

Toda esta literatura barroca, revestida de imágenes. conceptuosas a veces, deslumbrada entre figuras contrastadas, otras, tienen un ejemplo fundamental de claro oscuro, propio del barroquismo que expusimos, en un parlamento del general Sísara en que muestra a la rosa resplandecida por el sol: "la gala joya despliega,/ el vivo nácar ilustra,/ porque sólo tiene vida/ si el sol flamante la alumbra"... Y en cambio: "Más si sombras del ocaso/ el carro fúlgido enlutan,/ por darle túmulo el golfo/ en sus cristalinas urnas,/ o marchita se desmaya/ o desmayada caduca"...

Signos misteriosos, temblores de tierra presagiadores de catástrofes, le dan un emocionado giro al drama en el centro del climax, cuando Espinosa Medrano cambia, asimismo, la estructura de los versos:

¿Qué es esto, que temblor tan estupendo
la tierra está moviendo?
Descuadernadas crujen en tal guerra
las peñas, por ser huesos de la tierra.
Y al fiero terremoto
tirita el monte y titubea el soto.

Con sus polos parece
que el orbe sacudido se estremece,
ya que greña de árboles confusa,
por cabello del monte se espeluza"...

Donde se utiliza la frecuente combinación de endecasílabos y heptasílabos para producir un efecto especial en la pausa de las siete sílabas, a fin de dar solemnidad a la noche "triste y agorera" y "al presagio" funesto, que deja hendiduras y grutas, como sepulcros. Al final, en cambio, en alegres octosílabos, se señala la alegoría religiosa del drama: "Sísara fue la serpiente/ y será Jael, María". "Sagrada historia" la llama el autor.

En total: *Amar su propia muerte* es una sugestiva pieza dramática que bien podría, como *El Hijo Pródigo*, servir para una presentación del teatro barroco peruano. Sería de interés crear incentivos para que grupos teatrales se interesen en ello.

Lástima que Martín Adan en su tan hermosa obra *De lo barroco en el Perú* pasara tan de ligero a Espinosa entre culteranos sin importancia o gongorinos sin Góngora, para sólo llegar a la figura de Peralta y Barnuevo, que le sirviera para tan sugestivos ejemplos de una admirada obra poética, que Martín Adán la va siguiendo con sus, asimismo, barrocos términos.

"El gongorismo, una vez llegado a América, ha de afincar elemental y simple —dice Martín Adán— reducido a puro y estricto estilo y será para su progresiva desfiguración y efectiva desgracia. La aguda y ágil defensa del Lunarejo demuestra cuánto se entiende y cuán poco se comprende al ingenuo Góngora del revés y del través, humano y henchido franco y saludable; al poeta hasta infeliz de la fábula de Píramo y Tisbe, predilecta del autor. Si cunde el modismo, lo

que más es superficie, lo más alienable y falible, ello ocurre cuando, fuera de coincidencias e idiosincrasias, más allá del hipérbaton y el trueque imprevisto por felices y estables, se han expresado ya los antiguos y mejores de un modo culto, pero no culterano, y así la Anónima, Amarilis, Miramontes y Mexía" [24].

Creo que leyendo no sólo el *Apologético* —sino toda su obra— se puede encontrar un Espinosa Medrano más allá de la mera superficie, más allá del hipérbaton y el trueque, lleno de tantas excelencias como las que tienen el "Discurso en Loor de la Poesía", la "Epístola a Belardo", "Armas Antárticas" y "El Parnaso Antártico" de aquellos escritores citados. Y que antes de la actitud realista quevediana de Caviedes y del barroquismo feliz y pleonástico de Peralta, el Lunarejo tiene un lugar muy importante en el desenvolvimiento de las letras peruanas en el estadio de lo logradamente barroco. Claro que, como ha dicho García Morejón, "las dos direcciones más singulares del barroquismo literario (son) *el conceptismo* y *el culteranismo*. Ambas direcciones se ofrecen en las letras de otros países, pero en ninguna de ellos encontraremos (como en España) ni un Gracián, teorizador del primero, ni un Quevedo ni un Góngora. Góngora y Quevedo representan la quintaesencia del sentir literario del Barroco europeo".

Y de esta afirmación y de esa negación no se escapa ni Juana Inés de la Cruz, con todo lo que ella ha aportado al culteranismo y conceptismo de América Hispana. Pero establecidas, con seguridad, distancias y proporciones, Espinosa Medrano es importante hito y referencia inequívoca de cómo el barroco logró también en América altas prendas, en aquel

---

24. Fuente Benavides, Rafael de la (Martín Adán): *De lo barroco en el Perú*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968.
25. García Morejon, Julio: *El barroco* (Coordenadas estético-literarias) Sao Paulo-Universidad de Sao Paulo, Instituto de Cultura Hispánica de Sao Pulo — 19668

período; porque es bueno volver a insistir que el barroquismo ya estaba en la ruta sangrienta de la conquista y perdura, entre los "altazores" de Huidobro y la novela de Carpentier, por citar sólo un poeta y un narrador de los muchos barroquísimos e importantes en alto grado de Hispanoamérica de este siglo. En Espinosa Medrano vibró la imagen encandilada y se adornó con flores y pámpanos que rodearon su salomónica columna estilística, en el ensayo literario, en el sermón resonando entre latinajos y retorcimientos del castellano en la Catedral mestiza; y en el teatro alegórico en quechua con parábola nutrida en territorio aborigen; y poéticamente bíblico en la ficción dialogada en Jael. No tempestuoso en nada, pero sí contrastadamente dramático. Rico en esencias; y no tan sólo en formalidades literarias.

