

El Colegio de México

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

**Articulación del pensamiento poético en América
Colonial: siglos XVI, XVII y XVIII**

Tesis que para obtener el grado de

Doctor en Literatura Hispánica

presenta

Jorge Javier Téllez Vargas

Asesora

Dra. Martha Lilia Tenorio Trillo

Ciudad de México

2011

Índice

Introducción	5
1. La alabanza de la poesía	20
1.1. Breve contexto de las defensas de las poesías	22
1.2. Bernardo de Balbuena y su <i>Compendio apologético</i>	44
1.3. El <i>Discurso en loor de la poesía</i>	58
2. Artes poéticas y preceptivas	85
2.1. Breve panorama de las poéticas del Siglo de Oro	85
2.2. Las poéticas y preceptivas coloniales	105
2.3. Eugenio de Salazar y la <i>Suma del arte de poesía</i>	108
2.3.1. El manuscrito	111
2.3.2. Teoría poética	115
2.3.3. Modelos literarios y métrica	130
2.3.4. La recepción y el contexto colonial	139
2.4. La <i>Thomasiada</i> de Diego Sáenz Ovecuri	142
2.4.1. Los intertextos del “Isagoge a los lectores”	149
2.4.2. Teoría poética en el “Isagoge a los lectores”	153
2.5. El <i>Artis poeticae compendium</i> de Joaquín Ayllón	163
2.5.1. Ingenio y arte en la poética de Ayllón	165
3. Crítica literaria	186
3.1. La crítica literaria en la España de los Siglos de Oro	188
3.1.1. Sentido y método	191

3.1.2. Autoridad y prestigio	199
3.1.3. Canon	202
3.2. Hacia una caracterización de la crítica literaria	205
3.3. Bernardo de Balbuena y la crítica frente a la espejo	212
3.4. El <i>Apologético</i> de Espinosa Medrano	226
4. Conclusiones	245
5. Bibliografía	248

INTRODUCCIÓN

En su libro *Presencias reales*, George Steiner¹ imagina un mundo en el que la existencia de las obras de arte está condicionada a la ausencia de comentarios críticos sobre ellas. Existe Shakespeare, pero no artículos ni tesis sobre su obra. La gente visita museos, asiste a obras de teatro, escucha música, pero no puede compartir después sus opiniones sobre color, actuación o ejecución. En esta distopía, el espacio de la apreciación artística corresponde esencialmente a la capacidad autorreferencial del arte. En el caso de artes como la música o el teatro esto sucede gracias al concepto de interpretación; el intérprete es un “descifrador y un comunicador de significados”, es un “traductor entre lenguajes” que lleva a cabo la “comprensión en acción” (p. 21) de la obra artística. Al transmitir lo que hay en la partitura y en el texto dramático, el músico y el actor ofrecen al mismo tiempo una propuesta basada en la previa lectura crítica, interpretativa del texto.

Las artes no performativas –la literatura, la pintura– enfrentan otras complicaciones que superan “en un sentido más particular y práctico” pues “encarnan una reflexión expositiva, un juicio de valor, sobre la herencia del contexto al que pertenecen” (p. 23). Para Steiner, cada obra literaria o pictórica supone una crítica implícita –en su sentido de revisión, crisis, evaluación– del corpus artístico que la precede. Esta constante le permite explorar, bajo el término de “reproducción”, aquellos reflejos y reflexiones que podrían confundirse con características espontáneas pero que en realidad son fundamentales para la creación artística. Llevado al extremo, este argumento concibe el concepto de imitación como un acto crítico inmanente a la obra:

¹ *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, trad. J. G. López Guix, Destino, Barcelona, 1991. Citaré basado en esta edición y a renglón seguido.

cada poeta coloca a la urgente luz de sus propósitos, de sus propios recursos lingüísticos y compositivos, los logros formales y sustantivos de su(s) predecesor(es). La práctica propia somete dichos antecedentes al análisis y la apreciación más estrictos. Lo que la *Eneida* rechaza, altera, omite, de la *Ilíada* y la *Odisea* es sobresaliente e instructivo en un modo tan crítico como lo que incluye a través de la variante, la *imitatio* y la modulación (pp. 24-25).

La más integral crítica de los libros de caballería –obliga el lugar común– está en la novela de Cervantes más que en cualquier otro libro, tesis, artículo o conferencia sobre el tema, pues sólo allí –continúo con Steiner– encontramos el equivalente al concepto de interpretación como lo entienden las artes espectaculares: como una acción de significado orientada al mismo tiempo hacia el objeto de referencia (los libros de caballería, en este caso) y hacia una crítica fundamentada por una propuesta de reproducción (*El Quijote*): “por cruel que parezca, la crítica estética merece ser tenida en cuenta sólo, o principalmente, cuando es de una maestría responsable comparable a su objeto” (p. 27).

Así finaliza Steiner la caracterización de su distopía y así comienza la construcción de un erudito análisis que se enfoca en el significado de los discursos secundarios, que trata de responder la pregunta: “¿Hay algo *en* lo que decimos?”. El presente trabajo parte de este cuestionamiento y se enfoca en los principales aspectos, mecanismos y estrategias bajo los cuales se articuló un pensamiento poético en la América Colonial durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

Al comienzo, uno de los intereses principales de esta investigación era el de hablar sobre la formación del pensamiento poético en la colonia. Solamente hasta la etapa final de este estudio he preferido el término “articulación” sobre el de “formación”. De esa manera, una de las conclusiones de este trabajo está ya implícita en su título, y se refleja en la etimología de la palabra –del latín *articulare*, de *articulus*, juntura– que

permanece en su definición actual: “unir dos o más piezas de modo que mantengan entre sí alguna libertad de movimiento” (*Drae*, s.v.). Todos los textos que analizo tienen fuerte relación con la tradición literaria de la España de los Siglos de Oro y, por lo tanto, con la poética clásica griega y latina. Cada uno, a su modo, forma parte de una cadena que comienza con Platón y Aristóteles y que se extiende hasta nuestros días; la idea de formación, entonces, resultaba poco atinada desde esta perspectiva.

Por “pensamiento poético” entiendo aquellos discursos cuyo tema y preocupaciones principales giran en torno al fenómeno poético: a su naturaleza, a sus normas y funciones, a su evaluación y crítica. Estas reflexiones aparecen de dos maneras. Por un lado, implícitamente, reconocible en obras de ficción –como ilustraba Steiner– y en cancioneros y antologías como *Flores de varia poesía* (1577) y *Flores de poetas ilustres de España* (1605), para citar sólo dos ejemplos sobresalientes en el Nuevo Mundo y en la península. En ellos, la agrupación temática o estructural de poemas implica análisis y juicios previos a la edición. Por otro, de manera explícita, mediante ejercicios metadiscursivos, auxiliares, en textos cuya función primaria no es la de inscribirse en el terreno de la ficción, sino en cuestiones relativas al origen, naturaleza, estructura y valoración de la obra literaria.

Esta última categoría –textos de pensamiento poético explícito– es el centro de este estudio. En él, analizo tres principales tipos de discurso: alabanzas de la poesía, poéticas y preceptivas y crítica literaria. La motivación que impulsa el análisis consiste en responder la siguiente pregunta: ¿cómo se hablaba de poesía en la América Colonial? Para ello ha sido necesario leer cada una de las obras con una doble orientación: por un lado, diacrónicamente, estableciendo sus vínculos con la tradición literaria del Siglo de

Oro y en la tradición clásica; por otro, sincrónicamente, proponiendo un esquema de análisis cuya meta es la de identificar los principales temas, tópicos y motivos de las obras para concebirlas como un género literario sobre cuya función y alcance aún queda mucho que decir.

Para concluir la explicación del título falta todavía el más problemático de sus componentes, el aspecto colonial. Los autores de los textos que estudio son peninsulares emigrados al nuevo mundo (Eugenio de Salazar, Bernardo de Balbuena, Diego Sáenz Ovecuri) o miembros de la alta sociedad criolla (Joaquín Ayllón, Juan de Espinosa Medrano). En la mayoría de ellos existe una clara conciencia de la diferencia con respecto a la península que, sin embargo, se expresa sólo en última instancia y luego de establecer claras relaciones con la tradición poética española. Es decir, aunque existe y aparece velada en los textos, su principal preocupación no parece ser la representación o el establecimiento de un sujeto colonial basado en la alteridad y en el margen.

A diferencia de trabajos pioneros en el tema como los de González Stephan, Mabel Moraña y Nelsón Osorio,² este trabajo está menos enfocado en la relación del pensamiento crítico literario y la formación de la conciencia americana, y mucho más interesado en sostener que la idea de “fundación” de ese pensamiento debe replantearse, pues, si la hay, la afirmación de la conciencia criolla en estos textos es, en primer orden, literaria. Esta afirmación explota menos las divergencias con respecto al pensamiento peninsular que sus vínculos y convergencias, y es en estas últimas donde reafirman el estatus que les correspondía en el nuevo mundo: al enfatizar su identificación con la

² Beatriz González Stephan, *La historiografía literaria del liberalismo hispano-americano del siglo XIX*, Casa de las Américas, La Habana, 1987; y los artículos de Mabel Moraña, “Formación del pensamiento crítico-literario en Hispanoamérica: época colonial”, en su *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, FFyL-UNAM, México, 1998, pp. 279-298; y de Nelson Osorio Tejeda, “Formación del pensamiento crítico literario en la Colonia”, en José Anadón (ed.), *Ruptura de la conciencia hispanoamericana*, FCE-University of Notre Dame, Madrid, 1993, pp. 59-76.

tradicción española, los criollos reafirman un espacio que por su lejanía piensan necesario defender, pero que tiene mucho más que ver con vínculos que con rupturas.

Debido a esto, el enfoque con el que me he aproximado privilegia una lectura de los textos desde sí mismos y prescinde de perspectivas más actuales como la postcolonial,³ muy útil e iluminadora para hablar de otro tipo de obras como las de Cristóbal Colón, Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, Bartolomé de las Casas, Bernardino de Sahagún, Felipe Guaman Poma de Ayala, por citar sólo algunas donde los discursos y representaciones del sujeto colonial cobran mucha más relevancia.

Existen trabajos que expresan la necesidad de “una reconceptualización tanto de la literatura del Siglo de Oro peninsular como de la colonial en un campo unitario: ¿literatura de «época imperial»?”.⁴ Estas propuestas están mucho más cercanas a los intereses de este trabajo, sobre todo al situar las obras dentro de un campo genérico que supere la categoría “colonial”, hecho que las ubica dentro de una tradición crítica literaria renacentista y barroca más amplia. Esta apertura resulta necesaria al revisar estudios similares enfocados en el pensamiento poético de tradiciones como la italiana –cuya

³ Ejemplos de esta perspectiva pueden encontrarse en los trabajos de Walter D. Mignolo (“La lengua, la letra, el territorio, o la crisis de los estudios literarios coloniales”, *Dispositio*, 28-29, 1986, 137-161) y Rolena Adorno (“El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28, 1988, 55-68); en los trabajos ya citados de Mabel Moraña y Nelsón Osorio; y en estudios mucho más actuales de los cuales el libro de Mabel Moraña, Enrique Dussel y Carlos Jaúregui (eds.) es de singular utilidad: *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*, Duke University Press, 2008. Estos trabajos encuentran un centro en las luminosas reflexiones de Homi K. Bhabha (*The location of culture*, Routledge, London, 1994) una de las figuras más importantes de los estudios postcoloniales modernos.

⁴ John Beverly, “Nuevas vacilaciones sobre el barroco”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 14, 28 (1998), p. 216. También puede consultarse el trabajo de Alfredo Roggiano “Acerca de dos barrocos: el de España y el de América”, en *El Barroco en América. Memorias del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Cultura Hispánica, Madrid, 1978, pp. 39-47. Finalmente, el ya canónico estudio de Irving A. Leonard, *La época barroca en el México colonial*, trad. A. Escurdia, FCE, México, 1996 [1ª. ed en inglés, 1959].

influencia es evidente en el Siglo de Oro español–, pero también como la inglesa y francesa.⁵

La tradición española no carece de estudios importantes al respecto, entre los que deben mencionarse el de Marcelino Menéndez y Pelayo, el de Antonio Vilanova y el de Karl Kohut,⁶ todos ellos imprescindibles para acercarse al corpus de textos crítico literarios de España y América. Además de éstos, este estudio tiene una especial deuda con dos más. El primero, el trabajo de José Domínguez Caparrós,⁷ que ha sido muy útil para relacionar las ideas poéticas del Renacimiento y del Siglo de Oro con una teoría de la lectura. El segundo, un breve pero sustancial artículo de Francisco Javier Cevallos,⁸ que propone una tipología para clasificar los textos incluidos en este estudio y que corresponde a los tres principales tipos que analizo: *imitatio* (textos dedicados a la defensa de la poesía), *elocutio* (poéticas y preceptivas) y *aemulatio* (textos que además de defender el arte e incluir normas, implican una praxis crítica).

⁵ Al respecto, pueden consultarse trabajos relativamente recientes de Gavin Alexander (*Writing after Sidney: The literary response to Sir Philip Sidney, 1586-1640*, Oxford University Press, Oxford, 2006; y *Sidney's 'The defence of Poesy' and selected Renaissance literary criticism*, Penguin, London, 2004), donde estudia la defensa de la poesía de Sir Philip Sidney y sus implicaciones en la tradición literaria inglesa renacentista. Para la tradición francesa, véase Gisèle Mathiu-Castellani et Michel Plaisance (eds.), *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire. Acte du Colloque International sur le Commentaire*, Aux Amateurs de Livres, Paris, 1990. Para una panorámica general, véase Glyn P. Norton (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge, vol. 3: *The renaissance*, 1999. También pueden consultarse dos estudios clásicos del tema: Joel Elias Spingarm, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, Columbia University Press, London, 1899; y Rene Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, Yale University Press, New Haven, 1955-1992.

⁶ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Porrúa, México, 1985. Antonio Vilanova, "Preceptistas del siglo XVI", en Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas, III Renacimiento y Barroco*, Barna, Barcelona, 1953, 56-692. Karl Kohut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI: estado de la investigación y problemática*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1973.

⁷ *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*, Gredos, Madrid, 1993. También puede consultarse su artículo "Hermenéutica e historia de la teoría literaria (notas para una teoría de la lectura renacentista en los clásicos)", *Signa*, 13 (2004), 39-65; y su libro *Estudios de teoría literaria*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2001.

⁸ "Imitatio, aemulatio, elocutio: hacia una tipología de las poéticas de la época colonial", *Revista Iberoamericana*, 61 (1995), 501-515.

El primer capítulo está dedicado a dos obras cuya función es la de alabar el oficio poético. En primer lugar, el *Compendio apologético en alabanza de la poesía* (1604), que Bernardo de Balbuena incluyó como epílogo en su *Grandeza mexicana*. En segundo, el *Discurso en loor de la poesía* (1608), poema anónimo –aunque a veces identificado con el improbable nombre de “Clarinda”– que a manera de prólogo abre la *Primera parte del parnaso antártico de obras amatorias*, título que Diego de Mexía dio a su bella traducción de las *Heroidas* ovidianas. Diferentes en estructura y forma –prosa el primero, verso el segundo– ambos comparten tópicos que desde la época clásica componen el género: el origen divino de la poesía, su utilidad moral y política, su carácter enciclopédico, su preeminencia con respecto a otras artes y un catálogo de famosos que han ejercido la profesión de las letras poéticas.

Cicerón, Petrarca, Boccaccio, el marqués de Santillana, Juan del Encina, Alonso de Valdés, Lope de Vega, Luis Alfonso de Carvallo, Alonso López Pinciano, entre muchos otros, se unen a la lista de poetas y pensadores que dedicaron sus plumas a la defensa de la poesía. El parecido entre textos es innegable: su carácter sentencioso, sus invariables argumentos, su evidente sistematización –al leer las alabanzas de cada uno de estos autores uno parecería estar leyendo siempre el mismo texto– pueden opacar su principal función y su más importante valor: la práctica de este género como un pasaporte necesario a todo poeta para ejercer su oficio.

Desde sus inicios, la reflexión poética ha estado acompañada por detractores. Al mismo tiempo que elogiaba a Homero, Platón condicionaba la existencia de la poesía en la república a una función ancilar, en la cual su valor pedagógico limpiara el defecto de ser un arte mimético y, como tal, sometido a la mentira y al vicio (*La república*, X,

600d-603b). Su caracterización de los poetas como seres apartados al servicio de una Musa, asolados por un furor divino (*Fedro, Ión*), delimitó en líneas generales el terreno en el cual se ha hablado de poesía desde entonces: el cuestionamiento sobre si el poeta le debe más al ingenio –un don divino– o al arte –el estudio.

La caracterización del poeta como una persona asediada por una locura en ciernes no era el único problema. Ya antes Hesíodo había cuestionado la excesiva humanización con la que Homero representaba a los dioses, idea que encontramos, reformulada, en otro debate muy posterior y que tiene que ver con la representación de los dioses en la literatura pagana y los peligros que implicaba para el público cristiano. La idea de la poesía como algo negativo encuentra también raíces en este debate, que fue finalmente solucionado por San Basilio, gracias a su propuesta de interpretar a esta “ciega gentilidad” de manera alegórica.

Finalmente, el largo tiempo que demoró la poética en hacerse de un lugar independiente de la gramática, retórica y dialéctica (el *trivium*) hace pensar a algunos estudiosos que hubo una disputa entre filósofos y poetas por ganar espacios de conocimiento.⁹ Entre estos y otros juicios en contra, el ejercicio poético empezó siempre desde una situación desventajosa, por lo que necesitó que sus fieles ocuparan antes la espada que la pluma. Las alabanzas de la poesía son una reafirmación de los versos, una manera de hacerse presente en el ejercicio de las letras, un grito antes del canto. Más que una lucha entre individuos, lo que hay es una disputa entre ideas. La repetición de tópicos se debe a esta característica general de los textos; es en los motivos (de *leitmotiv*, no de intención), entonces, donde cada texto resalta.

⁹ Cf. José Domínguez Caparrós, *Orígenes del discurso crítico, op. cit.*, pp. 31 y ss.

El *Compendio apologético* y el *Discurso en loor de la poesía* se ajustan a las convenciones del género pero varían en cuanto a su función. Ambos tienen un lugar paratextual dentro de obras mayores. El texto de Balbuena cierra la *Grandeza mexicana* y, con ella, uno de los textos más evidentemente autolaudatorio de la historia de nuestras letras. Junto con la mexicana, la otra grandeza exaltada es la de Balbuena, cuya voz es la del impugnado que pretende defender su arte como valiosa y digna.

El papel de la poeta anónima es menos protagónico –y su anonimia es sólo una indicación de esto: concebido como prólogo a un libro cuyo papel principal lo ocupan las mujeres, la autora del *Discurso en loor de la poesía* escribe así un homenaje pero, también, un texto cuyo interés principal es el de alabar el papel de un grupo de ingenios, la elite letrada del Perú, en un momento en que la traducción de Diego Mexía se encumbraba como la carta de presentación de la Academia Antártica frente a sus pares peninsulares.

El segundo capítulo está dedicado a tres textos que desarrollan la idea de poeta y del quehacer poético de un manera más analítica. Las obras de Eugenio de Salazar, *Suma del arte de poesía* (circa 1591); fray Diego Sáenz Ovecuri, *La Thomasiada* (1667); y el jesuita Joaquín Ayllón, *Artis poeticae compendium* (circa 1755), se articulan en tres dicotomías conceptuales que aparecen de manera implícita o explícita en todas las artes poéticas y preceptivas. Primero, la ya tópica *ingenium/ars*, que define el rumbo general de estos textos en la medida en que éstos pueden entenderse como argumentaciones para equilibrar la idea de que el poeta necesita, además del ingenio y de una predisposición natural, aprender las reglas del arte. La segunda, *docere/delectare*, que indica que la poesía tiene dos objetivos fundamentales, enseñar y deleitar, y que al enfatizar alguno de

ellos le otorga al oficio poético una función distinta, relacionada con el aprovechamiento o con el placer. La tercera, *res/verba*, bajo la cual se articulan nociones preceptivas del decoro poético y la relación entre temas, estilo y la hechura del verso.

El corpus de poéticas escritas en la América Colonial es reducido. En ellas encontramos los mismos impulsos que ya están presentes en Aristóteles, Horacio, los renacentistas italianos y en la tradición española del Siglo de Oro. De nuevo, este estudio no se enfoca en identificar, si las hubiera, las diferencias con respecto a la tradición, sino las adaptaciones que de esa tradición hacen los autores, pues es en esas adaptaciones donde los textos ofrecen alternativas de análisis, sobre todo al lado de un conjunto estable y relativamente cerrado de textos.

Según esta perspectiva, en la obra de Salazar es posible encontrar una tensión no resuelta entre ingenio y arte, de manera que tópicos como el de la poética teológica (más cercano al ingenio) y el del saber enciclopédico (relacionado con el arte) se disputan la victoria. La poética, como género, explora el origen y la naturaleza de la poesía, su función y los caminos para llegar a ella. A diferencia de la mayoría de los textos, donde se parte de un equilibrio preestablecido (el arte, sin ingenio, no sirve; el ingenio, sin arte, no brilla), la *Suma del arte de poesía* se concentra mucho más en su construcción; así, la obra de Salazar bien puede leerse como la historia de esa búsqueda. Su concepción de una poética humana, basada en el cultivo del conocimiento, corre pareja con la idea divina de la poesía.

La obra de fray Diego Sáenz Ovecuri está, sin duda, más interesada en el arte. Mucho más una preceptiva que una poética, encontramos en su prólogo las principales ideas literarias que la fundamentan y que son, al mismo tiempo, una revisión del *Arte*

poética española (1592) de Rengifo y un programa de escritura enfocado en las posibilidades combinatorias del verso hispánico. Sáenz Ovecuri insiste en presentar su trabajo como una hagiografía de Santo Tomás de Aquino, escrita en diversos metros y en 150 diferentes formas estróficas, lo que por principio atenta contra el equilibrio horaciano que debe haber entre tema (*res*) y elocución (*verba*), pues no parece haber justificación alguna para que los episodios de la vida del santo se cuenten en sonetos, décimas, tercetos encadenados, etcétera.

El texto se convierte en una máquina de hacer versos, en una verdadera prueba de ingenio cuya función parece menos aleccionar al futuro poeta y más entrenar al futuro lector, iluminándole el camino para resolver laberintos poéticos, mostrándole cómo leer las diferentes formas del soneto, forzándolo a identificar formas y estructuras poéticas que van desde lo culto a lo más lúdico. Así, en *La Thomasiada* también resalta un valor pedagógico, que carga la balanza entre el deleite y el aprovechamiento hacia este último. La figura del poeta y del lector no dejan de tener un trasunto de permanente aprendiz.

En cuanto a la inclusión de la obra de Ayllón es necesario hacer algunos comentarios. Es el más tardío de los textos que analizo en este estudio; esto, y el hecho de haber sido escrito originalmente en latín me obligaron a formular su presencia bajo el concepto del contrapunto. Ayllón, jesuita ecuatoriano, escribió su tratado con fines eminentemente instructivos. Sus ideas poéticas responden más a la tradición clásica que a la española, y en su atipicidad es un ejemplo inmejorable de la concepción escolar de la poesía.

No hay en este texto innovaciones o readaptaciones de la tradición; lo que hay, en cambio, es un férreo interés por no dejarla ir. El lector moderno del *Artis poeticae*

compendium tiene la posibilidad de viajar en el tiempo y encontrar, reproducida, el ejercicio de la poesía al interior del aula jesuita, y es ese tono avejentado el que nos permite confiar en la fidelidad de esa reproducción. Ofrece, además, un curioso resultado: la yuxtaposición de las ideas barrocas en una época en la que la poesía barroca había muerto, filtradas mediante autoridades griegas y latinas, enmarcadas en una concepción poco autónoma de la poética, donde el ejercicio de los versos era sólo el complemento de la enseñanza gramática, un ensayo cuyo resultado es menos importante que su correcta práctica.

En el tercer capítulo analizo dos textos cuyo tema es el análisis y examen de otros textos, no con un afán laudatorio o normativo, sino valorativo. El primero de ellos, que puede ser considerado el primero en el Nuevo Mundo, la “Carta al Arcediano” de Bernardo de Balbuena, fechada el 20 de octubre de 1602 y publicada en 1604 como proemio a la *Grandeza mexicana*. El segundo, el *Apologético en favor de don Luis de Góngora* de Juan de Espinosa Medrano, “el Lunarejo”, publicada en 1662 y luego en 1694 con un par de retoques.

Este capítulo se plantea como el final de un camino que inició con la descripción laudatoria del arte poética –alabanzas–, que prosiguió con una aproximación filosófica y técnica –poéticas–, y cuya meta es averiguar si en los dos géneros antes analizados es posible encontrar las bases para un ejercicio crítico. Ambos textos guardan una relación indisoluble con las *Anotaciones* de Fernando de Herrera –en el caso de Balbuena– y con los documentos de la polémica gongorina –en el caso de Espinosa Medrano. Sin un correcto acercamiento a estas dos revoluciones literarias del Siglo de Oro es imposible situar en contexto el abanico de temas, tópicos y motivos que define a la crítica como

género, y que encuentra en el vituperio y la autoafirmación dos puntos clave de un mismo ejercicio.

Balbuena escribe su carta para demostrar que es un buen poeta y, así, conseguir mecenazgos. Su crítica se centra en el análisis de su propia poesía, y en la exaltación de sus cualidades como escritor y como lector. El ejercicio de la crítica literaria como autoafirmación tampoco es ajeno al Lunarejo, en cuya apología resalta la idea de que el crítico ejerce una labor de construcción, tanto del autor que analiza como de sí mismo: entre mejor es el autor, mejor el crítico. La voluntad de Espinosa Medrano por lucir su ingenio criollo, igual que la de Balbuena por lucirse frente a posibles patrones, ofrece sugerentes perspectivas sobre los modos en que los críticos interpretaron la norma poética para hablar de poesía; en esas aproximaciones y divergencias está enfocado el análisis.

Como aspecto final, y antes de iniciar el camino, queda una pregunta: ¿Qué significa hablar de poesía en la América de los siglos XVI, XVII y XVIII? En primer lugar, significa establecer relaciones con la tradición española de los Siglos de Oro. No puede hablarse de un pensamiento poético culto sin encontrar en la península actitudes, ideas, textos y líneas de pensamiento claves para filiar y entender los textos americanos. Cada uno de ellos se ajusta a la tradición peninsular y se sujeta a las principales normas de los géneros. Esta ubicación es imprescindible e implica dos afirmaciones: una, con respecto a sus pares poetas y en contra del público no letrado ('yo soy poeta'); segunda, con respecto a la península ('yo soy un poeta tan bueno como los hay en España').

En segundo lugar, significa tener la certeza de que el tiempo no pasa en vano, y que a lo largo de esos dos siglos, las ideas poéticas evolucionan desde un temprano

renacimiento y hasta un tardío barroco, que Alfredo Roggiano explica elegantemente en un párrafo dedicado a la modernidad del Lunarejo:

El arte como *mimesis*, la analogía basada en la semejanza, el decir directo y la adjetivación por naturaleza y necesidad tendrán que sufrir ahora la afrenta más seria y decisiva del arte como *poiesis*, la analogía de lo disímil, la dictadura del hipérbaton y la imagen libre [...]; una poesía que empezará por negar las leyes naturales que la ciencia había entronizado desde el primer Renacimiento y que, como las matemáticas, proclamará la necesidad de un funcionamiento autónomo, con el cual el hombre podrá dominar y superar los límites de lo natural, la sumisión al modelo.¹⁰

Las páginas de todos los textos analizados recorren este proceso, y el orden genérico y cronológico en el que está estructurada esta tesis responde a la necesidad de no alterarlo. En tercer lugar, y más importante, hablar de poesía significa la necesidad de habitar un espacio que el ejercicio poético parecía no proporcionar, un espacio de diálogo que validara la poesía como algo digno, y que les permitiera a los poetas crear un canal de comunicación autónomo.

El significado de los textos secundarios –para volver aquí a la distopía de Steiner– se vuelve necesario “allá donde no presenten artificiales reivindicaciones a la teoría y lo teórico y donde operen claramente dentro de su propia naturaleza secundaria, subjetiva e intuitiva”.¹¹ Ninguna de las obras que analizo pierde esta perspectiva, y mi intención no ha sido otra que la de explorar los mecanismos mediante los cuales el significado de los textos secundarios se relaciona con la diaria práctica de la creación artística. Al iluminar estos procesos, el análisis nos dice mucho sobre lo que hicieron los antiguos para que podamos reflexionar, en última instancia, sobre lo que hacemos hoy.

¹⁰ Alfredo Roggiano, “Juan de Espinosa Medrano: apertura hacia un espacio crítico en las letras de la América Latina”, en Raquel Chang-Rodríguez (ed.), *Prosa hispanoamericana virreinal*, Hispam, Barcelona, 1978, pp. 101-102.

¹¹ George Steiner, *op. cit.*, p. 109.



Emblema CXXXIII, *Ex litterarum studiis immortalitatem acquiri*
Andrea Alciati, *Emblemata*, Padua, 1621.

CAPÍTULO I LA ALABANZA DE LA POESÍA

En un breve y erudito análisis sobre el *Panegírico por la poesía* (1627), Ernst Robert Curtius¹ analiza las características esenciales de la *laudatio* de un arte. Según él, este tipo de textos eran originalmente intercalados en obras didácticas de temas variados (música, agricultura, arquitectura, etcétera) y contenían cuatro puntos esenciales: “1) los inventores humanos y divinos del arte, 2) la utilidad moral y política del arte, 3) el conocimiento enciclopédico y la filosofía como presupuesto del arte, y 4) catálogo de héroes”.²

Desde Cicerón, pasando por Petrarca y Boccaccio, la defensa o alabanza de la poesía se ha presentado en tales términos. En el caso español la situación no varía mucho: el marqués de Santillana, Juan del Encina, Alonso de Valdés, Lope de Vega, Luis Alfonso de Carvallo, Alonso López Pinciano, Miguel Sánchez de Lima y muchos otros escritores afilaron sus plumas en defensa del oficio poético. Provenientes de la Edad Media, ideas sobre el origen bíblico de la poesía (en el cual San Isidoro de Sevilla es pionero) están presentes en todos estos autores y, más aún, evolucionan hacia lo que Curtius llama “poética teológica”, que otorga a la poesía el “puesto más elevado entre las artes y las ciencias”.³ Esta propuesta va unida a la lectura general que Curtius hace del arte durante el Siglo de Oro: “En la poesía de fray Luis de León, en el teatro español, en

¹ “La teoría teológica del arte en la literatura española del siglo XVII”, en *Literatura europea y Edad Media latina*, trads. M. Frenk y A. Alatorre, FCE, México, 1955, t. 2, pp. 760-775. Las ideas de Curtius son revisadas y ampliadas en el artículo de Pedro Ruiz Pérez, “Una respuesta al *Panegírico por la poesía*. Esbozos de crítica en la Andalucía barroca”, *NRFH*, 54 (2006), 453-488.

² Curtius, *op. cit.*, p. 761.

³ *Ibid.*, p. 766.

la pintura de Zurbarán, Valdés Leal, el Greco, lo humano aparece siempre en su relación con Dios; por encima del caos de la tierra se nos revela el cielo”.⁴

Toda obra cuyo título comience con las palabras “defensa” o “alabanza” (en especial si se defienden artes o ciencias) se ajusta al tipo de discurso protréptico, es decir, compuesto por amonestación, *adhortatio*, *cohortatio* y *exhortatio*. En la Antigüedad – continúa Curtius– es imposible equiparar este tipo de panegíricos con un género debido a la cercanía de la poesía con la gramática y retórica, con la música, la moral y la teología. Así, al negarle la denominación genérica, el panegírico se convierte en un estilo de escritura:

El influjo del estilo panegírico se extendió también a la lírica. La mayor parte de los temas líricos que el poeta moderno “plasma” a partir de su “vivencia” están ya incluidos en la lista de tópicos epideícticos elaborada por la teoría literaria de la tardía Antigüedad. Eran tema de ejercicios retóricos, y como tales pasaron también a la enseñanza de la poesía en la Edad Media. Hay a veces datos externos que nos permiten comprobar este hecho; poseemos, por ejemplo, dos descripciones del invierno con idénticas rimas finales, lo cual quiere decir que estas rimas habían sido impuestas y que las dos versiones son ejercicios escolares. Ese mismo carácter retórico de la poesía medieval demuestra que al interpretar un poema no hemos de preguntarnos qué “vivencia” sirvió de inspiración, sino qué tema se proponía tratar el poeta.⁵

Es comprensible que la cercanía entre disciplinas imposibilitara la abstracción de diferencias que, ya para el siglo XVII español, eran más que evidentes. Por ello me parece prudente leer los textos de alabanza del Siglo de Oro desde otra perspectiva, que rebase, sí, la interpretación biografista (¿por qué escribió Lope su defensa de la poesía?) y que privilegie dos puntos principales: la construcción textual (qué se escribió y cómo se

⁴ *Ibid.*, p. 774.

⁵ *Ibid.*, p. 230.

escribió) y la discusión global de los textos (¿estamos frente a un estilo,⁶ un tópico o un género?). Antes de suscribir cualquier interpretación, es necesario conocer un poco más sobre el contexto de las alabanzas de la poesía.

1.1. Breve contexto de las defensas de la poesía

Luego de revisar el *Panegírico por la poesía*, Curtius reconoce que, a pesar de que cumple con los cuatro requerimientos de la *laudatio* y al contener los elementos de la poética bíblica que él estudia (origen divino de la poesía, medio para comunicarse con la divinidad, la escritura de la Biblia en metro, los profetas como los primeros poetas, etc.), el texto carece de ideas originales, pero por ese motivo es representativo de “la teoría poética y de la ideología del Siglo de Oro español”.⁷ Esta representatividad que Curtius le confiere habla de un tipo relativamente estable de textos que, como el *Panegírico*, se dedican a la defensa y alabanza del arte de la poesía; esto es, sobre la posibilidad, negada antes por el autor, de que las alabanzas, más allá de un tópico, configuren un género literario. Para discutir esta idea, es necesario primeramente analizar cómo y por qué surgen.

Me parece sintomático que tres capítulos del libro de Curtius estén dedicados a la poesía en relación con otras disciplinas (“Poesía y retórica”, “Poesía y filosofía”, “Poesía

⁶ Tomo aquí la denominación “estilo” siguiendo las palabras de Curtius de la cita anterior con el fin de mostrar la problemática que existe para clasificar la alabanza poética. Debo mencionar también que Curtius parece ser uno de los pocos estudiosos que trata de manera panorámica el caso de las alabanzas. Elías Rivers dedicó dos pequeños artículos al tema, en los cuales deja claro que hace falta una concepción genérica de estos textos y analiza algunos ejemplos (Cf. “Apuntes para la alabanza de la poesía en España y América”, en Frank Baasner (ed.), *Spanische Literatur. Literatur Europas*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1996, pp. 276-286; y “La alabanza de la poesía”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 43-44, 1996, pp. 11-16). También puede consultarse el trabajo de Otis Green (*España y la tradición occidental*, Gredos, Madrid, 1979, t. 3, pp. 442 y ss), donde analiza las alabanzas de la poesía aunque en el contexto más amplio de las poéticas de la época.

⁷ *Ibid.*, pp. 773-774.

y teología”). Sin aceptar que el humanista alemán tenga la última palabra al respecto, su libro es muestra clara de que desde la Antigüedad clásica y durante buena parte de la Edad Media la literatura ejerció una función ancilar en la cultura: “La enseñanza se hace portadora de la tradición literaria, circunstancia característica en Europa, aunque no esté necesariamente condicionada por lo europeo. La dignidad, la independencia y la función pedagógica de la literatura se deben a Homero y a su influencia”.⁸ Esta vocación pedagógica de la literatura, sin embargo, está en constante tensión con otra, ya no función, sino efecto: el deleite: “Toda la Antigüedad consideró a los poetas como sabios, maestros, educadores [...]. Pero la función pedagógica era justamente lo que preocupaba a los antiguos. ¿Cuál era el papel de la poesía? ¿Deleitarnos tan sólo, o también ser útil?”.⁹ Así, podríamos decir, comienza el problema y los ataques contra Homero. El más famoso de ellos, el juicio de Platón en su *República*: “todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores de imágenes de la excelencia y de las otras cosas que crean, sin tener nunca acceso a la verdad”.¹⁰ Al colocar la imitación poética en tercer grado con respecto a la verdad, Platón condenó toda obra artística por falsa, mentirosa y dañina para la sociedad: “Por consiguiente, el arte mimético es algo inferior que, conviviendo con algo inferior, engendra algo inferior”.¹¹

Si bien es cierto que el griego la desterró de su República por los motivos expuestos anteriormente, hay un par de diálogos donde parece elogiar la actividad poética.

⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁹ *Ibid.*, p. 290. Aunque podría pensarse lo contrario, Horacio no resuelve el problema, pues en su *Epístola a los Pisones*, él mismo dice que la función de la poesía es la de deleitar, instruir o ambas juntamente: “O aprovechar quieren o deleitar los poetas / o aun tiempo decir cosas gratas y a la vida adecuadas” (Quinto Horacio Flaco, “Libro del arte poética”, en *Epístolas y Arte poética*, versión de T. Herrera Zapién, UNAM, México, 1974, p. 133).

¹⁰ Platón, *República*, introd., trad. y notas de Consardo Eggers Lan, Gredos, Barcelona, 2000, X, 600 d.

¹¹ *Ibid.*, 603 b.

El primero es el *Fedro*, diálogo donde Platón exalta el furor divino de los poetas, la “tercera manía”. Sin embargo, se sabe que este diálogo “no se conoció en la Edad Media”, pero la idea del furor divino “se encontraba diluida en muchas obras de la tardía Antigüedad, y pasó a la Edad Media como uno de tantos lugares comunes, junto con otros elementos accesorios de la mitología antigua”.¹² El segundo, *Ion*, donde Sócrates “elogia” la poesía como “fuerza divina”:

Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia. Mientras posea ese don, le es imposible al hombre poetizar y profetizar. Pero no es en virtud de una técnica como hacen todas estas cosas y hablan tanto y tan bellamente sobre sus temas, cual te ocurre a ti con Homero, sino por una predisposición divina, según la cual cada uno es capaz de hacer bien aquello hacia lo que la Musa le dirige.¹³

Pero con el *Ion* hay otro problema: la autoría. Hasta este momento no parece haber consenso sobre la paternidad platónica del diálogo. En todo caso, la idea está allí y quizá también pudo haber estado en el horizonte de todos estos textos en favor de la poesía.

La lectura (y la escritura) de poesía implicaba dos grandes problemas: por un lado, la idea platónica de la mentira, de la falsedad y de la corrupción; por otro, ataques como el de Hesíodo¹⁴ respecto a la excesiva humanización con que Homero presentaba a los dioses. El problema de fondo se resume en estas pocas palabras de Curtius que, bajo su aparente tremendismo, guardan algo de razón: “La literatura es parte de la «cultura». ¿Por qué y desde cuándo? Porque los griegos hallaron en un poeta el reflejo ideal de su

¹² Curtius, *op. cit.*, p. 667.

¹³ Platón, *Ion*, en *Diálogos*, t. 1: *Apología. Critón. Eutifrón. Ion. Lisis. Cármides. Hipias menos. Hipias Mayor. Laques. Protágoras*, introd. general de F. Lisi, trad. y notas de J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y C. García Gual, Gredos, Barcelona, 2000, 534 b-c.

¹⁴ Véase Curtius, *op. cit.* pp. 290 y ss.

pasado, de su ser, de sus dioses. Los griegos no tenían libros sagrados, no tenían casta sacerdotal; Homero fue para ellos la «tradicición»¹⁵. Durante la Edad Media, el escenario no cambió mucho al respecto: el problema consistía ahora en el enfrentamiento entre la tradición cristiana y la pagana, representada por toda la literatura griega y latina: la “ciega gentilidad” representaba los valores contrarios opuestos al sistema ideológico, esto es, la religión. Pero la literatura, al margen de las ideologías predominantes, se rige por la tradición y, gracias ella, fue imposible que la cultura clásica desapareciera. El mejor argumento para obviar todo este enredo fue la interpretación alegórica de la literatura¹⁶ (las versiones “a lo divino” que aparecen durante los Siglos de Oro bien podrían ser una variante de este tipo de lectura). Bajo ese subterfugio se privilegiaba el aspecto pedagógico de la lectura (el deleite, si presente, importaba menos) y se mantenían a salvo los dogmas cristianos.

Pero aún así las defensas y alabanzas de la poesía se multiplicaron, ya sea como textos autónomos o como fragmentos de poéticas o prólogos. José Domínguez Caparrós aventura una hipótesis basada en la comparación de Platón y Aristóteles, según la cual “se trata de una lucha entre poetas y filósofos por ocupar el espacio del saber [...] Utilizando el verso (Parménides, Empédocles) o la prosa oscura del oráculo (Heráclito), los filósofos tratan de apropiarse de la poesía”¹⁷. Según esta hipótesis se entiende

¹⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹⁶ San Basilio es quien propone la interpretación alegórica como forma de aprovechamiento de la literatura pagana. Véase St. Basil, “Basil the Great to young men, on how they might derive great profit from pagan literature”, en *The Letters*, with an english translation by R. J. Deferrari, Harvard University Press, Cambridge, 1934, t. 4, pp. 378-435. Aunque sin ser exactamente lo mismo, las versiones a lo divino que aparecieron durante el Siglo de Oro también proponen el uso de la literatura como medio para la doctrina católica. Al respecto puede revisarse a Carlos Domínguez, “A lo divino Poetry in the Spanish Golden Age: Rificimiento or Contrafactum”, *Romance Notes*, 25, 2 (1984), 162-168; y a Buenaventura Piñero, “La poesía a lo divino en los siglos de oro. Sebastián de Córdoba, refundidor de la obra garcilasiana: técnicas literarias y métodos de meditación en la poesía sagrada”, *Letras*, 54-55 (1997), 301-305.

¹⁷ *Orígenes...*, *op. cit.*, p. 31.

perfectamente la dicotomía poeta/versificador presente en los tratados poéticos desde Aristóteles. En el mismo camino encontramos la relación entre poesía y teología, pues su unión es una de los argumentos más fuertes para exaltar el oficio del poeta. Petrarca, por ejemplo, utiliza estas ideas para explicar la superioridad de las letras por sobre las demás actividades humanas:

Ciertamente la poética es lo menos contrario a la teología. ¿Te extrañas? Poco falta para que diga que la teología es la poética que trata de Dios: llamar a Cristo unas veces león, otras cordero o gusano, ¿qué otra cosa es sino poético? La materia, sin embargo, es distinta. ¿Quién lo niega? Allí se trata de Dios y de las cosas divinas aquí de los dioses y de los hombres, de donde tan bien leemos en Aristóteles que los primeros fueron los poetas.¹⁸

Los motivos de las defensas, sin embargo, parecen trascender esta rencilla interdisciplinaria y trasladarse a terrenos mucho más personales. Una de las defensas paradigmáticas es la que escribió Boccaccio en los libros décimo cuarto y décimo quinto de su *Genealogía de los dioses paganos*. En ellos, el humanista advierte al rey sobre las envidias y enemigos que ha provocado su obra y que provocará este nuevo tratado, “But I beseech you, most noble King, for whom I have labored now so long, to support me in this conflict with your noble spirit, and by so doing make sure that the enemies of my work vanish like smoke into thin air”.¹⁹

La defensa de Boccaccio comienza y termina como una autodefensa que, no obstante, trasciende el plano personal y hace extensivos los ataques contra el poeta a los poetas todos. Leyendo con atención, es posible encontrar argumentos contra la poesía que bien podrían considerarse de uso corriente en la época. La pobreza del poeta encabeza la lista, pues el carecer de retribución suficiente es un reclamo que limita las habilidades

¹⁸ “Carta X”, 4 de *Le Familiari*, apud Caparrós Domínguez, op. cit., pp. 221-222.

¹⁹ Giovanni Boccaccio, *Boccaccio on poetry. Being the Preface and the Fourteenth and Fifteenth Books of Boccaccio's Genealogia Deorum Gentilium*, english version, introductory essay and commentary by Charles G. Osgood, Princeton University Press, 1956, p. 17.

sociales y racionales del hombre de letras: “they say poets can hardly be called wise to have spent their whole time following a profession that, after years of labor, yields never a cent.”.²⁰ A esto, Boccaccio responde inteligentemente, pues cambia la perspectiva y, lejos de cuestionar las ventajas o desventajas económicas de la literatura, exalta el oficio que, por sí mismo, es más grande que cualquier remuneración en plata:

But, though my opponents may not be aware of it, Poetry devotes herself to something greater; for while she dwells in heaven, and mingles with the divine counsels, she moves minds of a few men from on high to a yearning for the eternal, lifting them by her loveliness to high revery, drawing them away into the discovery of strange wonders, and pouring forth most exquisite discourse from her exalted mind.²¹

Gracias a la defensa de Boccaccio es posible, aunque sin rostro, reconocer ideas y ataques comunes contra el oficio poético. El siguiente párrafo es un ejemplo muy útil al respecto:

They say poetry is absolutely of no account, and the making of poetry a useless and absurd craft; that poets are tale-mongers, or, in lower terms, liars; that they live in the country among the woods and mountains because they lack manners and polish. They say, besides, that their poems are false, obscure, lewd, and replete with absurd and silly tales of pagan gods [...] Again and again they cry out that poets are seducers of the mind, prompters of crime, and, to make their foul charge, fouler, if possible, they say they are philosopher’s apes, that it is a heinous crime to read or possess the books of poets; and then, without making any distinction, they prop themselves up, as they say, with Plato’s authority to the effect that poets ought to be turned out-of-doors, out of town, and that the Muses, their murmuring mistresses, as Boethius says, being sweet sith deadly sweetness, are detestable, and should be driven out with them and utterly rejected.²²

²⁰ *Ibid.*, p. 22. El tema de la pobreza y el ejercicio poético ha sido un insulto constante. Como ejemplo, basta la siguiente ley que regulaba los torneos poéticos en Nueva España: “Ley primera. Que no se exceda en los premios: por cuanto conviene reprimir la codicia poética en hombres que, por su profesión, no saben lo que es plata” (Cf. Irving Leonard, *op. cit.*, p. 202.)

²¹ *Ibid.*, p. 34.

²² *Ibid.*, pp. 35-36.

De nuevo, Boccaccio, sabiamente, extrapola o convierte todos esos posibles ataques contra él en ataques contra el oficio mismo. Sin embargo, son estas metonimias las que ahora nos permiten conocer los argumentos, ataques y difamaciones que padecía, en aquellos tiempos, el oficio de componer versos.

Paralelamente a todos estos acontecimientos, debe mencionarse la formación del sistema de enseñanza medieval, basado en la figura de autoridades y el debate y que proviene del desarrollo de las artes liberales: gramática, retórica y dialéctica (*trivium*); aritmética, geometría, música y astronomía (*quadrivium*). En efecto, la notoria ausencia de la poesía necesita alguna glosa. Como su nombre lo indica, las artes liberales eran aquellas que el hombre libre podía ejercitar y que no implicaban lucro; su cometido consistía en preparar a quien se acercara a ellas para el estudio de la filosofía, ciencia que en la Antigüedad todo lo explicaba y abarcaba. Poco a poco, la filosofía perdió su carácter universal y las artes liberales su instancia propedéutica, pero su enseñanza siguió en pie durante la Edad Media. “La enseñanza de la gramática comprendía la lengua y la literatura”, dice Curtius²³ al hablar del modelo de autoridades que imperó durante toda la Edad Media. La literatura, muchas veces equiparable a la simplicidad métrica, servía como ejemplo de costumbre, sentencia o modelo de copia para ejercitar la lengua latina (como la comedia humanista).

Otro argumento: “La mentalidad medieval desconfía de la literatura. Esta desconfianza no es solamente una reacción contra las creencias del mundo antiguo, sino un profundo desasosiego frente a todo lo ficticio”.²⁴ Así las cosas, el ejercicio de la

²³ *Op. cit.*, p. 79. Sin embargo, Curtius cuenta el mito de las bodas de Filología y Mercurio, en las que la novia recibió a su cuidado las artes liberales (véanse, pp. 65 y ss.).

²⁴ Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1962, p. 11.

literatura, en general, y de la poesía, en particular, implicaba reticencias:²⁵ “Por lo demás, *poesis, poema, poética, poeta* aparecen poco en la Edad Media; la poesía no se consideraba como arte independiente. No hubo en la temprana Edad Media palabra alguna que designara la acción de escribir poesía”.²⁶ Según Sanford Shepard, el panorama cambió radicalmente en 1498, con la primera traducción de la *Poética* al latín, por Giorgio Valla; no fue sino hasta ese momento cuando “la crítica literaria no se emancipó de las viejas cadenas que la habían tenido aherrojada tanto tiempo. Desde la publicación de este libro dejó de sentirse la necesidad de justificar la literatura. Entonces se hizo posible una actitud diferente: una actitud confirmada por las muchas artes poéticas de los siglos XVI y XVII que surgieron en todos los países de Europa”.²⁷ La hipótesis de Shepard, sin embargo, no contempla que la mayor parte de ese corpus de poéticas, al menos las españolas (y en las del Nuevo Mundo, que ni siquiera menciona), incluyen defensas de la poesía. ¿Si la crítica literaria (por incipiente que fuera) ya se había liberado, para qué seguir defendiendo el arte?

Frente a todo esto destaca la increíble modernidad y claridad de pensamiento de Aristóteles, quien ya defendía la poesía (y toda arte imitativa) como ejercicio natural en el ser humano. Para él, la poesía es tan antigua como la misma historia del ser humano: hay en él una vocación innata por representar y una disposición por gozar e instruirse gracias a las representaciones. El goce y la edificación –no en contexto moral, sino como

²⁵ Es particularmente curioso cómo muchas poéticas de los Siglos de Oro desprecian los libros de caballerías por estas mismas razones: mentirosos, inútiles, falsos. Decía, por ejemplo, Piniciano que “fábula es imitación de la obra. Imitación ha de ser, porque las ficiones que no tienen imitación y verisimilitud, no son fábulas, sino disparates, como algunas de las que antiguamente llamaron Milesias, agora libros de cauallerías, los quales tienen acaescimientos fuera de toda buena imitación y semejança a verdad” (*Philosophía antigua poética*, edición de J. Rico Verdú, Fundación José Antonio Castro, Madrid 1998, p.172). La diferencia entre deleitar y entretener se torna clara al comparar el efecto del poema y del libro de caballerías.

²⁶ Curtius, *op. cit.*, p. 222.

²⁷ *Op. cit.*, p. 15.

camino hacia el conocimiento, como forma de conocimiento – son dos cualidades de la poesía.²⁸ Sólo bajo este contexto es posible entender la producción de las defensas y alabanzas de la poesía. Ninguno de los poetas que defendieron y exaltaron su oficio desconocía las ideas platónicas y la eterna supeditación de la poesía a otras disciplinas, pero tampoco olvidaban que Aristóteles podía ofrecer un buen método para aproximarse a la autonomía y a la supremacía poética. No en vano Aurora Egido apuntó que “en el Barroco, el principio aristotélico de la imitación poética no sólo contribuyó a sobrevalorarla por encima de la historia, de la filosofía y de las otras ciencias, sino que ayudó a que siguiera invadiendo los terrenos de la prosa, la crónica historial, el relato hagiográfico, la epístola [...] o a que las sustituyera, en un afán sin límites de transformarlas bajo especies métricas”.²⁹

Un texto más nos ofrece pistas muy claras sobre los ataques contra la poesía, la *Defence of poesy*, de Sir Phillip Sidney, escrita hacia 1583 y traducida, aunque nunca publicada, al español hacia 1616. En ella, Sidney aclara, mediante el título de algunos de sus capítulos, cuáles son exactamente los ataques a los que responde. Cinco son los principales, a cuya respuesta dedica el inglés cinco capítulos:

Cap 18: aviendo muchas otras mas fructíferas sciencias mejor pudiera el hombre gastar su tiempo en ellas que en ésta.

Cap 19: se responde a lo que se diçe que la poesía es la madre de las mentiras

Cap 20: se responde a lo que se diçe que la poesía abusa a los ingenios de los hombres, enviandolos a loçanos pecados y amores lascivos.

²⁸ *Poética*, ed. trilingüe de V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1974, 1448b-1449ª.

²⁹ “La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco”, en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, p. 9. Además de las ideas que he mencionado, tampoco debemos menospreciar las intrigas protagonizadas por la clase letrada, víctima de la vanidad y el egocentrismo. Los torneos poéticos, por ejemplo, eran terreno fértil para peleas literarias que bien podríamos tener en cuenta al leer esta frase de Miguel Sánchez de Lima, con la cual critica a sus contemporáneos: “La honra, no el que la busca, sino el que la huye la merece” (*Arte poética en romance castellano*, ed. de R. de Balbín Lucas, CSIC-Instituto Nicolás Antonio, Madrid, 1944, p. 55.).

Cap 21: se responde a lo que se dice que antes que los poetas comenzaron a ser estimados los hombres no eran tan flojos y tenían todo su deleite en hacer cosas dignas de escribirse y no en escribir cosas dignas de hacerse.

Cap 22: se responde a o que se dice que Platón desterró a los poetas de su república, y se concluye que no sólo Platón sino muchos otros muy famosos en letras y armas les han estimado muchísimo.

En apenas pocas líneas es posible dibujar un mapa de insultos, rencores y sospechas que padecía la escritura poética en aquellos tiempos. Sin estas ideas en el horizonte es imposible acercarse prudentemente a las alabanzas de la poesía. El caso español, como he dicho antes, ofrece un corpus abundante de este tipo de textos. Entre todos ellos es necesario hacer una diferenciación: los textos autónomos, es decir, aquellos cuyo tema es única y exclusivamente la defensa del oficio; y aquellas alabanzas incluidas en textos mayores, sobre todo en artes poéticas. Aunque el caso de los pertenecientes al segundo grupo será motivo de estudio en el capítulo dedicado a las poéticas, conciernen a este apartado las defensas que, a pesar de pertenecer a una entidad mayor, encuentran unidad y autonomía dentro del texto.

A continuación mencionaré algunos de los textos españoles que conforman el corpus de la alabanza.³⁰ En primer lugar, está el “Proemio y carta que el marqués de Santillana envió al condestable de Portugal con las obras suyas”,³¹ fechada alrededor de 1448. Aunque en pocas líneas, el marqués desarrolla muy lúcidamente puntos que, con el paso del tiempo, se considerarán principales de la alabanza: su origen divino, su descendencia bíblica, el elogio a quienes ejercen tal oficio. El argumento central del proemio consiste en exaltar el oficio para así justificar el envío del volumen poético al

³⁰ Para una lista mucho más rica de las alabanzas y textos sobre literatura puede consultarse a Antonio Vilanova, “Preceptistas...”, art. cit.; y a Karl Kohut, *Las teorías literarias...*, op. cit.

³¹ Cito por la edición de Á. Gómez Moreno y Maxim P. A. M. Kerkhof (Marques de Santillana Íñigo López de Mendoza, *Poesías completas*, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2002, pp. 501-512).

condestable. El marqués opone la visión de los detractores a la que, sugiere, debe tener el condestable con respecto a su regalo: “E çiertamente, muy virtuoso señor, yerran aquellos que pensar quieren o dezir que solamente las tales cosas consistan e tiendan a cosas vanas e lasçivas: que, bien como los fructíferos huertos habundan e dan convenientes frutos para todos los tiempos del año, assí los onbres bien nasçidos e doctos, a quien estas sçiençias de arriba son infusas, usan de aquéllas e de tal exerçicio segund las hedades” (p. 502).

En 1496 apareció el *Arte de poesía castellana*, de Juan del Encina.³² El contexto, a diferencia del vivido por el marqués, es completamente diferente. En poco años (pocos en relación con los sucesos), la religión católica domina la península, el Nuevo Mundo asombra a propios y extraños y la lengua castellana es la norma en el naciente Imperio.

Encina aprovecha la introducción de su poética para la alabanza. Para él, la poesía inflama el espíritu: un himno conmueve al devoto tanto como las palabras del general a los soldados; por ello se equivocan quienes “graves y severos, malinamente la destierran de entre los umanos como ciencia ociosa, bolviendo a la facultad la culpa de aquellos que mal usan della” (p. 12-13). Noto en estas palabras una mezcla de ideas platónicas. Por un lado, el elogio de la poesía como el ejercicio que inflama el espíritu (la metáfora bélica que utiliza está en diálogo con la utilidad que Platón busca en la poesía); por el otro, el ataque contra quienes la destierran por ociosa.

La defensa de Encina es apenas el principio de su *Arte poética*, pero aun así alcanza a explicar que: “no poca estima y veneración era tenuta entre los antiguos, pues el esordio y invención della fue referido a sus dioses, assí como Apolo, Mercurio y Baco, y

³² Cito por las *Obras completas*, ed., introd. y notas de Ana María Rambaldo, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, pp. 6-29.

a las musas, según parece por las invocaciones de los antiguos poetas” (p. 9). El origen divino de la poesía es idea constante desde Platón y ha evolucionado desde entonces. Encina sigue la idea de la “poética bíblica” que popularizaron san Jerónimo y san Isidoro: muchos de los libros del Antiguo Testamento fueron escritos en verso. En su origen la poesía encuentra entonces su finalidad: la comunicación entre la divinidad y los hombres.

La defensa de Miguel Sánchez de Lima corresponde al primer diálogo de su *Arte poética en romance castellano*, y está marcada por la constante presencia del entendimiento y la erudición como principio del arte, pues luego de recorrer la poética bíblica o de recordar que fue el Espíritu Santo el primero de los poetas al hablar en verso por boca de los profetas, concluye: “¿Qué mejor cosa puede aver en el mundo, para el gusto de un buen entendimiento, que un alto concepto de un soneto?” (p. 23);³³ de esta manera, la poesía rebasa el plano espiritual, religioso y se ostenta como el máximo galardón del buen entendimiento y el buen gusto.

Ahora bien, Sánchez de Lima ofrece nuevos enemigos de la poesía. En primer lugar, hay que defenderla de los ignorantes. En segundo, de los malos poetas, “que los que son de a quinze en libra no merecen este nombre, pues está claro que no le merece, sino el que ha rompido su lanza, y muchas lanzas en el campo, o campos de los buenos ingenios, que son las academias, y universidades: y también en otros tiempos lo solían ser las cortes e los Reyes, y Príncipes, y se tenía en tanto un hombre de buen juicio y claro entendimiento, como era razón” (p. 18). El tópico de las armas y las letras (presentado muy novedosamente) demuestra que la poesía es disciplina, que para alcanzarla hay que luchar y esforzarse: el arma, pluma; el campo, el estudio. Así debería de ser y, por desgracia, no parecer serlo. Sánchez Lima defiende también al poeta de desprestigio

³³ *Op. cit.*, p. 23. En adelante citaré a renglón seguido y entre paréntesis.

social causado por la inversión de los valores: al avaro se le llama ahorrativo; al lujurioso, enamorado; al estafador, ingenioso; al poeta, loco. Hubo una época de oro en que la poesía gozaba de renombre, puesto que lejos de ser loco, al poeta se le veneraba porque escribía “cosas con que los discretos avivan sus entendimiento” (p. 21). Que el mundo se corrompe paulatinamente es innegable para Sánchez Lima (incluso, llega a afirmar, en los albores del siglo áureo, que la poesía nunca ha estado tan mal y que tiene poco futuro), y de allí que la poesía poco a poco pierda su lugar primordial:

Y si por ventura queréys dezir, q[ue] en algún tiempo fue tenida [la poesía] en lo que merecía, respondo, que esso sería, quando entre las damas no reynaua tanto el valeroso interés como agora: que entonces, yo bien creo que tenían ellas en tanto y más una copla delas más desechadas q[ue] agora ay, que tienen las de agora los desseados doblones [...] que si todo ha de yr entre las damas, por el camino del interés, para qué quieren los Poetas fatigar sus entendimientos, en hazer sonetos ni canciones, ni otras cosas desta qualidad, que para ellas es hablarles en algarauía: y dizen q[ue] más quieren cien reales, q[ue] todos quantos sonetos ay en mundo (pp. 28 y 31).

Pero al margen de estos brotes de humor (del que las poéticas, salvo con Pinciano, por desgracia carecen), Sánchez Lima se muestra preocupado: en un mundo donde permanece la malicia, la necedad y la rudeza, hay que defender la poesía de quienes la detentan sin sustento al degradarla con temas bajos y mostrarla así corrupta. Hay que defender al poeta de su gemelo perverso: el versificador. La sombra de Platón también es un problema. La poesía, contra lo que el griego opinaba, es provechosa a la República cristiana. Si antes la alabaron grandes estadistas como César Augusto o Alejandro Magno, en tiempos del Imperio es edificante, pues “saca mucha utilidad y provecho, así para el alma como para el gusto de los hombres de claro juicio y delicado entendimiento” (p. 43). Así, lleva implícita una voluntad y ejercicio erudito: teología, leyes, astrología, filosofía, música, historia y todas las artes liberales. Además, al componer, el poeta

inflama el espíritu, resalta el valor de las cosas celestiales y, así, venera a su creador. A diferencia de los libros de caballería, esos sí carentes de utilidad, de provecho, de buen ejercicio retórico, de sentencias, de nueva plática, la poesía deleita, no entretiene; la poesía instruye e inflama el espíritu, no lo envanece.

En la primera parte de su *Philosophía antigua poética*, Alonso López Pinciano se encarga de la defensa y alabanza de la poesía. Su argumento principal consiste en defender la poesía como una de las artes liberales. Para ello, necesita primero equiparar en importancia el oficio con cualquier disciplina del *trivium*: al calificar a los individuos dedicados al arte de imitar con palabras como “philopoetas”, Pinciano pone en tensión —tensión bastante provechosa— el ejercicio de crear y el ejercicio de conocer: “la Poética, como parte de las filosóficas, es noble, noble por la virtud que enseña, y noble por la universalidad de la gente que de las obras de ella se aprovecha, y noble por la universalidad de las materias que toca”. La poética entendida como poesía y como reflexión poética adquiere uno de los argumentos más fuertes para alabarla, ejercerla y disfrutarla: el enciclopedismo y el saber propio de un arte noble.³⁴

Al respecto, Shepard opina que: “La dignidad y dificultad de la creación literaria sirve de punto de partida para una defensa más completa de las letras”,³⁵ además, el crítico nota bien que Pinciano busca reconciliar el ideal de placer estético aristotélico con

³⁴ Heinrich Lausberg deja en claro la preeminencia de las artes nobles sobre las que no lo eran: “Si nos fijamos más bien en el que practica el arte [...] llegamos a una división sociológica de las *artes* en *artes* nobles y menos nobles. En este aspecto es decisivo el objetivo que se les asignan a las *artes* por el que las practica: las *artes* que sirven al lucro son menos nobles que las que sirven inmediatamente al bien común o a un fin espiritual superior. De esta manera Posidonio (Sen. ep. 88, 21) establece una división cuatripartita de las *artes*: *Artes vulgares et sordidae* (= oficios manuales que persiguen el lucro) [...], *Artes ludicrae* (= artes de exhibición, por ejemplo, la prestidigitación) [...], *Artes pueriles* (= juegos reglamentados por sus correspondientes reglas) [...], *Artes liberales* (= artes cultivadas por el ciudadano libre sin finalidad de lucro)” Véase su *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, Gredos, Madrid, 1966, t. 1, §11.

³⁵ *Op. cit.*, p. 43.

el horaciano de instrucción. Por desgracia, Pinciano también dialogó con Platón, y es allí donde su defensa se vuelve ambivalente: su nivel argumentativo, sin embargo, no lo deja mentir sobre las tesis platónicas. Al defenderlo, plantea que el griego no condenó el arte sino a los artífices, y más aún, a los poetas imitativos; aquellos que no imitan³⁶ no afectan en nada a la sociedad y por ello merecen convivir con la República. Está lábil idea implica no sólo la traición al mejor modelo de la *Philosophía Antigua*, puesto que páginas después se define la poesía como “arte que enseña a imitar con la lengua o lenguaje”, sino también la negación del hecho de que los poetas no imitativos no merecen tal nominación pues ya ostentan una: versificadores.

Mucho más atinado se muestra Pinciano al atacar el tema de la mentira y la imitación. Para él, no hay tal mentira en la obra poética, pues aunque exista en el plano literal de la obra, ésta no lo es en el plano alegórico; muy al contrario de la mentira, la poesía está asida a la verdad mediante la metáfora y mediante “atributos, conueniencias, causas, efectos y semejantes. Desto se hallará más especialmente quando del poético lenguaje se hiziera alguna conversación, y de aquello muy presto, quando se tratara de las mentiras útiles al mundo, y, en cierta manera, necesarias por ser suadoras de la virtud”.

Sobre esto, Shepard patina un poco y opina que: “Pinciano considera necesario, *causa sine qua non* de su defensa de la literatura, el hallazgo de alguna forma de conciliarse con Platón. La defensa en sí es vulgar, e incluso innecesaria, puesto que el estudio y la producción literaria en 1596 sólo escandalizaba a unos pocos”.³⁷ Si esto fuera cierto, para qué siquiera defender algo que sólo unos pocos cuestionaban. Que se haya

³⁶ Entiendo como equivalentes los términos “imitación” y “mimesis”, es decir, la representación artística de la naturaleza, en el caso de la poética, la representación por medio de palabras.

³⁷ *Op. cit.*, p. 46.

gastado tanto papel y tanta fuerza en defender la poesía indicaría, al contrario, que nunca se le dejó en paz.

Los cuatro últimos fragmentos del primer libro (dedicado a la esencia y función de la poesía) del *Cisne de Apolo* (1602)³⁸ constituyen la alabanza del oficio de Luis Alfonso de Carvallo. En forma de diálogo, departen la Lectura, Zoilo y Carvallo. La Lectura lleva la voz predominante; confiesa que hay dos tipos de poesía: una mala y dañina, otra buena y aprovechable. Al tiempo de dejar implícita una defensa de la “buena” poesía aparece la poética bíblica como argumento verificador del discurso. La poesía, según Lectura, ha caído en desgracia “por lo mal que desta divina gracia han usado y usan muchos, que no les parece son Poetas los que no tratan de mil vanidades y materias indecentes” (p. 134).

El ataque que la defensa supone proviene de la práctica injuriosa del arte poética. Pero hay más, así como dentro de la poética bíblica se acepta que el poema comunica con Dios, para justificar que haya quien lo ejerza de mala manera (pues, al ser para Dios y por Dios creada, su mal uso sería injustificable) acepta que el demonio, desde el origen de los tiempos, quiso para él la misma reverencia con que el ser humano alababa a su creador. Así, “vinieron los gentiles Poetas a celebrar sus vanos dioses en sus medidos versos, y del proprio demonio inducidos, hacen lo mismo aquellos que, ciegos de sus vanos intentos y pretensiones, se desvelan en semejantes poesías, o por mejor decir vanidades, si ya en ellas como rosa entre espinas, no halla algo bueno que imitar o a malo de que huir” (pp. 135-136).³⁹

³⁸ Cito por la ed. de A. Porqueras Mayo, Reichenberger, Kassel, 1997.

³⁹ Es Justino, citado por Curtius, quien esboza un argumento muy parecido: “Podemos demostrar que [las fábulas de los poetas] se inventaron por obra de los espíritus malos para engañar y y extraviar al género humano” (Curtius, *op. cit.*, p. 773.).

Luego de una extensa nómina de poetas y artes en las que predomina el verso y de defender la poesía como causa y origen del conocimiento, Carvallo pareciera glosar a Aristóteles con respecto a la relación natural entre poesía y ser humano:

La razón es que como las artes procedieron de la naturaleza, al cual con más vehemencia inclina ésta que a las demás, pues las otras con estudio y ésta con natural inclinación se alcanza, de aquí se sigue que guiados los hombres con su natural instinto han dado primero con esta arte que con otra. Y así Estrabón, lib. I, tiene en esto autoridad, dice: *Poetae prima sapientia fuit*, “Del poeta fue la primera sabiduría” (pp. 156-157).

Casi a nivel infuso coloca Carvallo el arte de la imitación con palabras, pero al hablar de “natural inclinación” el autor reconoce la poesía como capacidad original del hombre, como sendero al que todo ser humano está encaminado naturalmente, aunque para llegar a él necesite del artificio.⁴⁰

En 1602⁴¹, Lope dio a la luz la *Questión sobre el honor debido a la poesía*, pequeño texto incluido en colecciones de obras sueltas del autor.⁴² Su defensa se centra en las razones por las cuales la poesía debe alabarse y cultivarse. Por principio, Lope la elogia como arte: “Ser arte es infalible, pues consta de sus preceptos [...]. Muchos la han aborrecido, en la parte que también Platón la reprehende, cuando imita enojosamente las costumbres” (p. 514). Queda claro que el concepto inmanente de poesía para Lope no diverge mucho del aristotélico, en la medida en que se acepta tácitamente que la poesía imita, y que puede imitar acciones buenas o malas (hasta el autor reprueba estas últimas).

⁴⁰ La tensión entre ingenio y artificio aparece ya desde Platón y es una constante en todos los tratados sobre poética. En el capítulo dedicado a las poéticas analizaré con más atención esta polémica.

⁴¹ Curtius da la fecha incorrecta, al situar la aparición del texto veintiún años después (*op. cit.*, p. 763).

⁴² Citaré por la edición digital de 1776, *Colección de las obras sueltas así en prosa como en verso de don Frey Lope Felix de Vega Carpio. Del habito de San Juan. Tomo IV. Con licencias necessarias, en Madrid, año de 1776*, en la imprenta de Don Antonio de Sancha, Madrid, pp. 513-522.

La defensa de Lope se centra, como muchos han hecho ya, en la separación entre la “buena y casta poesía” y la reprobable, aquella que pervierte el sistema ideológico, pero también el literario. Para Lope queda claro que el honor de la poesía se encuentra sustentado en los buenos poetas, entre quienes menciona al duque de Alba, duque de Medina, Jorge Manrique, Juan de Mena, Garcilaso y Boscán. Dedicar también un apartado a la enumeración de cuantos príncipes españoles han dedicado sus ratos de ocio al ejercicio de la pluma, argumento que se encamina hacia lo provechoso que puede ser la poesía a la República cristiana. Luego, esboza en unas pocas líneas la relación de sistemas estróficos y sus inventores para finalizar con el regreso a lo que él llama el “primer propósito”, recordando la estimación que se debe tener a la poesía y termina con una traducción de Horacio: “Algunas faltas perdonar debemos, / la cuerda a intento y mano no se junta; / queda agudo si grave pretendemos, / ni siempre acierta el arco a donde apunta” (p. 522).⁴³ Para Lope es claro que si la poesía ha caído en desventura no ha sido por deseo, sino por circunstancia: los versos de Horacio, además de buscar la benevolencia del lector hacia su texto, también podrían interpretarse como la búsqueda de la benevolencia frente a todo el ejercicio poético.

Si bien es cierto que la revisión de las defensas anteriores ha sido apresurada y que he pasado de largo con textos como el *Panegírico por la poesía* (1627) o la introducción de Alonso de Valdés a las *Diversas Rimas* (1597) de Vicente Espinel, la presente revisión no ha buscado abarcar todo el corpus tanto como mostrar ciertos elementos inherentes a la alabanza de la poesía.

⁴³ Los que Lope transcribe y traduce corresponden a los versos 347-350 de la *Epístola a los Pisones* de Horacio.

Hora es ya de cuestionar el indiferente uso que he hecho de la nominación “defensa” y “alabanza” poética. Como creo haber resaltado, todos los textos realizan al menos dos operaciones o, mejor, una sola operación doble: la defensa poética implica siempre la exaltación del oficio. Curtius habla de este tipo de texto como tópicos y así se ha manejado en la crítica moderna. Su carácter paratextual (como prólogos, introducciones, epílogos, o apéndices) es uno de los factores para esta denominación. Muchos de ellos, sin embargo, tienen carácter autónomo, lo que me obliga a suponer la necesidad de una reconceptualización teórica.

Si hemos de pensar en la alabanza como tópico, ¿es posible que un tópico contenga en sí mismo otros muchos tópicos? Me refiero a los rasgos estables de la alabanza que bien podrían englobarse en los cuatro puntos analizados por Curtius, es decir, los inventores humanos y divinos del arte, la utilidad moral y política del arte, el conocimiento enciclopédico y la filosofía como presupuesto del arte, y el catálogo de héroes. ¿O es que habría que entender éstos como sub-tópicos o motivos? Otra posibilidad consiste en proponer estos textos como género o, menos afanosamente, como subgénero del panegírico (éste sí género homilético) y a los rasgos estables como tópicos de la alabanza poética. Queden estas preguntas sin solución por ahora para dar paso al análisis de lo que sucede con la alabanza en Nueva España.

Si como hemos visto las alabanzas españolas de la poesía son un campo apenas explorado por la crítica literaria, en las letras novohispanas nos encontramos un vacío mucho mayor.⁴⁴ Dos factores podrían explicar este fenómeno. En primer lugar, el hecho

⁴⁴ Mario Rodríguez Fernández, por ejemplo, estudia el tópico de la alabanza en la poesía americana pero no incluye la alabanza de la poesía dentro de su análisis, que se restringe a la alabanza de los dioses, de los mecenas y de la ciudad (“El tópico de la alabanza en la poesía barroca americana”, *Atenea*, 393, 1961, 202-225).

de que la literatura del Nuevo Mundo es aún terreno inexplorado, con la excepción de las grandes plumas como sor Juana o Sigüenza y Góngora. Un argumento con mucho más peso –que además es aplicable también a la literatura española– tiene que ver con la división tripartita de las artes.

Según Lausberg, cada nivel está relacionado con el grado de concreción de cada *ars*. En primer término, están las “artes poiéticas” o creadoras; en segundo nivel, las artes representativas, que presuponen un “*opus poiético*”, tales como la danza, la interpretación musical, el arte dramático. El tercer escalón corresponde a las “artes teóricas”, cuyo fin “radica en la contemplación (*inspectio*) de un objeto dado. La contemplación puede consistir en el simple conocimiento (*cognitio*) de la esencia del objeto o en la valoración (*aestimatio*) de la esencia de ese objeto”.⁴⁵

Textos cuyo fin no fue crear sino proponer ideas sobre la literatura (críticas, analíticas, teóricas, panegíricas, etc.) han sido mal tratados por los estudios contemporáneos, algo así como si la crítica se diera la espalda a sí misma. Mucho peor: los pocos estudios dedicados al tema novohispano nublan su enfoque con consideraciones socio-culturales (siempre latinoamericanistas) que sólo buscan (y encuentran invariablemente) diferencias entre las ideas novohispanas y peninsulares para remarcar aquéllas en relación con la constitución de Naciones-Estado independientes.⁴⁶

En general, esos estudios consideran como primer texto crítico del Nuevo Mundo el *Discurso en loor de la poesía*, de autora anónima publicado en Lima en 1608. Sin embargo, ya en 1604, con la publicación de la *Grandeza mexicana*, aparecieron dos

⁴⁵ *Op. cit.*, § 10.

⁴⁶ En este tenor está escrito el libro de Beatriz González Stephan, *La historiografía literaria...*, *op. cit.*; y los artículos de Mabel Moraña, “Formación del pensamiento...”, art. cit.; y de Nelson Osorio Tejeda, “Formación del pensamiento...”, art. cit.

textos fundamentales para la historia del pensamiento crítico-literario en el nuevo mundo: la carta “Al doctor don Antonio de Ávila y Cadena. Arcediano de la Nueva Galicia”, mejor conocida como *Carta al Arcediano*, compuesta por Balbuena en 1602 e incluida a modo de prólogo en su poema; y el *Compendio apologético a alabanza de la poesía* (1604), incluido al final de la *Grandeza* y texto que se estudiará en el presente capítulo.

Escaso interés han provocado estos dos textos que la crítica, cuando los considera, los califica como “obras menores”.⁴⁷ Fue hasta el año 2002 cuando una historia de la literatura registró un apartado sobre pensamiento poético.⁴⁸ Por desgracia, el artículo llamado “Poéticas, preceptismo, retóricas y alabanzas de la poesía” de Elías Rivers y Francisco Javier Cevallos deja mucho que desear.⁴⁹ Aunque ya otorgan a Balbuena el lugar pionero que le corresponde, el análisis es superficial y demasiado amplio. Años atrás y con mucha mejor pluma, el mismo Cevallos⁵⁰ había propuesto una tipología para este tipo de textos. Para él, es posible dividir en tres clasificaciones las poéticas coloniales: bajo el término *imitatio*, aquéllas dedicadas a esclarecer qué es la poesía y cuál es su función, para ello, “los autores se ven obligados a defender el acto de creación

⁴⁷ La mayor parte de las Historias considera a Balbuena como autor de la *Grande mexicana*, el *Siglo de Oro...* y *El Bernardo*: Francisco Monterde, “La literatura mexicana en los siglos XVI y XVII”, en Guillermo Díaz-Plaja (coord.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barna, Barcelona, 1951, t. 3, pp. 996-1019; Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, FCE, México, 1977, t. 1, pp. 89-92; Raimundo Lazo, *Historia de la literatura hispanoamericana. El periodo colonial (1492-1780)*, 2ª ed., Porrúa, México, 1969, pp. 59-66; Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 1: *Época colonial*, Cátedra, Madrid, 1982; José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, t.1: *De los orígenes a la emancipación*, Alianza, Madrid, 1995, pp. 182-186; Giuseppe Bellini, *Storia della letteratura ispanoamericana. Della civiltà precolombiana ai giorni nostri*, Edizioni Universitarie di Lettere, Milano, 1997, pp. 122-126; Alfonso Reyes en su *Letras de la Nueva España*, FCE, México, 1948; Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, 3ª ed., FCE, México, 1964. Entre tantos olvidos hay que resaltar las palabras de Ramón Xirau sobre el *Compendio apologético*, al cual califica de “pequeño tratado verdaderamente original” (“Bernardo de Balbuena, alabanza de la poesía”, *Estudios. Filosofía, Historia, Letras*, 10, 1987, p. 14).

⁴⁸ Raquel Chang-Rodríguez (coord.), *Historia de la literatura mexicana*, t. 2: *La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*, Siglo XXI Editores, México, 2002.

⁴⁹ En *ibid.*, pp. 115-128.

⁵⁰ “*Imitatio, aemulatio, elocutio...*”, art cit.

poética mediante justificaciones morales”;⁵¹ la locución *aemulatio* corresponde a “los tratados que pretenden no solamente explicar qué es poesía o defenderla, sino que nos ofrecen ya una verdadera praxis crítica”;⁵² y, por último, textos preceptivos en el cajón de la *elocutio*. Balbuena se convierte para él en el primer gran defensor, crítico y teórico de la poesía con su *Carta al Arcediano*, su *Compendio* y su “Prólogo” al *Bernardo*.

¿Qué hacer con estos textos? ¿Cómo catalogarlos? Quien los ha mencionado hasta ahora lo ha hecho para desprestigiarlos o para justificar afirmaciones sobre la poesía de Balbuena. La reacción es comprensible: se ha dejado de lado el corpus de alabanzas, en particular, y de tratados sobre poética, en general, por la falsa premisa que interpreta un tópico como la repetición fútil.⁵³ Contra este prejuicio, las palabras de María Rosa Lida de Malkiel abren un fértil campo de estudio:

Tradición literaria es en los verdaderos poetas recreación y reactualización de los temas, por más que en todos los tiempos haya versificadores que los usen como repetición de tópicos retóricos. Lo que existe tanto en la Edad Media como en el Renacimiento es, por una parte, disciplina escolar, por la otra, inspiración individual [...] los motivos que penetran en las letras modernas con el Renacimiento no pueden menos de dejarse impregnar de la exaltación del individuo propia de ese momento histórico: de la voluntad del individuo y no del hábito escolar depende la elección de un tema o de una forma tradicional; individual es la elaboración del contexto a que se ajusta, por ejemplo, un símil heredado, o el nuevo sentido con que se llena un molde transmitido; individual y no menos reveladora, la reducción o la complicación de un motivo, su realización más alta o su forma malograda; y cada una de esas expresiones individuales no sólo refleja al poeta que la pensó, sino también retrata en conjunto el sector de la historia cultural a que pertenece.⁵⁴

⁵¹ *Ibid.*, p. 503.

⁵² *Loc. cit.*

⁵³ Ejemplo de esta actitud es el largo capítulo de Vilanova (cap. cit.), en el cual abundan juicios de valor negativos basados en la repetición de tal o cual idea de Aristóteles, o en la poca innovación de las poéticas debido a que sus argumentos ya estaban en cualquier otro tratado. En el caso de este trabajo, la ubicación de fuentes no es una prioridad, puesto que bastaría con unas pocas palabras (todo lo dijo ya Aristóteles) para concluir con el tema. Mucho más importante será el análisis de la estructura y organización de las ideas, además de peculiaridades como su carácter paratextual y la relación que guardan, si la hay, uno con otro.

⁵⁴ *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona, 1975, p. 38.

Bajo esta mirada resulta mucho más fructífero analizar las alabanzas de la poesía y, en general, el corpus de este trabajo.

1.2. Bernardo de Balbuena y su *Compendio*

Ignoramos la fecha de composición del *Compendio apologético en alabanza de la poesía*. Apenas tres líneas de la carta “Al doctor don Antonio de Ávila y Cadena, Arcediano de la Nueva Galicia”, firmada el 20 de octubre de 1602, nos dan elementos para suponer las razones inmediatas del *Compendio*: “No ha faltado gusto a quien pareciesen demasiadas estas curiosidades y no dignas de hombre de letras y de la profesión mía, pero a esto responderé en otra ocasión con más cuidado”.⁵⁵ Balbuena se refería a los impugnadores de los poemas con los cuales obtuvo el primer lugar en un torneo de 1585. Es posible suponer que dos años después, con la publicación del *Compendio apologético en alabanza de la poesía*,⁵⁶ Balbuena saldaría esa respuesta. Por lo anterior, es factible fechar la redacción entre octubre de 1602 y septiembre de 1603.⁵⁷

No debe pasar inadvertido el hecho de que el *Compendio* aparezca como apéndice en la *Grandeza*. Si bien es cierto que estructuralmente es un texto autónomo, la relación con el poema de Balbuena merece comentarios. Al terminar su defensa, Balbuena hace explícita esta relación:

⁵⁵ “Carta al Arcediano”, en Bernardo de Balbuena, *La grandeza mexicana de Bernardo de Balbuena. Editada según las primitivas ediciones de 1604, con una introducción y con notas sobre las obras y los autores citados por Balbuena*, por John Van Horne, *University of Illinois Studies in Languages and Literature*, vol. XV, 3 (1930), p. 61. En adelante citaré por esta edición y sólo indicaré número de página entre paréntesis.

⁵⁶ En su primera edición de 1604, el *Compendio* se ubica al final del impreso de la *Grandeza mexicana* del folio 120r al 140v. En la edición de Van Horne, en las páginas 143-167.

⁵⁷ Según John Van Horne, tenemos noticia de dos ediciones de la *Grandeza*. La primera, editada por Dávalos, cuya dedicatoria es del 23 de abril de 1603; la segunda, editada por Melchior Ocharte, cuya dedicatoria consigna la fecha de 15 de septiembre de 1603. Ambas aparecen con fecha de publicación de 1604, pero es la de Ocharte la que más se ha editado. La edición de Dávalos es de muy difícil acceso (*Bernardo de Balbuena. Biografía y crítica*, Imprenta Font, México, 1940).

Pues si este sujeto [el canto a las grandezas de México] es digno de cualquier entendimiento noble, y con el poco o mucho caudal mío, yo le dispongo y trato sin cosa que desdiga ni ofenda ni a la grandeza suya ni a la facultad mía, ni a los oídos honestos y graves, no me parece que será contra mi profesión y hábito mostrar en una ocasión como ésta que también quando pequeño pasé por los principios de retórica y llegué a los umbrales de la poesía. Ni es justo que en ningún tiempo se desdeñe nadie de lo que en todos puede ser virtud (pp. 166).⁵⁸

Seguramente son estas palabras las que hacen pensar a Antonio Cortijo Ocaña que “el *Compendio o alabanza de la poesía* [sic] de Balbuena se escribe a modo de aparato exegético que justifique la elección de la materia ínfima en la *Grandeza mexicana*”, y más adelante, “para dar un apropiado contexto retórico al *Compendio* hemos de indicar que la acusación contra la *Grandeza* de que *Balbuena* quiere defenderse es de índole eminentemente inventiva y elocutiva”.⁵⁹ No entiendo cómo la alabanza de la ciudad puede entenderse como “materia ínfima”,⁶⁰ pero más sugerentes me parecen los juicios sobre el *Compendio*. Para Cortijo Ocaña, la defensa de la poesía de Balbuena busca validar la *Grandeza*, cuando en la cita anterior pareciera al revés: justo por haber escrito el poema es por lo que Balbuena puede defender el oficio; desde esta perspectiva, el ejercicio poético de Balbuena le otorga libre paso hacia la alabanza de la poesía (su poesía). No la analiza o interpreta (como sugeriría Cortijo Ocaña al hablar de “exegesis”) sino que la defiende y ensalza.⁶¹ Además, como he señalado al comienzo de este apartado, la defensa de Balbuena no se refiere estrictamente a la *Grandeza* (aunque necesite del poema para validar su argumento final), sino a los ataques recibidos en 1585,

⁵⁸ La edición de Van Horne respeta las grafías del original. Para facilitar la lectura, modernizaré la ortografía, pero respetaré la puntuación.

⁵⁹ “El *Compendio apologético* de Balbuena: la inserción polémica del poeta en el edificio civil”, *NRFH*, 45 (1997), pp. 373-374.

⁶⁰ Mario Rodríguez Fernández (art. cit.) estudió y demostró cómo la alabanza de la ciudad es un tópico afirmado en la tradición poética del Siglo de Oro.

⁶¹ La fallida interpretación de Cortijo Ocaña se debe al error de confundir el lugar de aparición del *Compendio* dentro de la edición de la *Grandeza*. Según él, la defensa de la poesía de Balbuena precede al poema laudatorio, cuando en realidad sucede al revés (art. cit., p. 385, n.).

a los que el poeta respondería con la publicación del poema laudatorio de México.⁶² En tal sentido, la edición de la *Grandeza* conforma una respuesta integral. Primeramente, el análisis de los poemas ganadores en aquel torneo (“Carta al Arcediano”), después, el poema extenso y laudatorio (*Grandeza mexicana*), y finalmente el tratado sobre la defensa del oficio (*Compendio apologético*).