BIBLIOGRAFIA

JUAN ESPINOSA MEDRANO

Apologético/ En favor de D. Luis de Góngora/ Principe de los Poetas lyricos de España, contra Manuel/ de Faria y Sousa, Caballero portugués que dedica/ Al Excmo. S. D. Luis Mendez/ de Haro, Duque Conde Olivares/ Su autor/ El Doct. Juan de Espinosa Medrano/ Colegial Real en el insigne Seminario de San Antonio el Magno,/Cathedrático de Artes y Sagrada Theología en el./ Cura Rector/ de la Santa Iglesia Cathedral de la Ciudad del Cuzco/ cabeza de los Reynos del Perú en el Nuevo Mundo. Año/ 1662: / /: Con licencia. En Lima. En la Imprenta de Juan de Quevedo y Zárate. (Hay otra edición de 1694, en la misma Imp. de Juan de Quevedo y Zárate, de la que se sirvió Ventura García Calderón para una edición. Extrait de la Revue Hispanique, tomo LXV, New York, París, 1925; y para otra en Biblioteca de Cultura Peruana, tomo V, París, Desclée de Brouwer, 1938. Asimismo Luis Nieto presentó otra edición dentro de las páginas de la *Revista Universitaria del Cusco*, Años LI y LII, Nos 122-123-124-125 (Número Extraordinariao), Cusco, 1965. Tenemos una última edición del *Apologético*, publicada por la Universidad Católica del Perú, en Lima, 1973.

Discurso sobre si, en un concurso de opositores a beneficio curado, debe ser preferido, caeteris paribus, el beneficiado al que no lo es en la promoción de dicho Beneficio. Lima. 1664.

Panegírica declamación por la protección de las ciencias y estudios que incumbe al Sor. Maestre de Campo Don Juan de la Cerda y de la Coruña, Coregidor y Justicia Mayor por Su Majestad en la ciudad del Cuzco, etc. de Juan de Espinoza de los Monteros Medrano, Colegial Real del Seminario de San Antonio el Magno en la misma ciudad que la dijo y oró. Advexit reduces secum victoria Musas. Claud. in praef. Pan. 3. Laud. Stil. (1664?)

Censura del Dr. Juan de Espinosa Medrano para el "Sermón en la solemnidad de la Virgen María señora Nuestra, con título de la Antigua" por Alonso Bravo de Paredes y Quiñones. Lima, 1669. D. Ioannis de Espinosa Medrani S. T. D., In Diuini Antonii Cozcoane Urbis totius quidem Novi Orbis Metropolis insigni Seminario Regalis Collegae, In eodem Collegie praedictae almae Facultatis semel atque iterum Professoris Primarii, Liber alium (sic) Artium Antecessoris, olim Sancti Christophori ad Arcem Eclesiae Rectoris, ac pro Divini Verbi Praedicatoribus et Parochis totius Dioecesis de Linguarum peritia Synodalis (ut aiunt) Examinatoris, tandem in eadem Urbe Cathedralis Basilicae Canonici Magistruelis, nunc Thesauraii, etc. *Philosophia Thomistica* seu Cursus Philosophicus duce D. Thoma Doctore Angelico peractus Ubi Peripateticorum doctrina, dilucide exponitur, declaratur, veneranda Antiquorum sapientia nova meditatione suspicitur, explicatur: Platon, Aristoteles, Porphyrius, D. Thomas. Caietanus. aliique veteres scientiarum Antesignani ab aemulorum invidia. et neotericorum morsiculis vindicantur, defenduntur, et ut plurimun nova omnia hostium argumenta non invita (ut dicitur) Minerva perpenduntur, enodantur. Opus sane accuratum, et Sacrae Theologicae Candidatis nedum utile sed apprime necessarium. Tomus Prior. Romae Ex Typographia. Rev. Cat. Apost. 1688. Superiorum Facultate. 1688.

La Novena Maravilla Nuebamente hallada en los Panegíricos sagrados que en varias festiuidades dixo el So. Arcediano Dor. D. Ivan de Espinosa Medrano. Primer Canónigo Magistral. Tesorero Chantre y finalmente Arcediano en la Cathedral del Cuzco en

los del Pirú. Presentólos con fineza Al Orden del Gran Patriarca Sto. Domingo, el Mº Agustín Cortés de la Cruz, capellán real de la gran ciudad del Cuzco, Discípulo del Autor que los saca a luz y los imprime a su costa. Madrid, 1695.

Espinosa Medrani (Joannis de) "*Disputations de Actibus Humanis*" / M. S., neatly written in about 140 pages, 40 Cuzco, 17th Century. (Este manuscrito, según refiere VGC, se vendía en Londres en 1873, por los libreros Puttick & Simpson, en su Biblioteca Peruviana.

El Hijo Pródigo (Drama religioso en tres partes). *Poemas Dramáticos y Líricos del Idioma Quechua*, por el Dr. E. W. Middendorf. Leipzig, F. A. Brockhays, 1891. (Traducción directa y a menudo literal por Federico Schwab). Lo recoge Jorge Basadre en *Literatura Inca*, Biblioteca de Cultura Peruana, tomo I, París, Desclée de Brouwer, 1938.

Amar su propia Muerte (recogida, con un comentario preliminar, por el R. P. Rubén Vargas Ugarte, S. J., en *De nuestro antiguo teatro*. Tomo IV, Lima, C.I.P., 1943. (Posteriormente ha hecho Carlos Milla Batres una nueva edición con comentarios y notas del P. Vargas Ugarte, 1970).