Una vez aclarada la relación entre los textos, es posible comenzar el análisis de la alabanza, cuyo *leitmotiv* será la relación del poeta con la tradición literaria. Balbuena echa mano de cada uno de los tópicos de la alabanza (ya analizados por Curtius) y los articula de manera que sus oponentes, con los que siempre dialogará subrepticamente, queden fuera de la tradición de las letras y, por tanto, fuera del espacio del saber.⁶³ En las primeras líneas del *Compendio* Balbuena explica los motivos que lo llevaron a escribir:

Por sola la variedad que es el dote de la hermosura, y algunos escrúpulos de gentes que llevadas, quizá, de la demasiada afición de mis cosas, les pareció se menoscababa el lugar y nombre que pudieran tener imprimiéndose en el mío: por estar en su opinión el de Poeta tan difamado en algunos sujetos que apenas le ha quedado rastro de lo que otro tiempo fue. Por satisfacer estos achaques y otros temores y sospechas de gustos demasíadamente melindrosos, digo que la poesía en cuanto es una obra y parto de la imaginación, es digna de grande cuenta, de grande estimación y precio, y ser alabada de todos y generalmente lo ha sido de hombres doctísimos (p. 143).

El cruce de información rápidamente ubica a sus difamadores, irónicamente “demasiado” aficionados a sus escritos, fuera de la gran nómina de hombres ilustres que han alabado el arte poético.⁶⁴ La ironía funciona aquí por medio de la hipérbole: quienes

⁶² Puesto que el *Compendio* se publicó en 1604 junto con la *Grandeza mexicana*, parece difícil que los detractores conocieran un poema que aún no había aparecido.

⁶³ Explica Cortijo Ocaña que “el *Compendio* responde a todas las acusaciones mediante una reflexión sobre la actividad poética y sobre el oficio de poeta, indagando en el contexto de producción y finalidad de la primera y en la función del segundo” (art. cit., p. 375).

⁶⁴ Dice Cortijo Ocaña: “El *Compendio apologético* puede catalogarse como poética en el sentido amplio de la palabra, por cuanto trata, entre otras cosas, del ser y esencia de lo poético, aunque consista en una alabanza de la poesía más que en una poética propiamente dicha” (art. cit., p. 369).

han puesto tanta atención en Balbuena lo han hecho para desprestigiarlo, y eso los convierte en adversarios no sólo del poeta sino de la “gran turba de los que merecieron nombre” en el arte de las letras. Durante las siguientes líneas (pp.143-147), Balbuena se dedica a citar gran cantidad de autores, sobre todo griegos y latinos, que han defendido y exaltado la poesía; no es mi intención mencionarlos todos, pero sí resaltar algunas ideas que después recogerá durante toda su argumentación. Lo primero que hace es equiparar la tarea del poeta con la del orador, pues en ambos casos, la estructuración del discurso es lo más importante. La poesía es una invención divina y, por lo tanto, es el poeta quien debe nombrar las cosas del mundo con base en elocuencia retórica, poética y alto estilo, características que ya se encuentran en la Biblia. De ahí que el arte de la palabra sea tan arcano, pues ya Moisés, Débora, David y Samuel fueron los primeros poetas de la tierra. Mucho más aún, el alma está adecuada ya a la poesía y a la música, pues en cuanto escucha cantos recuerda su gozo en el cielo antes de ser creada. El hombre, por lo tanto, tiene una natural inclinación hacia las letras.⁶⁵

Dentro de este apretado resumen caben citas de Patricio, Platón, Casiodoro, Aristóteles, Macrobio y una inmensa cantidad de clásicos en su carácter de autoridad. Esta gran nómina llevó a Jonh van Horne a poner en duda la erudición de Balbuena y a menospreciar las citas, acusándolo de tomar la información de dos fuentes principales: *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nibili e ignobili* (1585), de Tomaso Garzón da Bagnacavallo;⁶⁶ y las *Quaestiones quodlibeticae* (1588), de Alfonso Mendoza. Su conclusión es que más que erudición, lo que Balbuena refleja es su inmensa

⁶⁵ El mismo argumento se encuentra en Aristóteles, cuando defiende el carácter innato de la imitación, y el goce estético natural que la imitación produce en el ser humano. Cf. Aristóteles, *Poética*, ed. cit., 1448b.

⁶⁶ Balbuena, entonces, tuvo que haberla leído en italiano, puesto que su traducción al español apareció en 1615.

pedantería.⁶⁷ Ángel Rama ofrece el contrargumento al calificar el *Compendio* de “primer manifiesto poético hispanoamericano”,⁶⁸ y observa que

la aceptación franca de los modelos y el reconocimiento del principio de imitación, que son lugares comunes del Renacimiento, alcanza en Balbuena una categoría dogmática superlativa [...]. Se trata de un principio escolar que distingue al escritor manierista [...] mediante el cual rinde homenaje a sus maestros y se inscribe en una continuidad.⁶⁹

Al margen de esta discusión, es ya del dominio público que los escritores de la época acudían a obras de referencia para hablar de personajes mitológicos y bíblicos, etcétera. Pero más que una crítica y un cotejo de fuentes, es importante para mí resaltar que el caudal de citas funciona a la vez como defensa y ataque. Balbuena se inserta en esa tradición y a la vez expulsa de su personal parnaso a quienes lo han difamado:

Y si a todos los de este tiempo no ajustan y cuadran, no es culpa del arte capacísima en sí de mil secretos y divinidades, sino de los que con flaco talento y caudal la infaman y desacreditan, arrojándose a ella, sin letras experiencia y espíritu, y sin aquel gran caudal de ingenio y estudio que para su eminencia es necesario, enloquecidos y llevados de un antojo y furor vano y de la ciega presunción que cada uno tiene en sí mismo de sus cosas, y porque ninguna hay más atrevida que la ignorancia (p. 147).

Para Balbuena, quien ose atacar la divina arte de la poesía se convierte inmediatamente en orgulloso e ignorante; pues el único juez al que hay que respetar es al tiempo: “en lo que el tiempo después de acribadas sus cosechas y apartada la paja del grano le ha dejado por suyo, digno es de mucha veneración y respeto” (p. 148). En su análisis sobre el *Compendio*, Mabel Moraña ha resaltado la importancia que tiene no sólo éste sino otros textos en la formación del “proyecto de construcción de la identidad

⁶⁷ Jonh van Horne, *Bernardo de Balbuena... op. cit.*, p. 126.

⁶⁸ Ángel Rama, “Fundación del manierismo hispanoamericano por Bernardo de Balbuena”, *University of Dayton Review*, 16 (1983), p. 13.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 14.

criolla y en tanto discursos que [desafían] el hegemonismo de los discursos dominantes”;⁷⁰ para ella, “alabar al otro, al igual que defender lo propio, son operaciones que remiten, dentro de la cultura del Barroco, a distintos niveles de la controversia epocal entre autoridad y subalternidad, fe y razón, escolasticismo y humanismo, centralismo y marginalidad”.⁷¹ La perspectiva criollista aporta muy poco. Encontrar la motivación del *Compendio* en la afirmación personal funciona sólo anecdóticamente; mucho más interesante me parece encontrar tal afirmación en el plano literario del texto, es decir, hablar de tensiones literarias y no personales. La marginalidad que Moraña quiere ver se refuta fácilmente al estudiar el texto desde una visión literaria: lo “propio” que Balbuena defiende no es su identidad criolla, sino la tradición literaria (y en tal sentido, universal) a la que pertenece.

Inmediatamente después de las citas y de la ofensiva contra sus detractores, Balbuena establece los principios que deben regir en los juicios sobre poesía y las tareas que el poeta debe tener claras antes de escribir. El método que propone (bastante simple, sí, pero con claras reminiscencias aristotélicas) es el análisis particular, pues no “por muchas coplas ignorantes [se ha de reprobar] la dignidad y excelencia de la poesía, que al fin cada una será conforme el sujeto tuviere, divina si fuere divino, honesta y grave si el sujeto fuere grave y honesto, o lasciva, humilde y torpe si tratare cosas tales” (p. 148). De allí que el poeta que aspira a la gravedad de la lengua deba proceder de manera equilibrada, para así convertir “lo ordinario y común, dicho por modo particular y extraordinario, y lo que más es, las cosas extraordinarias, nuevas y difíciles por modo ordinario y fácil” (p. 139).

⁷⁰ “Apologías y defensas: discursos de la marginalidad en el Barroco hispanoamericano”, en su *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, UNAM, México, 1998, p. 260.

⁷¹ *Ibid.*, p. 264.

Balbuena acude al tópico ubicado por Curtius como el de “el conocimiento enciclopédico y la filosofía como presupuestos del arte”,⁷² pues para él el poeta “tiene obligación a ser general y cursado en todo, en prosa y en verso, en uno y otro género, y que en todo haga y diga con eminencia y caudal, ni piense nadie que una copla sin alma, un soneto soñado, un romance sin él, le ciñe de laurel la frente, y le da corona inmortal y nombre de poeta” (p. 149). El argumento es curioso: para Balbuena no basta el profundo conocimiento, hace falta algo al que llama “alma” de la copla y que, con otras palabras y treinta y tres años más tarde, el agudo Baltasar Gracián bautizaría como “despejo”, el “realce de todos los realces”, eso que es el “alma de toda prenda, vida de toda perfección, gallardía de las acciones, gracia de las palabras y hechizo de todo buen gusto, lisonjea la inteligencia y extraña la explicación”.⁷³ El poeta —dice Balbuena al glosar a Horacio— no sólo debe contar sílabas, también debe buscar la divinidad.⁷⁴

La estructura argumental del *Compendio* encuentra su perfección en el encadenamiento de ideas. Luego de citar a Horacio, Balbuena defiende la profesión de las letras como la mayor profesión de cuantas hay, pues “generalmente discurre por todas las demás ciencias y facultades aplicando por suyo y tomando para sí el que quiere [...]; pues en la antigüedad ¿quién es primero que la poesía, si ella en el mundo compite y corre parejas con los primeros años dél?” (p. 150). Por su intención divina, por la variedad de ciencias y facultades que usa y, finalmente, por su carácter original, es decir, por su relación con el origen del mundo, la poesía es digna de alabarse. Esta última idea se relaciona también con otro tópico mencionado por Curtius, el que se refiere a la

⁷² *Op. cit.*, p. 761.

⁷³ *El héroe*, en *Obras completas*, ed. de E. Correa Calderón, Aguilar, Madrid, 1944, p. 18.

⁷⁴ Subyace también aquí la comparación entre versificador y poeta que se encuentra ya en Aristóteles. Cf. Aristóteles, *Poética*, ed. cit., 1447b.

antigüedad de la poesía debido a su origen bíblico: “La especulación teológica sobre la poesía pertenece a una etapa anterior de la primera literatura cristiana, a la época en que comienza el cristianismo a salir del encierro de la vida comunal y a tratar de ganar partidarios por medio de la literatura.”⁷⁵ Este tópico llegó a la Edad Media gracias a San Jerónimo y a San Isidro, y luego arraigó en la tradición poética con la aparición del *Arte de poesía castellana* (1496) de Juan del Encina.

De esta manera, Balbuena (siguiendo a San Agustín) nos dice que Dios “compuso el orden y curso de los siglos como un verso hermosísimo” (p. 150). El mundo, por lo tanto, es sólo el reflejo de la composición poética y musical de los cielos: “y no sólo en este sentido es antiquísima como vemos la poesía, mas aun descendiendo a cosas más particulares, ¿quién no sabe la grande antigüedad y opinión que en las divinas letras tiene, estando todas ellas llenas de himnos, cánticos y versos de suave y altísima armonía y consonancia, siendo tan natural al hombre que parece haber comenzado con sus mismos principios?” (p. 153). Así, antes que nadie fue Adán el inventor de la poesía y la música que usaba para consuelo de sus trabajos; al igual que Dios mandó a su pueblo entonar himnos para sobrellevar las penurias.

En este punto Balbuena modifica el ataque. Si antes la ofensiva contra sus detractores era tacharlos de ignorantes, ahora acude a un argumento más malicioso: la religión. El tópico de la poética bíblica es pretexto perfecto para sugerir que sus oponentes, al atacar su poesía, atacan las Escrituras mismas, argumento suficiente para calificarlos como demonios. Pues si la poesía fundó el mundo y sana las penas, “a solos los demonios [es] odiosa y aborrecible por ser de suyo enemigos de concierto y compostura” (p. 154), idea que desemboca en el siguiente párrafo:

⁷⁵ Curtius, *op. cit.*, pp. 765 y ss.

Al fin ha sido y es la poesía desde el principio del mundo, alegría y solaz suyo, tan agradable y dulce que con su deleite armónico concierta el ánimo y le entretiene, compone el espíritu, mitiga la ira, alivia los trabajos, acompaña la soledad [...]; a todos deleita y agrada, a los delfines en la mar, a los caballos en la guerra, a los caminantes por los desiertos, al pastor tras el ganado, al marinero en el timón, al pescador entre sus redes, al oficial en sus tareas, al regalado en sus convites, a la monja en su clausura, a la doncella en su labor, al galán en su devaneo, al religioso en su coro. A todos hace compañía, a todo regala y consuela, a todos agrada y levanta el espíritu (p. 155).

A todos, pero importa más aquí lo que no está dicho; a todos alivia el espíritu menos a los que no tienen: a los demonios que le huyen y la impugnan injustamente. Ir contra la poesía es atacar al mundo todo, a la creación de Dios, a las Escrituras. Pues la poesía ha sido también el vínculo entre Dios y los hombres: “Tanta pues es la fuerza de los versos y la música, que se quiso con ella disponer aquel profeta santo para recibir el espíritu de su profecía lo cual él en ninguna manera hiciera si no supiera ser cosa muy agradable a Dios llamarle con versos y instrumentos músicos, que en cierta manera le ocasionaron y levantaron el espíritu a recibir el del Señor” (p.155-156). De esta forma, si antes Balbuena acudió a situarse dentro de una tradición erudita, ahora se sitúa en la tradición cristiana, y así deja fuera a sus oponentes tanto del conocimiento como de la religión: quien ataca un poema ataca al conocimiento y a Dios.

Esta poética bíblica encuentra su punto más alto en el rey David, de quien Balbuena dice: “pues ¿quién es tan poco advertido y curioso y de tan material y rudo ingenio que si ha cursado algún tiempo la lección de la Escritura y estas sacrosantas canciones de David no haya notado y advertido aún la trabazón y concurso de las palabras la elegancia de su compostura y el gran espíritu de su autor?” (p. 157). La estrategia de alabar algo y al mismo tiempo sobajar otra cosa es usual en el *Compendio*.

Al tiempo que alaba las canciones de David, que respetan el esquema que ya antes había mencionado (elección de palabras, elegancia en la estructura y alma o espíritu), denigra a quien lo ha vituperado. Según Curtius,

sólo en España pudo hallar fértil acogida esta poética, sobre la base de la teología, renovada en el siglo XVI. De este modo, la poética bíblica dio lugar a una poética teológica y hasta a una metafísica geocéntrica de las artes, incompatible con el tomismo; es el paralelo teórico —raras veces expresado conceptualmente— de una idea del mundo y del hombre que, en el rico despliegue del Siglo de Oro, adopta un sentido y un rango muy especiales [...]; lo humano aparece siempre en su relación con Dios; por encima del caos de la tierra se nos revela el cielo.⁷⁶

De esta manera, la poesía en relación con la divinidad es quizá el argumento más agresivo y sólido contra quien haya osado atacar a Balbuena. Una nueva tesis comienza entonces, la relación de la poesía con la humanidad y, en primer lugar, los príncipes que se han cautivado por ella: “Pues de los príncipes humanos ¿quién no ha estimado y honrado la poesía? ¿Qué valor de cuenta tiene la antigüedad que no la haya amparado y hecho sombra?” (p. 160). El camino es evidente: Balbuena comenzó su alabanza desde un plano jerárquico superior (las Escrituras, Dios, los profetas) y ahora coloca sus argumentos en el plano terrenal. Lo que muestra a continuación es una larga lista de benefactores poéticos, desde Alejandro, Mecenas hasta los pontífices Alejandro X y Clemente VII. En este recorrido de lo general a lo particular llega el turno de la tradición española: “¿en qué parte del mundo se han conocido poetas tan dignos de veneración y respecto como en España?” La lista que ofrece es larga, pero empieza con poetas latinos como Lucano, Séneca, Marcial, y llega a los contemporáneos como el duque de Alba, el marqués de Santillana, Boscán, Gracilaso, Castillejo, Góngora. De “nuestros occidentales

⁷⁶ *Op. cit.*, pp. 773-774.

mundos” (p. 161) menciona a Antonio de Saavedra Guzmán, Carlos de Sámano y Carlos de Arellano, Rodrigo Vivero y Lorenzo Ríos y Ugarte.⁷⁷

Pasada la alabanza de los antiguos y los contemporáneos, Balbuena retoma la frontal interrogación contra sus adversarios:

¿Quién pues podrá tener a deshonra meterse en cuenta y número con la nata del mundo y la honra y el esmero dél? ¿O qué pluma habrá tan desocupada y libre que baste a contar los favores que la poesía y sus secuaces en todo el tiempo y en todas ocasiones han recibido de los mayores príncipes y monarcas de la tierra? ¿O a qué profesión, dignidad, secta, estado, calidad y condición de gente podrá impedir y dañar ejercicio tan virtuoso y noble, y tan estimado que faltara tiempo para contar los favores que por todos los siglos del mundo ha recibido, de los monarcas príncipes y reyes dél? (p. 161-162).⁷⁸

Luego de todo el camino andado, Balbuena ya no está sólo. Lo acompañan un sinfín de escritores latinos, de citas bíblicas, de menciones de profetas, de reyes virtuosos y de poetas cuya fama está asegurada. Contra todos ellos sitúa a sus opositores. Y así, con la poesía como mayor calidad espiritual del hombre, como la fuerza que lo ayuda y lo alivia al tiempo que lo deleita y regocija, Balbuena se pregunta: “Poesía con estas condiciones no sé yo qué Demócrito la tendrá tan áspera y tan dura que la condene y ladre” (p. 163). Así, Balbuena da su opinión sobre cada género literario: el épico levanta y entretiene al melancólico; el lírico, deleita y regala con cantos y música; el cómico es útil para encaminar hacia el buen el gobierno gracias a sus sátiras; y el trágico, como es en vivo, causa gracia y fiesta.

⁷⁷ De todos los mencionados, sólo uno figura en *Flores de baria poesía* (ed. M. Peña, FCE, México 2004), Carlos de Sámano con la oda “Ay uanas confianças” (composición núm. 217); y ninguno en los *Poetas novohispanos* de Méndez Plancarte (UNAM, México, 1942).

⁷⁸ En términos similares se defendería sor Juana de sus detractores: “Pues si vuelvo los ojos a la tan perseguida habilidad de hacer versos [...], viéndola condenar a tantos tanto y acriminar, he buscado muy de propósito cuál sea el daño que puedan tener, y no le he hallado; antes sí los veo aplaudidos en las bocas de las Sibilas; santificados en las plumas de los Profetas, especialmente del Rey David” (“Respuesta a sor Filotea”, en *Obras*, ed. de Alberto G. Salceda, FCE, México, 1957, t. 4, pp 469-470).

Inmediatamente el poeta parece dar un paso atrás y acudir a los argumentos ya no de sus detractores sino de Aristóteles, Séneca, Platón, San Agustín y muchos más sobre las perversiones que causa la poesía. En realidad, éste es sólo un artificio para defenderla desde otra perspectiva: no niega que es bueno atacar a los malos poetas y a sus humildes composiciones, lascivas, torpes y deshonestas, que no aportan gravedad y altivez al espíritu, pero “a las que en esta librea salieren honestas, graves y moderadas, y nacidas de ánimo no arrojado sino de pensamiento medido con arte, ¿por qué se ha de negar lo bueno que trajesen consigo? Pues son al fin partos felices y dichosos del entendimiento humano” (p. 165). Aquí Balbuena da una vuelta de tuerca y propone juzgar el poema no sólo por su calidad moral sino también por su calidad literaria. En este punto es donde se juntan los dos grandes argumentos que ha desarrollado: el de los grandes poetas y el de las letras divinas. La falta, por lo tanto, que un poema puede cometer, no está en el arte sino en la elección del tema o en el poeta mismo.

Finalmente, Balbuena utiliza la idea anterior para justificar sus poemas: “de manera que mi poesía en estilo heroico y grave trata de la más noble, de la más rica y populosa ciudad desta nueva América y del que en lo espiritual es el supremo pastor y gobierno de ella” (p. 166). Por último, aparece una cita de Ovidio en la cual defiende, de nuevo, el tiempo como el mejor juez, quien sólo dará inmortalidad a los mejores versos.⁷⁹ El camino de lo general a lo particular ha terminado: desde la naturaleza divina de la poesía hasta el poema de quien firma el texto.

⁷⁹ Traduce Balbuena: “Todo se acabará con los diversos / cursos del tiempo: el oro, los vestidos, / las joyas y tesoros más validos, / y no el nombre inmortal que dan los versos” (p.147). Estos versos pertenecen a los *Amores*, lib. 1, elegía 10, vv. 61-63. En versión moderna puede encontrarse en la trad., introd. y notas de V. Cristóbal Pérez, Gredos, Madrid, 1995.

Hasta ahora he apuntado apenas cuáles serían las líneas generales que guiarán mi análisis del *Compendio apologético en alabanza de la poesía*. Balbuena se ajusta a los cuatro tópicos estructurales que Curtius señala como característicos de la alabanza de la poesía.⁸⁰ Pero más importante que eso, mucho más que debatir sobre la supuesta originalidad o la adecuación de Balbuena a esos tópicos es la idea de imaginar que justo su presencia es la que colabora a imaginar estos textos como un corpus uniforme y autónomo. Para esto, las palabras de Emilio Carrilla sobre la poesía de Siglo de Oro pueden ser muy útiles: “La limitación temática que el poeta barroco se impone –valga el ejemplo– no es tanto el resultado de un desgaste impuesto por siglos de literatura y la falta de inventiva propia, como la consecuencia de limitaciones intencionadamente aceptadas. O, si preferimos, contenciones que marcan la religión, la política, la sociedad”.⁸¹

Mi propuesta sobre la génesis del *Compendio* –es decir, sobre la posibilidad de que el texto responda a ataques que Balbuena padeció por la obtención del primer lugar en el torneo poético de 1585– no soluciona el cuestionamiento sobre la génesis y el desarrollo del género de la alabanza. Que creamos saber qué motivó a Balbuena no implica certeza alguna sobre las motivaciones del caudal de textos que muchos poetas barrocos escribieron y publicaron en defensa de su oficio, cuyas ideas aún perviven en nuestra época.⁸² Frente a textos de este tipo hay dos acercamientos posibles. El que

⁸⁰ Cf. *supra*, p. 20.

⁸¹ “La literatura barroca como contención y alarde”, *Anuario de Letras*, 5 (1965), p. 94.

⁸² Un buen ejemplo de esta pervivencia es el prefacio titulado “Poesía y poema” de *El arco y la lira*, de Octavio Paz, en el cual puede leerse: “La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia, la desesperación la alimentan. Oración,

privilegia la lectura literal, que enumera tópicos y figuras retóricas;⁸³ y el que podría basarse en las palabras de Emilio Carilla:

Dentro, pues, de lo que llamamos limitación y contención, dentro de un encerrarse voluntariamente (¿por qué no?) en determinadas fronteras espirituales, las ansias de originalidad se centran, como digo, en lo muy común o gastado. En realidad, la explicación es doble: un acomodarse, en principio, a convenciones aceptadas y a límites impasables; por otro lado, un aspirar a lo original y propio por ese camino, y, como meta, mostrar el logro como alarde.⁸⁴

Aunque sea posible ubicar destinatarios o aventurar juicios sobre la génesis de las alabanzas, mucho más importante es tener conciencia de que, más que a una lucha entre individuos, estamos frente a una lucha entre ideas: cada poeta, al defender su oficio, responde a su tradición literaria y así se afirma como poseedor del arte. La alabanza poética, vista desde esta perspectiva, parecería el pasaporte del poeta para ejercer libremente su actividad.

letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia” (*Obras completas de Octavio Paz. I: La casa de la presencia. Poesía e historia*, ed. del autor, Círculo de Lectores-FCE, 2003, p. 41).

⁸³ Ejemplo de ésta son las palabras de Cortijo Ocaña sobre el *Compendio*: “La obra de Balbuena es extremadamente retórica y su estructura se acomoda a la de un discurso deliberativo, dividido en *definitio*, *probatio*, *confutatio* y *peroratio*, aunque al final descubrimos que la intención verdadera es la de hacer de la obra una *oratio epideictica*, nacional y personal” (art. cit., p. 373). En apenas tres líneas Cortijo Ocaña despacha la lectura retórica de un texto “extremadamente retórico” [¿?], según sus palabras. Esa contradicción muestra que el acercamiento al *Compendio* debe ser bajo otra perspectiva.

⁸⁴ Art. cit., p. 103.

1.3. *El Discurso en loor de la poesía*

En apariencia, uno de los primeros problemas que enfrenta el lector del “Discurso en loor de la Poesía, dirigido al autor, i compuesto por una senora principal d’este reino, mui versada en la lengua toscana, i portuguesa por cuyo mandamiento, i por justos respetos, no se escribe su nombre; con el qual (por ser una eroica dama) fue justo dar principio a nuestras eroicas epístolas”⁸⁵ es el de su anonimia. El *Discurso* se publicó en 1608 dentro de los preliminares de la *Primera parte del parnaso antártico de obras amatorias*, título que Diego de Mexía dio a su traducción de las *Heroidas* ovidianas.⁸⁶

Hasta ahora, la crítica ha tenido a bien darle el nombre de Clarinda⁸⁷ a esta “señora principal” con base en el verso 570 del poema, parte de una larga enumeración de glorias antárticas a quienes la poeta alaba:

A ti Iuan de Salzedo Villandrando
el mesmo Apolo Déléfico se rinda,
a tu nombre su lira dedicando:

Pues nunca sale por la cumbre Pinda
co[n] tanto resplandor, quanto demuestras,
cantando en alabança de Clarinda (*Discurso*, p. 147, vv. 565-570).

Basado en estos mismos versos, José Antonio Mazzotti dedicó una cantidad considerable de páginas a la búsqueda de esta Clarinda no sólo en textos poéticos del

⁸⁵ Antonio Cornejo Polar, *Discurso en loor de la poesía. Estudio y edición* [1964], introducción y nueva edición de J. A. Mazzotti, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”, Latinoamericana Ediciones, Lima, 2000, p. 130. En adelante citaré por esta edición indicando únicamente el número de página entre paréntesis.

⁸⁶ Existe una edición facsimilar de Trinidad Barrera, Bulzoni Editore, Roma, 1990.

⁸⁷ El primero en llamar así a la autora del *Discurso* fue Marcelino Menéndez y Pelayo en la Introducción de su *Antología de poetas hispanoamericanos* (RAE, Madrid, 1894). Cf. la “Introducción” de J. A. Mazzotti para una relación detallada de la aparición del nombre.

Siglo de Oro sino también en su aparición en la crítica,⁸⁸ cuya conclusión me parece importante traer a colación:

Sígase empleando o no el nombre de Clarinda para su autora en futuros trabajos sobre el “Discurso”, el problema de fondo es realmente otro: la afirmación de una legitimidad cultural por parte de aquellos letrados fronterizos que apelaron a diversas voces para elaborar en el plano de la *República humanitas* [...] lo que en el plano político y legislativo se entendía antes que nada como “Reino” en condiciones análogas a las de otros bajo la misma monarquía universal y no como mera colonia extractiva.⁸⁹

En efecto, la identidad de la poeta es menos importante que las interpretaciones que su anonimidad ha generado. Por un lado, tras este velo se ha querido ver la fiel representación de la situación de la mujer letrada en la Colonia, su carácter marginal que bien puede resumirse con las siguientes líneas:

Desde dos bordes –el Nuevo Mundo y el género femenino– se legitima una poetisa para cantar a la poesía peruana. Pero para ello elige las antiguas razones consagradas por los dominadores [...] La intencionalidad del discurso es la alabanza de la poesía y la afirmación de existencia de una poesía peruana, reflejo y continuidad de la metropolitana. Este gesto surge dentro de un espacio femenino que, si bien proclama la doble heterogeneidad: de geografía y de sexo lo hace sometiéndola a la cultura hegemónica. La afirmación de la identidad diseminada en todo el texto es ambigua. Si por un lado se la proclama por el otro se la niega ocultando la identidad del autor. Ese Yo es un territorio mitológico que se construye sobre la ausencia.⁹⁰

⁸⁸ Véase su “Introducción. El «Discurso en loor de la poesía» y el aporte de Antonio Cornejo Polar”, en Antonio Cornejo Polar, *op. cit.*, pp. XXIII y ss. También puede consultarse el libro de Alberto Tauro, *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*, Editorial Huascarán, Lima, 1948, pp. 200 y ss.

⁸⁹ *Ibid.*, p. xxxiv.

⁹⁰ Carmen Perilli, “Los enigmas de una dama y la fundación de la crítica latinoamericana: el *Discurso en loor de la poesía*”, *Etiópicas*, 1 (2004-2005), pp. 142-143. Bajo este mismo tono se encuentran los artículos de Raquel Chang-Rodríguez, “Clarinda, Amarilis y la «fruta nueva» del Parnaso peruano”, *Colonial Latin American Review*, 4 (1995), 181-196; Luis Monguió, “Compañía para sor Juana: mujeres cultas en el virreinato del Perú”, *University of Dayton Review*, 16 (Spring, 1983), 45-52; Georgina Sabat de Rivers, “Clarinda, María Estrada de Medinilla y Sor Juana: imágenes poéticas de lo femenino”, en Jan Lechner (ed.), *Essays on cultural identity in Colonial Latin America*, TCLA, Leiden, 1988, pp. 115-131; Trinidad Barrera, “Una voz femenina anónima en el Perú colonial, la autora del *Discurso en loor de la poesía*”, en Mabel Moraña (ed.), *Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana*, Biblioteca de América-Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, 1996, pp. 111-120.

Por otro lado, hay quien, sanamente, se ha desentendido de las relaciones entre marginalidad y género para hablar únicamente de la posición del discurso poético con respecto a la península:

A mi juicio, este imperativo [la mediatización del discurso humanista] tiene en América una doble ladera, que creo poder delinear con dos palabras: la necesidad de pertenecer y la de poseer [...] El discurso humanista resulta de inmediato identificable por sus vehículos literarios: los subgéneros donde se explya en poesía o en prosa. Fueron éstos usados deliberadamente como carta de presentación que define tales obras como humanistas, implícitamente exigiendo ser aceptadas, entendidas y juzgadas desde los valores de los *studia humanitatis*.⁹¹

Algo hay sin duda de autoafirmación, como lo vimos en el caso de Bernardo de Balbuena, en la alabanza de la poesía; algo de carta de presentación y de patente de corso para la práctica del oficio poético y no será un caso tan distinto el de la poeta anónima, salvo por el detalle de su paratextualidad, que abre su capacidad de inclusión y no se refiere específicamente a una sola persona –la poeta, en este caso– tanto como a un grupo, la Academia Antártica.

Debido al rigor y a la erudición de su análisis, resultan curiosas estas palabras de Antonio Cornejo Polar: “En verdad, el «Discurso» nada tiene que ver con las Heroidas, salvo el accidente de haber aparecido en un mismo volumen”.⁹² Dos opiniones más ayudarán a perfilar una interpretación: “El *Discurso* es escritura ajena a la de Diego Mexía, corpus independiente de la traducción aunque su título declare su secundariedad.

⁹¹ Alicia de Colombí-Monguió, “El «Discurso en loor de la poesía», carta de ciudadanía del humanismo sudamericano”, en Antonio Cornejo Polar, “*Discurso en loor de la poesía*”. *Estudio y edición* (1964), Introducción y nueva edición de José Antonio Mazzotti con apéndices de Luis Jaime Cisneros y Alicia de Colombí-Monguió, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”, Latinoamericana Editores, 2000, p. 217.

⁹² *Op. cit.*, pp. 40-41.

Las voces que se levantan sobre la autoría se dejan seducir por el mismo hecho: el ocultar y el fingir como gesto”.⁹³ Y la segunda:

No es extraño el apoyo que le presta Mexía si tenemos en cuenta que como admirador de Ovidio que era, debía tener muy en cuenta que el sulmonés, en su *Ars amandi*, aconsejaba a las mujeres la lectura de los poetas, curiosa línea de contacto entre tres puntos, Mexía, la dama y, en medio, Ovidio, justamente en sus *Heroidas* que privilegian el papel de la mujer.⁹⁴

Es verdad que, temáticamente, la traducción de Diego Mexía y el discurso de la poeta anónima no podrían estar más distantes. Sin embargo, sí que es posible abstraer una relación significativa que se encuentre no en el papel de la mujer, como quiere ver Trinidad Barrera, sino en el de la poesía. Es extremadamente sencillo triangular la traducción de Diego de Mexía, las *Heroidas* y la defensa de la poeta anónima tomando como fundamento el rol de la mujer; más fructífero, sin embargo, me parece fundamentar la triangulación en el papel de la poesía, de forma que exista una relación entre la defensa y alabanza de la poesía (antártica) de la anónima, y los versos de las *Heroidas*.

En efecto, el lugar de la mujer en las cartas de Ovidio es predominante. En efecto, es verosímil que, consecuentemente, Diego Mexía encargara a una mujer la redacción del prolegómeno: “con el qual discurso (por ser/ una eroica dama) fue justo/ dar principio a nuestras/ eroicas epístolas” (*Discurso...*, p.130). Y sin embargo, apenas encontramos una mención de Ovidio (v. 412) y ninguna mención de las protagonistas de las epístolas.⁹⁵ Sobre la (auto)representación de la mujer que hace la poeta hablaremos un poco más adelante. Por ahora, lo importante es resaltar, en cambio, el peso que se le da a la figura de Mexía en el poema, merecedor de elogios tales como “mi Parnaso” o “mi Apolo” (v.

⁹³ Carmen Perilli, art. cit., p. 135.

⁹⁴ Trinidad Barrera, art. cit., p.117.

⁹⁵ Hay una, de Dido, en el verso 406, pero su función es solamente la del contraste con Virgilio y su método para representar a Eneas.

40), “mi Delio, el Sol, el Febo santo” (v.44), y a quien se le coloca como preceptor y guía de la poeta (vv. 49-51) y como príncipe del bando de Febo (vv. 801-803). Tales aplausos, por supuesto, se encuentran en obvia relación con la inclusión de los versos anónimos en esta *Primera Parte del Parnaso Antártico*, pero también se encaminan a la exaltación de los integrantes todos de dicha academia. La poeta, con sus elogios, y Mexía con la decisión de incluirlos, parecieran pensar menos en el la figura femenina (la que, sin hacerlo, firma el *Discurso* y la que protagoniza la traducción) que en la preeminencia de la comunidad letrada del Perú. La traducción de Ovidio es la carta de presentación de la academia antártica y el discurso su prólogo.

Como toda reunión de conocimientos enfocados a la interpretación y valoración estética, la crítica sobre el *Discurso* ha variado con el tiempo. Las primeras opiniones modernas vienen de Marcelino Menéndez y Pelayo, quien lo calificó

no sólo como precioso documento de historia literaria, por las noticias rarísimas que contiene de ingenios del Virreinato, sino como un curioso ensayo de *Poética*, como un bello trozo de inspiración didáctica, del cual ha dicho, no sin razón, el ilustre colombiano Pombo que «rara vez en verso castellano se ha discurrido más alta y poéticamente sobre la poesía». Compárese, por ejemplo, con el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva, que es del mismo tiempo y de la misma escuela y hasta del mismo metro, y se verá cuánto más excelsa concepción de la poesía tenía la *grande anónima*, y qué forma tan elegante y graciosa alcanzó a dar a sus nociones estéticas, á pesar de las sombras de pedantismo que empañan algunas páginas, y la flaqueza de versificación que se advierte en otras.⁹⁶

Sobre el mismo tema abunda Luis Jaime Cisneros cuando dice:

Si observamos con serenidad la redacción a ratos improvisada del *Ejemplar* de Juan de la Cueva, volveríamos a reconocerla (no obstante ejemplos de limpia inspiración) en el “Discurso en loor de la poesía” [...] Pocos son los rasgos de espontaneidad que se advierten en los tercetos del “Discurso”, como que

⁹⁶ *Antología de poetas hispanoamericanos*, ed. cit., t. 3, pp. clxxix-clxxx.

muchos de ellos parecen escritos ante el apremio de las prensas. Hay otros –lo decimos desde ahora– dignos de ser modelo de maestría.⁹⁷

En ambas citas encontramos ya desmenuzado el problema al que se enfrentará quien se aproxime a estos textos: la reflexión poética basada en tópicos que, por un lado, visten el texto de erudición y sapiencia y, por el otro, la aparente similitud de todos estos textos. Pero antes de comenzar el análisis del *Discurso* conviene citar una opinión más que, junto con las anteriores, guiarán la lectura. La siguiente es de Ricardo Palma, que en sus inagotables tradiciones peruanas escribió, con no poca ironía, sobre la erudición de la poeta anónima:

Clarinda pudo sustentar cátedra de Historia griega y de Mitología. Nos habla, sin femeniles escrúpulos, como mujer superior a su siglo, de los dioses y diosas del Olimpo; de Homero y la *Ilíada*, y de Virgilio y la *Eneida* nos dice maravillas; manosea con desenfado a los personajes bíblicos, y casi trata tú por tú, como quien ha vivido en larga intimidad con ellos, a Horacio, Marcial, Lucrecio, Juvenal, Persio, Séneca y Catulo [...] En los tercetos *En loor de la poesía* hay lo que puede llamarse derroche de ilustración y gran conocimiento de los clásicos griegos y latinos, cuyo estudio en 1607 apenas si se iniciaba en la Universidad de San Marcos, a cuyas aulas no era aún lícito penetrar a la mujer. Si la anónima poetisa viviera en las postrimerías de este nuestro siglo XIX, de fijo que podría decir con vanagloria: –Ya no hay en el mundo más que dos personas que saben latín a las derechas: el Papa León XIII y yo [...] Indudablemente, el autor de la composición *En loor de la poesía* era buen poeta y hombre de vastísima ilustración, que se propuso halagar a su amigo Diego de Mexía, el sevillano, enviándoles para proemio de su *Parnaso Antártico*, los magníficos tercetos.⁹⁸

Al margen de cuestionar la identidad de quien firma los tercetos (o mejor, de quién no los firma), las palabras de Palma resultan productivas si las enfocamos a la mención del enciclopedismo de la composición. El *Discurso*, igual que el *Compendio* de Balbuena, ofrece abundante cantidad de noticias que, en su mayoría, fueron analizadas

⁹⁷ L. J. Cisneros, “Para un estudio del «Discurso»”, en Antonio Cornejo Polar, *op. cit.*, pp. 187.

⁹⁸ Palma (“Las poetisas anónimas”, en sus *Tradiciones peruanas*, Librería Internacional del Perú, Lima, 1959, t. 5, pp. 198-204).

disciplinadamente por Antonio Cornejo Polar, el editor moderno de la poeta. Para él, todo el asunto consistía en salvar “el serio problema que supone distinguir entre un simple lugar común y una relación concreta”.⁹⁹ Las respuestas que ofreció sellaron¹⁰⁰ el camino de un análisis de fuentes en el texto. De ahí que el estudio que a continuación ofrezco se centre en dos principales objetivos que, a mi juicio, pueden servir de guía estructural: la autorrepresentación y la representación textual, es decir, cómo se caracteriza quien habla y hacia quién se dirige.

Como conclusión de su escepticismo con respecto a la autoría del *Discurso*, y comparando la voz poética de éste con la de la *Epístola de Amarilis*, Palma nota que “el inventor de *Amarilis* contrasta con el inventor de *Clarinda*. Ésta, en sus tercetos, apenas si por incidencia habla de su femenil persona, y aun en eso anda un tanto gazmoña”.¹⁰¹ En efecto, no parece la poeta dedicar demasiada atención a caracterizarse salvo cuando lo hace en función de los otros.

El *Discurso* comienza con la tradicional invocación a las musas. Cada una de las primeras cinco estrofas está dedicada a cinco elementos que la poeta solicita alcanzar para poder cantar el loor de la poesía: el favor de Cirene –amada musa de Apolo– y el agua de la fuente Hipocrene –consagrada al culto de las musas–; la lira de Orfeo, las melodías de Anfión; la suavidad de la plática con que Júpiter sedujo a Juno en el monte Ida; y los versos con que Homero eternizó a Aquiles. Estas cinco cumbres pide alcanzar la poeta puesto “que ya qu’el vulgo rústico perverso / procura aniquilarla, tú hizieras / su nombre enterno en todo el universo”. (vv.19-21), le dice la poeta a su musa, en lo que

⁹⁹ Antonio Cornejo Polar, *op. cit.*, p.6.

¹⁰⁰ Aunque el trabajo de Cornejo omite, según palabras de él mismo, textos como el *Compendio Apologético* y la *Defensa de la poesía* de 1627, cualquiera que aventurara una comparación no hallaría mayores divergencias en cuanto a temas y tópicos.

¹⁰¹ *Op. cit.*, p. 203

será una de las pocas menciones que nos indique contra quién es necesario defender los versos.¹⁰² Las siguientes cinco estrofas, a modo de paralelismo, vuelven a invocar favores, esta vez de las ninfas y de Apolo, para llevar a buen camino la empresa que comienza.¹⁰³ Aquí aparece la primera interrupción: “Mas ¿en qué mar mi débil voz se hunde? / ¿a quién invoco? ¿qué deidades llamo? / que vanidad, que niebla me confunde?” (vv. 37-39).

De esta interrupción se derivan dos cosas. La primera, el comienzo de la caracterización de quien habla (una “débil voz”). La segunda, un nuevo comienzo y una nueva invocación:

Si o gran Mexía en tu esplendor m'íflamo
si tú eres mi Parnaso, tú mi Apolo
¿para qué a Apolo, i al Parnaso aclamo?

Tú en el Pirú, tú en el Austrino Polo
eres mi Delio, el Sol, el Febo santo
sé pues mi Febo, Sol, i Delio solo.

Tus huellas sigo, al cielo me levanto
con tus alas: definiendo a la Poesía,
Febada tuya soi, oye mi canto.

Tú me diste preceos, tu la guía
me serás, tú qu'onor eres d'España,
i la gloria d'el renombre de Mexía.

Bien sé qu'en intentar esta hazaña
pongo un monte, mayor qu'Étna el no[m]brado

¹⁰² Debido a estos versos Antonio Cornejo Polar escribió acerca de una concepción aristocrática de la poesía en el *Discurso* (cap. IV, 9, pp.104-105). La mención del vulgo como el “enemigo” inmediatamente coloca a los poetas en una posición superior. Sin embargo, me parece que es simplemente un recurso retórico para detonar el discurso. Al cantar en favor de la poesía, el *Discurso* necesitaba hacer explícito, a modo de pretexto, el argumento en contra de ella.

¹⁰³ En las invocaciones a las ninfas y en la mención del trípode de Apolo, Tauro quiso ver un trasfondo profético en la concepción poética de la anónima. Antonio Cornejo, por otro lado, disintió de esta interpretación y encontró en estas estrofas alusiones al “honor en que era tenida la poesía en tiempos antiguos” (Cf. *op cit.*, vv. 34-36, p. 131). Ambos críticos atinan en la medida en que del *Discurso* pueden abstraerse ambas interpretaciones. Sin embargo, considero que en estas estrofas la poeta no habla ni de lo no ni de lo otro, sino que continúa con el tópico de la invocación a las musas como preludio del poema.

en ombros de muger que son d'araña.

Mas el grave dolor que m'a causado
ver a Elicona en tan umilde suerte,
me obliga a que me muestre tu soldado.

Que en guerra qu'amenaza afrenta, o muerte,
será mi triunfo tanto más glorioso
cuanto la vencedora es menos fuerte (vv. 40-60).

Si Diego Mexía ocupa el lugar de Apolo, la poeta se ha convertido ahora en su soldado. ¿Contra quién es la batalla? Al parecer, contra la poeta misma. No hay en esta declaración de guerra ningún elemento que defina un enemigo o, siquiera, que repita a aquel abstracto ente denominado “vulgo” del principio del poema. La anónima se coloca no sólo en lugar inferior, intelectualmente hablando, al de Mexía, su preceptor,¹⁰⁴ sino que también utiliza la imagen de la araña para explicar su inferioridad social. Con estas desventajas, la poeta justifica (¿falsa modestia?) un posible fracaso no sólo en la defensa de la poesía (el seguimiento de tópicos del género), sino en la redacción del poema (es decir, su realización).¹⁰⁵

Es a partir del verso sesenta y uno cuando la defensa comienza propiamente. La poeta echa mano de un tono impersonal, cuya tercera persona narra el momento en que Dios, luego de la creación del mundo, decide regalar al ser humano con un don natural

De tal suerte qu'en él se epilogase
la vmana ciencia, i ordenó qu'el dallo
a sólo el mesmo Dios se reservase.

Que los demás pudiese él enseñallo
a sus hijos, mas que este don precioso
sólo el que se lo dio pueda otorgallo.

¹⁰⁴ La palabra “precepto” provoca un problema de significación: ¿se refiere la poeta a preceptos poéticos, o al mandato de Mexía de escribir el *Discurso*?

¹⁰⁵ Sobre esta dicotomía entre la defensa (entendida como género) y la realización de ésta (los logros y las virtudes del poema) hablaré al final del este capítulo.

¿Qué don es éste? ¿quién el mar grandioso
que por objeto a toda ciencia encierra
sino el metrificar dulce i sabroso? (vv. 91-99)

Como marca el tópic, la poeta decide adjudicar a la poesía un origen divino al tiempo de comenzar a desarrollar la idea de una poética enciclopédica. Pero la poesía no es sólo digna de alabarse porque sea creación divina, sino porque esta creación se equipara en grandeza a la capacidad que tiene el hombre para ejercerla, respondiendo así al regalo divino:

El don de la Poesía abraça i cierra
por priuilegio dado de l altura,
las ciencias i artes qu'ai acá en la tierra.

Ésta las comprehende en su clausura,
las personifica, ilustra i enriquece
con su melosa i graue compostura.

I aquel qu'en todas ciencias no florece,
i en todas artes no es exercitado,
el nombre de Poeta no merece (vv. 100-108).

La capacidad abarcadora de la poesía, su enciclopedismo, la conjunción de artes y saberes que ella esconde convierte al poeta, cuando éste cultiva esas mismas características, en el erudito por excelencia. Poseedor del más eminente de los dones divinos, el poeta, para serlo, debe dedicar su vida al estudio, único camino para llevar a buen puerto tal regalo.

Lo anónima, en este punto, vuelve la pluma hacia su musa y la pide ayuda para explicar el origen de la poesía:

¿Pues ya de la Poesía el nacimiento

i su primer origen fue en el suelo?¹⁰⁶
¿o tiene acá en la tierra el fundamento?

O, Musa mía para mi consuelo
dime donde nació qu'estoi dudando:
¿nació entre los espíritus d'el cielo? (vv. 115-120).

El apóstrofe hacia la musa es apenas ornamental. Que el nacimiento de la poesía tuvo su origen en los cielos es algo que la misma poeta nos ha dicho ya pocos versos antes. Justo por eso, la pregunta pareciera permitirle volver el camino y comenzar a hablar de la poesía en su carácter bíblico. El primero en aparecer es Adán, a él están dedicados los versos iniciales de una larga relación que incluye a Eva, Moisés, Barac, Débora, Goliat, Saúl, David, Judith, Job, Jeremías, Simeón, entre muchos otros. Con ellos la poeta ejemplifica los honores que ha merecido la poesía por haber salido de la pluma de David o por haber acompañado en el dolor a Job.¹⁰⁷ Más importante que la relación por sí misma es la función de la poesía que de allí se infiere:

Mas ¿para qué mi Musa s'abalança
querie[n]do co[m]probar cuá[n]to a Dios cuadre,
que en metro se le dé siempre alabança?

Pues vemos que la iglesia nuestra madre
con salmos, himnos, versos i canciones:
pide mercedes al eterno padre (vv. 226-231).

La poesía, entonces, no sólo es un don divino mediante el cual el ser humano cultiva el espíritu y la razón, sino que es el medio de comunicación entre Dios y sus

¹⁰⁶ Transcribo la nota de Cornejo Polar a este verso: “Podría haber una errata pues la «o» disyuntiva parece significar «cielo o tierra» y no «suelo o tierra», salvo que los versos 116-117 reiteren una misma pregunta y el terceto siguiente la contraria” (p. 134, vv. 116-117).

¹⁰⁷ Luego de la edición de Cornejo Polar resultaría ocioso enumerar cada uno de los personajes así como sus correlatos bíblicos. Para este trabajo es mucho más importante la estructura general del poema que ciertas minucias que pueden encontrarse perfectamente iluminadas en la edición del peruano. Para una descripción detallada de los personajes bíblicos que cita la poeta pueden revisarse las notas de Cornejo Polar a los versos 122-225.

criaturas, entre quienes la poeta menciona a San Paulino de Nola, Juvenco y Benito Arias Montano. Pero no a toda la raza humana se ha referido la poeta hasta este momento, pues un poco antes de la nómina bíblica había dejado claro que: “Dividiéronse en dos parcialidades / las gentes, siguió a Dios la más pequeña, / i la mayor a sus iniquidades” (vv. 1148-150), por lo que a continuación nos explicará lo que sucedió con aquella otra parte de la humanidad que dio la espalda a Dios.

Para la anónima, el poeta tiene la función de restaurar estas sociedades que no siguieron el camino de la religión cristiana. Víctimas, dice la poeta, de su soberbia, su arrogancia, su crueldad, su lujuria y su vanidad, su barbarie sólo pudo domesticarse cuando Dios

Dio al mundo (indino d'esto) los Poetas,
a los cuales filósofos llamaron,
sus vidas estima[n]do por perfetas.

Éstos fueron aquellos qu'enseñaron
las cosas celestiales, i l'alteza
de Dios por las criaturas rastrearon:

Éstos mostraron de naturaleza
los secretos; juntaron a las gentes
en pueblos, i fundaron la nobleza.

Las virtudes morales ecelentes
pusieron en preceto; i el lenguaje
limaron con sus metros eminentes
[...]
Creció su honor, i la virtud crecía
en ellos, i assí el nombre de Poeta
casi con el de Iove competía.

Porqu'este ilustre nombre s'interpreta
hazedor, por hazer con artificio
nuestra imperfecta vida más perfeta.

I assi el que fuere dado a todo vicio
Poeta no será, pues su instituto

es deleitar, i dotrinar su oficio (vv. 259-291)

A pesar del binomio deleitar/enseñar, parece que para la anónima la principal función del poeta es la pedagógica y, en este caso, una pedagogía espiritual y religiosa, lo que para Lucrecio Pérez Blanco consiste en que “palpita por parte de la poetisa peruana [una] *telogización de la Poesía*. ¿Con qué pretensión? Apoyándome en este momento sólo en la definición amanecida de sus versos, diría que con el fin de dignificar y de endiosar, ante los ojos del «vulgo», el género poético frente a otros géneros literarios”.¹⁰⁸ Para él, la concepción del poeta de la anónima responde a cinco características principales: “a) *filósofo* para conformar su modo de obrar con el Bien y, por consiguiente, convertirse en *modelo de sabiduría y bondad*; b) *maestro, rastreador de Dios y creador* de la solidaridad y nobleza del hombre; c) *maestro del lenguaje*; d) *iluminador* del arte celestial de la Poesía [...] e) *hacedor del bien* en el hombre”.¹⁰⁹

La del poeta, por tanto, es una labor basada en el saber y enfocada a la transmisión de ese saber para crear vínculos entre el ser humano y la divinidad. Sólo cuando se logra el cumplimiento de estas tres tareas es cuando llegamos al deleite: “¿Qué puede doctrinar un disoluto? / ¿qué pueden deleitar torpes razones? / pues solo está el delyte do está el fruto” (vv. 292-294). Un fin social, bajo estrictas convenciones morales, es el que busca la poesía. El regocijo que provocan los versos ha de basarse en la capacidad que tengan éstos de trasmitir el saber enciclopédico del poeta y en la relación de éstos con Dios, pero también en la capacidad que tenga el lector de entenderlos y, sobre todo, aprovecharlos.

¹⁰⁸ “«Discurso en loor de la poesía». El otro lazarillo ético-estético de la literatura hispanoamericana del siglo XVII”, *Quinto Centenario*, 16 (1990), p. 218.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 227.

Esta opinión de la poesía se refuerza durante los siguientes versos, dedicados a la alta estima que los antiguos tenían por el género: “Tratemos, Musas, de las opiniones / que del Poema Angélico tuvieron / la Griegas i Romulidas naciones” (vv. 295-267). Durante treinta y cinco versos se reafirma el origen celestial de los versos, su categoría de don divino y aparecen nombres como Cicerón, Aristóteles y Plinio. Lo más relevante de este apartado es, sin embargo, no la nómina de opiniones sino la consideración que aparece sobre el dúo vena/arte:

Fingieron que si al ombre con su vaso
no infundían el metro, era imposible
en la Poesía dar un solo paso.

Porqu´aunque sea verdad que no es fatible
alcançarse por arte lo qu´es vena,
la vena sin el arte es irrisible (vv. 304-309).

La poeta reproduce ese aparente equilibrio entre el arte y la vena que ya encontramos en la mayoría de los tratadistas de poética. La relación entre ambas categorías es tan estrecha como necesaria: no basta el natural ingenio para declararse poeta y ser juzgado y valorado como tal, pues si la poesía ha de cumplir dos tareas –la de enseñar y deleitar– necesita vestirse con la indumentaria adecuada, los preceptos. Para la anónima peruana el mayor regalo que legó la antigüedad fue la forma que con que a partir de ella se amoldó el ingenio.

La cumbre de esta exaltación de la época pagana, aquella edad de oro en que se admiró y cultivó la poesía, son los versos en que la anónima se dirige al tiempo:

O tiempo vezes mil i mil dichoso
(digo dichoso en esto), pues que fuiste
en el arte de Apolo tan famoso.

Cuando bien sus ecelencias conociste,

con cuánto acatamiento la estimaste,
en qué punto i quilates la pusi[s]te.

A los dotos Poetas sublimaste,
i a los que fueron mas inferiores
en el olvido eterno sepultaste.

De monarcas, de Reyes, de señores
sujetaste los cetros i coronas
al arte la mayor de las mayores.

I siendo aquesto assí por qué abandonas
agora la qu'entonces diste el lauro
i levantaste allà sobre las Zonas? (vv. 331-345).

Al desarrollar otro de los tópicos de la alabanza, es decir, la alta consideración que por la poesía tenía la Antigüedad, la poeta la coloca como el bien más alto del orbe, como aquel don cuya presencia se levantaba por encima del mundo.¹¹⁰ Para ejemplificar estos privilegios, la autora acude a ejemplos igual geográficos (“D’el Nilo al Betis, d’el Polaco al Mauro / hiziste le pagassen el tributo, / y la encumbraste sobre Ariete y Tauro”. vv. 346-348) que políticos y literarios, relacionados éstos con anécdotas de presencia corriente en el imaginario letrado de la época, como la salvación del manuscrito de la Eneida por parte de Augusto César,¹¹¹ o la envidia que sentía Alejandro Magno por

¹¹⁰ Dice el *Diccionario de Autoridades* bajo la entrada “Zona”: “Los astrónomos, y geógraphos cuentan cinco celebérrimas, en que dividen la Esphera, dos formadas por los círculos Polares, hacia uno y otro Polo, que llaman Frías, por estar sumamente apartadas de la Eclíptica, o camino del Sol: una formada de la distancia, que hai del un círculo Solsticial al otro, dividida por la Eclíptica en dos partes, una Septentrional, y otra Austral, que llaman Tórrida, ò mui ardiente, por estar tan inmediata al Sol, y à su Eclíptica, y las otras dos, que llaman Templadas, por no estar tan distantes del Sol como la primera; ni tan inmediatas como la segunda, formándose de la distancia, que hai desde el círculo Solsticial al Polar en una y otra parte de la Esphèra. Todas ellas se consideran en la Esphera terrestre, como que corresponden, y están debaxo de las de la Celeste”.

¹¹¹ Aunque en el verso 359 se lee “Julio César”, atinó José Antonio Mazotti en señalar que Cornejo Polar siguió la lectura del *Discurso en loor...* a pie juntillas, y que Alicia de Colombí-Monguió fue quien notó en textos de Sánchez de Lima y de Cervantes que el emperador que salva el manuscrito de Virgilio fue Augusto y no Julio César (véase, *Discurso en loor de la poesía*, ed. Cornejo Polar, p. 97, n. 17).

carecer de un poeta que contara sus hazañas como sí encontró Aquiles en Homero,¹¹² o la sentencia de muerte que pronunciara Apolo en Delfos en contra de quienes habían matado a Arquíloco y la tregua que guardaron los ejércitos para honrar a Sófocles, caído en batalla contra los espartanos.

“Más para qué en ejemplos m’ e cansado / por mostrar el onor qu’ a los Poetas / los Dioses i las gentes les an dado” (vv. 391.393) se pregunta la poeta anónima al concluir el recorrido por la edad de oro. Para qué, nos dice, si hasta los mismos demonios permitieron a Orfeo bajar a los infiernos en busca de Eurídice. Pero esa pregunta no hace más que abrir el camino hacia otro tópico en el poema: el catálogo de héroes, cuya primera parte consiste en el canto y elogio de los latinos, “Los quales con su canto dulce i tierno / a sí, i a los que en metro celebraron, / libraron de las aguas d’ el Averno.” (vv. 40.402). Virgilio, Horacio, Catulo, Marcial, Séneca, Ovidio, Lucrecio, Juvenal y muchos otros pueblan la lista y, cual si la poeta presintiera el límite del tópico (o los pensamientos del lector), interrumpe tal nómina al preguntarse:

Pero ¿dó voi, adó me precipito?
¿quiero contar d’ el cielo las estrellas?:
quédese, qu’ es contra un infinito.

Mas será bien, pues soi muger, que d’ ellas
diga mi Musa, si el benino cielo
quiso con tanto bien engrandecellas.

Soi parte, i como parte me recelo,
no me ciegue afición, mas diré sólo
que a muchas dio su lumbré el Dios de Delo.

Léase Policiano, que de Apolo
fue un vivo rayo, el qual de muchas ca[n]ta,

¹¹² Cornejo Polar señala que la historia se encuentra en diversos textos entre los que cita *El libro de Alexandre*, Rengifo y las *Vidas Paralelas* (véase, pp. 98-99). Según María Rosa Lida (*La idea de la Fama en la Edad Media castellana*, FCE, México, 1952, *passim*) el tópico se fijó a partir de Cicerón, *Pro Archia*, X, 24.

divulgando su honor de Polo a Polo (vv. 418-429).

A las primeras dos, Safo y Pola, las menciona mediante Poliziano, quien en su silva *Nutricia* hace un catálogo de poetas.¹¹³ Lo que sigue es más difuso. La poeta interrumpe el discurso: “Dexemos las antiguas con qué gloria / de una Proba Valeria, qu’ es Romana, / hará mi lengua rustica memoria?” y otorga mayor peso a la cualidad poética de las profecías, pues menciona a las Sibilas, las Febadas y Tiresia Manto. Esta escasa lista se demuestra, cuando menos, sospechosa. Los debates sobre la feminidad de la autora apenas han fijado su atención en la poca importancia que la anónima otorga a las poetas, puesto que este elogio termina con las siguientes cuatro estrofas cuya cualidad, si la tienen, consiste en no decir absolutamente nada:

Pues qué diré d’Italia, que adornada
oy día se nos muestra con matronas,
qu’ en esto eceden a la edad passada.

Tú, o Fama, en muchos libros las pregonas,
sus rimas cantas, su esple[n]dor demuestras,
i assí de lauro eterno las coronas.

También Apolo s’infundió en las nuestras
i aun yo conozco en el Pirú tres damas,
qu’ an dado en la Poesia eroicas muestras.

Las cuales... mas callemos, que sus famas
no las fundan en verso: a tus varones
o España buelvo, pues alla me llamas (vv.451-462).

Esta transición sorprende no sólo por la evidente contradicción entre las últimas dos estrofas (¿si aquellas damas del Perú no basaban su fama en versos cómo darían muestras heroicas a la poesía?), sino por la total ausencia de nombres y modelos en los

¹¹³ Dice Alberto Tauro en su edición del *Discurso* que es en la silva titulada *Nutricia* “donde Policiano hace el elogio de muchas poetisas griegas y latinas, hebreas y toscanas” (*Esquividad y gloria...*, *op. cit.*, p. 71, n. vv. 427-429).

que nuestra autora legitima esa su minúscula posición, causada por su género, de la que tanto y tanto se ha lamentado. Los dos apóstrofes, a la Fama y a España, funcionan como subterfugio para que evite continuar con el elogio y cambie el tema para enfocarse en los varones ilustres de la península cuyos nombres tampoco menciona:

También se sirve Apolo de Leones,
pues an mil Españoles florecido
en Épicas, en Cómico i Canciones.

I muchos an llegado i ecedido
a los Griegos, Latinos i Toscanos,
i a los qu'entr'ellos an resplandecido.

Que como dio el dios Marte con sus manos
al Español su espada, por que el solo
fuesse espanto i orror de los Paganos,

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

Quién fuera tan dichosa qu'alcançara
tan elegantes versos, que con ellos
los Poetas d'España sublimara.

Aunque loallos yo fuera ofendellos,
fuera por darles lustre, onor i pompa,
escurecerme a mi, i escurecellos.

La fama con su eterna i clara trompa
tiene el cuidado de llevar sus nombres,
a dó el rigor d'el tiempo no los rompa (vv. 463-483)

La fama sí, pero no la poeta anónima a quien parece importarle muy poco justificar sus afirmaciones con nombres u obras: se contenta con recurrir al tópico de las armas y las letras y así explicar cómo Marte armó a los españoles para que éstos combatieran a los paganos, y cómo Apolo les regaló su pluma (en la doble acepción) para que los versos de los poetas cruzaran el mar. Si no los nombra, dice convencida, es para

no oscurecerlos. Pero si para la anónima no parece en absoluto importante citar nombres de famosas y famosos poetas, ¿qué lo es? El siguiente apóstrofe parece responder esa pregunta:

I vosotras, Antárticas regiones,
también podéis teneros por dichosas,
pues alcanzáis tan celebres varones,

cuyas plumas eroicas, milagrosas
daràn, i an dado muestras, cómo en esto
alcanzáis tan célebres varones (vv. 496-501).

¿A cuáles varones?, se preguntará el lector. No importa, pareciera responder la anónima, pues lo importante es que los poetas antárticos han dado muestra de correr parejos con aquellos innombrables. Este nuevo elogio prepara el terreno para el apartado más largo del poema (ciento veintiocho versos), dedicado, con nombres y apellidos, a los poetas del Perú. La introducción a esta nómina de autores es un afectado apóstrofe a la musa, una aceptación (o queja, o autoafirmación o todas juntamente) de su débil naturaleza femenina y, de nuevo, un ejercicio de falsa modestia hacia sus versos (por momentos más certero que retórico):

¿Dónde vas, Musa? no emos prosupuesto
de rematar aquí nuestro discurso,
que de prolixo i tosco es ya molesto?

¿Por qué dilatas el difícil curso?,
¿por qué arrojas al mar mi navecilla?,
mas que ni tiene puerto, ni recurso.

A una muger que teme ver la orilla
d'un arroyuelo de cristales bellos,
¿quieres q[ue] rompa al mar co[n] su barquilla?

¿Cómo es possible yo celebre aquellos
que asido tienen con la diestra mano
al rubio intonso Dios de los cabellos?

Pues nombrarlos a todo es en vano,
por ser los d'el Pirú tantos, qu'eceden
a las flores que Tempe da en verano (vv. 502-516).

Y sin embargo, a los peruanos la anónima sí les otorga el privilegio del nombre, lo que demuestra que su principal interés, más que a las mujeres y que a las glorias de España, era el de elogiar a los poetas del sur de América.¹¹⁴ Desde esta perspectiva, es posible leer el *Discurso* como una carta de presentación de la Academia Antártica, en búsqueda de su inclusión en el canon. El tiempo, sin embargo, no parece haber sido tan benévolo con los quince poetas citados como sí lo fue la anónima, puesto que ya Cornejo Polar hizo notar la poca consistencia de la lista: “Por otra parte, la poetisa carece de una jerarquía axiológica y prodiga por igual elogios a poetas de méritos incuestionables (como Hojeda y Oña) y a versificadores menos que medianos (Arriaga, Fernández, etc.) [...] Es lógico pensar que fuertes influencias de amistad y compromiso gravitaban sobre la Anónima, al tiempo que le faltaba esa «perspectiva histórica» que distingue lo auténticamente poético de los fugaces brillos de rimadores sin genio”.¹¹⁵

La relación termina con una nueva invocación a Elpis, quien para la mitología griega personificaba la esperanza:¹¹⁶ “Elpis Eroida, préstame la alteza / de tu espíritu insine, por que cante / de otros muchos Poetas la grandeza” (vv. 631.633). Pero de nuevo la anónima convierte en simulacro su aviso, pues en lugar de proceder al canto de esos

¹¹⁴ Sería redundante repetir lo que Tauro (*op. cit.*, pp. 121-168) y Cornejo Polar (*op. cit.*, pp. 55-59) han escrito sobre los poetas aludidos por la anónima. Para los motivos de este trabajo es más relevante lo que el texto dice sobre poesía que sobre poetas. Para conocer a algunas de las mujeres que pudo haber mencionado la anónima puede consultarse el artículo de Luis Monguió, “Compañía para sor Juana...”, art. cit., pp. 45-52, que menciona a algunas contemporáneas de nuestra poeta.

¹¹⁵ *Op. cit.*, p.60.

¹¹⁶ Tanto Tauro como Cornejo anotan que por “Elpis”, la anónima se refiere a la esposa de Boecio y compositora, dicen, de poemas piadosos. Una referencia de M. Laguillo Ledesma indica que el nombre de la esposa del filósofo romano era Elpe (*Diccionario biográfico universal de mujeres célebres*, imprenta de D. José Félix Palacios, Madrid, 1844, s. v.). Ninguno de los dos críticos, sin embargo, hace referencia a la Elpis del mito de la caja de Pandora y cuyo equivalente romano es Spes.

“otros muchos Poetas”, comienza la disertación sobre la bondad y la importancia de la poesía. La primera cualidad es fácilmente demostrable: “Ser buena, por su santo nacimiento / i por qu’ es don de Dios, i Dios la estima, / queda arriba probado nuestro intento.” (vv. 637-639), pues sería impensable rebatir que la bondad descansa en su origen divino.

Sobre la importancia, la anónima argumenta un poco más: lo importante es lo provechoso y lo que se aprovecha, como el sol (“porqu’ aunque hiere, / con sus rayos alumbra y nos da vida”, vv. 646.647), como la tierra (“porqu’ anida / al ombre”, vv. 649-650), como los vegetales, los frutos, el mar y el viento (“porque nos rinden fertiles tributos”, v. 654), y las artes y la ciencias (“porque de cada cual viene un provecho, / qu’ es el fin a que mira su existencia”, vv. 659-660). Pero de entre todas ellas

Es la Poesía un piélago abundante
de provechos al ombre, i su importancia
no es sola para un tiempo, ni un insta[n]te:

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

En la viriliad es ornamento,
i a fuerça de vigilias i sudores
pare sus hijos nuestro entendimiento.

En la vejez alivia los dolores,
entretiene la noche mal dormida,
o componiendo o rebolvi[n]do Autores.

Da en lo poblado el gusto sin medida,
en el campo acompaña i da consuelo,
i en el camino a meditar combida.

De ver un prado, un bosque, un arroyuelo,
de oír un paxarito, da motivo
para qu’ el alma se levante al cielo.

Anda siempre el Poeta entretenido
con su Dios, con la Virgen, co[n] los Sa[n]tos,
o ya se abaxa al centro denegrado.

De aquí proceden los heroicos cantos,
las sentencias i exemplos virtuosos,
qu'an corregido i convertido a tantos (vv. 664.687).

En primer término se rescata el carácter pedagógico de la poesía. El conocimiento obtenido en la infancia se convierte después, durante la edad varonil (edad adulta), en ornamento y en la ayuda necesaria para el proceso cognitivo (de esa forma, el ornamento y los hijos del entendimiento corresponderían al deleite y a la enseñanza). Pero la poesía es también el vínculo con la divinidad, y la anónima nos recuerda, no sin cierta afectación, que los versos hacen convivir al ser humano con la naturaleza y con Dios. Esa su bondad y esta su importancia son los dos principales argumentos que la anónima opone contra quien osa atacar la poesía: “I si ai Poetas torpes i viciosos, / el don de la Poesía es casto i bueno, / i ellos los malos, suzios i asquerosos” (vv. 688-690), dice la poeta en tonos más bien infantiles que después matiza y desarrolla:

La lengua desenfrena i se desmanda
a condenar a fuero a la Poesía,
como si fuere Erética, o Nefanda.

Necio: ¿también será la Teología
mala, porque Lutero el miserable
quiso fundar en ella su herejía?

Acusa a la escritura venerable
(porque la tuerce el mísero Calvino)
para probar tu intento abominable.

Quita los templos donde al Rei divino
le ofrecen sacrificios, porqu'en ellos,
comete un desalmado un desatino.

D'el oro i plata, dos metales bellos

condena al hazedor ecelso i sabio:
pues tantos males causa el pretendellos.

Contra todas las cosas mueve el labio,
pues todas, si de todas ai mal uso,
hazen a Dios ofensa, al ombre agrabio (vv. 697-714).

Sin que importe demasiado la calidad de los versos, la defensa de la anónima se centra en la ya trabajada idea de que no hay mala poesía sino malos poetas. La argumentación es fina, puesto que recupera el carácter provechoso de la poesía e inhabilita a quienes no lo ejercen para criticar un arte que, por sí mismo, es excelso. La segunda parte de esta defensa se centra en la relación entre cristianismo y paganismo y cómo debe interpretarse:

Si dizes que te ofende i trae confuso
ver en la Iglesia llenos los Poetas
de Dioses qu'el Gentil en aras puso.

Las causas son muy varias i secretas,
i todas aprovadas por Católicas
y assí en las condenar no t'entremetas.

Las unas son palabras Metafóricas,
i aunque muger indota me contemplo,
sé que también ai otras Alegóricas (vv-715.223).

Las principales estrategias que los eruditos del Renacimiento y el Barroco encontraron para justificar la lectura de los gentiles sin poner en peligro la ortodoxia fue la lectura alegórica. De esa manera, los dioses y seres mitológicos representaban virtudes o vicios con fines estrictamente pedagógicos.¹¹⁷ Un buen ejemplo de ello son las mismas traducciones de Diego Mexía, quien después de cada epístola escribe el desenlace de cada una de las historias, acompañándolo de breves y contundentes lecciones morales. Por

¹¹⁷ Cf. *supra*, pp. 25 y ss. También puede consultarse José Domínguez Caparrós, *Orígenes...*, *op. cit.*, pp. 88 y ss.

ejemplo, luego de la carta de Fedra a Hipólito, dice Mexía: “Remate cierto a las que dan rienda a sus torpes desseos, no sólo intentando (como Fedra) mas consumando mil géneros de incestos i abominaciones: porque no ai que dudar, sino que las mugeres que pierden el temor de Dios, son mucho mas incontinentes que los ombres”.¹¹⁸

En este tipo de lecturas e interpretaciones pensaría la anónima al proponer lecturas metafóricas y alegóricas de la gentilidad. Pero su respuesta incluye otra variante, puesto que le adjudica un papel especial a esas historias de los poetas antiguos:

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

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

La lectura alegórica funciona entonces en dos planos: el primero, utilizando a los poetas (pues ésa es la palabra) para extraer lecciones morales y, segundo, para que mediante esas lecciones se demuestre que los paganos existen para servir al Dios de los católicos, engrandeciéndolo no sólo por contraste, sino por el uso que éste obtiene de aquéllos.¹¹⁹

Luego de las respuestas que la anónima da a quien ataca la poesía comienza la coda. En primer lugar, la voz se dirige al “Poético espíritu” y ante él enumera las maravillas de un arte cuyo origen celestial combate los vicios, encumbra y enseña virtudes, anima y consuela al afligido, alivia tristezas, celebra a quien honor ha merecido, dibuja la hermosura de las damas, inflama el alma y glosa los conceptos del alma. Por

¹¹⁸ Diego Mexía, *Primera parte del parnaso antártico de obras amatorias*, ed. facsimilar, *op. cit.*, p. [65].

¹¹⁹ Véase *supra*, p. 25.

todas estas razones, la poeta ahora se dirige hacia su musa con una serie de preguntas retóricas que suponen la victoria en la defensa del arte poético:

I dime, o Musa, ¿quién d´aquí adelante
de la Poesía viendo la ecelencia,
no la amaré con un amor constante?

¿Que lengua avrá que tenga ya licencia,
para la blasfemar, sin que repare,
teniéndole respeto i reverencia?

I ¿cual será el ingrato qu´alcançare
merced tan alta, rara i esquisita,
qu´en libelos i en vicios la empleare? (vv. 787-795).

Para finalizar, la poeta se dirige hacia su mismo espíritu cansado, “que sin aliento vas, yo bien lo veo, / i está mui lexos d´este mar el vado.” (vv. 800-801) y se despide de Mexía, no sin antes recordarle que el *Discurso* es una ofrenda a su nombre:

I tú, Mexía, qu eres d´el Febéo
va[n]do el príncipe, aceta nuestra ofrenda,
de ingenio pobre i rica de desseo.

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

Habría que decir, para comenzar la conclusión del presente capítulo, que cualquier juicio sobre el *Discurso* que presuma de cierta generalidad o que busque abarcarlo lo más posible debe tener en cuenta la dicotomía expresada por la misma poeta al principio del texto: la relación entre la defensa de la poesía (entendida como género) y su realización (los logros y virtudes del poema). A diferencia del *Compendio apologético en favor de la poesía*, el *Discurso* se presenta en verso, lo cual, si hemos de seguir a los propios tratadistas, no implica necesariamente cualidades poéticas, aunque sí las sugiera.

Cuando Cornejo Polar tocó el tema, atinó al decir que “el *Discurso* es una obra hasta cierto punto «objetiva», de tono intelectual, más que una eclosión afectiva de raigambre lírica”.¹²⁰ Es cierto que a pesar de los fallos que he mencionado a lo largo del análisis, de las contradicciones y de la afectación en que la anónima parece haberse perdido por momentos, la principal carencia del texto es su poco valor poético. No hay en él memorables metáforas, ni juegos estilísticos, ni artificios ni conceptos cuyo enigma deba el lector meditar antes de deslumbrarse y deleitarse. La elección de la terza rima como forma para la defensa se entiende si la pensamos en términos preceptistas, puesto que era el mismo Juan Díaz Rengifo quien explicaba que

Tienen los Tercetos muchas, y muy suaues sonadas, y no sólo se cantan, sino también siruen para escriuir historia seguida: porque ofrece su compostura, y cadena, vn inmortal discurso, y que haze que el Poeta pueda llevar la narración más simple, succinta, y breue, y menos llena de los que los versados de esta Arte llaman, ripio.¹²¹

La hondura de su argumentación, sin embargo, no alcanza grandes vuelos. La anónima cumplió lo prometido en la medida en que logró vencer sus imposibilidades y debilidades para llevar a buen puerto la defensa de su oficio. El mismo gesto le valió ser la artífice de la presentación de la Academia Antártica, su madrina. Los motivos de Balbuena, como vimos en su momento, fueron otros. Su alabanza se organiza en torno a su persona y a sus detractores. Luego entonces, la defensa implica en ambos casos una situación desventajosa: quien necesita defenderse es porque ha sufrido denuestos. En general, toda alabanza del oficio poético lleva esa marca de inferioridad, que incluso sin hacer explícitos los ataques, demuestra cierta autocompasión:

¹²⁰ *Op. cit.*, p. 29.

¹²¹ *Arte poética española*, ed. facsímil, Servicio de de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1977, cap, LVII, p. 60.

La poesía, señor hidalgo, a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio; hala de tener, el que la tuviere, a raya, no dejándola correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos; no ha de ser vendible en ninguna manera, si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias, o en comedias alegres y artificiosas; no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran.¹²²

A pesar de encumbrarla y cubrirla de gloria, cada texto en favor de la poesía no deja de considerarla en un principio una tierna doncella en busca de comprensión y ayuda. El género de la alabanza nace desde una perspectiva inferior: inferior con respecto a otras artes y ciencias, inferior a otros oficios y tareas, inferior incluso en cuanto a género literario, al grado de negarle su autonomía incluyéndolo como prólogo o epílogo a textos “mayores”. Los poetas luchan por superar la contradicción de saberse, a un tiempo, reyes en un mundo que, con base en la sospecha y el insulto, se niega a reconocerles la corona de laurel.

¹²² Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Luis Andrés Murillo, Clásicos Castalia, Madrid, 1997, t. 2, cap. 16, p. 155.

CAPÍTULO II ARTES POÉTICAS Y PRECEPTIVAS

2.1. Breve panorama de las poéticas españolas del Siglo de Oro.

El principio de la reflexión poética basa su argumentación en la oposición de contrarios. El resultado de binomios como verdad/mentira, verosímil/inverosímil, oscuridad/sencillez, erudición/llaneza corresponde a una idea de la poesía que, siguiendo el mismo esquema, se basa en una dicotomía esencial: ingenio/arte. Si el poeta nace o se hace es una disyuntiva que dirigió la teorización poética a tal grado, que es posible encontrarla sucintamente enunciada en la definición de “poeta” que ofrece el *Diccionario de Autoridades*: “El que tiene numen de hacer versos, o los hace según arte” (s. v.), y que contrasta con la definición actual: “Persona que compone obras poéticas y está dotada de las facultades necesarias para componerlas” (*DRAE*, s.v.). Si lo es, la evolución supone más bien un retroceso, pues en busca de cierta objetividad y asepsia, desdibuja las facultades inherentes al creador, de modo que, siguiendo tal definición, será poeta todo aquel que tenga la capacidad de serlo, lo que –tautologías más o menos– nos llevaría a pensar que “poema” es todo aquello que alguien capaz de ser poeta ha escrito.

Lo indeterminado de tal definición es completamente justificable sin embargo, porque desde su comienzo la meditación en torno a la poesía ha caracterizado al poeta como un ser sobrenatural, por un lado, y erudito, por el otro, lo que sin duda dificulta cualquier delimitación con respecto a sus características.¹ Más que en ningún otro texto, es en las alabanzas y defensas de la poesía donde esta concepción binaria propicia la indeterminación taxonómica. La poética teológica (el poeta como ser celestial) y la poética enciclopédica (el poeta como sabio y erudito) son los dos grandes polos donde

¹ Cf. Para una caracterización del poeta, véase capítulo I, pp. 22 y ss.

caben desde los conceptos platónicos de locura y de tercera manía, hasta los más mecánicos y preceptivos principios métricos del siglo XVII.

Los mismos extremos se han actualizado y han encarnado en dos espacios que, si bien antes hermanos, ahora viven separados por barreras al parecer infranqueables. Tal pareciera que esta mitología del poeta (poética teológica) ha quedado exclusivamente a cargo de los poetas mismos, en la manera en como conciben su trabajo y en los libros que dedican a esas reflexiones.² Del otro lado de la frontera, el crítico, el literato que ha optado por acercarse al fenómeno poético con herramientas que por principio dirigen la creación hacia el camino de la técnica, del arte.³

Los escritores del siglo XVII no pensaban así. Para ellos, la dicotomía arte/ingenio no suponía un dilema sino la búsqueda de un equilibrio, y a pesar de la influencia de las ideas platónicas –con las mismas contradicciones de Platón en relación con este tema–⁴ la fuerte presencia y penetración de Aristóteles y Horacio produjo que durante el Siglo de Oro se hablara de estos dos términos en tono conciliatorio y no con actitud beligerante.

Ya en 1535, Juan de Valdés se expresaba en estos términos con respecto al uso de nuestra lengua: “el ingenio halla qué dezir, y el juicio escoge lo mejor de lo que el ingenio halla, y pónelo en el lugar que ha de estar [...] Si yo oviesse descoger, más querría con mediano ingenio buen juicio, que con razonable juicio buen ingenio”.⁵ El

² Ahí está, por ejemplo, el popular libro de Robert Graves, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*, Straus and Giroux, NY, 1948.

³ En el trabajo de Johathan Culler encontramos la reunión de estos, en apariencia, polos opuestos, pues se ha dedicado a estudiar y definir aspectos de la lírica basado al mismo tiempo en conceptos teóricos modernos y en tropos de la retórica clásica, específicamente el apóstrofe. Véase, por ejemplo, su artículo “Changes in the study of lyric”, en Chavia Hosek y Patricia Parker (eds.), *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, Cornell UP, Ithaca, 1985, pp. 38-54.

⁴ Cf. capítulo I, pp. 23-25.

⁵ *Diálogo de la lengua*, ed. de Juan M. Lope Blanch, Clásicos Castalia, Madrid, 1969, pp. 165-166.

seguimiento de esta idea a lo largo de los textos dedicados a esclarecer el oficio poético ofrece un doble camino. Por un lado, la justificación del arte poética misma. Por el otro, la concepción de esta idea como esencial y como punto de partida de toda reflexión poética: “si la naturaleza se perfeccionase con el Arte, quién duda sino que habría aventajadísimos Poetas, y muy dignos de ser laurados”, dice Rengifo.⁶ Otro tanto opina Carvallo: “la obra que naturalmente nace sin arte, si acierta a ser buena, es pocas veces [...] pero sin fiel afluente natural no puede el Poeta ser agradable con su canto”,⁷ sin hacer otra cosa que perpetuar la opinión de Horacio, cuando explica que “se ha preguntado si es la naturaleza la que hace a un poema digno de elogio o si es el arte; yo no veo a qué servirá el trabajo sin una rica vena ni el genio sin pulir; cada uno pide la ayuda del otro y ambos conspiran juntos amistosamente”.⁸

En su *Cisne de Apolo*, Carvallo eligió la figura de esta ave como “insigna preclara de los poetas”⁹ basado en el emblema CLXXXIII de Alciato, que a su vez se basa en la metamorfosis de Cicno quien, triste por el infausto destino de Faetón, se lamentaba a las orillas de río Erídano cuando los dioses se apiadaron de él y lo transformaron en cisne.¹⁰ A los poetas corresponde este escudo, porque “consagrados a Apolo Dios de los adivinos, cantan tan suave, y dulcemente, quando quieren morir, como adivinando los bienes de la otra vida. Semejante a un Cisne podremos llamar a un santo quando muere,

⁶ Juan Díaz Rengifo, “Al conde de Monterrey”, en *Arte poética española*, ed. cit., s.p.

⁷ Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, ed. cit., pp. 356-357.

⁸ “Epístola a los Pisonés”, en Aristóteles/Horacio, *Artes poéticas*, ed. bilingüe de A. González, Visor, Madrid, 2003, p.181.

⁹ *Op. cit.*, p. 36.

¹⁰ Ovidio, *Metamorfosis*, XII, vv-64-167; uso la ed. de Cátedra: 5a ed., ed. y trad. de C. Álvarez y R. M. Iglesias, Madrid, 2003.

el qual muere contento, porque espera que va a gozar de los bienes de la vida eterna”.¹¹

Este canto suave será la materia de las poéticas.

Para el erudito renacentista y barroco, Poesía se escribe con mayúscula. El arte de la imitación mediante el lenguaje engloba de esa manera los tres géneros predominantes – comedia, epopeya, tragedia– y los subgéneros que nacen de ellos. Cuestión más difícil es la de definir lo que Arte Poética significa, pues de esa pregunta se derivan los principales hilos conductores que guiarán la lectura de los textos coloniales dedicados a la reflexión poética.

“El arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora”, explica Aristóteles en su *Poética*,¹² primer tratado sistemático sobre el arte de la palabra. En ella se caracteriza el acto poético como un proceso activo de creación, de tal manera que una buena definición para iniciar el recorrido corresponde, de nuevo, al *Diccionario de Autoridades* que indica que poética es “lo mismo que Poesía. También se llama así la obra o tratado en que se señalan las reglas y preceptos necesarios para la mayor perfección de las obras Poéticas” (s. v.).

Esta zona de aparente indeterminación explica la necesidad de concebir el arte poética como un género y que, dentro de él, se incluyan no sólo las reflexiones sobre su objeto de estudio, sino sobre las características inherentes al género mismo. Dicho de otro modo, toda poética es una metapoética, y como tal debe pensarse a sí misma antes de adentrarse a los terrenos de su materia. El poeta, al hablar de su arte, debe primero

¹¹ Diego López, *Declaración magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato...*, Gerónimo Vilagrasa, Valencia, 1670, fol. 623.

¹² Ed. cit., 1447b.

reflexionar sobre los tópicos y las convenciones dentro de las cuales puede componer su poética. Este proceso se encuentra – implícita o explícitamente– en los tratados poéticos.

De ahí que, en su prólogo, Pinciano abogue por el apelativo de “philopoetas”, y que titule su tratado “Philosophía antigua poética”, puesto que se “ve al ojo que los philosophos más antiguos enseñaron su philosophía con imitaciones poéticas y que los más modernos la enseñaron sin ellas después. Deste nombre han huido nuestros españoles con justa razón, los cuales en sus libros no han dado philosophía antigua ni aun moderna, sino tocado solamente la parte que del metro habla”.¹³

Por principio, entonces, habría que rastrear una definición de “Arte poética” que se centre en dos aspectos sustanciales, la doble vertiente: acto de crear poesía y la definición de tal arte, y las reglas para crearla y/o mejorarla, o lo que es lo mismo, la naturaleza y la función, tanto de la poesía como del propio género del arte poética, tal y como lo expresó Karl Kohut al plantear dos preguntas necesarias para estudiar estos textos: ¿qué significaban para sus contemporáneos?, ¿qué función tenían?¹⁴

Lo primero es delimitar espacios. Al hablar de “pensamiento poético”, fácilmente vienen a la mente por lo menos dos niveles en los cuales dicho pensamiento puede expresarse. El primero, el de la crítica como espacio de evaluación. El segundo, el de la poética como espacio cognitivo,¹⁵ desde el cual puede derivarse una “ciencia” de la literatura: “A science of literature is possible only if literature is recognized as a specific artistic activity; conversely, the specificity of the art of literature can be justified in theory

¹³ *Philosophía antigua poética*, ed. cit., p. 12.. El *Diccionario de Autoridades* dice: “Philosophía: ciencia que trata de la esencia, propiedades, causas y efectos de las cosas naturales”, s. v.

¹⁴ *Las teorías literarias...*, op. cit., p. 43.

¹⁵ Sigo aquí el estudio de Ludomír Doležel, *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, University of Nebraska Press, 1990, pp. 4 ss. El tema del capítulo tercero de este trabajo estará dedicado a la crítica literaria.

and defended in cultural practice only by a scientific poetics that rejects deterministic and reductionist approaches to literature”.¹⁶

La idea de la especificidad literaria como fundamento de una “ciencia” – entendido este término en su sentido antiguo, como el “conocimiento cierto de alguna cosa por sus causas y principios” (*Dicc. Aut., s. v.*)– no es de ninguna manera algo particular del pensamiento estructuralista y sus derivaciones, sino que está ya implícita en Aristóteles desde las primeras líneas de su tratado: “Hablemos de la poética en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien, y asimismo del número y naturaleza de sus partes” (1447a), lo que demuestra la necesidad de reducir el objeto de estudio (especificarlo) para así poder aprehenderlo correctamente.

Este tipo de enfoque está presente no sólo en Aristóteles, sino en los tratados de poética más influyentes de la tradición occidental. En Escalígero, por ejemplo, para quien “The poetical art is a science, that is, it is a habit of production in accordance with laws which underlie that symmetrical fashioning known as poetry. So it has three elements: the material, the form and the execution”.¹⁷ Estos tres elementos advierten la presencia de reglas subyacentes que todo tratado poético debe contener, de una doctrina que es al mismo tiempo estructura y contenido del género: “Nous sommes persuadé –dice Edmond Faral–, pour notre part, que l’art d’écrire, en toutes ses manifestations –invention et choix des thèmes de développement, ordonnance des idées, travail du style proprement dit– englobe un ensemble de faits qu’on peut définir objectivement et expliquer, au moins en

¹⁶ *Ibid.*, p. 4.

¹⁷ Scaligero, *Selected Translations from Scaliger’s Poetics*, by F. Morgan Padelfor, Hany Holt Company, NY, 1905, p.18.

parte, par l'action précisément déterminable d'un milieu, d'une mode, d'une doctrine".¹⁸

Se trata, entonces, de averiguar los componentes principales de esta doctrina, los elementos necesarios para considerar como género estos tratados sobre poética, y según tal definición, acercarnos un poco a la función que para sus contemporáneos tenían estos textos.

Una rápida ojeada a las poéticas más importantes de la época nos permite abstraer dichos elementos. *El Cisne de Apolo*, de Luis Alfonso de Carvallo, se divide en cuatro libros cuya temática es la siguiente: "1) Definición y materia de la Poesía; 2) Disposición y forma de la poesía castellana, qué son versos, coplas, con que se sigue uno de sus dos fines, que es dar gusto; 3) Disposición y forma de la poesía con que alcanza el segundo fin, que es aprovechar; y 4) Del decoro que se debe guardar en la Poesía, de la vena y furor poético". Las *Tablas Poéticas* de Francisco Cascales tiene dos grandes partes: "De la poesía «in genere»" y "De la poesía «in specie»". Escalígero, siete libros: 1) La historia de la Poesía; 2) La materia de la Poesía; 3) Las ideas de la Poesía; 4) La preparación o composición poética; 5) y 6) Crítica; y 7) un apéndice a manera de conclusión.

De estos tres ejemplos es posible inferir lo que desde el texto de Aristóteles se remarca, la diferencia entre poeta y versificador. Para los tratadistas de la poética, la diferencia permanece clara. Su labor no se restringe a publicar reglas y preceptos, sino a explicar la naturaleza de la poesía, su historia, su estructura: "La materia del Arte Poética –dice Juan Díaz Rengifo– son todas las cosas, que tienen ser, y las que no lo tienen, sino

¹⁸ Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge* (1924), Champion, Paris, 1982, p. xii.

es el que del mismo Poeta reciben”.¹⁹ Así como es posible entender éstas en el contexto de la creación poética, también lo es si echamos mano del doble significado del concepto y pensamos, entonces, que el tratado poético, fiel a la naturaleza de su objeto de estudio, debe nutrirse de todo lo que sea posible para alcanzar una correcta comprensión del fenómeno poético.

Una óptima inmersión dentro del horizonte de las poéticas obliga a entenderlas diacrónicamente. Lo dicho hasta ahora pareciera contravenir el significado mismo que la palabra “arte” tuvo en su origen, la idea de técnica y, como tal, de principio que cierta actividad requiere para su realización. El *Diccionario de Autoridades* registra también esta acepción al explicar que arte es “La facultad que prescribe reglas y preceptos para hacer rectamente las cosas” (s. v.), y de esta manera se ha intentado explicar la función de las poéticas. Durante el Medievo y el Renacimiento, estos manuales estaban dedicados exclusivamente al ambiente escolar, y su interés primordial era proporcionar al estudiante hábitos de estudio: “These habits include the capacity to choose from among ideas, to choose from among several modes of organization, and to choose for the given occasion from among and almost unlimited number of modes of development amplification of the language itself”.²⁰

Bajo esta perspectiva, las poéticas se conciben más como textos funcionales, prácticos, que como teóricos y analíticos. Sin embargo, en ellos está presente ya la idea clave que guiará e impulsará el desarrollo del género: “the idea that literary

¹⁹ *Arte poética española*, ed. cit., p. 3.

²⁰ J. J. Murphy, “The art of poetry and prose”, en Alastair Minnins e Ian Johnson (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 2; *The Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, pp. 42-67.

<<creativity>> stems from a plan and order”.²¹ El orden, la doctrina, los elementos, ideas todas encaminadas hacia la idea principal de que toda arte es cultivable y que gracias a ese ejercicio es posible pulir las habilidades. No en vano Juan del Encina explicaba de manera literal la práctica del “trobar” con la idea de un hallazgo y, por lo tanto, la creación poética como la búsqueda de sentencias, razones, consonantes, pies “de cierta medida a donde las incluir y encerrar”.²²

En medio de estas dos caracterizaciones –los ejercicios escolares para desarrollar hábitos estudiantiles aplicables a todas las disciplinas y la idea de la praxis poética como una búsqueda basada en esos mismos principios– tiene lugar un desplazamiento epistemológico necesario para una nueva concepción de los tratados enfocados al arte de la palabra, la delimitación entre retórica y poética, que aunque ya presente en la *Poética* de Aristóteles,²³ pareció no afectar demasiado a la composición de tratados.

Durante el Medievo y el Renacimiento, las herramientas para lidiar con el estudio del lenguaje fueron fundamentalmente retóricas. Murphy ha mencionado ya la escasa producción de textos enfocados a la poesía durante la Edad Media, y su inevitable relación e inserción en tratados retóricos.²⁴ Rodríguez Pequeño habla de que antes de 1580 se contaban apenas dos tratados en latín que podemos considerar como autónomos.²⁵ Lo que sucedió fue a la vez complejo y natural.

²¹ *Ibid.*, p. 63.

²² Juan del Encina, *Arte de poesía castellana*, ed. cit., p. 15.

²³ Dice Aristóteles: “Lo relativo al pensamiento puede verse en nuestro tratado sobre la *Retórica*, pues es más propio de aquella disciplina”, *op. cit.*, sección 19, 1456a.

²⁴ *Art. cit.*, pp. 42 y ss.

²⁵ J. Rodríguez Pequeño, “De la retórica a la poética en los estudios literarios en los Siglos de Oro”, *Edad de Oro*, 19 (2000), 257-264, pp. 258 y ss. Rodríguez Pequeño menciona *De arte poética*, del Brocense (1558) y *De poetica decoro*, de Antonio Lulio (1554-1558).

Cuando se añadió la poesía a los *Studia Humanitas*, hubo de ampliarse el *Trivium* y delimitar el conocimiento natural a la gramática, retórica y poética.²⁶ Durante el Renacimiento, acercarse a una retórica en busca de orientación poética, y buscar en tratados poéticos direcciones sobre la dicción y el estilo resultaba poco funcional, por no decir inútil.²⁷ Ningún texto podía resistir expectativas fuera de su disciplina y campo de estudio, y la distancia entre retórica y poética comenzó a ampliarse. Sumado a esto, Antonio García Berrio achaca cierta “decadencia” de las retóricas al uso que de ellas hizo la institución eclesiástica para combatir los impactos del cisma reformista: “En las postrimerías del XVI, la teoría oratoria decae y se trivializa correspondiendo en gran medida al público de moda, que imponía la trivialización de los espíritus en el púlpito, el floreo literario y la pedantería doctrinal”.²⁸

Este cambio incidió naturalmente en las concepciones bajo las cuales se juzgaba cada una de esas dos artes. Sin lograr independizarse del todo una de otra, quedó para la retórica el fin de la persuasión y la útil enseñanza, mientras que cierto criterio estético, más que moral, ocupó el interés de los poetas. Una dualidad más ocupó entonces las reflexiones poéticas, la que concebía dicha actividad como enfocada a enseñar, deleitar, o ambas juntamente. Esta idea horaciana cobró fuerza en España a partir de 1596, con la publicación de la *Philosophía Antigua Poética* de Pinciano, y no es más que un síntoma de ese paso que la retórica no pudo dar. A partir de ese momento, al lado de la concepción moral de la literatura aparece el criterio estético, que ocupará buena parte de

²⁶ Cf. capítulo I, p. 28.

²⁷ Bernard Weinberg, *Estudios de poética clasicista*, Arco/Libros, Madrid, 2003, pp. 246-247.

²⁸ *Formación de la teoría literaria moderna*, t. 2: *Teoría poética del siglo de oro*, Universidad de Murcia, 1980, p. 80.

las reflexiones literarias y que fácilmente podemos identificar en la polémica más célebre del Siglo de Oro, la referente a las *Soledades* gongorinas.²⁹

Además del anterior, aconteció otro cambio relacionado con ciertos conceptos inherentes a los tratados poéticos. En primer lugar, el de mimesis y con éste, el de verosimilitud. El concepto de “imitación” se encuentra en la raíz de la reflexión poética y podemos ubicarlo en tres grandes momentos desde su aparición hasta el Siglo de Oro. Primeramente, la caracterización platónica de la imitación como una mentira en tercer grado, en la medida en que eso que el poeta imita no es la realidad sino la idea de realidad que éste tiene. Según esto, el poeta falsea el mundo y lo que queda de él es sólo una representación que ha caminado ya por dos filtros antes de convertirse en arte. Aunque esta idea se mantuvo vigente durante el Siglo de Oro, fue en la mitología popular y en el vulgo donde mayormente se reafirmó. La idea de la poesía como una mentira fue rápidamente defendida desde las brechas cultas de la sociedad mediante defensas y alabanzas de la poesía,³⁰ y por los mismos tratadistas de poética que inteligentemente supieron aprovechar las contradicciones en las cuales el mismo Platón cae en sus *Diálogos*.³¹

Los textos de Aristóteles y Horacio corresponden a la segunda etapa de la idea de imitación poética. Aunque completamente diferentes en cuanto a estructura y forma, las poéticas de Aristóteles y Horacio experimentaron, a partir de la mitad del siglo XVI, una fusión provocada por sus traductores y comentaristas.³² A pesar de ello, no es aventurado hermanarlos si tomamos en cuenta que su criterio parte del principio de especificidad

²⁹ Sobre este tema hablaré en el cap. III, dedicado a la crítica literaria.

³⁰ Cf. capítulo I, pp. 22 y ss.

³¹ Cf. Bernard Weinberg, *op. cit.* p. 239 y ss.

³² Marvin T. Herrick analiza esta importancia de los comentaristas en la recepción de los textos en su estudio *The fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism 1531-1555*, The University of Illinois Press, Urbana Illinois, 1946.

literaria: en sus textos se habla de poesía en un sentido literario más que moral. Aunque es cierto que la doble vertiente aprovechar-deleitar está presente en su horizonte, a diferencia de Platón, sus juicios y análisis se basan en criterios artísticos. De esta forma, el concepto de mimesis, y con él el de verosimilitud, cobra matices estéticos al basarse no tanto en la observación –como quería Platón– sino en una (re) creación de la realidad. Erich Auerbach se refiere a esto cuando habla del Homero que Aristóteles nos ofrece: “Thus Homer portraiture is no mere copy of life, not only because he tells stories that could never happen in real life but because he has a conception of man that experience alone could not have given him”.³³

De esta forma, la idea de verosimilitud responde a criterios estéticos antes que a criterios morales y a su relación con la “realidad”: “Lo imposible debe explicarse o en orden a la poesía, o a lo que es mejor, o a la opinión común. En orden a la poesía es preferible lo imposible conveniente a lo posible increíble [...] Es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil”³⁴. Este distanciamiento con Platón posibilita el tercer cambio, que a la *imitatio* se agrega el concepto de la *aemulatio*. Desde la perspectiva de los poetas barrocos, la imitación cobra un doble cariz. De un lado, “imitar” mantiene su sentido aristotélico, pero también adquiere un sentido práctico, mediante el cual el poeta toma como modelo a los clásicos con miras a emularlos: “En la teoría y en la práctica de la literatura, esta lucha de los antiguos y los modernos lleva en último término –y simplificando mucho– a la conclusión de que el principio de la *Imitatio* será seguido de la búsqueda de la originalidad”.³⁵

³³ Dante. *Poet of the secular world* (1929), translated by Ralph Menheim, introd. by Michael Dirda, New York Review Books, NY, 2007, p. 3.

³⁴ *Poética*, ed. cit. sección 25, 1641b.

³⁵ Kohut, *op. cit.*, p. 43.

Estos cambios son los que permiten entender los tratados de poética como fundamentalmente literarios, más que retóricos o morales, a pesar de que esta última característica esté presente en todos los textos, sobre todo debido al contexto contrarreformista, que no podía permitir ni entender la concepción específicamente artística –y, por lo tanto, hedonista– del arte sin el criterio de utilidad moral. Quizá el texto que rompe con esta idea y que a la vez es monumento y tumba de la concepción barroca de la literatura sea la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, puesto que en él la dimensión moral desaparece por completo y la estética queda reducida o a fórmulas descriptivas que, más que comprenderse como parte de un tratado poético, proponen un análisis pormenorizado de crítica literaria; o a una zona indeterminada en donde la “sutileza”, el “artificio”, y el “despejo de la razón” adquieren tintes casi metafísicos.³⁶

Si de alguna manera la pregunta por la función de los tratados poéticos tiene cierta relevancia, la única vía de respuesta se bifurca: de un lado está la intención explícita de los poetas que se expresa mediante prólogos y preliminares; del otro, la interpretación y análisis del material que ofrecen los textos. Ante esta doble vertiente, la crítica ha tenido dos tipos completamente diferentes de reacciones. Una lapidaria frase de Menéndez Pelayo resume una de estas reacciones: “Justo es que descendamos ya desde las alturas de la metafísica de lo bello a los pormenores de la filosofía técnica. Nunca anduvieron más separadas que en el siglo XVI estas dos partes de la ciencia, la síntesis de las cuales

³⁶ Dice Gracián, por ejemplo, haciendo alarde de un estilo enigmático: “Válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus concetos, pero contiénense ellos a la raya de fundamentos materiales de la sutileza, y cuando más, de adornos del pensamiento”; o “No cualquiera semejanza (en opinión de muchos) contiene en sí sutileza, ni pasa por concepto, sino aquellas que incluyen alguna otra formalidad de misterio, contrariedad, correspondencia, improporción, sentencia, etc. Éstas, dicen, son objeto desde arte, incluyen, a más del artificio retórico, el conceptuoso, sin el cual no serían más que tropos o figuras sin alma de sutileza” (*Agudeza y arte de ingenio*, ed. de E. Correa Calderón, Castalia, Madrid, 1969, pp. 45 y 124).

constituyen lo que hoy llamados *Estética*".³⁷ Y en esta misma línea de pensamiento, la opinión de Antonio Vilanova, otro clásico del estudio de las poéticas y preceptivas: "Es un hecho irrecusable que todas las innovaciones estéticas que arraigan en la literatura española de los siglos XVI y XVII se desarrollan con absoluta independencia de las teorizaciones de los preceptistas, y que en todos los casos, desde el petrarquismo al culteranismo, la iniciativa de los movimientos literarios procede del genio individual del escritor y en modo alguno de las normas y preceptos de una escuela".³⁸

Este tipo de comentarios ha llevado a otros estudiosos a criticar el papel de los tratados poéticos desde un punto de vista práctico: "la preceptiva literaria castellana apenas tuvo incidencia en la fijación del canon de la poesía lírica, a causa, principalmente, del anacronismo de sus planteamientos y de la perspectiva distorsionada que adoptaron para describir la poesía de su tiempo, salvo en los aspectos métricos, terreno en el que tampoco anduvieron a la última".³⁹ Las opiniones, me parece, parten de una lectura natural pero anacrónica de los textos, heredada de las vanguardias. Así, en ellos ha querido verse un impulso inexistente en su momento: el manifiesto literario. La revisión de algunas ideas expresadas en prólogos ayudará a desarrollar este argumento.

En 1580, Miguel Sánchez de Lima expresaba su posición con respecto a la dicotomía arte/vena al hablar de la primera como la reunión de preceptos que suplen la falta de naturaleza:

Pues que lo natural se aventaje tanto a lo artificial, como se aventaja lo vivo a lo pintado, y que lo uno juntamente con lo otro, sería muy perfecto, no dexaría

³⁷ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas...*, ed. cit., p. 145.

³⁸ Antonio Vilanova, "Preceptistas...", art. cit., p. 569.

³⁹ José Manuel Rico García, "Conciencia literaria y canon en el siglo XVI. El humanismo en busca de su auctor", en Begoña López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVI. VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Grupo Paso/Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 2008, p. 121. Sobre el menosprecio de los tratados poéticos, puede consultarse también Aurora Egido, "Sin poéticas hay poetas: Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro", *Criticón*, 30 (1985), 43-77.

también (aunque no con tanta perfección) de ser Poeta el que de cualquiera destas fuere adornado: porque (como digo) arte no es otra cosa, sino un suplemento con que artificio se adquiere, lo que la naturaleza faltó, para la perfección del arte.⁴⁰

El Arte Poética, entonces, no como medio de perfección poética –pues es tan poeta el bueno como el malo– ni como fórmula mágica, sino como herramienta necesaria para pulir allí donde el artista tuviera necesidad, como un agregado a lo preexistente. De esta manera, al tanto de su papel de precursor, dice Sánchez de Lima que “movido con buen zelo quise abrir el camino con este breve compendio, para que otros de mejor ingenio procuren sacarlo después más limado, añadiendo y quita[n]do lo que vieren que falta, o sobra” (*loc. cit.*).

La declaración del tratadista no extraña. Si entendemos el arte poética como el cúmulo de conocimientos enfocados a la explicación, origen, naturaleza y función de la poesía, es lógico suponer que, como tal, dicho conocimiento sea susceptible de ser ampliado, corregido y mejorado. Fiel a esta concepción, Sánchez de Lima le otorga la misma naturaleza cambiante a su tratado.⁴¹

Esta importancia relativa que Sánchez Lima da a su tratado –al aceptar que puede haber poetas sin necesidad del arte– ya había sido tema de reflexión en el *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina (1499): “Por donde se pueda mejor sentir lo bien y mal trobado, y para enseñar a trobar en nuestra lengua [...] no porque crea que los poetas y trobadores se hayan de regir por ella, siendo yo el menor de ellos, mas por no ser ingrato

⁴⁰ *El arte poética en romance castellano*, ed. cit., p. 12.

⁴¹ Inexplicablemente, la poética de Sánchez Lima ha recibido malos tratos de la crítica, al grado de interpretarla como un “tratadito de versificación” (Begoña López Bueno, “Sobre el estatuto teórico de la poesía lírica en el siglo de oro”, en Begoña López Bueno (dir.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, p. 80.), cuando el tratado es mucho más. Si bien es cierto que carece de sistematización, en él ya encontramos los rasgos genéricos de la poética como género, la defensa del oficio, la explicación del origen y naturaleza poética, además de patrones métricos y preceptivos.

a esta facultad si algún nombre me ha dado”.⁴² Para él, la reflexión sobre el oficio tiene un interés doble: el entrenamiento crítico (“por donde se pueda mejor sentir lo bien y mal trobado”) y el pago al ejercicio poético, entendido éste no sólo como la práctica (la escritura poética), sino como la reflexión sobre ella. Desde esta perspectiva, los preceptos, más que un afán normativo, adquieren matices filológicos: “creyendo nunca aver estado tan puesta en la cumbre nuestra poesía y manera de trobar, parecióme ser cosa muy provechosa ponerla en arte y encerrarla debaxo de ciertas leyes y reglas, por que ninguna antigüedad de tiempos le pueda traer olvido”.⁴³ La preservación de su memoria es la moneda de cambio que el poeta ofrece a la poesía para saldar su deuda.

En la misma línea encontramos a Luis Alfonso de Carvallo (1602), quien enfatiza la función instructiva de la poética, con miras al juicio y al razonado entendimiento, más que a una tarea normativa. Así, declara no haber escrito su tratado para poetas, sino

para satisfacer al ignorante vulgo con quien tan mal acreditados están los poetas, que sus obras juzgan por locuras y vanidades, sin traza ni concierto, libres de toda regla y limitación, y por llevar este fin de sacarle de tal ceguera y darle a entender que hay orden y concierto en esto, como en cualquiera arte, y no dar reglas ni documentos a quien me pueda enseñar, no quise intitular mi obra *Arte Poética*. Aunque mejor le conviene este nombre que a las que hasta agora han salido, las cuales no poéticas sino versificatorias pueden ser llamadas, que es muy diferente la una de la otra, a las cuales llaman los griegos *sticologías*, por sólo enseñar a hacer versos, lo cual no basta para ser un poeta.⁴⁴

Uno de los intereses de Carvallo, entonces, es demostrar todo el trabajo que hay detrás de la creación poética, el conocimiento que el poeta debe tener y el decoro que a la poesía debe tenersele debido a su naturaleza, función y altura.

⁴² Juan del Encina, *op. cit.*, p. 7.

⁴³ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁴ *Ed. cit.*, p. 58.

Aunque en apariencia más enfocados en el tema preceptivo, ni Juan Díaz Rengifo ni Francisco de Cascales olvidan el carácter integral del tratado y, antes que las normas, privilegian la explicación del fenómeno poético. Dice el primero, luego de confesar que su *Arte poética española* fue escrita en primer lugar para él,

y porque la Poesía Española no solamente pide que cada verso en sí sea constante y perfecto, sino que vaya atada, y eslaunada con los demás con el vínculo y correspondencia de los consonante; por esso después de auer tratado del Arte Poética en común (donde aueriguo qué es, quién la inventó, qué materia y fin tiene) y de su dignidad y excelencia, trato de la cantidad de la Sílabas, de que se componen los versos, luego de los géneros que ay de versos: y finalmente de las uarias coplas, y consonancias que se hazen en cada género y de la materia que a cada uerso es más conueniente y proporcionada, ilustrándolo todo con exemplos a lo diuino de buenos Poetas.⁴⁵

Así, la última etapa, aunque preceptiva en un nivel personal –nivel para el que fue compuesto el tratado en primer lugar–, al publicarse cobra un matiz explicativo, mucho más, de nuevo, de análisis que de fórmula. De igual modo, su breve pero concisa manera de enumerar lo que el lector encontrará dedicado al “arte poética en común” corresponde a los motivos básicos del género y es un modelo, éste sí, de cómo debemos entender un tratado de este tipo.

En este mismo tono se encuentra Francisco de Cascales, que aunque en su prólogo se dirige “a los poetas” y alude a la necesidad de escribir no sólo por obra de naturaleza sino de arte, sus *Tablas poéticas* son también un tratado integral: “viendo que se an determinado acá pocos a tomar tal empresa [la de escribir artes poéticas] y los que comiençan a hazer poemas, los hazen guiados de la naturaleza más que del arte, por que

⁴⁵ Juan Díaz Rengifo, “Al prudente y christiano lector”, en *Arte poética española*, ed. cit, s. p.

no les faltase parte tan esencial, quise antes ser estimado por atrevido que dexar frustrados de sus preceptos a los desseosos de saberla”.⁴⁶

Pero mucho más importante que sus *Tablas* es la “Formulación metódica de la Epístola de Horacio sobre *La poética*” (1639),⁴⁷ pues en ella Cascales deja implícito el método ideal para acercarse a los tratados poéticos: aristotelizando a Horacio. Al referirse a la oscuridad de Góngora, Cascales se lamenta: “Harta desdicha que nos tengan amarradas al banco de la oscuridad simples palabras”.⁴⁸ Lo que hay detrás de la elocuente frase es la idea de que escritor y lector son quienes deben dominar el lenguaje, y no al revés. Es cierto que el artificio exige del lector cierta competencia lingüística, pero no al grado de que su complicación interfiera y bloquee el deleite que busca el arte de la palabra. Allí es donde Cascales golpea a Góngora: “¿Cómo podrá –dice– deleitarme algo que no entiendo? Por supuesto, el reproche tiene más de falsa modestia que de verdad. Las cartas sobre (o quizás mejor decir “contra”) la oscuridad de don Luis son un ejercicio de justa crítica literaria: luego de desatar cada hipérbaton, luego de explicar cada metáfora, Cascales concluye que, a menos que la complicación tenga razón de ser, su uso no sólo es inútil, sino petulante.

Éstas no son ideas aisladas.⁴⁹ Si reitero el hecho de que el lamento de Cascales implica y postula un dominio del lenguaje por parte del escritor es porque esa propuesta puede apreciarse en su traducción del *Arte poética* de Horacio. Ésta consta de veintidós formulaciones y doce consejos basados (algunos muy libremente) en la epístola

⁴⁶ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, ed., introd. y notas de B. Brancaforte, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, p. 9.

⁴⁷ *Epigramas. Paráfrasis a la Poética de Horacio. Observaciones sobre gramática. Florilegio de versificación*, ed de S. I. Ramos Maldonado, Akal, Madrid, 2004, pp. 141-187.

⁴⁸ *Cartas Filológicas*, ed. introd. y notas de J. García Soriano, Ediciones La Lectura, Madrid, 1930, p. 192.

⁴⁹ El siguiente capítulo, dedicado a la crítica literaria, profundizará en la doctrina de la oscuridad y en su relación con los juicios sobre poesía. Véase *infra*, pp. 186 y ss.

horaciana. El texto es importante no sólo por la claridad con que transmite las ideas del texto base, sino porque implica una concepción metapoética de la epístola. Sobre la de Horacio, la de Cascales es una poética en segundo grado.

Desde esa perspectiva, lo primero que propone es la idea de que toda poética, a diferencia de la de Horacio, debe seguir un orden lógico. Por eso su traducción no sigue los versos de la epístola sino que los ordena temáticamente. Como el poema, armonioso y uniforme, debe ser la poética. Para ello se aprovechará cada vez que pueda de la doctrina aristotélica que le marca el orden a seguir: fábula, costumbres, sentencia, elocución y la idea central: imitar es representar. La poesía es el arte de representar con palabras; su materia, por tanto, será todo lo que pueda imitarse. Cascales alude explícitamente a Platón en este punto. El poeta no sólo tiene la posibilidad sino incluso la obligación de representar todos los aspectos del hombre, su bondad y su maldad: “Platón, ciertamente, aparta de su república a los poetas que imitan a hombres de costumbres depravadas. Aristóteles, en cambio, los acepta y aprueba, y nos enseña que el poeta debe necesariamente describir las malas costumbres de los hombres y tal y como son los hombres, buenas, si son buenos, malas, si son malos”.⁵⁰

Y, sin embargo, hay restricciones. El poeta es libre para representar pero no puede hacerlo a sus anchas si antes no respeta reglas que hacen del poema arte: unidad, coherencia, estructura, verosimilitud. El lenguaje debe ajustarse a los hechos que representa y el poeta debe saber cuál es su capacidad para que la empresa no fracase desde el principio. La estructura será, para Cascales, el concepto que está fuera de la epístola horaciana y que puede interpretarse desde una diferencia fundamental entre historia y poesía: aquélla narra todo, mientras que ésta se enfoca en una sola acción.

⁵⁰ *Epigramas..., op. cit.*, p. 163.

Cascales predica con el ejemplo al afirmar que la emulación es el punto de partida artístico. Su propuesta estructural de la poética de Horacio, su metodización, sus glosas no son más que la emulación de aquélla. Por eso es preciso que el poeta sea erudito, pues no logrará emular si no conoce, y mucho menos deleitar o enseñar, ambos fines de la poesía. “Todo poeta –dice Cascales– se mantenga dentro de las leyes de la poética”, con lo que toma partido en la ardua lucha entre ingenio y arte, pero sólo para afirmar que sin ésta, es imposible darle artístico cauce al primero. Para enseñar o deleitar, o ambas, el poeta necesita saber sobre lo que representa, pero también sobre cómo hay que hacerlo: el arte poético ofrece esas herramientas. Siguiendo a Horacio, la formulación de Cascales es también una defensa del arte. Pulir los escritos, buscar la crítica imparcial y comprometida, huir del falso elogio, conocer de métrica y versificación: “quien esté dotado de rica vena, aprenda el arte, sin el cual la naturaleza no puede hacer ella sola nada digno de elogio y excepcional”.⁵¹

Por todo lo anterior, sorprende que haya quien le reproche a las poéticas un sentido práctico que jamás se propusieron ellas mismas. ¿Por qué sería un defecto de estos textos que la creación literaria haya crecido independientemente de ellas, si su interés no era normar, sino al contrario, explicar el fenómeno literario? Las poéticas miran hacia atrás, y es con base en ese pasado que escudriñan, explican y dejan constancia de una forma de entender el arte. Suponerlas completamente prácticas implicaría reducir el arte al nivel de artesanía y convertir el Siglo de Oro en Siglo de Latón.

A diferencia de cualquier manifiesto, una poética basa su composición en el concepto de tradición, y bajo él se acoge al fundamentar su estudio, pues es así como

⁵¹ *Ibid.*, p. 183.

resulta más fructífero entender estos textos, como parte de la búsqueda por explicar y entender el arte literario. Conceptos como unidad, coherencia, estructura, verosimilitud no buscan –no pueden– normar la composición literaria, pero sí explicarla. La métrica, uno de los aspectos de la poética, no busca encarcelar el lenguaje, sino consensos con respecto a él:

Esta visión posibilita los dos impulsos de los tratados poéticos del Siglo de Oro: Imitación y originalidad son dos coordenadas compatibles que han de guiar la labor poética, cada vez acercándose más hacia la incontrolable irracionalidad artística, al furor divino, al ingenio, a la vena poética. Lo que sí debe quedar claro es que la imitación es en todo caso un punto de partida y no el objetivo final de ninguna composición. O como entenderán más tarde Cervantes como Lope, que las reglas han de someterse siempre al talento artístico, al ingenio, motor de toda creación poética.⁵²

Estos conceptos de imitación y originalidad buscaron –al igual que como lo vimos con las defensas de la poesía– crear para el poeta un espacio de identidad, al cual sólo él podría entrar: “fue el empeño por legitimar y dar cartas de naturaleza a la nueva poesía al amparo de la tradición grecolatina lo que ocupó la mayor parte de los tratados teóricos, como tendremos ocasión de ver. Para ello hubieron de salvar la enorme diferencia que mediaba entre lo antiguo y lo moderno. Y la salvaron obviándola, estableciendo una permanente analogía”.⁵³

2.2. *Las poéticas y preceptivas coloniales*

El corpus de poéticas escritas y publicadas en la América Colonial es reducido. En ellas es posible encontrar los mismos impulsos, preocupaciones, temáticas y estructuras que he delineado en el apartado anterior. Su valor, no obstante, radica en que cada una de ellas

⁵² J Rodríguez Pequeño, art. cit., p. 260.

⁵³ Begoña López Bueno, art. cit., p. 73.

caracteriza y condensa ciertos impulsos que en otros textos encontramos de manera intermitente. En la mayoría de los textos antes mencionados, el equilibrio entre ingenio y arte parece sostenerse, en parte, gracias a las habilidades retóricas de los escritores, que sabían bien que la sola redacción de un arte poética implicaba cargar la balanza en contra del ingenio, y en parte a la convención que estos textos, como género, requieren.

Tres son los textos que es posible clasificar como artes poéticas, y en ellos encontraremos nuevas aproximaciones a esta dualidad base de toda arte poética. En primer lugar, escrita alrededor de 1591, la *Suma del Arte de poesía* de Eugenio de Salazar, texto en el que es posible encontrar una tensión no resuelta entre los tópicos de la poética teológica y la poética enciclopédica, entendidas éstas como los presupuestos básicos del ingenio, la primera, y del arte, la segunda. Para Salazar parece difícil encontrar el justo equilibrio entre ingenio y arte. Su filiación responde más a la idea de una poética humana, basada en el cultivo y la práctica del conocimiento. Su opinión al respecto no es, sin embargo, tajante: poco a poco es posible descubrir un texto que se concibe entonces como la búsqueda de este equilibrio. El análisis intenta alumbrar los momentos en que esto sucede.

El segundo texto, publicado en Guatemala en 1667, es *La Thomasiada*, de fray Diego Sáenz de Ovecuri. Texto raro donde los haya, la obra insiste en ser una hagiografía de Tomás de Aquino escrita en verso bajo distintos metros y formas estróficas. Del corpus de poéticas del Siglo de Oro, ésta es la que mejor ejemplifica las ideas poéticas barrocas mediante la práctica y es donde el concepto de “artificio” mejor se ejercita. En este caso, el peso y la importancia recae descaradamente en el arte, sin que por eso sea

posible dejar de lado otro elemento importante que se remarca durante todo el tratado: la función de la poesía en relación con la literatura de temas divinos.

El tercer texto es el *Artis Poeticae Compendium*, del jesuita ecuatoriano Joaquín Ayllón. Aunque escrita en latín –y tardíamente traducida al español–, el texto es un buen ejemplo de la relación entre la función pedagógica y la función “eclesiástica” de la poesía. Los juicios del jesuita están siempre enfocados hacia la función moral del arte de los versos. Sus juicios, sus opiniones y sus ejercicios críticos van siempre encaminados no sólo a seguir el rumbo de la poética teológica –que encuentra en el ingenio a su principal aliado– sino a documentar los usos que de la “buena poesía” puede y debe hacer el “buen escritor” y el “buen lector”.

A estos tres textos debe sumarse el “Prólogo” de Bernardo de Balbuena a su poema épico *Bernardo* y que, a decir de José Rojas Garcidueñas, es apenas un esbozo o atisbo de lo que pudo haber sido su *Arte nuevo de poesía*, hoy perdido.⁵⁴ Las abreviadas ideas de Balbuena siguen los preceptos de Aristóteles en cuanto a unidad, desarrollo, estilo, verosimilitud, y los avisos de Horacio en cuanto al decoro poético. Por su carácter paratextual y abreviado, he decidido no incluirlo dentro del análisis, puesto que en comparación con los otros tres, los resultados habrían sido injustamente desfavorables por tratarse aquellos de textos mucho más desarrollados.

Un comentario de Balbuena, sin embargo, ayudará a perfilar los análisis. Al principio de su prólogo, el autor explica los motivos que, veinte años después de haber compuesto el poema, lo llevan a publicarlos junto con estas palabras introductorias:

Y aunque para el bulgo y generalidad del pueblo, que por la mayor parte lee estos libros, sin más advertencia, que a sola la armonía de los consonantes, o al superficial deleite de la fábula, no auía que hazer este discurso, ni menos para los

⁵⁴ *Bernardo de Balbuena...*, *op. cit.*, p. 196.

dotos, que versados en letras humanas, saben de todo fundamento lo que yo aquí puedo repetir; todaavía quise servirles el plato con salva, a los unos, que procuren seguir los preceptos de su arte, y á los otros, que si quisieren salir de su ordinario paso, y entrar al fondo de las cosas, hallen senda y camino por donde.⁵⁵

De esta manera Balbuena describe como ningún otro el doble impulso de las poéticas: orientadas al mismo tiempo hacia el creador y hacia el receptor. Esta doble orientación es necesaria para repensar este corpus de textos ya no sólo como enfocados al proceso creativo, sino también como guías de lectura. Artes de escritura, igual que artes de lectura. En el medio de este camino se encuentran los textos que analizaré. Cada uno propone y postula una idea distinta de poeta y de lector. Cada uno, al hablar de la función de la poesía, habla también de la función de la lectura.

2.3. *Eugenio de Salazar y la Suma del Arte de poesía*

En 1993, Víctor Infantes hizo pública la noticia de una poética desconocida del siglo XVI.⁵⁶ De su autor, el madrileño y polígrafo Eugenio de Salazar, se tenía conocimiento gracias a los cargos públicos que ocupó en la península y en el Nuevo Mundo: “oficios de justicia en España y en las Islas de Tenerife y la Palma y en la Audiencia de Sancto Domingo de la Española, y en el patrocinio de su Real Fisco en las audiencias de Guathemala y México y de oidor de aquella Real Audiencia, y últimamente en officio de consejero del Rey Don Phillipe Tercero Nuestro Señor en su Real Consejo de Indias”.⁵⁷

⁵⁵ Bernardo de Balbuena, “Prólogo”, en *El Bernardo...*, Diego Flamenco, Madrid, 1624, s.f.

⁵⁶ Víctor Infantes, “Eugenio de Salazar y su *Suma del arte de poesía*: Una poética desconocida del s. XVI”, en Manuel García Martín (et. al.), *Estado actual de los estudios sobre el siglo de oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, t. 2, pp. 529-536.

⁵⁷ En Eugenio de Salazar, “Testamento y codicilio”, edición de Humberto Maldonado Macías, *Literatura Mexicana*, 3 (1992), pp. 455-456.

Se conocían también dos manuscritos: la *Silva de Poesía*,⁵⁸ dividida en cuatro partes, tres de las cuales están dedicadas a su obra poética y la cuarta a cartas que Salazar incluyó en el mismo volumen; y la *Navegación del alma*.⁵⁹ Las dos quedaron inéditas y han encontrado editores en tiempos recientes. Además de éstas, Salazar habla en su testamento de un par de obras jurídicas y de “otro libro grande de marca de pliego, escrito en mano de diuersas letras, que todo él es de *Auisos tocantes al buen gobierno y seguridad de las Indias*”.⁶⁰

En lo que se ha denominado su “Testamento literario” –los primeros folios del manuscrito de la *Silva*–, Salazar dejó instrucciones precisas a sus hijos para la publicación póstuma de la obra, además de los motivos por los cuales se había negado a imprimirla él mismo: “Hijos, esta *Silva de poesía* no me determiné a publicarla en mis días porque aunque, si no me engaño, tiene obras que pueden salir a la luz, temí, por causa de mi profesión y oficio, no tuviesen algunos a desautoridad mía publicar e imprimir obras en metro castellano”.⁶¹ Hubo de pasar mucho tiempo para que los estudiosos cumplieran con la tarea que los hijos del poeta no quisieron o supieron hacer, y poco a poco Salazar ha trascendido los manuscritos con los que se le relacionó siempre.

Sin embargo, ni en su testamento ni en las indicaciones que dejó a sus hijos menciona Salazar algo con respecto a su tratado poético, y el manuscrito quedó condenado a una muy breve mención en el *Catalogue of the manuscripts in the Spanish*

⁵⁸ Parcialmente reproducido en Eugenio de Salazar, *Silva de poesía: obras que Eugenio de Salazar hizo a contemplación de doña Catallina Carrillo, su amada mujer*, ed., introd. y notas de J. J. Martínez Martín, pres. de G. Bellini, Bulzoni, Roma, 2004.

⁵⁹ Una edición moderna puede consultarse en Jessica Courtney Locke, *La navegación del alma de Eugenio de Salazar: estudio y edición*, El Colegio de México, México, 2011.

⁶⁰ *Casus responssa siue alleglations et a hic lucubrations Eugenii Sanazari, Repertorium laborum meorum*, y *Grana aurea vtriusque iuris, atque sacrae pagine*, y *De peculiaribus curiarum Noui Orbis* (Cf. H. Maldonado, “Testamento y codicilio”, art. cit., pp. 460-461).

⁶¹ Eugenio de Salazar, “Carta a sus hijos”, en *Silva de poesía*, ed. cit., p. 24.

Language in the British Museum, que Pascual de Gayangos publicó originalmente en 1881,⁶² en el cual no se detalla el origen del texto firmado por Eugenio de Salazar, sin fecha, y cuyo título es *Suma del Arte de poesía colegida de la teórica expresa de diversos autores y de la práctica y lección de los más excelentes poetas latinos, proenzales [sic], italianos y españoles para instrucción de los que quisieren componer en nuestra poesía y metro castellano*.

Gracias a esta mención pudo Víctor Infantes ubicar el manuscrito y prometer una edición crítica que nunca apareció.⁶³ Bajo el subterfugio de tal promesa, dedicó su artículo a hablar más de la biografía y otros textos de Salazar que del tratado poético, del cual menciona únicamente el título de cada uno de los doce capítulos y un muy breve apunte en donde asegura que el texto “reúne buena parte del *sentir* estético (y poético) del madrileño, con citas abundantes de lecturas de todo orden y que tal vez sirva para comparar la distancia y las diferencias entre la teoría y la práctica, dado que aquí poseemos el *librillo del maestro*”⁶⁴

Increíblemente, la noticia de Infantes no propició comentarios ni análisis de la poética de Salazar, y el texto quedó suspendido en ese espacio indeterminado entre su descubrimiento y el aplazamiento de su edición. Tuvieron que dieciséis años para que encontráramos una referencia, esta vez de Karl Kohut, quien en su estudio apunta los principales elementos que resultan de la lectura del texto:

⁶² Pascual de Gayangos, *Catalogue of the manuscripts in the Spanish Language in the British Museum*, The British Library, London, 1976, pp. 300-303. El texto se encuentra en una miscelánea de papeles varios, bajo la signatura 1322, K. 13 n. 17, acompañada de 62 piezas. La descripción codicológica de Infantes dice así: “cuaderno en folio, encuadernado con otros papeles de (72 páginas), en letras clara de finales del siglo XVI, con anotaciones marginales que hemos identificado como autógrafas de Salazar y donde nuestro autor firma todavía como «licenciado»” (p. 534)

⁶³ La Dra. Martha Lilia Tenorio acaba de publicar una edición: Eugenio de Salazar, *Suma del arte de poesía*, El Colegio de México, México, 2010. Cito por esta edición.

⁶⁴ Víctor Infantes, art. cit., pp. 534-535.

Las citas de la poética de Salazar hacen ver que el manuscrito conservado no representa la versión definitiva sino un estado previo que podríamos caracterizar como borrador avanzado. En comparación con las poéticas de Sánchez de Lima y de Rengifo, es notable la extensión de las reflexiones teóricas que preceden la métrica propiamente dicha. En los conceptos teóricos, el autor reúne tópicos de varia procedencia con cierta preferencia por la poética horaciana, todo esto mezclado con conceptos de índole medieval. Llama la atención el carácter cívico en la descripción de las funciones de la poesía. Entre los modelos literarios, destacan los autores de la antigüedad latina y, entre los modernos, los italianos. Son pocos los autores españoles mencionados, y con una selección curiosa: Ausías March, Jerónimo de Urrea, Hernando de Acuña. En la parte métrica, cita profusamente versos castellanos, pero sólo una vez identifica a Juan de Mena, dejando abierta las demás veces la autoría, hablando genéricamente de poetas castellanos o toscanos o franceses, otra vez con una excepción significativa, es decir, Petrarca, cuyo nombre aparece varias veces. Salazar no escribía para un público amplio, sino para unos pocos con aspiraciones poéticas, para los cuales no tenía que identificar a los autores. Sea como fuere, es obvia su negación de elevar a la categoría de canónicos a los autores españoles de su siglo. Finalmente, falta toda alusión al contexto virreinal en el cual vive y escribe, lo que deja lugar a varias interpretaciones. Tal vez podemos explicar esta ausencia de lo “local” por la convicción implícita que la sociedad virreinal en la que vivió en este entonces no forma parte de un ambiente aparte sino que se inserta en la escena literaria española.⁶⁵

Del comentario de Kohut fácilmente pueden abstraerse los puntos de interés que merecerán comentarios en mi análisis : 1) El manuscrito, 2) teoría poética, 3) modelos literarios y métrica, 4) recepción y contexto virreinal.

2.3.1. *El manuscrito*

La sección de manuscritos en español de *The British Library* alberga un cuaderno en folio de 72 páginas que lleva por título *Suma del Arte de poesía...* En él pueden apreciarse dos tipos de letra: una clara y legible y una serie de notas marginales de más difícil lectura. En la primera de ellas, al lado del título, se lee “El licenciado Eugenio de Salazar”. No

⁶⁵ “La reflexión poética novohispana. Eugenio de Salazar y Bernardo de Balbuena”, en María Águeda Méndez (ed.), *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispanos*, El Colegio de México, México, 2009, p 194.

hay indicación de fecha o lugar de redacción, pero es posible deducir que Salazar la escribió en México algún tiempo antes de doctorarse en teología –puesto que aún firma como “licenciado”– en 1591 por la Universidad de México, institución de la que fue rector durante 1592 y 1593.

Es difícil especular sobre los motivos que obligaron a Salazar a callar la existencia de este manuscrito en sus cartas. Lo más razonable es tomar al pie sus mismas palabras y justificar esta ausencia con el mismo argumento que él arguye para no haber publicado su obra poética: si él consideró que su oficio de poeta podía causar algún conflicto con respecto a sus ocupaciones civiles, un tratado sobre el arte de la poesía implicaba una falta doble, en la medida en que la desatención a sus labores no era esta vez culpa de sus versos sino del estudio de las letras humanas.⁶⁶ Hay en las palabras de su “testamento literario” la oposición explícita entre la profesión civil y el oficio poético, pero hay también la voluntad de la pervivencia por medio de las letras.

Instalado en el punto medio de esta contraposición, Salazar prefirió ignorar este manuscrito en la lista de peticiones que dejó a sus hijos para la publicación de su obra, pero es posible rastrear en el texto mismo el deseo de hacerlo público; de otra manera sería difícil explicar por qué los últimos cinco folios están dedicados a una lista de esdrújulos, o el cuidado que el autor puso en la redacción, organización y disposición textual: doce apartados perfectamente encabezados, acompañados de escolios de los

⁶⁶ Cf. cap I, pp. 22 y ss para una caracterización negativa de la escritura poética. Martha Lilia Tenorio sugiere que Salazar pudo haber sugerido la existencia de la *Suma* en su testamento, al referirse a una obra que dejó “últimamente sacada en limpio, más enmendada y añadida, escrita de mano en tres cuerpos de pliego encuadernados en pergamino, con rayas azules y cintas verdes”. Cf. su “Introducción”, pp. 17-18.

cuales todos, excepto uno, refieren a citas bíblicas y que son fiel ejemplo de la concepción de “poética bíblica” de la que ya hablé en el capítulo anterior.⁶⁷

Otra cuestión es la de si el manuscrito representa una versión terminada del tratado poético o nos encontramos, como opina Karl Kohut, frente a un “borrador avanzado”.⁶⁸ Las razones de Kohut se concentran en el público para el cual pudo haber escrito Salazar, y sobre este tema hablaré más adelante. Por ahora, baste recordar que nos encontramos frente a un *codex unicus*, y que al no ser éste un estudio ecdótico, resulta más productivo considerarlo como una obra terminada y desde esa perspectiva analizarla, pues los mismos elementos que sirven para entender la voluntad de publicación que se abstrae del texto –la lista de esdrújulos, el cuidado en cuanto a la redacción, estructuración y disposición textual – pueden servir para aventurar la idea de su conclusión.

A falta de un prólogo que haga explícitos los motivos del autor con respecto a su tratado –como sí lo tenemos en la mayoría de las poéticas–, un detenido análisis del título ofrece argumentos más sólidos para entender qué tipo de lectura postula el texto. En primer lugar, hay que resaltar la decisión del autor de titular su tratado como *Suma del Arte de poesía...* Este detalle cobra importancia si consideramos la tendencia posterior de los tratadistas a explicar las razones por las que decidieron evadir el título de *Arte poética*.

Luis Alfonso de Carvallo, por ejemplo, aclara que el receptor último de su *Cisne de Apolo* ha de ser el vulgo, pues no es su intención “dar reglas ni documentos a quien

⁶⁷ Cf. Martha Lilia Tenorio, “Introducción”, pp. 17-18.

⁶⁸ Art. cit., p. 194.

me pueda enseñar”⁶⁹; Juan de la Cueva deja claro en su prólogo que elude el nombre de *Poética* debido a que “nunca fue mi ánimo querer parecer maestro, pues conosco de mí que siempre seré i devo ser discípulo”⁷⁰, además de que su filiación horaciana lo impulsó a titular “epístolas” cada una de las tres partes de su *Exemplar poético*; el Pinciano enfatiza el hecho de que su “philosohía antigua poética” hablará de algo más que del metro, y su lamento consiste en lo poco que a sus contemporáneos les ha importado la filosofía antigua y aún moderna en relación con el estudio poético.⁷¹

De igual forma, en el caso de Salazar el título tiene singular importancia. Al hablar de *Suma*, el autor hace evidente que concibe su tratado como una recopilación, como un “compendio de alguna facultad, que se pone abreviada y en resumen en algun libro” (*Dicc. Auts. s. v.*), en este caso, del arte poética y que lo infiere o deduce (colige) de dos grandes campos: la “teoría expresa” y la “práctica y lección” de los poetas –en este caso, latinos, provenzales, italianos y españoles.⁷² Esta doble aproximación, el ejercicio de lectura y el conocimiento teórico resultan características necesarias para “instrucción de los que quisieren componer en nuestra poesía y metro castellano”. De tal manera, el texto se presenta como 1) la reunión del conocimiento de tratados poéticos, 2) basada tanto en teoría explícita –artes poéticas– como en la lectura de poetas y 3) que se propone, mediante esos dos procesos, ofrecer herramientas para aquellos interesados en el oficio de la escritura.

Ésta es la propuesta de Salazar. Tradición e instrucción serán dos conceptos que habrán de aparecer, explícita e implícitamente, a lo largo del texto, puesto que ya en el

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 58.

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 32.

⁷¹ *Op. cit.*, pp- 11-13.

⁷² Sobre el orden de esta lista véase *infra*, pp. 130-138.

título queda claro que antes de componer, hace falta el estudio y conocimiento de la tradición poética que pueda fundamentar el proceso artístico. Desde el principio, entonces, la balanza se inclina en favor del arte más que del ingenio.

2.3.2. Teoría poética

Aunque ignoramos la fecha exacta de redacción de la *Suma del Arte de poesía*, hasta ahora las pocas voces que se han permitido hablar sobre el texto acuerdan que es posible establecer el año de 1591 como fecha probable. Si esto es cierto, lo primero que hay que decir es que nos encontramos frente a un tratado cuya importancia se eleva al cuadrado: no sólo por tratarse de un texto hasta hace poco tiempo desconocido sino por el contraste que ofrece con respecto a los tratados anteriores. Hasta antes de 1591, la única poética que podemos considerar relevante⁷³ en la tradición española es la de Miguel Sánchez de Lima, cuya *Arte poética en romance castellano* se publicó en 1580. Debido a su importancia, Salazar debió conocer otros tratados que, sin embargo, no alcanzan la profundidad de Sánchez de Lima, ni del mismo Salazar ni, mucho menos, el rigor de dos poéticas posteriores que bien pueden considerarse como la cima del género en la España de los Siglos de Oro, la *Philosophia antigua poética* del Pinciano (1596) y el *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo (1602).

No hay rastros ni menciones de textos como el *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina (1499), prohemio a la publicación de sus obras; ni del *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés (1535); ni del *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan (1575); ni del *Discurso sobre la poesía castellana* (1575) de Gonzalo Argote de Molina; ni del mismo Sánchez de Lima. Hay coincidencias con el *Arte poética española* de Rengifo (1592) que

⁷³ Cf. cap. I, pp. 33 y ss. para una caracterización de la poética de Sánchez de Lima.

bien podrían llevarnos a cuestionar la fecha de publicación de la *Suma* o a establecer influencias probables entre ambos escritores; todo esto pertenece al terreno de la especulación.

Estas ausencias, sin embargo, no deben interpretarse como rasgos concluyentes, puesto que la *Suma del Arte de poesía* misma es un ejemplo de que la falta de mención no implica su inexistencia. Otro elemento para descalificar las apariciones explícitas de nombres y textos como guías de lectura es la dupla de Aristóteles y Horacio. De clara filiación horaciana, esta poética elude cualquier mención de la *Epístola a los Pisones*, mientras que sí menciona al filósofo griego. Basta con una lectura panorámica para asegurar que Salazar conocía bien al filósofo y al poeta, pero es al último al que más acude. Sucede lo mismo con las posibles influencias italianas; sin que existan referencias explícitas a Escalígero o a Tasso, no es aventurado pensar que Salazar conoció textos como el *Poetices libri septem* (1561) y los *Discorsi dell'Arte Poetica* (1587, reescrito y publicado en 1594 bajo el título *Discorsi del poema eroico*).

Hasta el momento de la redacción de la *Suma del arte de poesía*, el corpus de poéticas españolas no ofrecía aún textos que pudieran convertirse en referencia inmediata y objeto de imitación y emulación. No lo es el “Prohemio” de Encina, breve texto encaminado más a introducir, justificar y explicar la experiencia en el oficio del autor; tampoco lo es el *Diálogo* de Juan de Valdés, más preocupado por definir conceptos de uso de la lengua que aspectos de la poética; ni el *Examen de ingenios*, tratado que supedita disquisiciones poéticas a la categoría de ejemplos; ni el librito de Argote de Molina, cuyo interés primordial se sujeta a las formas poéticas castellanas como ofensiva

contra el estilo italianizante; y ni siquiera Sánchez de Lima, a mi juicio el tratadista más completo de la nómina, del cual Salazar parece no haber tomado nada.

Al momento de redactar su tratado, Salazar habría fijado la vista en Italia, además de tener a mano las traducciones de Aristóteles y los textos de Horacio, y habría comprobado que aquella tradición ofrecía un corpus más sólido de estudios, además de los ya mencionados: la silva *Nutricia* de Angelo Poliziano (1486 o 1491), y los libros XIV y XV de la *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio que, junto con la carta de Petrarca sobre la defensa de la poesía⁷⁴ formaban un asidero imposible de ignorar al momento de redactar una poética.

Efectivamente, como ha opinado ya Karl Kohut, en comparación con las poéticas que lo preceden, el tratado de Salazar ofrece una más amplia extensión de reflexión teórica sobre la poesía, hecho comprobable desde las primeras líneas del texto: “La poesía es principio de las otras disciplinas y entre las ciencias y artes humanas la más antigua y usada de hombres sabios y santos, y no es ficción vana (como algunos ignorantes piensan), antes es una ficción racional que sirve de figura o cifra de alguna verdad natural, historial o moral” (p. 63). Con este apretado párrafo comienza la *Suma del Arte de poesía* y en él podemos ubicar ya los temas principales que encontraremos desarrollados durante los capítulos dedicados a la teoría poética.

Este primer capítulo está dedicado a explicar “qué cosa es poesía y cuál es su sujeto e intento” (*loc. cit.*), su materia y su fin. Para esto, Salazar plantea tres líneas principales de aproximación. En primer lugar, crea para su objeto de estudio un lugar privilegiado entre las demás disciplinas, no sólo por su antigüedad sino porque “hombres sabios y santos” han encontrado en ella un medio ideal de expresión. En segundo lugar

⁷⁴ Cf. cap. I, pp. 26-27 sobre las ideas poéticas de Petrarca y Boccaccio.

encontramos la oposición ficción vana/ficción racional, que distingue de inmediato dos interpretaciones sobre este arte: el vulgo ignorante, que ha intentado deslegitimar la poesía, y el público culto, para quien la práctica poética –desde el punto de vista de la creación o recepción– implica ejercicio intelectual. Esta misma aproximación teórica es novedosa –puesto que nunca antes se caracterizó la poesía con tal brevedad y contundencia– y postula la tercera línea de acercamiento, la idea de que esta “ficción racional” necesita de un modo propio (“figura o cifra”) que permita al poeta hablar de esas verdades naturales, históricas o morales de otro modo.

A cada una de estas líneas corresponderán los principales postulados teóricos y prácticos del texto. Para explicar en qué consiste el lugar privilegiado de la poesía, Salazar echará mano del tópico de la poética teológica y de la importancia de los modelos literarios que cita, es decir, de lo que él concibe como su tradición. En el desarrollo del concepto de ficción racional encontramos los principales aspectos teóricos del tratado: la materia y el fin de la poesía, la imitación poética, los diferentes tipos de fábulas y de especies de poesía (caps. I-III); la concepción de “poeta” que implícitamente postula el texto, comentarios generales sobre las prácticas poéticas y primeras reflexiones sobre el estilo, el sonido y la compostura del verso (caps. IV-VI). Con estas bases, es posible ya describir en qué consiste esa “figura y cifra”, el discurso poético en sí mismo; para ello, los siguientes capítulos (VII-XII) hablan de la medida de los versos y su relación con la métrica griega y latina, formación de consonantes, explicación de figuras y tropos,⁷⁵ las maneras de compostura española y la imitación que se ha hecho de los italianos y los franceses.

⁷⁵ Sobre esto hablaré en *infra*, p. 129.

Sin embargo, aunque es posible organizar estas tres líneas argumentales siguiendo el orden de los capítulos del texto, lo cierto es que esta división resulta arbitraria cuando el lector se enfrenta al tratado, pues los temas aparecen indisolublemente relacionados, y es así como puede resultar productivo analizarlos.

Si hubiera que caracterizar el recurso preferido de Salazar en la composición de su texto, éste sería sin duda la oposición. Además de la mencionada ficción racional/ficción vana, en el primer capítulo nos encontramos con la dupla deleitar/enseñar cuando se habla del fin de la poesía, que consiste en “debajo de galanos velos de morales y útiles invenciones, deleitar el ánimo del que lee o oye, y enderezar los hombres por estilo de admiración al efecto de los preceptos de la filosofía moral y al camino de la virtud” (*loc. cit.*), de manera que los dos fines no se enfrenten sino se complementen, como originalmente quería Horacio.⁷⁶ De igual manera, Salazar amplía el alcance de la poesía no sólo a la enseñanza moral, sino como ha dicho antes, a toda instrucción que cifre “alguna verdad natural, historial o moral” (*loc. cit.*).

Otra oposición es la de ingenio/arte. Para Salazar, como para la mayoría de los tratadistas, es importante dotar de cierto equilibrio la aparición de estos dos conceptos: “Y así las obras de los poetas son mucho de estimar, porque dondequiera que la ciencia se junta con la gracia, y la razón con el deleite, no están sin fruto” (*loc. cit.*). Si la poesía es un “arte de imitar y representar” (*loc. cit.*), es necesario que el poeta tenga el juicio suficiente de escoger la materia que ha de tratar; allí es donde cobra importancia la parte racional del ejercicio poético.

⁷⁶ La cita de Horacio, que explica que el fin de la poesía es “deleitar, o enseñar o ambas juntamente” (cf. *supra*, p. 23, n. 20) parece haber sido malinterpretada por tratadistas que parecieron fijarse más en la oposición deleitar/enseñar que en el tercer elemento de la frase, la idea de que un poema puede tener como fin ambas cosas. Salazar no comete esta falla, y allí parece seguir también a Scalígero, para quien el fin de la poesía es: “the giving of instruction in pleasurable form, for poetry teaches, and does not simply amuse, as some used to think” (Cf. *Selected translations from Scaliger’s Poetics, op. cit.*, p. 21).

Todo esto es necesario debido a la importancia que la poesía adquiere, según Salazar, pues es su labor loar a Dios, cantar a “los que tuvieron prudencia y maña en gobernar” y “loar los buenos guerreros”. Aquí el texto enfatiza –mediante la negación del contrario– estos fines: “la poesía no es para exaltar ni cantar cosas vanas y loas y otras semejantes, que es sacarla de sus quicios, porque los poetas han de tomar argumentos en materia de virtud” (p. 99). Será usual encontrarnos con esta estructura dual en la concepción de la poesía. A todo valor –en este caso, los fines de la poesía– corresponderá un vicio.

Sorprende un poco la aseveración de Karl Kohut con respecto a la importancia del carácter cívico en la descripción de las funciones de la poesía, pues desde el principio Salazar enfatizará la relación entre la poesía y Dios, aún en los momentos en que más alejado podría estar de esta opinión:

Porque han de ser sus obras como el espejo donde ve su figura al propio cualquiera que en él se mira, lo cual es tan necesario en la poesía, que, presuponiéndolo, algunos filósofos por tal quisieron fundar que los poetas componen por gracia y espíritu divino, y no por ciencia ni arte; porque sería imposible, según estos filósofos, poder ellos aprehender tantas facultades como en sus versos tocan y demuestran; aunque esta opinión otros autores la han con razón condenado, pues con ingenio y estudio se hacen los hombres (mediante Dios) eruditos para poder tratar bien de muchos y diversas materias y facultades (p. 121).

Aunque es cierto que Salazar pareciera encontrar en el arte y estudio un contrapeso contra el tópico de la poética teológica, también es verdad que es imposible pensar en un distanciamiento total. En la figura y voz de estos “filósofos” anónimos el autor encuentra el recurso necesario para mantener vivo el tópico y al mismo tiempo evitar un juicio al respecto. Este recurso aparece ya desde el primer capítulo, cuando se habla de la dupla deleitar/enseñar: “Y así algunos filósofos quisieron sentir que los poetas

son lenguas e intérpretes de Dios y que por esta razón no pueden bien componer si no están fuera de sí y llenos de Dios, sin la gracia del cual dicen los filósofos que en balde se llega a poeta o a las puertas de la poesía” (p. 98).

De nuevo, Salazar evita una postura y deja todo a la palabra de los otros, abriendo camino a su poética, cuyo principio mismo –y el de todas– es, por un lado, aceptar el valor de la vena artística, del ingenio, y del poder divino que ayuda a todo poeta en su labor, y al mismo tiempo negarlos postulando el arte como camino necesario para la instrucción de todo poeta. Esto resulta evidente por las constantes apariciones de fórmulas de descargo que, de nuevo, equilibran el arte y el ingenio: “aunque en la poesía la mayor parte es el ingenio y vena, natural inclinación y uso, empero ninguno puede ser fino y perfecto poeta si no es ayudado del arte, estudio y erudición” (p. 120).

La idea de verosimilitud poética aparece mediante la explicación de los caminos de la poesía: “Historia es de cosas verdaderas que pasaron [...]; fábula de cosas que ni fueron ni pudieron ser [...]; argumento de cosas que no fueron, mas pudieron ser” (p. 101). Cuando se trata de lo verosímil, y de la verdad y de la mentira en la poesía, Salazar pareciera seguir el ambivalente comentario de Tasso: “the poet bases his work on some true action and considers it as verisimilar; hence his matter is the verisimilar, which may be true and false, but is generally closer to true”.⁷⁷ Aunque la *Suma del Arte* deja claro que la verosimilitud es una categoría que supera la oposición verdad/mentira, Salazar justifica de manera enredada el uso de la mentira:

Los poetas de ordinario mezclan mentiras en sus obras, unas de su voluntad y otras fuera de su voluntad. De su voluntad mienten, porque la verdad no suele ser tan gustosa al oído cuanto la fábula [...]; y así el poeta no se obliga a no mezclar fábulas con las verdades, empero está obligado a las enjerir a tiempos y de manera

⁷⁷ Torquato Tasso, *Discourses on the Heroic Poem*, translated with notes by M. Cavalchini and I. Samuel, Clarendon Press, Oxford, 1973. p. 28.

que toda la materia parezca una y que va continuada y no discrepe uno de otro. Fuera de su voluntad, suelen mentir los poetas para significar e introducir alguna opinión que ellos tienen por verdadera (p. 105).

Enredado discurso, sí, que sin embargo cuenta con el salvoconducto del efecto estético, la unidad de la obra, el deleite de quien escucha o lee. No obstante, más adelante Salazar le otorga a la verdad un lugar privilegiado incluso en aparente contradicción con lo que ya antes ha dicho: “Para ser la poesía perfecta ha de ir con ficción y fábula, empero la ficción ha de ir fundada sobre verdad, de otra manera es reprobable” (p. 125).⁷⁸

Encontramos esta ambivalencia no sólo en relación con el tema de lo verosímil, sino también en lo que toca a otra oposición, prosa/verso. De nuevo, Salazar parece maquillar aseveraciones que de otra manera podrían considerarse como adelantadas a su tiempo. Al hablar de los tres tipos de fábula –mitológica, apológica y milesias–, equipara las primeras dos con lo que él llama “poesía racional” y la última debajo del vicio de la “poesía corrupta”, de la cual se debe huir por ser vana y poco aprovechable. Bajo esta etiqueta cataloga igual los libros de caballerías y *El asno de oro*, por ejemplo, para después concluir que “de lo dicho se colige bien que poesía se puede escribir en prosa, y que no es requisito necesario de la poesía el verso, aunque ordinariamente llamamos poetas a los que escriben en verso, lo cual se hace porque el verso necesariamente ha de llevar poesía para que lleve más gala y gusto” (p. 105).

La *Suma del Arte de poesía* teje un camino desde lo general hacia lo particular. El siguiente paso consiste entonces en explicar las especies de poesía, acompañándolas con

⁷⁸ En estas palabras Martha Lilia Tenorio ha encontrado una respuesta para salvar la aparente contradicción: “En conclusión, la «mentira» es válida como recurso expresivo, y es inseparable de la verdad, pues la resalta, es su mejor marco. Es la mentira o ficción algo así como el artificio, pero en el plano del contenido, por decirlo de alguna manera. A fin de cuentas, no hay en Salazar ninguna carga moral en la diferenciación entre verdad y mentira. Lo único que hay es una exigencia más de carácter formal que moral: la coherencia, esto es, el decoro” (Cf. su “Introducción”, *op. cit.*, p. 42).

apuntes generales en cuanto a preceptiva temática y estilística. El capítulo tercero consiste en sobrios párrafos que explican cada una de estas especies:

Una especie de poesía es la sátira que es para reprehender vicios y males. Requiere el verso desabrido, y, aunque sea nuestro vulgar castellano, es bien que no vaya tan sabroso ni rodado en algunos lugares, como convendría que fuese en obras de otra especie: porque con el desabrimiento del verso se ha de dar a entender parte del afecto y enojo del satírico en los vicios que reprehende. Requiere agudeza en el decir y no señalar al que pica (p. 107).

La clasificación de las especies postula la idea de que a cada forma corresponde un tema y una finalidad. El verso desabrido en la sátira y su relación con el efecto reprensivo es a la vez un ejemplo de esto, pero también un indicador de cómo la(s) poética(s) contienen una doble perspectiva: hacia el creador, en cuanto se le indica la función de cada especie; y hacia el receptor, que encuentra en el texto las herramientas necesarias para identificar, relacionar e interpretar los elementos del poema, punto al que volveré más adelante.⁷⁹ Esta clasificación también indica dos diferentes tipos de criterio al acercarse a un poema. Por un lado están las especies en las cuales predomina la finalidad. Dentro de éste se encuentran la sátira, que reprehende vicios y males; la elegía, para quejarse; el heroico, para “proseguir una historia” (p. 107); la tragedia, que “ha de caminar a fin moral y honesto”; la comedia, que “también ha de ir a fin moral y si moviere a risa ha de ser con iocundidad y liberalidad” (p. 108); y el diálogo, en el cual se considera acertado “que lleve moral intento” (*loc. cit.*). Por otro lado, están las especies donde predomina la forma. Aquí tenemos el epigrama, cuya particularidad es la de ser agudo y breve, “y quien en él se alarga va contra su naturaleza” (p. 107); la lírica, “que es para cantar [...]; ha de tener elevación con fe y mesura [...], ha de ser breve y sagaz y el fin a donde tirare sea casto” (*loc. cit.*); la pastoril, “en que se componen las églogas. Esta

⁷⁹ Sobre el tema de la recepción de las poéticas véase *infra*, pp.139-141

poesía ha de tener una sencillez alegre, una ufanidad alegre y honesta sin doblez, la sentencia llana y cierta, tenga gala y arte sin afeite y un ahínco pastoril en el motivo, en la relación un orgullo rudo; el metro vaya con cualquier brinco, y no muy agudo el sentido, sino llano e inteligible, sesudo y no muy filosofal” (p. 109); y, finalmente, la macarrónica, en la cual los “vocablos latinos se mezclan [con] vocablos de la lengua vulgar, declinados y conjugados al modo de los latinos con quien se mezclan” (p. 114).

En este tercer capítulo sobresalen dos especies, tanto por la importancia que Salazar les concede como por la extensión que procura en su explicación. La primera, la poesía heroica, a la cual Salazar otorga el galardón de preeminencia al decir que “comprende esta especie heroica a todas las demás especies de poesía, porque a tiempos se va enjeriendo las demás en ésta, por lo cual esta poesía heroica ha de ser copiosa, distinta, grave, ilustre, y ha de tomar todas las poesías su verso” (pp. 107-108). No sorprende tal importancia si se atiende a los ejemplos: La *Ilíada* y la *Odisea*, la *Eneida*, las *Metamorfosis*, *Orlando Furioso* y el *Laberinto de Fortuna*. Sí, en cambio, por la divergencia que encontramos con respecto a otras poéticas, para quienes la tragedia –siguiendo a Aristóteles– es la especie que merece mayor atención. Esta divergencia lleva a pensar que además del griego, Salazar tenía en mente y acudía con la misma fuerza a Tasso y a su estudio sobre el poema heroico.

En contraposición con el estilo alto y grandilocuente del poema heroico, la otra especie a la que Salazar dedica más atención es la pastoril. El contraste no podría ser más claro. Contra el tono grave del primero, la sencillez alegre de la segunda; frente a los grandes héroes, los pastores. Lo alto y lo bajo entrecruzado y, hombro a hombro con los autores en verso heroico –Homero, Virgilio, Ovidio, Ariosto y Juan de Mena–, Garcilaso.

La única explicación posible por la cual Salazar decidió darle tanta importancia a la especie pastoril es el nombre del poeta español –además, por supuesto, de que Virgilio estaría en el horizonte–, y aunque más adelante hablaré sobre los modelos literarios y su relación con el canon y los autores citados, por ahora baste la mención del toledano para justificar la atención y las recomendaciones de Salazar, que pueden englobarse en una sola, la unidad: “y todo lo pastoril vaya tan bien trabado uno con otro, y de tan buen sentido, que aquel a quien pareciere fácil lo imite con nueva dificultad” (p. 110).

En la *Suma de Arte de poesía* hay tal interés porque la poesía pastoril se base en el equilibrio del estilo y el tema, que Salazar ofrece incluso una lista de los árboles, las frutas, las hierbas y flores, lugares y animales relacionados con la vida de los pastores. Ningún otro comentario puedo hacer al respecto salvo el que resulta de la obvia contraposición: al contrastar lo grave con lo sencillo, Salazar deja claro que el decoro poético no se basa en temas, finalidades o estilos, sino en la justa habilidad del poeta, en el perfecto equilibrio que logre al imitar cualquier materia que haya decidido. Es mediante los dos extremos que Salazar resalta la necesidad de equilibrio entre la materia poética y su elocución, tema al que se refiere en el capítulo cuarto; “del estilo de la poesía y sus partes” (pp. 115-118).

Los breves apuntes en cuanto al estilo se reducen a la mención de trece elementos que “conviene saber y entender el que quisiere ser buen poeta” (p. 115). De nuevo, la estructura binaria impera, de modo que al henchimiento y majestad de verso se contraponen un vicio, el de la hinchazón; a la gracia, gala y flor, la llaneza; a la sentencia y elevación, el exceso; a la claridad, la oscuridad: “porque trabar y retrocar las razones de manera que el sentido se confunda o escurezca es mucho vicio en el verso. Y así lo es

poner en el verso castellano vocablos latinos o italianos o de otras lenguas, como lo han hecho muchos de nuestros españoles por parecerles que hermoseaban y levantaban más sus versos, en lo cual han errado mucho” (p. 117).

A diferencia del capítulo dedicado a la materia, el del estilo corresponde más a una serie de recomendaciones poéticas cuya fuente encontramos en la poética horaciana. La blandura y suavidad del verso, la buena compostura, la soltura, la claridad y elevación son menos argumentos que avisos. A partir de este capítulo y durante los tres siguientes resulta clara la filiación horaciana. Siendo fiel a esta doctrina, Salazar prosigue con la caracterización del poeta y del poema, es decir, su construcción como idea, la postulación de los requisitos necesarios para alcanzar las ya enunciadas cualidades estilísticas y qué hacer con ellas.

Estos avisos aparecen de nuevo como oposiciones, puesto que a toda virtud corresponderá un vicio: “Visto qué cosa sea poesía y su sujeto, intento y especies, y vistas las partes de su estilo, conviene advertir al poeta de algunas cosas que le prestarán para mejorar sus versos y sentido, y de otras que le podrían dañar para que las huya” (p. 119). En primer lugar, la recomendación –que ya encontramos en Aristóteles y Horacio– sobre la relación entre obra y creador:

el poeta tenga aviso de tomar materia conforme a las fuerzas de su ingenio y no quiera abrazar lo que no podrá apretar, porque si toma más peso del que podrán llevar sus hombros dará con la carga en tierra. Elija de las especies de poesía dichas una, dos (o más) que mejor le asentaren y a que él se sintiere más inclinado, porque esto será causa para que componga mejor en estas especies que en las otras (p. 119).

El poeta es lo que escribe. Ya desde el *Arte poética* de Aristóteles encontramos implícita esta aseveración que funciona en un doble sentido. El primero, que la elección

de la materia y la fuerza de la elocución tienen que vincularse que con las fuerzas del poeta. Aquí, la caracterización del poeta supone un paso previo a la escritura; sin embargo, el camino es de ida y vuelta y los papeles se invierten: “por que cualquier materia que se le ofrezca la trate acertada y propiamente por sus términos: lo moral, lo natural, lo astrológico, lo cosmográfico, lo geométrico, lo medicinal y lo legal. Porque han de ser sus obras como el espejo donde ve su figura al propio cualquiera que en él se mira” (pp. 120-121).

Aquí tiene lugar la inversión, pues es en el poema donde encontraremos plasmadas las cualidades del escritor. Y hay un paso más todavía, porque también los receptores reproducirán esa identificación entre obra y poeta, y así como es posible aseverar desde este punto de vista que uno es lo que escribe, también uno será lo que lee. Así las cosas, junto con el tópico de la poética teológica, que concibe la poesía no sólo como obra divina sino como el medio ideal de comunicación entre el ser humano y Dios tenemos una visión laica del fenómeno poético, que permite al ser humano reconocerse y diferenciarse. El receptor culto encontrará en los versos a su altura no sólo deleite y conocimiento, sino también un par, un igual que los ha compuesto.

El papel central de la erudición se encuentra entre estos dos caminos:

Así que el poeta ha de ser erudito, para que entienda lo que ha de decir, y por qué términos, sin engañarse, por que, por acudir a una cosa que le parezca conveniente, no caiga en algún vicio notable, como algunos que por ser breves caen en ser oscuros; a otros, tratando de cosas livianas, les faltan los nervios y fuerza de la buena compostura y del estilo della; otros, tratando de cosas medianas, abaten mucho el estilo; y otros, tratando de cosas graves, le hinchen demasiado. Lo cual todo se ha de evitar mediante la erudición, con la cual el poeta asimismo se hace general, que le es muy importante... (p. 120).

Es la erudición, el carácter enciclopédico de la poesía, una muestra más de la poética teológica –si viene de Dios y hacia Dios vuelve es decoroso que vaya aderezada

de inagotable conocimiento— y es también la mejor de las vías para evitar los vicios que podrían aquejar al poeta, quien en su pericia y enciclopedismo debe guardar humildad frente a las alabanzas y debe procurar la lima y la corrección. Como la poesía, el poeta debe ser equilibrado, de modo que “ni sea muy ambicioso de ganar honra con sus metros, ni tampoco deje de desearla algún tanto” (p. 122), y a juicios sabios acudirá “tomando para sus metros un buen juez erudito y verdadero, al cual obedezca en sus enmiendas, porque de ningún efecto sería tomalle si el tal juez no fuese desobedecido” (p. 123). Esta misma humildad será necesaria para la construcción de la idea de poesía a la que se dedica el capítulo sexto: “de algunas cosas que conviene guardar en la buena poesía y de algunas que se han de huir” (p. 123) y el séptimo, “en que se proponen otros avisos para lo tocante al buen sonido y compostura del verso” (p. 127).

“La obra de un poeta ha de tener un principio humilde, no hinchado, porque ir subiendo es mejor que no entrar con hinchazón y después ir cayendo” (p. 123), dice Salazar al comienzo del sexto capítulo, cuya estructura va de lo general a lo particular, desde este principio humilde hasta consejos sobre el sonido y la compostura de los versos. Uno de los temas con más peso es el de la unidad: “La obra sea toda en sí conforme” (*loc. cit.*), “la obra ha de ir de tal manera compuesta que parezca que quiso ser simple y una misma, y no hecha de pedazos diversos” (p. 124). Buena parte de los consejos se encaminan a solventar estas dos recomendaciones.

El recorrido que Salazar ofrece es una buena muestra de unidad y coherencia: desde cómo debe empezar, el uso que debe hacerse de las invocaciones a dioses y musas, la búsqueda del orden que la obra misma requerirá, el estilo decoroso que debe buscar el poeta, hasta avisos más particulares como el uso de epítetos, y los vicios más comunes en

los vocablos y que tienen que ver, con el sonido de éstos pero también con anfibologías. Ambos capítulos son cortos y su tarea es redondear lo dicho en los dos anteriores, pero esta vez con ejemplos. La insistencia en los usos de los epítetos, por ejemplo, igual que los avisos relacionados con el sonido del verso amplían de nuevo la perspectiva a una visión doble: desde el punto de vista del creador, para quien estos consejos están escritos, pero también pensando en el receptor. Cada vicio en la composición poética se enfoca desde esta perspectiva, pues es sólo al pensar en quien recibirá los versos o, mejor, al pensar como alguien que los recibirá, que es posible reconocerlos y evitarlos.

Una advertencia final –que recuerda las palabras de Horacio– cierra este ciclo: “Y el poeta no se descuide, porque, aunque en una obra grande se sufren algunas licencias y vicios, no se permite alguno en quince o veinte sonetos y coplas” (p. 131). Así, Salazar concluye esta elaboración del poeta y de la poesía para entrar después en materias más precisas, las métricas, que caracterizarán esa idea que él tiene del discurso poético. Curiosamente, hasta este momento Salazar ha evitado un tema central en todo tratado poético, el de la metáfora. Su aparición, hasta ahora, ha sido, cuando más, ridícula: “Instrumentos buenos son para la poesía las parábolas, paráfrases, discantes, metáforas, enigmas, glosas, alegorías, argumentos, fábulas y ficciones...” (p. 126). La importancia que la metáfora tiene queda así reducida a una sugerencia, a un pálido consejo que la minimiza y trivializa. Esta ausencia queda sin respuesta; a continuación, el tratado se enfocará en aspecto métricos y en la influencia que la poesía española tiene de otras tradiciones.

2.3.3. Modelos literarios y métrica.

Al hablar de los modelos literarios de Salazar, lo pertinente es distinguir entre las influencias implícitas y explícitas del tratado. Entre las primeras, como hemos dicho, Horacio y su *Arte poética* resaltan por importancia. La caracterización del poeta y su obra que encontramos en la *Suma del Arte de poesía* hace evidente la filiación horaciana del texto. Junto con él, Aristóteles y los italianos Escalígero y Tasso. Aunque con claras divergencias o desviaciones con respecto a estos últimos –falta, por ejemplo, la diferencia entre versificador y poeta, la división tripartita de los tipos de estilo poético, la clasificación de los tipos de poetas acorde con ésta división, mayor atención al concepto de lo verosímil–, es posible afirmar que Salazar conoció y tuvo a mano los tratados de estos italianos al momento de la redacción.

Con los modelos explícitos el problema se facilita y complica al mismo tiempo. Desde el título del tratado, Salazar deja claros cuáles serán las tradiciones a las que acudirá para hablar del fenómeno poético, y deja claro que el desarrollo de su tratado es una reunión –suma– de lo que él ha recibido –colegido– de tales influencias: *Suma del Arte de poesía colegida de la teórica expresa de diversos autores y de la práctica y lección de los más excelentes poetas latinos, proenzales [sic], italianos y españoles para instrucción de los que quisieren componer en nuestra poesía y metro castellano*. Aunque es cierto, como opina Karl Kohut, que la principal influencia de Salazar es la italiana, no concuerdo con su idea de que Salazar parece no querer elevar a la categoría de canónicos a los españoles de su siglo,⁸⁰ pues la sola mención de Juan de Mena, Garcilaso y Boscán bastaría para negar esta opinión, y es por esto que el recuento solo de nombres y su posterior comparación no bastan para intentar un análisis con respecto al peso de tal o cual influencia.

⁸⁰ Art. cit., p. 194.

Dos ejemplos ilustran lo anterior. En el apartado dedicado a la poesía heroica – que él considera la más alta entre las especies poéticas–, Salazar menciona las obras y nombres de los siguientes poetas: Homero, Virgilio, Ovidio, Ariosto, Dante, Petrarca, Juan de Mena y Hernando de Acuña (p. 108). Sin querer trivializar la importancia que el *Laberinto de fortuna* tiene para la poesía medieval española, la figura de Juan de Mena – y no se diga ya la de Hernando de Acuña– resulta desproporcionada al lado de los demás nombres. Al hablar, luego, sobre el estilo de la poesía y sus partes, encontramos un ejemplo similar, y al lado de Virgilio y Dante, excelentes en “el henchimiento y majestad del verso” (p. 115), aparece Boscán. Como ejemplo de la “gracia en el decir”, Ovidio, Luis Alemany y Garcilaso. Como maestros de la dulzura y donaire, Salazar menciona a Homero, Ariosto y Aussías March (*loc. cit.*). ¿Qué otro interés tendría Salazar sino el de elevarlos a la altura de los grandes poetas? Creo que es en los apartados correspondientes a la medida de los versos donde mejor podemos analizar el papel de los modelos literarios, su importancia y la relación que tienen con la concepción poética del autor.

A partir del octavo capítulo, Salazar concentra su atención en la compostura del verso y habla sobre “la medida de los versos que usamos en la poesía española, dividido en cuatro partes” (p. 133). Más que teoría poética, lo que encontraremos aquí es práctica poética, métrica, la consecución de las partes del arte poética como género. Si, como ha quedado claro, la *Suma del Arte poética* carece de esa primera instancia –la defensa y alabanza de la poesía– y comienza directamente con la teoría, es en esta última sección donde encontraremos los usos y métodos que Salazar encuentra más importantes para “cifrar”, como él mismo ha dicho, la materia poética.

La primera de estas cuatro partes consiste en la explicación de los más útiles conceptos cuando se habla de métrica, del arte de componer en verso. La progresión, como ha sucedido desde el principio del tratado, se estructura de lo general a lo particular, que se basa en una concatenación natural: hemos recorrido un camino que inició en la definición de la poesía, sus especies, sus estilos, sus partes, y continúa ahora con la definición de verso –“cuenta y oído hacen el verso” (p. 133)– hasta llegar a las sílabas, y los acentos. El horizonte de Salazar, en este punto, voltea hacia los latinos: “el asiento de los acentos en ciertos lugares del verso es necesario, y porque este asiento se [ha de] hacer en los lugares donde los versos latinos, a quien los nuestros corresponden, tienen sílabas luengas. Por eso converná tratar de las sílabas de que se hacen pies y de los pies de que se componen los versos, y después trataremos de los mismos versos que nuestra poesía imita” (*loc. cit.*).

Indistintamente usará Salazar el “pie” como las partes en que se conforma el verso latino y como el verso mismo: “Y de aquí los poetas castellanos llaman pie a todo un verso porque hacen una copla de muchos versos, y a copla anda con muchos de estos versos” (*loc. cit.*). Así, la primera clasificación de versos (pie) corresponde a la latina: espondeo (--), dáctilo (-UU), yambo (U-), pirriquio (UU), troqueo (-U) y coriambo (-UU-) Al margen, encontraremos las figuras respectivas a cada pie.

La segunda parte del capítulo está dedicada a los versos latinos y griegos que se “corresponden e imitan los que usamos en nuestra lengua española” (p. 134). Sin llegarlos a fusionar, Salazar vincula a sus explicaciones de los versos griegos y latinos ejemplos castellanos. El uso indistinto de “pie” como versos y como elemento del mismo se hace más evidente:

Un verso usan los latinos llamado *asclepiadeo*, que tomó este nombre de su inventor que se llamó así. Este verso consta de doce sílabas, por lo cual también se llama duodecasílabo, compónese del pie espondeo y dos coriambos y un pirriquo, como se denota por la siguiente figura, en la cual los caracteres blandos denota las sílabas luengas, y los prietos las breves, y las figuras que van entre cada dos puntos hacen un pie: .YY.YYYY.YYYY.YY. Verso asclepiadeo es éste: *Sanctorum meritis inclita gaudia*; con este verso parece que tiene más semejanza el verso de arte mayor que usamos los castellanos, que es del que usó el poeta Juan de Mena en sus *Trescientas*, porque le corresponde en el número de sílabas, que tiene doce como este verso, y también parece le remeda en el sonido, aunque los acentos del verso de arte mayor van asentados sobre la segunda, quinta octava y undécima, que son las señaladas con las rayas que van encima de los caracteres de arriba, y en este verso de Juan de Mena:

Al muy prepoténte don Joán el Segundo

Estos acentos vienen a caer en el verso latino sobre sílabas breves en tres lugares, como consta por la figura de arriba, lo cual no puede ser, y así no es semejante en todo (p. 134-135).

La estructura de este fragmento es parecida en todos los casos que Salazar ilustra, o busca ilustrar. En primer lugar, la definición del verso latino, su ejemplo; a continuación, una explicación gráfica y su posible parentesco con el verso castellano. Así pareciera Salazar trazar una línea directa entre los antiguos y la tradición española, más forzada unas veces que otras y que él mismo parece reconocer: “Y también se responde que como la poesía que no es latina ni griega no va ya sujeta a las cantidades, sino al número y oído solamente, y el acento en la dicha sílaba suena tan bien, y sin él suene tan mal, conviene no falte allí, aunque perdamos la libertad que en aquella sílaba el verso latino, a quien imitamos, nos daba” (p. 140).

A pesar de estos descargos, el autor insiste en adaptar los modelos latinos a los ejemplos castellanos, como lo hace también en la tercera parte del capítulo, al hablar de licencias poéticas: “Como en el verso latino se hacen sinalefas y sinéresis, así y como hacen los italianos, poetas más modernos y polidos en sus versos, así las hemos de hacer

los españoles, aunque no lo guardó el Osías ni Juan de Mena ni otros poetas españoles antiguos” (p. 145).

Encontramos la misma correlación entre modelos latinos y castellanos en la cuarta parte, dedicada a la cesura, aunque aquí, además de ejemplos españoles, Salazar también utiliza versos italianos. El tono es fundamentalmente descriptivo, más que normativo, e incluso cuando al lector se le conceden avisos o sugerencias, éstas están siempre supeditadas al ulterior juicio del poeta: “Juntar sinalefa y sinéresi en uno es algún vicio algunas veces, pero el buen poeta podrá considerar, y conviene huirlo porque el concurso de tantas vocales hacen detener y desmayar el sonido” (p. 149). El esquema general de la compostura plantea más una poética histórica – ‘así ha sido y así se puede relacionar con el castellano’– que una poética normativa – ‘así debe ser’. Esto mismo se confirma después, en el apartado dedicado al consonante, cuando luego de explicar que los vocablos con *x* puede también escribirse con *j* (*hijo* igual que *hixo*, *dijo* por *dixo*), una nota marginal cierra la frase: “Esto no afirmo: es menester consultarlo con buenos poetas” (p. 154, n. 99), enfatizando que el criterio de uso predomina sobre cualquier norma.

Con respecto a esta relación entre verso latino y español, Martha Lilia Tenonio opina que “en estos esquemas métricos latinos encuentra Salazar el origen de los metros más comunes en la poesía española hasta el momento: las dieciséis sílabas de los romances antiguos, el venerable dodecasílabo, los italianos de siete y once, el octosílabo y su pie quebrado de cuatro y el hexasílabo (mencionado sólo como quebrado del verso de doce, no como metro de romance)”.⁸¹ Visto de esta manera, la *Suma* encuentra un antecedente en la *Gramática* de Nebrija, en cuyo libro segundo se encuentran sus

⁸¹ *Op. cit.*, p. 73

postulados sobre la prosodia y la sílaba.⁸² El dato es curioso, pues establece, por un lado, una concepción de poética histórica que emparenta el verso castellano y el latino y, por el otro, establece a Nebrija como un filtro no explícito. Al mismo tiempo, Salazar confiesa y asume la importancia del latín para la creación poética pero, sin confesarlo, elogia la lengua castellana mediante las citas indirectas del texto que la encumbró, la *Gramática* de Nebrija.

Sin embargo, fuera de esa zona de confort que para el autor representa el verso latino, lo que hay son análisis poco rigurosos. Al hablar, por ejemplo, de algunas excepciones con respecto al uso y función de la sinalefa, Salazar dice:

Segunda excepción es cuanto tras la vocal se sigue *l* o *r*; entonces no se ha de sinalefar necesariamente la vocal precedente, porque muchas veces el verso suena mejor y está más rodado y suave sin esta sinalefa, y así se deja a la voluntad del poeta que haga lo que mejor le sonare al oído. Ejemplo:

*En esta mezquina era
se teme mucho la ira.*

Oh qué alta va la luna.

Sí, mi álamo es hermoso.

He aquí la *a* de *la*, aunque se sigue tras ellas vocal, no se sinalefa, por seguirse *r* tras la vocal, y así en la *e* de *que* y en la *i* de *mi* por seguirse *l* tras la vocal (p. 147).

En este pasaje, las razones que Salazar aduce como excepción no corresponden con los ejemplos que proporciona. En los tres casos, lo que complica la sinalefa es la ausencia de diptongación entre las vocales y la natural tendencia de los versos hacia el octosílabo: en el primero, la posible sinalefa de “mezquina era” se evita debido a que ambas son vocales abiertas, y en “la ira”, por la vocal tónica de la última palabra; en el

⁸² Un análisis riguroso entre la concepción del verso de Salazar y los postulados de Nebrija se encuentra en Martha Lilia Tenorio, *op. cit.*, pp. 59 y ss.

segundo –“qué alta”–, además de ambas ser tónicas, las dos vocales son abiertas; y en el tercero –“mi álamo–, hay también una vocal tónica, lo que imposibilita la diptongación y, por lo tanto, la posibilidad de sinalefa.⁸³ Y aunque es cierto que la sinalefa se diferencia del diptongo en cuanto a que puede unir vocales fuertes, no hay indicaciones de que Salazar se cobije en ninguna licencia poética para interpretar estos versos, cuya medida debe ser el octosílabo.

Para Salazar parece necesario apoyarse en las tradiciones que conoce y domina. En ellas encuentra sostén y cobijo. El capítulo noveno, por ejemplo, comienza con una aseveración que, a ojos poco atentos, puede pasar inadvertida: “La correspondencia del consonante en la poesía castellana e italiana se hace con una y dos y tres sílabas, y siempre se ha de corresponder a la consonante que estuviere después de la vocal de la última sílaba con la misma consonante” (p. 153). Además de ignorar el hecho de que para la rima consonante la importancia radica en el acento, la mención de la “poesía italiana” pareciera no tener ningún sentido. ¿Para qué agregarlo? Salazar ha mostrado ya la erudición suficiente como para no tener que mencionar esto, pero esto se traduce en un movimiento doble: por un lado, subraya la importancia y cercanía de ambas tradiciones; por el otro, y más importante, echa mano, como antes hizo con la poesía latina, de un conocimiento que valide lo que dice. Los modelos literarios cumplen esta doble función, respaldan tanto al sujeto del texto, la poesía española, como a su autor mismo.

Un carácter más preceptivo adquiere la métrica de Salazar al hablar, en los últimos tres capítulos, de “las maneras de compostura que usamos en la poesía española”

⁸³ Martha Lilia Tenorio estudia éste y otros ejemplos en el texto de Nebrija, de Sánchez de Lima y de Salazar, y concluye que, además de la que ya he evidenciado, había una confusión –o la hay, para nosotros– entre lo que los autores definen como “sinalefa” y lo que para nosotros es hoy una “elisión”. Cf. “Introducción”, *op. cit.*, pp. 73-74.

(pp. 159-158), “las maneras de compostura que tratamos en la poesía castellana a imitación de los italianos” (pp. 169-190) y “de las maneras de compostura que tratamos en la poesía castellana a imitación de trovas francesas” (pp. 191-192). Pero aunque el tono es más preceptivo, el criterio de uso nunca se olvida. Para esto basta comparar dos ejemplos. Al hablar del villancico, dice Salazar: “una copla breve de tres pies en los cuales se encierra e incluye una sentencia, y aguda, la cual van declarando algunas coplas sobre el mismo villancico hechas” (p. 159). En la explicación cada forma poética – villancico, canción, glosa, epístola, epigrama y copla de pie quebrado–, Salazar describe y norma: al tiempo que analiza la estructura y la ejemplifica, enumera la materia y los temas correspondientes a cada una, el discurso implícito lleva forzosamente el carácter de regla. Sin embargo, al hablar del soneto se lee: “La correspondencia de los tercetos en el soneto es al arbitrio del poeta” (p. 171). Espacios de libertad y el constante uso de ejemplos dejan claro que es el uso, el estudio, apropiación e imitación de los mejores como el poeta puede aprender el arte poético.

La evidente diferencia entre la extensión del capítulo dedicado a la poesía española y el que trata de la influencia italiana obliga a un último comentario. Resulta curioso que durante la explicación de formas estróficas como el soneto, la canción, el terceto, la estancia, la sextina y el madrigal, Salazar no haya incluido ejemplos en castellano. Abundan los versos de Petrarca y Dante, entre otros, pero en el apartado donde debía de hablarse de las formas que tratan los castellanos a “imitación de los italianos”, no hay ejemplo de cómo o en qué consiste esa imitación, sino análisis y descripción de la fuente misma. Apenas una mención en el análisis del verso suelto: “En este verso hizo Luis Aleman muchas églogas y el Diluvio romano y la fábula de Atlante y

otras obras. Cantó Boscán la fábula de Leandro y Hero; y es también bueno, por su gravedad, para obras heroicas” (p. 190). El objeto de estudio desaparece, y uno de los capítulos más extensos de la *Suma del Arte de poesía* trata sobre métrica italiana; fenómeno similar a lo que pasa con el segundo capítulo más largo, que trata sobre métrica latina. Sin embargo, hay que entender estas peculiaridades en contexto. Salazar es un pionero. Las fuentes que él puede consultar en castellano –Nebrija, por ejemplo– están más centradas en relacionar la lengua española con el latín para así elevar su categoría. Esto mismo parece hacer Salazar: al demostrar que el sustrato poético español es la poesía latina, le otorga un mérito que para esa época sería necesario evidenciar.

La concepción métrica de Salazar cobra matices extraños, y su enfoque parece difuminarse entre el conocimiento y el rigor que su autor dedica a otras tradiciones y la poca atención que le prodiga a la suya. Así, la relación entre modelos y objeto de estudio se complica, en la medida en que, por momentos, esos modelos parecen ganar en importancia. Desde esta perspectiva, es entendible la posición de Kohut sobre Salazar y su idea de canon poético. Sin embargo, mis dudas permanecen, sobre todo si esa afirmación se cuestiona en relación con el tema de la recepción del texto. Dice Kohut: “Salazar no escribía para un público amplio, sino para unos pocos con aspiraciones poéticas, para los cuales no tenía que identificar a los autores. Sea como fuere, es obvia su negación de elevar a la categoría de canónicos a los autores españoles de su siglo”.⁸⁴ Sobre esto hablaré en el siguiente apartado.

2.3.4- La recepción y el contexto colonial

⁸⁴ Art. cit., p. 194.

Un par de curiosas citas me permitirán entrar en materia. La primera: “Y la poesía es como la cabeza del pulpo que por una parte es buena de comer, y por otra es dañosa, porque comida causa pesado sueño y lleno de fantasías” (p. 98). La segunda: “Y si el poeta no es perfeccionado en la poesía, no vale nada, aunque sea mediano poeta, que las obras de poesía son como los melones: que no se estiman ni tienen por buenos, aunque sean razonables, si no son finos” (p. 120). Aunque de manera rudimentaria, al relacionar la poesía con comida, Salazar concibe la recepción poética como un elemento más a considerarse en el proceso de creación literaria y como criterio necesario para el poeta: “de tal manera que las cantidades y acentos vayan en sus lugares, y el verso vaya rodado y suave y bien sonante al oído” (p. 133). Si el verso es sonido necesitará obligatoriamente de un escucha. Esto queda claro desde el primer capítulo, cuando se asegura que el fin de la poesía es “deleitar el ánimo del que lee o oye, y enderezar los hombres por estilo de admiración al efecto de los preceptos de la filosofía moral y al camino de la virtud” (p. 97).

El tema de la recepción, entonces, se bifurca. En la poética abundan comentarios que enfatizan la importancia del público –lector, escucha– y el papel que el poeta debe asumir como primer receptor de su obra, para así poder juzgarla y corregirla. El análisis que hace Salazar del verso suelto es un buen ejemplo de esto: “no por eso es más fácil, porque está el autor obligado a le hacer más galano y polido y rodado para que contente” (p. 189). Los avisos relacionados con la unidad del poema, la oscuridad del estilo y su relación con el tema y materia poéticas están enfocados siempre a guiar el proceso de creación con la idea de recepción en mente, y aun cuando se habla de los “vicios” que la poesía implica, la figura del lector/escucha se encuentra presente: “Aunque, como dicen

otros filósofos, el engaño de la poesía no empece a los que poco entienden, porque para que empezca es necesario que la poesía sea entendida” (p. 98).

Como he dicho antes, el arte poética, como género, implica siempre un doble proceso de escritura: con respecto a su objeto, la poesía, y con respecto a las convenciones bajo las cuales se construye. Con esta doble orientación, es necesario entonces preguntarse también cuál es el receptor que la poética postula, ya no con respecto a la interacción entre poema y público, sino para el texto teórico mismo. Es imposible negar que el público al que aspiraba Salazar, y en general cualquiera que levantara la pluma para redactar una poética, no era amplio. Como cualquier texto especializado, el campo idóneo de circulación sería el de una elite letrada que, a su vez, gozaba y cultivaba el hábito de los versos. Más interesante me parece, sin embargo, preguntar sobre el receptor que la misma poética postula, y el tópico de la poética teológica ayudará a responder esa pregunta.

A lo largo del texto se cuentan veintiún notas marginales que tratan de relacionar los argumentos y análisis con textos bíblicos. Curiosamente, estas notas cesan en cuanto Salazar comienza con los conceptos métricos. Si como he dicho antes, el texto muestra cierta tensión entre el tópico teológico de la poesía y el carácter instructivo de la poética, es aquí donde la tensión se hace más explícita. Lo mismo que aquellos “filósofos”, que antes le dieron voz a las ideas que Salazar parecía no querer decir o apoyar del todo, ahora es en el apartado paratextual donde el autor refuerza la filiación y concepción bíblica de la poesía.

Aunque la *Suma del Arte de poesía* aparenta someterse a este tópico, mi impresión es que para Salazar era mucho más importante el arte y la erudición, una

poética humana, por llamarle así, que la poética teológica. Sólo así me explico la ausencia de una defensa o alabanza de la poesía, como es natural en este tipo de textos, puesto que allí habría sido más difícil para el autor esconder o maquillar el enaltecimiento de la habilidad humana para hacer versos en contraposición con el aliento divino que, para otros, era natural y necesario en la creación. Luego de redactarlo, él mismo habría notado el poco énfasis que daba al carácter religioso y moral de la poética y habría agregado, entonces, notas que cobijaran su texto. Al llegar a los conceptos métricos esta tarea se hizo imposible: ¿cómo justificar una poética teológica cuando afirma que es mediante el estudio y la práctica que el poeta logrará dominar el arte? Cualquier atisbo de concepto platónico queda fuera del texto también, puesto que las ideas de Platón fácilmente –mediante el uso de la lectura alegórica– remiten a la idea de que es gracias a un soplo divino que el poeta puede escribir.

Otro punto importante es el de la mayor atención que reciben autores latinos e italianos durante todo el texto, y que hace pensar a Karl Kohut en la negación de Salazar a otorgar a los españoles la categoría de canónicos. Esto es sólo parcialmente cierto, pues no hay que olvidar que nos encontramos frente a un manuscrito cuyo estado de redacción ignoramos. Para Salazar, parece más importante pensar en tradiciones que en autores, y aunque la mención de escritores españoles es poca, es evidente que él mismo reconocía la importancia de figuras como las de Juan de Mena, Boscán y Garcilaso. Aun así, el texto parece proponer que sin el conocimiento de las tradiciones que preceden o influyen en la española, el aspirante a poeta y el lector no podrán entender totalmente los versos en su propio idioma.

Este mismo impulso ayuda a entender las omisiones coloniales que Kohut extraña en el texto. Siendo parte de la elite letrada, Salazar piensa mucho más en términos universales que locales. La tradición española, su tradición, se impone sobre su condición de habitante de las colonias españolas, y este hecho convierte en fútil cualquier alusión a ese mundo en la medida en que –como él mismo lo ha querido demostrar al hablar de poesía– para el hombre de alta cultura que él es, las fronteras se borran en favor del conocimiento y erudición.

2.4. La Thomasiada de Diego Sáenz Ovecuri

Si como he dicho antes el eje fundamental de toda poética consiste en la dicotomía ingenio/arte, el equilibrio que se construye entre ambos elementos es necesario para la concepción de las poéticas como género. Si estos dos no estuvieran sujetos a un centro que los equilibra –la idea de que el arte suple lo que falta de ingenio y viceversa– la poética se convertiría entonces en desmedida alabanza de las musas y en la caracterización del poeta como un loco inspirado (Platón) o en un manual métrico, cuya importancia no radicaría en el examen de las causas y la naturaleza de la poesía, sino solamente en el recuento de sus formas y artificios. El texto de fray Diego Sáenz Ovecuri, *Thomasiada al Sol de la Iglesia, y su Doctor Santo Tomas de Aquino...* (1667) ofrece curiosas divergencias con respecto a uno y otro extremos.

Originario de la villa de Lagrán, en la provincia vasca de Álava, el fraile dominico viajó al Nuevo Mundo en 1651 en una expedición destinada a la evangelización de los indígenas. Fray Diego se desempeñó como maestro de teología en el convento de Santo Domingo, en Santiago de los Caballeros de Guatemala, capital del reino. Además

de ese puesto, fue vicario, calificador y examinador del Santo Oficio.⁸⁵ De su poema épico dedicado a santo Tomás de Aquino se ha escrito poco. En 1948, Marcelino Menéndez Pelayo lo calificó como “la obra poética más extensa y curiosa que salió de las prensas de Guatemala [...]; es un Rengifo en acción, donde se apuran todas las combinaciones métricas del habla castellana” al mismo tiempo que la califica de “fanfarronada” y de “monumento al mal gusto, pero de increíble paciencia y de mucha erudición. Su autor quiso que fuese, no sólo una Arte práctica de la versificación, sino una enciclopedia rimada [...]; acaso en estos días de extravagancia modernista, tendría éxito en nuestros cenáculos literarios y en los de América la exhumación de este poema”.⁸⁶

La conclusión y el juicio que ha imperado desde entonces consiste en alabar, por un lado, el alarde artificioso del fraile y, por el otro, distanciarse con respecto a su valor poético: un “ingenio mal aplicado”.⁸⁷ No sorprende, por tanto, que hayan sido pocos los estudiosos de la cultura virreinal que han dedicado tiempo a este poema épico que, además, carece de edición moderna.⁸⁸ Las historias de la literatura lo registran apenas en el apartado de poesía épica virreinal pero son pocos los que parecen haberlo consultado

⁸⁵ Sigo aquí la información que proporciona José Dionisio Badillo Luna, *La Thomasiada [1667]: de fray Diego Sáenz Ovecuri: presentación y análisis de una épica colonial rescatada del olvido*, A dissertation presented to the Faculty of The Graduate College at the University of Nebraska in Partial Fullfilment of Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. Major: Moderns Languages & Literatures, Lincoln, Nebraska, 2005, pp. 4-14.

⁸⁶ *Edición Nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. XXVII: Historia de la poesía hispano-americana I*, dirigida por Ángel González Palencia, CSIC/Aldus, Santander, 1948, pp. 176-178.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 176.

⁸⁸ La copia del impreso que he podido consultar es un microfilm que se encuentra en la biblioteca de Brown University bajo la signatura HA-M144-4, es copia de un ejemplar de la “Collectio Medinensis” de la Biblioteca Nacional de Chile, como consta en el sello que aparece en el folio 58a del texto. La única impresión moderna es una selección muy breve del poema a cargo de David Vela, *La Thomasiada de Diego Sáenz Ovecuri*, Ediciones del Ministerio de Educación Pública José de Pineda Ibarra, Guatemala, 1960.

profundamente,⁸⁹ pues los comentarios que ofrecen son demasiado generales y muy poco favorecedores. Agustín Mencos Franco, por ejemplo, en su *Literatura guatemalteca*, alaba la afición poética de fray Diego, “digna de aplauso, pero desgraciada elección de asunto [...] escoger para la epopeya la vida de un hombre, santa pero monótona, admirable pero antidramática, es a todas luces un error literario y una falta de sentido crítico”.⁹⁰ Y un poco más adelante, sobre las combinaciones métricas del poema:

El formalismo, en su sentido más vulgar y grosero, era la manía de fray Diego Sáenz. Bien se comprende, al ver la importancia que concede a lo externo sobre lo interno, o la palabra sobre la idea; que más que poeta era un pedante retórico, y que, en vez de la inspiración moviéndole a escribir su obra el inmoderado afán de lucir los pueriles juegos de su ingenio y la deplorable facilidad de su versificación. No es, por consiguiente, la hermosura de los pensamientos y la profundidad de la pasión lo que debe buscarse en ese poema, aunque de ellos no falten algunos rasgos. El autor hace consistir su mérito principal en manejar toda clase de versos.⁹¹

Así también opina David Vela, para quien “la obra es cansada y el verso ramplón, mas puede separarse, como antes dijimos, el oro de la escoria; debe reconocerse la intención docente, de quien no quería cortar los lauros sino la triste palma del maestro [...] y no podemos, en fin condenar su ingenioso alarde de versificador”.⁹² De todos los que han opinado sobre el tema, es José Dionisio Badillo Luna quien mejor ha logrado acercarse a él sin caer en la tentación de sumarse a esta reunión de elogios y reproches. Para él, *La Thomasiada* es “en lo fundamental, una epopeya; una epopeya *sui generis*, empero, en la que la narración se da de forma discontinua para dar cabida a otras

⁸⁹ Así, por ejemplo, en su *Historia de la literatura guatemalteca*, Franciso Albizúrez y Palma Catalina Barrios y Barrios dedican apenas una línea al texto: “Fray Diego Sáenz, vivió mucho tiempo en Guatemala y aquí escribió el poema épico *La Thomasiada*” (Editorial Universitaria, Guatemala, 1981, t. 1 p. 82). Pedro Ramírez Piñero le dedica menos de una línea en su artículo “La épica hispanoamericana colonial”: “Diego Sáenz de Ovecuri combina varios metros en su *Thomasiada al sol de la iglesia*” y, páginas después, aparece de nuevo su nombre bajo la categoría “poemas de asunto religioso”, en Luis Íñigo Madrigal, coord., *op. cit.*, pp. 173 y 185). No hay mención de Sáenz Ovecuri en la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Giuseppe Bellini (*op. cit.*) y apenas aparece su nombre en la *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. I: Época Colonial* de Goic Cedomil (Crítica, Barcelona, 1988, p. 199).

⁹⁰ Editorial José de Pineda Ibarra, Guatemala, 2a ed., 1967 [1a. ed. 1937], pp. 191-192.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 194-195.

⁹² *Op. cit.*, pp. 36-37.

finalidades, y en la que abunda el material lírico”.⁹³ Esta aparente distorsión bajo la cual se reconocen otras finalidades resulta más fructífera para el análisis ya que sobre pasa el escarnio por ese artificio mal aplicado y la ingenua idea de considerar importante el texto por ser el segundo publicado en la imprenta de Guatemala.

Hasta ahora nadie ha mentido. *La Thomasiada*, como poema, es ambicioso, pues busca relatar la vida y hechos de Santo Tomás de Aquino en diferentes combinaciones métricas. Como poema épico es malo porque carece de tensión, porque rompe con las unidades de acción y de tiempo aristotélicas, porque da la espalda a la tradición que encumbró la octava real como forma estrófica típica de la épica en español⁹⁴ pero sobre todo porque el estilo es atropellado y los versos impostados, porque más que poeta, Sáenz es versificador. Su obra es una máquina de versos, no de poesía. Sin embargo, otra perspectiva es necesaria para que este aparente Frankenstein hecho de 150 combinaciones estróficas se libere un poco de la aversión que hasta ahora ha provocado.

Si el valor de esta obra, por tanto, no radica en sus cualidades poéticas, sí es posible ubicarlo dentro de esa otra finalidad de la que ya Badillo ha hablado y que consiste, sobre todo, en su interés pedagógico. Con su Rengifo al lado, el autor decidió componer un tratado que emulara al *Arte poética española* en la teoría y en la práctica. A la luz de esa otra obra y con base en los comentarios que el propio dominico hizo en su prólogo es posible considerar el texto fuera del campo de la poesía y dentro del terreno de la poética.

⁹³ *Op. cit.*, p. 46.

⁹⁴ Véase Catalina Palomas Expósito y José Palomas Expósito, “La Octava real y la épica española. Notas para un estudio”, *Lemir*, 8 (2004), que puede consultarse en línea en: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista8/Palomares/Epicarenacentista.htm>

La obra de fray Diego se compone de cuatro partes. La primera, una sección de paratextos entre los que se encuentran aprobaciones, pareceres, licencias, y poemas laudatorios. De entre todos estos resalta el uso de un epígrafe, práctica poco usual en los impresos de la época, a diferencia de los epígrafes internos cuyo uso consistía en subtítular un capítulo, por ejemplo. Los versos dicen: “Velar se deve la vida / de tal suerte / que viva quede la muerte” y parecen aludir, por un lado, a la vida de Santo Tomás, digna de contarse en papel y así otorgarle la posteridad equivalente a su fama y, por otro, del esfuerzo del autor por “velar” por su vida, por guardarse y preocuparse por ella lo suficiente como para asegurarse el recuerdo luego de la muerte. Gracias a estos paratextos es posible localizar los presupuestos suficientes para considerar o construir la primera imagen del lector que el mismo texto postula.

En su censura, fray Juan de Xibaja confiesa: “Y aunque no entiendo de versos, siento, que la materia sobre que cae el metro, y la cadencia, es admirable, y se compone sólida, y maciza de Theología, bien traída de Philosophía y otras facultades, en que tan cumplidamente es confirmado el dicho Padre, excediendo el arte poético en la nueva invención de versos”.⁹⁵ Aquí se abren ya dos de las principales lecturas que se pueden hacer del texto. Un poema religioso, cuya materia es la vida del santo, y un arte poética, en la que se trata de las diferentes combinaciones de versos posibles. La ilusión que las aprobaciones crean es la de una preceptiva inmejorablemente aplicada. Sobre este tema, dice Joseph Monroy: “ha compuesto en diferentes géneros de verso, y la materia parece que pedía así la diferencia”.

⁹⁵ Sin folio. La numeración del impreso comienza después de que termina el “Isagoge”, por lo cual las citas, a partir de aquí, irán desvestidas de referencia al texto.

La idea de que a cada materia corresponde cierta forma estrófica está fuertemente arraigada en la poética desde la preceptiva clásica; ésta pervivió en el Siglo de Oro bajo el concepto de “decoro poético”, que hablaba al mismo tiempo del honor que debe guardarse a la poesía –y que partía de la poética teológica– y de la idea de que a cada personaje y a cada tema corresponde cierto tipo de verso. Sostener esta hipótesis en el texto del dominico es imposible, puesto que un mismo tema se trata bajo diversos modos estróficos. Baste un ejemplo: en el Libro II, en donde se canta “el Nacimiento del Santo, y luego ejecutado su bautismo, y criança, hasta que fugitivo de su casa amaneció Sol glorioso en la de los Guzmanes”, podemos encontrar treinta y seis diferentes combinaciones de versos, lo que imposibilita sostener el equilibrio entre tema y forma.

De los paratextos, por último, es posible concluir que en un primer momento, al término de su redacción en 1664, el poema llevaba otro título: *La Thomasiada. Vida y muerte de nuestro Angélico Doctor Santo Thomás de Aquino*, que el dominico decidió cambiar tres años después por el de *Thomasiada al sol de la Iglesia y su Doctor Santo Thomás de Aquino*.

La segunda parte del libro la compone el “Isagoje [*sic*] a los lectores”⁹⁶, en la cual Sáenz Ovecuri expone los motivos que lo han llevado a componer esta curiosa obra. Durante su presentación encontraremos siempre, entrelazados, los dos temas que habían aparecido ya en las aprobaciones: el interés preceptivo y pedagógico y la caracterización del poema como épico y religioso. Estas dos ideas nos sitúan ante un texto ejemplar según dos perspectivas: la estructural, puesto que ilustra las maneras de componer versos castellanos; y temática, pues habla de la vida y acciones de santo Tomás de Aquino. Que el público saque provecho de alguna de ellas depende, sobre todo, del interés con el cual

⁹⁶ A partir de este momento enmiendo la errata por “Isagoge”.

se enfrente la lectura. Tenemos ejemplos de la interpretación que suscitó el texto en las aprobaciones, donde se alaba, sobre todo, el interés del fraile por la vida del santo, lo cual le otorga al carácter preceptivo un segundo término. Sin embargo, Sáenz se esforzó por enlazar a tal grado ambos elementos que es imposible hablar de uno u otro como si aparecieran aisladamente. Más adelante analizaré la manera en que Saenz alterna uno y otro y cuál es el efecto que causa este orden.

La tercera parte está compuesta por los nueve libros del poema.⁹⁷ Es, evidentemente, la parte más extensa de la obra. Cada libro se centra en un acontecimiento de la vida del santo con diversas combinaciones estróficas. No son pocas las intervenciones del autor a lo largo del relato, sea mediante epígrafes para explicar cómo ha de leerse tal o cual forma estrófica, sea dentro de los versos mismos al interrumpir la narración con opiniones al respecto de lo que se cuenta. Aunque para este trabajo el interés principal es el análisis del Isagoge, pues en él se encuentran de manera explícita las ideas poéticas de Sáenz Ovecuri, es verdad que el poema ofrece una oportunidad inmejorable para abundar en el tema de la lectura y su relación con las poéticas. Más que buscar la comparación, la justificación o la afirmación de la teoría, el poema es útil para

⁹⁷ Los nueve libros son: I: "Laberinto con llave". II: "Cántase como en baticinio el Nacimiento del Santo, y luego executado su bautismo, y criança, hasta que fugitivo de su casa amaneció Sol glorioso en la de los Guzmanes, en treinta y seis diferencias de versos". III: "Refiérense los llantos de su Madre, la furia de los hermanos, la prisión en un castillo, con lo que le pasó hasta leer Theología, en treinta y nueve diferencias de versos". IV: "Donde se refiere todo lo que le aconteció hasta que después de una milagrosa visión se convenció a graduarse, en treinta diferencias de versos". V: "Pónese a la visa de los devotos las persecuciones gravísimas del Santo en París con herejes, y aun los que no lo eran; en quatro diferencias de versos". VI: "Donde se da cuenta de cómo por la Oración alcançaba de Dios quanto quería, y en ella como en depósito fiel tenía las joyas de más estima, allí como mariposa, o Salamandra vivía a expensas de los divinos conceptos de que se alimentaba, que por esso supo tanto. En siete diferencias de versos". VII: "Donde en onze diferencias de versos se discanta la aparición de sus hermanos, la contienda rigurosa con unos Hebreos, hasta a fuerça de argumentos reducirlos a la Fe". VIII: "Discanta este Libro en doze diferencias de versos. El beneficio grande, que hizo nuestro Santo a la Iglesia, componiendo el Oficio del sacramento. El caso de los Corporales de Daroca. Las batallas de los Españoles con los Moros. El índice de las Obras del Santo con lo que le sucedió hasta la muerte, que describirá el Libro nono". IX: "Donde se trata de la muerte del Santo. Del Entierro. La Bula de su Canonización, sus milagros; en nueve diferencias de versos".

demostrar qué tan estrechamente ligados están el género del arte poética y las ideas que bien podrían hacernos pensar en una teoría de la lectura.

Por último, a la cuarta parte corresponden dos tablas al final del texto: una, con el índice de primeros versos; otra, una relación de “humanidades, nombres propios, y algunas cosas curiosas” que aparecen en el libro.

2.4.1. Los intertextos del “Isagoge a los lectores”

El “Isagoge a los lectores”, o introducción de Sáenz de Ovecuri es un pequeño tratado de poética que, además, explica los motivos por los que el fraile escribió su curiosa hagiografía en versos. El comienzo está saturado de referencias a textos que parecen encaminados a justificar el hecho de haber compuesto en verso la vida del santo. En apenas seis páginas el lector ha debido lidiar ya con Ovidio, Alciato, Virgilio, Horacio, Propertio, Lucano, Herrera y Góngora.⁹⁸ Esta apretada mezcla le permite al fraile construir el escudo que lo defenderá de las posibles críticas contra su libro y que tienen que ver, todas, con el decoro que se le debe a los asuntos religiosos: “Dirás que escribir en verso aja un tanto el decoro Religioso, respondo, que si no lo ajó el Nazianzeno, que según Sixto Senense, escribió 300,000...”.⁹⁹

La introducción, entonces, busca sentar las bases que sostengan la obra y la caracteriza mediante los intertextos. En primer lugar aparece la figura de la guerra, ejemplificada con la metamorfosis de Aracne,¹⁰⁰ quien luego de vencer a Palas Atenea en el oficio de tejer el tapiz más hermoso, se arrepiente de su soberbia y se suicida. Palas se

⁹⁸ En muy pocos casos las citas están identificadas en el texto. Cuando más, se mencionan los nombres de los poetas, a veces de los libros, y a veces ninguna de las dos. Las siguientes páginas son el resultado de la búsqueda de estas fuentes, la mayoría citadas en latín.

⁹⁹ Para facilitar su lectura, modernizaré la ortografía del “Isagoge”, pero respetaré la puntuación.

¹⁰⁰ Ovidio, *Metamorfosis*, VI, 5, vv. 133-150

apiada de ella y le devuelve la vida, pero la condena a vivir colgada convertida en una araña. Esta narración le permite a Sáenz Ovecuri comenzar con un doble impulso. Por un lado, sugiere la calidad que él reconoce en su obra –similar a la del tejido de Aracne–; por otro, reconoce la humildad como cualidad necesaria de toda creación humana. Del mismo modo, todas las referencias que hay en esta primera parte de la aprobación tienen un carácter ejemplar.

La interpretación del reto de Aracne como una guerra, como una contienda entre ésta y la diosa sirve para caracterizar la paz, los momentos de ocio, como fundamentales de la creación artística. El ejercicio es sencillo: para que la guerra exista es necesaria su contraparte, la paz. De ahí que a continuación aparezca la figura de Alciato y la lección que ofrece en su emblema 178 “Ex bello pax”: “Aqueste yelmo que traxo el soldado / en sangre de enemigos tan teñido / nos da panar de miel muy apreciado. / Cesen las armas, cese su ruido, / no mueva guerra aquel que justo fuere, sino quando sin guerra paz no oviere”.¹⁰¹ Lo que en tiempos de guerra es un utensilio militar, en tiempos de paz muda de uso y permite reconfigurar el mundo.

Sobre el ocio, Sáenz Ovecuri elabora más y cita a Virgilio en la égloga primera, el diálogo entre los pastores Melibeo y Títilo. Al comienzo dice Títilo: “Ah Melibeo, esta paz es un dios quien me la ha regalado. / Que para mí será siempre un dios aquel hombre: del hato / no ha de faltarle cordero que tiña lechal sus altares. / Él me dejó –ya lo ves– a las vacas vagar a su suelta / y que en la rústica caña yo enhebre los aires que quiera”.¹⁰²

Junto con Virgilio aparece Aristóteles:

¹⁰¹ Alciato, *Los Emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas...por Bernardino Daza*, en Lyon, 1549. fol. 67.

¹⁰² Virgilio, *Bucólicas*, trad. de J. M. Rodríguez Tobal, edición bilingüe, Hiperión, Madrid, 2008, vv. 6 y ss.

Se piensa también que la felicidad requiere ocio, pues trabajamos para tener ocio, y hacemos la guerra para tener paz. Pues bien, la actividad de las virtudes prácticas se ejercita en la política o en la guerra, y las acciones relacionadas con éstas se consideran desprovistas de ocio; las guerreras, por completo (pues nadie elige al guerrear por el guerrear mismo, ni procura la guerra: parecería, en efecto, un asesino consumado el que hiciera de sus amigos enemigos para que hubiera batallas y matanzas).¹⁰³

Ambas intervenciones suponen no solamente la caracterización de la obra sino la del autor y la del oficio: el oficio de hacer versos es al mismo tiempo una guerra (un reto para quien lo ejerce y para quien lo lee) y un remanso, pues es necesario el ocio para la creación y para el consumo de la obra de arte.

Una vez aclarado el punto, el fraile continúa con esta larga lista de descargos y parafrasea a Horacio y su idea del decoro: “yo no me tengo de ninguna suerte por tal, aunque de la manera que lo fuere, procuraré echarme a costas una carga acomodada a mis fuerzas”, que continúa con una cita de Propertio en latín: “Pero, si me fallan las fuerzas, al menos el atrevimiento será digno / de encomio: en los asuntos importantes la voluntad es suficiente”.¹⁰⁴

Esta larga relación de nombres y citas es un descargo y un mecanismo de *captatio benevolentiae*. Esto continúa, y a modo de cierre, el fraile echa mano de los versos de dos grandes poetas: Herrera y Góngora. Del primero, cita tres versos: “Mueve la voz amor de mi gemido, / y esfuerza el triste corazón cansado”,¹⁰⁵ que son los dos primeros versos del

¹⁰³ *Ética a Nicomaco*, edición bilingüe y trad. de M. Araujo y J. Marías, introd. y notas de J. Marías, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1989, 1177b. En el texto, Ovecuri atribuye este pasaje al capítulo 7 del primer libro, cuando en realidad se encuentra en el libro décimo.

¹⁰⁴ *Elegías*, introd., trad. y notas de A. Ramírez de Verger, Gredos, Madrid, 1989, libro. 2, 10, vv. 5-6.

¹⁰⁵ El soneto dice: “Sufro llorando, en vano error perdido,/ el miedo i el dolor de mi cuidado,/ sin esperanza, ageno, i entregado/ al imperio tirano d’el sentido.// Mueve la voz Amor de mi gemido/ i esfuerça 1 triste coraçon cansado,/ porque, siendo en mis cartas celebrado,/ d’él s’aproveche nunca el ciego olvido.// Quien sabe i ve 1 rigor de su tormento,/ si alcança sus hazañas en mi llanto,/ muestre alegre semblante mi memoria.// Quien no, huya i no escuche mi lamento,/ que para libres almas no es el canto/ de

segundo cuarteto de un soneto en donde se habla del amor y que Sáenz tuerce para adecuarlo al tema del amor por la escritura. Según su interpretación, ese amor que mueve la voz del poeta es el amor por la palabra, un amor que ata y condena al creador. De allí que se permita citar el penúltimo verso del soneto: “que para libres almas no es el canto”, palabras que en voz de Herrera se refieren a la prisión que es el amor, y que para Sáenz Ovecuri es la prisión que provoca la creación artística. Su trabajo, por lo tanto, no parte tanto de la voluntad de su autor sino de la fuerza con que su amor por las letras se impone.

Por último, Góngora, con quien se concluye esta primera parte de la introducción. De él, leemos unos versos de la *Fábula de Píramo y Tisbe*: “Orador Píramo entonces, / las armas jugó de Tulio, / que no hay áspid vigilante, / a poderosos conjuros.”,¹⁰⁶ momento en el que Píramo seduce a Tisbe gracias a sus cualidades oratorias y que le sirve a Sáenz para ejemplificar cómo, gracias a la retórica, es posible conseguir el amor.

En estos primeros folios, quedan entrelazados varios temas: el reto que supone escribir una obra como *La Thomasiada*, pero la humildad de la que ha partido el autor. La tensión entre el amor por la escritura y la creación y la prisión que eso supone. El ejercicio de las letras como forma de someter y guiar adecuadamente ese amor por las letras. Todo esto, además, encuadrado en la previa disculpa: si el tema ha excedido mis fuerzas –dice Sáenz–, quede el valor en el intento.

2.4.2.- Teoría poética en el Isagoge a los lectores

No parece casual que la mayor parte de estos temas puedan relacionarse con una defensa de la poesía, pues hacia allá se dirige a continuación. El decoro religioso que no han

quien sus daños cuenta por victoria” (Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. de C. Cuevas, Cátedra, Madrid, 1985, p. 501).

¹⁰⁶ Vv. 262-271, Luis Góngora, *Romances*, ed. de A. Carreño, Cátedra, Madrid, 2000, p. 48.

inflingido tantos y tan buenos nombres justifica automáticamente la labor del fraile: “Y si persistieres Cínico, o me mordieras Zoilo, diciendo, que por lo menos las Fábulas sin las cuales se adornan mal los Poemas son vituperables, digo, que las que uso en esta obra son muy medidas, y que como esclavas de la verdad, la acompañan”. Estas dos características del verso –el metro y su apego a la verdad– serán muy importantes durante el desarrollo de la obra, pues el autor ya ha expresado cuál es su principal intención: “cuantos han escrito la vida de nuestro Santo, la han escrito de una manera, yo la tengo de escribir de muchas, y en muchas diferencias de verso, en 150”. Las menciones a esta cualidad múltiple de la obra serán frecuentes durante toda la obra y plantean preguntas centrales que aparecen luego de la lectura del texto: ¿cuál es la función de esta multiplicidad de formas estróficas?, ¿cuál es el lugar de la métrica entre los conceptos de originalidad y método? Durante el análisis del “Isagoge” será posible acercarnos a las respuestas.

Una vez puestas las bases de su obra, Saénz Ovecuri comienza con una explicación más concreta de su obra. En primer lugar, el título, que es una imitación de Homero, Virgilio, Camoes y Francisco de Trillo y Figueroa. Al insistir en cada uno de los títulos de estos autores, Sáenz Ovecuri no sólo dibuja el árbol genealógico, la tradición donde busca incluirse, sino también asume su obra como épica y sitúa al santo en el mismo nivel que Ulises y Eneas: “El objeto material de este proceder artificioso, es el divino Thomas, la razón formal con que se toca es la misma [...] que la de la poesía; el objeto forma es la materia vestida de esta razón. Pero dirás acaso, que por ser historia la materia no se puede tratar (ya que versificando se haga) poetizando a lo menos”. La diferencia, sin embargo, es clara: santo Tomás de Aquino es un personaje cuya existencia acerca más el relato a la historia que a la poesía.

Leído como es, Sáenz está al tanto de la diferencia entre historia y poesía (versificador/poeta) de Aristóteles, en la cual él estaría situado más como versificador que como poeta. Para restituirse en el lugar del artista, el fraile echa mano de una definición de poesía que no viene de ninguno de los tratadistas a los que las poéticas nos tienen acostumbrados: lejos de citar a algún clásico o alguno de los escritores más leídos de la península, cita el *Poeticarum Institutionum Liber*:

Es la Poesía, dicen estos Maestros excelentes de la composición; un arte, que finge las acciones de los hombres; y las explica en verso, para componerles la vida, en razón de fingir &c. Se diferencia, porque las demás artes no fingen, sino, que dicen las cosas de la manera, que son. La Gramática, que según mi P. S. Agustín, *est ars rectem dicendi*, no finge, sino que enseña a hablar sin solecismos, a fabricar oraciones, y la cantidad del verso, y su qualidad, la Pintura traslada los Prototypos, o unas figuras de otras, de la Lógica se distingue, en que si ésta finge, ni es aligándose al verso, ni componiendo a las acciones humanas, lo mismo entiende de las demás.

La cita necesita de algunas consideraciones. Las palabras provienen de la pluma de Bernardo de Llanos, jesuita, maestro de retórica y gramática que en 1605 publicó en México este tratado-antología para enseñarlo a sus estudiantes.¹⁰⁷ Que Sáenz utilice como modelo este texto es tan curioso como útil. Curioso, porque a pesar de tener en mente a Aristóteles y a Horacio, el dominico prefiere como autoridad a un jesuita. Útil, porque alumbraba la tensión que subyace en toda la obra: frente a la cualidad humana de hacer versos se subraya el carácter religioso-pedagógico del texto. Sorprende, además, por la fricción que caracterizó la relación entre dominicos y jesuitas. Este hecho queda subrayado, además, si consideramos que el fraile dominico, para justificar la escritura en verso de la vida del doctor de la Iglesia, también miembro de la orden de predicadores, haya usado textos jesuitas.

¹⁰⁷ Cf. Ignacio Osorio Romero, *Floresta de gramática, poética y retórica en Nueva España (1521-1767)*, UNAM, México, 1980, pp. 99 y ss.

Al margen de estas ideas, la breve cita resulta muy conveniente para Sáenz, pues a pesar de negarle la cualidad imitativa a la pintura –menospreciando implícitamente todo lo dicho por Platón– sí se la otorga a su hagiografía. Aquí hay una contradicción clara: si Sáenz ya ha dicho antes que todo lo que dice está sujeto al filtro de lo verdadero, para adjudicarse el papel de poeta debe confesar que “Este libro aunque historial, finge versificando con uso de la misma dirección. Luego este Libro es Poema”, lo que significa que luego de una larga disertación sobre las diferencias de la poesía con otras artes, el argumento principal de Sáenz es sencillamente su palabra: 'este libro es poesía porque lo digo yo'. La autoridad de la poética de Bernardino Llanos tiene más de afirmación y sustento religioso que de argumentación.

Alternativamente, Sáenz se mueve entre estos dos campos: el artístico –orgullosa de haber hecho lo que nadie, un poema con 150 distintas combinaciones métricas– y el religioso. La causa final del libro que él ofrece comprueba esta aseveración: “alabar a Dios en su Santo, pagarle como puedo mi afecto, y servir a la República, porque en tantas diversidades de versos executadas, con el aliño mejor, que he podido, juzgo, que ningún estado se quedará sin servicio”. La lista de servicios es larga, pero importa aquí el que *La Thomasiada* le hace a los poetas, quienes “sin necesitar de Rengifo, hallarán en este Libro, casi toda la Theórica y práctica de la poesía Castellana, pues sólo en el Libro primero, segundo, y parte del tercero, encontrarán con diferencias de versos que los admiren, cuando les pedirán Villancicos, que no hallen el diseño, Décimas, Quintillas, Endechas, Cuartetas, Romaces, Glosas &c.”.

La obra, por tanto, encuentra en su ejemplaridad su principal valor, “pues mi intento es te aproveches para copiar con facilidad, cualquier género de verso, que hallares

en esta obra usarás de este artificio”. Lo que a continuación explica Sáenz es el artificio de la lectura, que consiste en numerar los versos de cada poema para así encontrar el patrón del consonante, de modo que si tenemos una estrofa *abbaccdcc...*, los números al lado del verso serían 122133433. Bajo la idea de ofrecer modelos, *La Thomasiada* se convierte también en un arte de la lectura, pues sus artificios, sus laberintos, sus combinaciones métricas extravagantes hablan del proceso de escritura como una consecuencia del acto de leer. Una vez sugerida esta posibilidad –a la que he de volver muy pronto–, Sáenz resume las causas de la obra:

La causa eficiente soy yo, la formal, es la imitación (como dije) la material, la materia, que se trata; divídese en nueve libros, a imitación de Virgilio, Ovidio, y otros, que dividieron en libros sus obras, y para que descanse en cada uno de ellos el entendimiento. Cada diferencia de verso sirve como de Capítulo, cada libro se ilustra de su argumento [...] puedes leer un Libro sin pasar a los demás, una diferencia de versos, sin depender por la mayor parte de otra, porque van con tal aire dispuestas que parecen asuntos diferentes, por una parte, y por otra llevan tan encadenados los sucesos, que se desvían muy poco del último.

Para entender cabalmente este párrafo es necesario abundar en el concepto de imitación que subyace al “Isagoge” y, más aún, en la función que Sáenz Ovecuri le otorga. Aunque sin mención explícita, sí encontramos elementos para llegar a él mediante una comparación. El fraile ofrece dos sonetos, uno del conde de Salinas y otro de Camoes sobre el episodio bíblico de Raquel y Jacob. Su apunte es el siguiente: “No ha sido la imitación tan necesaria (como, ni debe serlo) que no le haya dejado sus acciones a lo libre, como lo verás en la batalla del Libro Nono [...]. En la formación de los versos, no he sido tan repentino, que no haya hecho reflexión sobre el furor primero”. Este comentario sitúa la discusión en dos arenas: la libertad que la imitación debe suponer y

esa “reflexión sobre el furor primero”, que parece recordar la teoría platónica del furor poético.

Para Sáenz, sin embargo, parece más importante citar nombres, autoridades que validen su obra más que seguirlos efectivamente. ¿Quién podría decir, por ejemplo, que en la *Iliada* o en la *Eneida* es posible abrir un libro con independencia de los otros? Aunque, siendo generosos, es posible pensar en la independencia estructural del libro cuarto de la *Eneida*, donde se refieren los amores de Dido y Eneas, el criterio de unidad permanece, cosa que no hay en el poema de Sáenz Overuci. La materia de *La Thomasiada*, la vida del santo, se presenta, entonces como una impostación, como un pretexto mediante el cual Sáenz luce su arte y, de paso, reafirma su carácter religioso. De la lectura del libro resulta una idea mucho más clara: el poema como ejemplo, el poema como práctica, el poema como práctica de artificios y como ejercicio de lectura de éstos, por lo que muchas de las descripciones que encontramos pueden leerse más bien como preceptivas para la creación y como guías de lectura. “He procurado vestirlos de figuras”, dice Sáenz sobre los vocablos, frase que puede leerse entonces como 'procura vestir tus vocablos de figuras' o 'al leer, fíjate en las figuras que visten los vocablos'. Este claro interés por el artificio se explica a continuación, cuando aparece, de nuevo, la figura de Rengifo:

Podrás amigo lector oponerme, que las diferencias de versos Castellanos, son nueve solas, según Rengifo en su *Arte*, que él llama *Poética* [...]. Respondo, que también Rengifo dice [...] *Arte Poética* es un habito, o facultad del entendimiento, que endereza, y rige al Poeta, y le da reglas, y avisos para componer versos con facilidad; lo cual ya tenemos demostrado ser falso en la distinción que de la poesía pusimos, si dijera la arte de hacer versos, vaya, y así le debe su Libro intitular, puesto que Empedocles hizo versos con arte, y con todo esso no fue Poeta, luego no fue mucho se descuidase.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Rengifo, “Al prudente y Cristiano Lector”, en *Arte poética...*, ed. cit., s. p.

Por un lado, se critica a Rengifo el hecho de hablar de versificación y no de poesía, lo que no es verdad. Los preliminares del *Arte poética española* sí incluyen lo que durante este trabajo se ha caracterizado como uno de los principales tópicos del género: defensa y alabanza de la poesía, orígenes de la poesía y sus inventores, es decir, una reflexión sobre la naturaleza del arte de la palabra. Por el otro lado, esa crítica regresa contra Sáenz y con mucha más fuerza bajo la pregunta: ¿y, entonces, cómo calificar *La Thomasiada*? Frente a esta duda implícita, Sáenz ofrece como carta de presentación un número considerablemente mayor de diferencias de versos, ciento cincuenta, y un par de definiciones en las que basa su trabajo. La primera: “Digo pues, que el verso Castellano consta de pies, consonancia, asonancia, y disonancia, según lo primero, no sólo son nueve sus diferencias, sino que pueden multiplicarse hasta infinitas, como se sepan multiplicar (digo infinitas especulativamente no práctica, porque no se puede practicar verso de infinitos pies)”. Y la segunda: “Según lo segundo, tantas diferencias de versos habrá consonantes, cuantos tuvieren la consonancia en distintos lugares”.

La de Sáenz, como he dicho antes, es una máquina de hacer versos, pues según estos postulados un soneto cuyos tercetos se rijan bajo el moledo *CDC DCD* es distinto a otro cuyos tercetos sean *CCD DDC*, a pesar, claro, de que lo que pasamos por alto aquí es que ambos son sonetos, y como tales pertenecen a la misma forma estrófica. Esto que dice Sáenz parte de una mala interpretación de las palabras de Rengifo, quien al explicar las diferencias de versos dice:

Verso es una oración atada, y obligada siempre a cierto número, y cantidad de sílabas. Ay nueve maneras de versos. De Redondilla mayor, y su quebrado: de Redondilla menor: Italiano, y su quebrado: Esdrújulo, y su quebrado; de Arte mayor: finalmente verso Latino imitado. Destos nueve géneros de versos, (que algunos llaman pies) se componen todas quantas diferencias de coplas se usan en

España: por lo qual primero trataremos de la cantidad, y sílabas que cada uno pide, y después de la variedad de coplas y consonancias que de ellas se hazen.¹⁰⁹

Claramente se acepta, en estas palabras, la posibilidad de multiplicar las diferencias de versos mediante combinaciones, que es justamente lo que hace Sáenz. Su insistencia en situar su obra en la línea de la de Rengifo y, además, como superior a ella no es una cuestión de filiación, sino, creo, de lucha: Sáenz quiere su nombre al mismo nivel que el de aquél. El interés pedagógico del texto está en diálogo con esta idea: cuanto más útil, más fama: “para que con eso el estudiante no sólo la aprende [cada diferencia], sino la sepa proseguir hasta el cabo, en los demas”. Ejemplo y guía, *La Thomasiada* es también un laberinto que ofrece las claves para salir de él y, al mismo tiempo, las claves para continuarlo.

Esta característica laberíntica se aprecia en diferentes niveles. El primero y más obvio, la aparición de cinco laberintos poéticos que bien pueden caracterizar el poema entero como un discurrir del pensamiento, un baile del artificio. El segundo, estructural: si como ha dicho el autor, cada libro puede considerarse independiente y así puede leerse, y si en cada una de esas lecturas quien a él se acerque encontrará diferentes e inesperadas variedades métricas; entonces, cada página será la puerta hacia territorios inesperados, hacia caminos insospechados: “A todos los metros, que tienen algo de nuevo, llamo amigo diferencia [...] porque todo lo que se añade a una cosa, la diferencia de otra, y porque con eso se tenga más cuidado en la lectura”.

La mención explícita de la lectura durante todo el “Isagoge” enfatiza algo que se encuentra presente, pero lejos de la superficie, en las poéticas: la idea de que toda caracterización de la escritura, toda teoría de la creación implica una caracterización y

¹⁰⁹ Rengifo, ed. cit., p. 12.

teoría de la lectura. Sáenz Ovecuri, como ningún otro tratadista, al proponer su obra como teórica y práctica, ofrece esta doble perspectiva, pues demuestra, mediante sus ejemplos, que primero hay que saber leer –no en el sentido de deletrear, sino en el de descodificar, reconocer la estética corriente– para poder crear.

Esta doctrina aparece fragmentada –como el mismo texto– debido a la tensión con la otra voz del texto, la religiosa. Por eso es posible que en un párrafo se hable de lo mucho que “aprovechan estas curiosidades grandemente, para los Certámenes, donde se vizarrear los ingenios”, y que en el siguiente se asegure que “lo que procuro es discantar sus más selectos hechos [de santo Tomás], no como se debe sí como puedo, pues sólo él se puede dignamente cantar con más razón”. Este vaivén es comprensible. De otro modo menos enfático aparece en todos los textos de la época, cuando no era posible ignorar el hecho de vivir en un Estado donde la religiosidad y, por lo tanto, la política, todo lo abarcaban. Este carácter fragmentario es lo que Ovecuri critica en Rengifo:

Y aunque el Libro de Rengifo exceda en mucho al mío, has de confesar por mayores mis desvelos, porque los de aquél son trabajos de otros; esparcidos por diferentes volúmenes, y en el suyo juntos, y los míos ejecutados por mí, y historiando, y va mucha diferencia de componer un retablo de imágenes de diferentes artífices a artificiarlo uno solo.

Aquí, Ovecuri parece no entender el siguiente pasaje de la introducción de Rengifo y supone que el trabajo había sido colectivo:

Y aunque para la poesía latina hallé muchos y muy curiosos libros escritos por autores antiguos, y modernos, para la Española a penas hallé uno a quien me pudiese arrimar, y tomar por guía: y así hube de trabajar por mí, y hacer esta obrecilla al principio, sólo con inte[n]to de mi propio gusto y provecho: pero después que algunos de mis amigos la vieron, fueron tantos los que la trasladaron, y los que me pidieron la hiciese estampar, que vencido de sus ruegos, y viendo que la que ellos habían escrito no tenía la perfección, en que últimamente yo la había puesto, me determiné de imprimirla, y servir con ella a todos.

En todo caso, lo que Ovecuri critica es de lo que adolece. Si hay que juzgar su obra, como él pide, por los desvelos que le tomó escribirla, nadie le negaría valor. Los criterios, sin embargo, deben ser otros. Páginas arriba¹¹⁰ hablé de dos preguntas que este Isagoge podría responder. Sin duda, la multiplicidad de diferencias poéticas no puede juzgarse por el tiempo que demoró hacerlas, pero sí por el resultado que se obtiene del análisis de su función. Hemos visto antes que si bien el concepto de originalidad, como lo conocemos ahora, no existía para los tratadistas de la poética, sí hubo un margen en el cual la *imitatio* abrió un espacio para la *emulatio*.¹¹¹ Como resulta claro del “Isagoge”, la principal virtud de *La Thomasiada* es el artificio, cierta “innovación” al descubrir, o proponer, o aventurar combinaciones métricas.

Desde esta perspectiva, el extenso poema se propone como un abanico en el cual igual encontraremos sonetos de ocho pies, laberintos, versos esdrújulos, ecos al servicio de estas posibilidades combinatorias. Sin embargo, hay un elemento que Sáenz no contempla, o por lo menos no explícitamente, y cuya presencia desestabiliza esta virtud. Un ejemplo de las combinaciones ayudará a dilucidarlo. En el libro tercero, por ejemplo, se refieren “los llantos de su madre [del santo], la furia de sus hermanos, la prisión en un castillo, con lo que pasó hasta leer Teología, en treinta y nueve diferencias de versos” (folios 19b-42a). En cuanto al metro encontramos tres grandes grupos: letrillas, romances y décimas. Como introducción de cinco de los romances se lee lo siguiente: “Estos cinco romances, que se siguen son de mucho trabajo, por quitarse en el uno a su composición la A. En el otro la E. En el tercero la I. En el cuarto la O, y en el último la U. Si no tuvieses

¹¹⁰ Cf. *supra* p. 153.

¹¹¹ Cf. *supra*, pp. 96.

copia de vocablos que elegir, no los emprendas; porque no saldrás con ellos, y en vez de ahorrar una letras, gastarás tu tiempo, y papel” (fols. 36b-37a).

La materia del libro, es decir, los llantos de la madre del santo, la furia de sus hermanos, etc., queda supeditada al hecho de que el lector debe ser capaz de leer un romance sin A y reproducirlo. ¿Hasta dónde, entonces, podemos hablar de un equilibrio entre materia y forma? Esta pregunta no es caprichosa. Si vamos, por ejemplo, al teatro del Siglo de Oro, notamos que la métrica está íntimamente relacionada con temas (idea preceptiva poética) y con personajes, pues los caracteriza. Esta unión entre materia y forma está presente en las retóricas clásica y de allí pasa a las poéticas. La multiplicidad de formas en *La Thomasiada* no responde a esta idea fija, lo que puede interpretarse de dos maneras radicalmente diferentes: o Sáenz se convierte así en un innovador –pues rompe con la preceptiva– o sencillamente comete un error –visto éste de las categorías de la preceptiva corriente en su época. El “Isagoge” no resuelve la disyuntiva ni aclara hacia qué lado es posible cargar la balanza. En él aparecen, distantes, estos dos impulsos. Para el lector que busque la vida ejemplar del santo, el texto es difícil, pues su alarde técnico – más que poético– impide un buen ritmo. Para el lector que busque oficio y práctica, el texto lo ofrece a la mitad, pues en su afán de vestirlo como un poema épico religioso pasa de largo las convenciones entre materia y forma.

La Thomasiada puede considerarse un gran ejemplo de alarde versificatorio, pero al final un alarde vacío. Al desestabilizar los mecanismos preceptivos (equilibrio entre materia y forma), la obra no se permite la contención necesaria para que el artificio surta efecto. Para la poesía, esta contención requiere de arte y de decoro, dos características que Sáenz Ovecuri menciona, ejemplifica, pero no practica. Con todo, el interés

pedagógico del fraile permanece y gracias a él demuestra la posibilidad de que en las poéticas encontremos, junto con preceptos de escritura, presupuestos de lectura.

2.5. *El Artis poeticæ compendium de Joaquín Ayllón.*

La tercera y última poética que he incluido en este estudio es la del jesuita Joaquín Ayllón. El *Artis poeticæ compendium* está escrito originalmente en latín y su fecha probable de redacción es 1755.¹¹² La única traducción que hasta ahora se conoce es de finales del siglo XIX, de 1884.¹¹³

Joaquín Ayllón nació Ambato, provincia ecuatoriana, en 1712 y murió en Italia, en el exilio como muchos otros jesuitas. Según Francisco Javier Cevallos, “el texto latino se encuentra lleno de erratas, debidas mayormente a la impericia de los impresores quiteños del siglo pasado en editar textos en latín. Por esta razón, preferimos citar al Padre Ayllón en la traducción castellana”.¹¹⁴

La inclusión de este texto en el corpus de trabajo sobre poesía responde al contrapunto: el ideal barroco, para este momento, había muerto. Al margen de la aparición de tratados tan importantes como el *Razonamiento sobre la poesía* (1728), *El sueño del buen gusto* (1729) y la primera edición de la *Poética* (1737) de Luzán, Ayllón, jesuita ecuatoriano, maestro de teología, retórica y poética en la Universidad de San Gregorio, escribe un texto que parece haber nacido viejo. Esta vejez obedece a tres razones. La primera, estar escrito en latín, lo que recupera el carácter instructivo, pedagógico de todo texto empeñado en definir y prescribir el arte de la palabra. La

¹¹² Ofrece el dato Oswaldo Barrera en su “Prólogo” a Joaquín Ayllón, *Artis poeticæ compendium*, en *Letras de Ambato en la Colonia*, pról. de O. Barrera Valverde, trad. de Luis Cordero, Ilustre Municipio de Ambato, Ecuador, 1985, t. 2, p. 8.

¹¹³ El mismo Oswaldo Barrera confunde la fecha de traducción y dice que fue en 1894. Cf. su “Prólogo”, *op. cit.*, p. 16. La fecha correcta de 1884 aparece en la portada.

¹¹⁴ *Art. cit.*, p. 510

segunda, su tardía traducción, lo que subraya ese carácter privado que ya le daba la lengua latina. La tercera, los postulados estéticos que sostiene y que bien pueden leerse como el epitafio de la idea de poesía que he intentado desarrollar en este trabajo.

Este desfase se hace evidente también en la búsqueda de textos modernos sobre la poética del ecuatoriano: apenas cuatro menciones, entre las cuales se encuentran los prólogos a la edición y a la traducción de la poética. En el “Prólogo” a su traducción, Luis Cordero hace explícito este carácter avejentado del texto, aunque de modo inverso, pues le otorga un valor positivo: “contiene muchos de aquellos preceptos literarios que jamás envejecen, como fundados en las leyes invariables de la verdad y la belleza” (p. 136). Sin embargo, como no es posible negar cierta anacronía en las ideas del jesuita, reconoce “que contiene también unas cuantas fruslerías, de aquellas que justamente no son aceptadas ya por el gusto moderno; pero pueden disimularse, en atención a lo bien vistas que solían ser en los siglos XVII y XVIII, en que la afectación y el conceptismo realzaban, a los ojos de los lectores, el mérito de una producción literaria” (pp. 136-137). Ese “gusto moderno” al que se refiere Luis Cordero es el de finales del siglo XIX, pero la frase puede pensarse en el mismo momento de la elaboración del *Compendium*.

En su *Panorama de la literatura ecuatoriana*, Augusto Arias define el tratado de Ayllón de manera curiosa: “es código del gusto de griegos y romanos y muestra de saber literario”,¹¹⁵ y sorprende la filiación con griegos y romanos por motivos de los que hablaré más adelante y que tienen que ver con la concepción poética de Ayllón. Más adelante, Arias comenta: “Ayllón tiene, como todos los tratadistas de Preceptiva, que acudir a las doctrinas ya conocidas y consagradas, pero de su texto brotan chispazos de

¹¹⁵ *Panorama de la literatura ecuatoriana* (1936), Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1976, p. 35.

novedad, como cuando define al poeta, cuya expresión le parece distinta de la común, con lo que trata el tema de la originalidad, y en frase sintética da en lo que es la metáfora, las imágenes, las trasposiciones de la poesía”.¹¹⁶ En realidad, sobre el concepto de originalidad hay poco, pero esta falta no demerita el tratado. El concepto, ausente en la época del Siglo de Oro, no podía imaginarse tampoco en la composición de tratados de poética. La relativa estabilidad del género causa que ciertos tópicos no puedan variar. Sin embargo, algunos elementos del tratado de Ayllón lo hicieron en un texto raro, quizá único, por las implicaciones que supone su desarrollo del tópico ingenio/arte.

2.5.1 Ingenio y arte en la poética de Ayllón

Francisco Javier Cevallos no duda al calificar el tratado de Ayllón como un “libro de texto” y le reconoce el énfasis y la atención que pone en la lírica, a diferencia de las muchas otras poéticas barrocas.¹¹⁷ Para Cevallos, lo más importante del tratado es su relación con el ambiente poético, con sus justas y torneos: “nos permite vislumbrar el papel que jugaba la poesía en la vida diaria de la colonia durante el siglo XVIII”, afirmación cierta, pero no completamente acotada, pues, como veremos, este libro responde a la estrecha esfera de estudiante educados por el jesuita. Esta particularidad guía su concepto de la poesía.

En un artículo posterior, el mismo Cevallos amplía sus opiniones y resalta uno de los puntos más importantes del texto: la posibilidad, aceptada por Ayllón, de que cualquiera puede escribir poesía pero, al mismo tiempo, “lo que es interesante, siguiendo la actitud mental de Ayllón, es la cantidad de restricciones que predica para la

¹¹⁶ *Loc. cit.*

¹¹⁷ *Art., cit., p. 510.*

composición poética”.¹¹⁸ Esta contradicción se da no sólo en el nivel de la composición poética, sino también en el nivel de la recepción. Aquí el principio del texto:

Aunque algunos hombres doctos, como Demócrito, Platón, Cicerón, etc., así entre los filósofos, como entre los poetas, hayan opinado comúnmente que la *Poética* es, más bien que arte, una especie de excitación del ánimo, de entusiasmo o de furor, inspirados por la divinidad, nosotros, siguiendo a Aristóteles, príncipe de los filósofos, que escribió acerca de esta materia, y conformándonos también con el dictamen de otros muchos autores, decimos que la *Poética* es arte, ya porque la palabra *arte* no significa otra cosa que cierta ficción o imitación de la naturaleza, fuente de todas las artes, y es indudable que la poesía, considerada aún la etimología griega de esta palabra, consiste toda ella en imitar o fingir; ya también porque la *Poética da reglas para la recta consecución de su objeto*, en lo cual se asemeja a las demás facultades, que, por esta razón, se conocen con el nombre de artes (p.141).

En este pasaje inicial quedan claras dos cosas: que Ayllón está explícitamente en contra de la idea platónica del furor y del genio y que reconoce las fuentes en las cuales se ha basado para la composición de su tratado o, por lo menos, las que él reconoce como autoridades. Nada hay de extraño en todo esto salvo, quizá, la tajante toma de partido con respecto a la dualidad ingenio/arte que, usualmente, la mayoría de los preceptistas expresan en términos de equilibrio. Aun así, esa declaración se ubica dentro del gran diálogo de las poéticas, dentro de sus temas y tópicos, igual que la presencia de la imitación como fundamental para el arte de la palabra. Lo mismo sucede con la noción de decoro:

hablar o *decir* en verso equivale a expresarse de una manera grave, adornada y copiosa; porque esto es lo que en Retórica significa el verbo *decir*, y es siempre necesario que la oración del poeta sea elevada, culta, peregrina, superior a todo lo vulgar, animada, suave, numerosa, bella, pulida y como esmaltada de figuras brillantes, y pintada por el agudo pincel del ingenio; de modo que bien pueda propiamente llamarse pintura (pp.142-143).

¹¹⁸ “Juan Bautista Aguirre y la poética colonial”, en Georgina Sabat de Rivers (ed.), *Esta, de nuestra América pupila: estudios de poesía colonial*, Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, Houston, 1999, p. 47.

La asociación entre poesía y pintura tampoco es nueva; estaba ya en el texto horaciano junto con los fines de la poesía, a los que Ayllón también alude: instruir, deleitar, o ambos. La primera contradicción que encontramos se refiere a los “auxilios de que el poeta necesita para componer versos”, título del segundo parágrafo del tratado. Si antes Ayllón ya se ha declarado en contra de la idea inspiración como requisito necesario para el poeta, ahora dice exactamente lo contrario:

A más de aquel numen peculiar, de aquel ardiente impulso y sagrado ímpetu de que los poetas se suponen, no sólo movidos, sino subyugados; a más, repito, de un ingenio sobresaliente y generoso, que conciba con viveza las imágenes de las cosas y las exprese en un lenguaje elevado, lo cual constituye, en verdad, la base y fundamento de la poesía, son precisos otros recursos del arte, especialmente para aquellos que, sin poseer vena poética bastante fecunda, ni muy aventajado ingenio, aspiren a suplir, con la industria y el trabajo, aquel defecto de su naturaleza, y no se anonaden por infundada convicción de su absoluta carencia de habilidad (p. 144).

Es verdad que en el pasaje que inaugura el texto, Ayllón reconoce como cosas distintas la vena y el arte, al decir que el arte poética –como técnica– no depende del genio del creador. Sin embargo, esta idea contrasta con el pasaje citado, donde parece que se da repuesto para el ingenio ausente. Sin embargo, no hay contradicción, porque lo tópico es el equilibrio entre estos dos conceptos.

De acuerdo con esto, para Ayllón son necesarias seis tareas que el poeta debe cumplir si quiere componer versos o, mejor dicho, buenos versos. Estas recomendaciones provienen de la poética de Horacio: 1) el estudio de las instituciones poéticas; 2) la lectura de grandes modelos; 3) el ejercicio frecuente de componer versos o de aprenderlos de memoria, de modo que no pase un día sin que el poeta escriba o aprenda; 4) el uso de lima severa al corregir; 5) la posesión de toda clase de conocimientos; y 6) la

imitación, “es decir, aquel empeño con que procuramos que nuestros versos se asemejen a los del algún poeta notable” (p.145).

La gradación según la cual se ordena la lista es importante, pues Ayllón ubica antes el conocimiento de las doctrinas poéticas (*instituto*, es decir, instrucción) que la lectura de poesía; la lima, que la imitación de otros poetas. Para el ecuatoriano parece más importante el propio trabajo, la propia formación del poeta, que la figura de los modelos, aunque a éstos no les niegue importancia. Esto se reafirma con la oposición entre “escribir” y “transcribir”: “debemos empeñarnos, para ser leídos sin repugnancia, en que nuestras obras sean escritas, y no transcritas o copiadas” (p. 148). Esta afirmación reconoce la posibilidad de la imitación –el ejemplo es la lección que Virgilio tomó de Homero– como punto de partida para la emulación, lugar donde se ubicaría esa “escritura” de la que habla Ayllón.

Hasta ahora las ideas del jesuita se encuentran en la línea de todas las poéticas. Sin embargo, el carácter pedagógico –no para poetas, sino para estudiantes– se enfatiza cuando Ayllón habla sobre el tiempo que debe dedicarse a la poesía: “debo daros el consejo de que moderéis ese ingénito afán de entregaros exclusivamente a ella [la poesía], para que no defraudéis a ciencias más graves el tiempo de estudio que se les debe, empleándolo en excesivo comercio de las musas” (150). En estas líneas se lee una pulsión jesuita –no restrictiva de la orden, pero sí de la óptica religiosa sobre el ejercicio poético– que no desaparecerá del texto.

Aunque en apariencia lo único que Ayllón aconseja es la asignación equilibrada de tiempo al estudio de la poética y de otras disciplinas, las sugerencia que hace para quienes decidan dedicar sus horas a los versos resulta, por decir lo menos, un poco

extraña: “Me preguntaréis, naturalmente, ¿a qué poetas habéis de dar la preferencia?” (*loc. cit.*), dice el autor, y cita dos nombres. Antonio Forti, en cuyo tratado *De Poetico milite* se cuentan “hasta ciento ochenta y tres [poetas dignos de atención], solamente de nuestra Compañía de Jesús”; y Jacobo Van, “célebre ya en todo el mundo, como honra preclarísima de Francia” (p. 151), a quien recomienda de la siguiente manera: “si la suerte os presenta la oportunidad de tener sus obras a la mano, aplicaos con afán a beber hasta saciaros, en ese purísimo manantial de poesía” (*loc. cit.*).

No ha estado a mi alcance encontrar referencias a ninguno de los dos nombres – ambos jesuitas, presumo.¹¹⁹ Lo curioso, eso que le otorga el carácter “extraño” a la referencia no es, sin embargo, el origen hoy oculto de estos nombres, sino la ausencia de todos los poetas que Ayllón pudo nombrar y que decidió ignorar. Es verdad que intentar una separación tajante entre lo que podríamos considerar “fuentes literarias” y “fuentes religiosas” resulta ingenuo para la época de Ayllón, pero no lo es comprobar que así como hay un corpus relativamente estable de textos dedicados a la poética, estos textos se basan en otro corpus relativamente estable de autoridades.

Ayllón sigue este patrón y cita las autoridades clásica sobre poética: Aristóteles, Cicerón, Horacio, pero oscila entre éstos y otro grupo de quienes serían autoridades en el mundo jesuita. Un ejemplo son los párrafos dedicados a las “Reglas que deben observarse respecto de las palabras, pies, epítetos y miembros de la oración poética” (pp.

¹¹⁹ Ninguno de los dos figura en el libro de José Simón Díaz, *Jesuitas de los siglos XVI y XVII: escritos localizados*, Universidad Pontificia de Salamanca, Madrid, 1975; ni en el *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: biográfico/temático*, Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 2001. En este último, sin embargo, la entrada dedicada a Jaques Vanière podía ser útil, si pensamos en la castellanización del nombre hasta convertirlo en Jacobo Van. Entre las obras poéticas de Jaques Vanière (1664-1739) se encuentran el *Prædium Rusticum* (1706) y el *Dictionarium Poëticum*, de 1710, obra que le ganó, según el autor, el apelativo de “Virgilio cristiano”. Sin embargo, me ha sido imposible confirmar esta hipótesis, así como ubicar a otros tantos autores en que Ayllón se basa y que posiblemente fueran jesuitas también, si atendemos al carácter endogámico del texto, y entre los que se encuentran el Padre Rico, el Padre Manuel Álvarez, Juan Marmelio, Juan Bucler, el Padre Luis Cabral, Pedro Baudociano.

157-164) y a las “figuras de palabra y de sentencia y de otros adornos del lenguaje poético” (pp. 165-172). En estos pasajes encontramos al mismo tiempo una paráfrasis de Cicerón con respecto a las semejanzas entre el orador y el poeta (p. 166) –que reafirma aquella unión y posterior separación entre retórica y poética¹²⁰ y la suposición de que es posible aprender el arte del adorno, los tropos y las figuras “con el favor de Dios” (p. 166). No coinciden, al menos textualmente, estas dos ideas, sobre todo si recordamos que el principio del tratado de Ayllón otorga al arte un lugar primordial por encima del ingenio. Sí coinciden, si pensamos, de nuevo, en esa oscilación que no hace más que recordarnos 1) el carácter pedagógico del texto y 2) el carácter religioso del mundo para el cual esa pedagogía estaba pensada.

Por lo anterior es comprensible que uno de los temas más importantes de la poética, eso que caracteriza el lenguaje como un “lenguaje poético” –y que para Ayllón se encuentra en el uso de las figuras– termine con las siguientes palabras: “Lo que dejamos dicho en los dos párrafos anteriores lo hemos tomado del padre Bartolomé Bravo” (p.172), quien fue el autor de dos diccionarios, uno español-latín (Zaragoza, 1597)¹²¹ y otro latín-español (Valladolid, 1619).¹²²

Esta anotación contrasta con la exposición del mismo Ayllón en relación con las características del lenguaje poético. En el pasaje dedicado a la inclusión de voces griegas en los poemas, prescribe como requisito que “hayan sido empleadas por poetas de reconocido mérito” (p.159). Sin embargo, resulta difícil entender a qué pudo haberse

¹²⁰ Cf. *Supra*, cap I.

¹²¹ El *Thesaurus verborum ac phrasium ad orationem ex Hispana Latinam efficiendam & locupletandam*, en Zaragoza, 1597. Cf. Antonia María Medina Guerra, “El *Compendium* del Padre Bartolomé Bravo”, *ELUA*, 17, 2003, 451-463.

¹²² El *Compendium Marii Nizolii sive Thesauri Marci Tvlii Ciceronis, quo tum verba variæ cuiusque formulæ, ac locutiones, quibus idem opus est, continentur, Hispano idiomate singulis verbis ad scripto*, en Valladolid, 1619.

referido con “reconocido mérito” si tomamos en cuenta el vaivén entre criterios poéticos y religiosos.

Para Ayllón, la mayoría de las características del lenguaje poético –basado en tropos y figuras del lenguaje– está inmersa en este contraste que oscila entre lo poético y lo religioso. Los epítetos son un buen ejemplo, pues los primeros comentarios que ofrece están basados en teóricos clásicos: “Los epítetos, que Cicerón llama *apósitos*, tienen grande energía y belleza, cuando se les coloca de modo conveniente” y “muy bellamente, como lo enseña Aristóteles, se deducen los epítetos, de la metáfora y demás tropos” (p. 159). Sin embargo, conforme la explicación y los ejemplos se suceden, el tono comienza a mudar hasta llegar a la otra explicación: “Derívanse también de los efectos del alma,, como de la esperanza, del miedo, del odio, etc” (p. 160). Es verdad que aquí la religión no aparece, pero sí hay un contraste que se establece entre la lectura de Aristóteles y Cicerón –los epítetos como formas discursivas que responden a un orden en la frase– y un campo de enunciación distinto que privilegia más las emociones que el arte en el momento de la composición.

Esta perspectiva bilateral de la poesía queda aún más delineada con el tema de la invocación a las musas en los poemas épicos. La opinión de Ayllón sobre esto es contundente: “Según la diversidad de los asuntos, son también distintas las invocaciones; pues ya se dirigen a las Musas, ya demandan el favor de Apolo, &a. Pero es, ciertamente, ridículo y vergonzoso recurrir a la protección de númenes imaginarios” (p.180). Estos “númenes imaginarios” a los que se refiere con sorna e indignación deben desaparecer de las invocaciones y dejar su lugar a Cristo:

¿A qué fin la humana mente,
del Sumo Ser olvidada,

como númenes venera
torpes y vanos fantasmas?
Cesen delirios absurdos:
los que de celeste auras
sentís que os fecunda el soplo,
pedid al Cielo su llama.
Cristo vuestra Musa sea;
Cristo os otorgue la palma;
Cristo os inspire, no Apolo,
y, en vez de fuente Castalia,
tened la Sangre divina,
que extingue la sed del alma.
¡Feliz manantial! Felices
los que sólo en él se sacian (p.181)¹²³

Como tópico, la invocación a las musas¹²⁴ centra la génesis de la composición en su relación con la divinidad. La propuesta de Ayllón no implica únicamente un intercambio entre los dioses griegos y el cristianismo, sino un cambio más profundo en la concepción de la lectura y la interpretación. Al calificar de “ridículas y vergonzosas” las invocaciones a otras divinidades que no sean Cristo, Ayllón le otorga una función dogmática al poema y supedita la creación a la institución eclesiástica. Sin embargo, de nuevo, oscila hacia el otro polo y modera la opinión que subyace en el poema que él ha citado al decir que: “Siempre que el argumento del poema fuere de índole sagrada, como cuando se cantan o celebran las virtudes de algún santo, no hay duda que la invocación ha de ser expresamente dirigida a él” (p. 181), lo que otorga un nivel de indeterminación a todos aquellos poemas que no sean de índole sagrada, porque 1) quizá sea posible que éstos sí lleven invocaciones a otras divinidades (esto, claro, a pesar de pecar de ridículos y vergonzosos); o 2) quizá no haya espacio para otros poemas que los de temas religiosos.

¹²³ Este poema, como todos los ejemplos, está en latín. No hay referencia a su autor en el texto y no he podido localizar la fuente. La traducción es de Luis Cordero.

¹²⁴ Para un desarrollo sobre el tópico de la invocación a las musas véase Curtius, *op. cit.*, t. 1, pp. 324 y ss.

Un ejemplo más. Ayllón parece muy atento a que el alumno entienda que el de la poética es un trabajo que toma tiempo y que necesita de empeño y cuidado: “No porque escribamos pronto, escribiremos bien. Conviene, por el contrario, que escribamos bien, para que podamos escribir pronto” (p. 151). Algunos pasajes de la poética de Ayllón parecen indicar que, con trabajo, cualquier persona puede escribir versos. De ahí que recomiende seguir seis consejos para componer vicios, tomados explícitamente de Horacio: 1) que la materia no exceda las fuerzas del autor, 2) una vez escogida la materia, proceder al acopio de “cosas y palabras” (p. 153) que tengan que ver con ella, 3) acostumbrar el oído al metro elegido, 4) procurar el retiro para la composición, 5) revisar lo escrito, limarlo y 6) someterlo al buen juicio de otras personas (pp. 151-156). Este apretado resumen de lo dicho por Ayllón, que ha glosado a Horacio, apunta a pensar si la poética de Horacio puede considerarse esencialmente como una suma de consejos enfocados en la creación y no como una reflexión sobre poesía; o si el uso que se le dio fue ése.

La importancia de estos consejos, sin embargo, parece relativizarse bastantes páginas después, cuando Ayllón habla sobre la silva y sus características, pues puede leerse que es un “poema compuesto por súbita inspiración” (p.228). De nuevo, la tensión entre ingenio y arte se hace evidente sin resolución posible.

Hasta ahora he hablado sólo del primer capítulo, dedicado a la “poética en general”. El segundo (“De algunas especies de poesía”) lleva un paso más adelante aquella tensión, pues la sitúa en temas mucho más particulares: no sobre la poesía en general sino sobre la idea de verso, sus clases, las combinaciones métricas y las especies

de poesía: la epopeya, la elegía, la lírica, la comedia, la tragedia, la bucólica, la sátira, la silva y el epigrama.

De estos nueve subgéneros, tres de ellos merecen un comentario especial. El primero es para la lírica. Como ya se ha mencionado,¹²⁵ los tratados poéticos no dieron mucha importancia al subgénero lírico, que quedó restringido a comentarios teóricos aislados en contraste con la fuerza que alcanzó su práctica. El tratado de Ayllón es una excepción: el espacio que dedica al estudio de la lírica es tan o más importante que el que dedica a los otros cinco subgéneros.

El segundo tiene que ver con la comedia, que tiene un tratamiento parecido al de la lírica. Es proverbial la noticia de que la segunda parte de la *Poética* de Aristóteles contenía las reflexiones del filósofo sobre la comedia. De lo poco que es posible encontrar con respecto a ella en el texto, su definición como el subgénero depositario de las acciones bajas marcó su desarrollo al igual que el espacio que los tratados poéticos le dedicaron. En la exposición de Ayllón encontramos un rasgo distintivo de su concepción poética.

El tercer comentario es con respecto a la atención que Ayllón le otorga al epigrama como subgénero. En el tratado es posible encontrar cuarenta y seis diferentes ejemplos de epigramas, comentados según la forma, recursos y temas, número de ejemplos que de ninguna manera podría representar a los otros subgéneros –por su extensión, claro– pero que tampoco se equilibra con explicaciones de posibilidades en cualquiera de las otras especies.

Finalmente, y como capítulo tercero, Ayllón incluye algunas páginas dedicadas al estudio de “ciertas travesuras ingeniosas de los poetas” (pp. 256-286): ecos, acrósticos,

¹²⁵ Cf. *supra*, p. 98.

emblemas, enigmas, laberintos. De nuevo, el espacio que dedica a estas “travesuras” tanto en ejemplos como en análisis es superior al de los otros subgéneros, lo que en sí mismo no representa un problema. Sin embargo, dos anotaciones de Ayllón –una al principio del capítulo segundo y la otra al final del tratado– enmarcan esta caracterización de las especies de la poesía y la sitúan en el mismo contexto del contraste y la oposición que hasta ahora he analizado. Dice al principio del segundo capítulo:

Siendo, como son, muchas de las especies de poemas, sería prolijo y fastidioso enumerarlas todas; por lo cual trataremos sólo de algunas, es decir, de las más usuales. Quien desee instruirse acerca de las demás, consulte la Prosodia de Ravisio Textor, los cinco libros que Despauterio compuso sobre el Arte de versificar y la Prosodia Boloniense, del P. José Ricciolo, obra en cuya segunda página encontrará un catálogo de los autores que escribieron acerca de **prosodia** y **versificación**. Ya que no le fastidien, le satisfarán, cuando menos, hasta la saciedad, las cien clases de metros que estos autores mencionan (p. 177).

De este fragmento me interesan tres momentos. El primero, el adjetivo “usuales” aplicado a las especies que él analiza en el segundo capítulo, pues delimita el corpus del que se nutrirá su tratado y que pertenece, en su mayoría, al mundo clásico. Encontramos a lo largo del análisis ejemplos de Virgilio, Lucano, Terencio, Ovidio, Catulo, Milesio, Boecio, Horacio, Cicerón, Safo, Prudencio y Ausonio. Si bien es cierto que por estar escrito en latín, el *Artis Poeticæ Compendium* reclamaba ejemplos en dicha lengua, pero también es evidente que para el autor, para el mundo que él habitaba, el del colegio jesuita de la segunda mitad del siglo XVIII, el mundo exterior no existía. El estudiante matriculado en los cursos de Ayllón no leería, al menos no oficialmente, literatura en lengua romance, término ya un poco descontextualizado si tomamos en cuenta que, por ejemplo, el primer tomo del *Diccionario de Autoridades* se publicó en 1726. La lengua

española, al menos en lo que a enseñanza de retórica y poética concernía, no parecía tener representación en el aula de Ayllón.

El segundo punto de interés corresponde a los autores citados como fuentes del estudio poético. Aunque hay referencias a Aristóteles, Cicerón y Horacio, Ayllón elige textos poco usuales –para usar el mismo adjetivo que el jesuita– en los tratados poéticos. En primer lugar, Johannes Despauterius (1480-1520), humanista holandés y, por último, Giovanni Battista Riccioli (1598-1671),¹²⁶ astrónomo, filósofo, matemático, polígrafo italiano y autor de la *Prosodia Boloniense*, de la que se conocen ediciones de 1665 y 1730. El hecho de que opte por términos como “prosodia y versificación” –y éste es el tercer punto– refiere, sí, al hecho de que sus fuentes principales fueron tratados de prosodia, pero también lo ubica en esa antigua tradición en la cual la poética aún no había obtenido autonomía y se enseñaba como parte de la retórica y la gramática. Por el momento en que Ayllón redacta su tratado, esto puede considerarse ya un desliz arcaico. A manera de contraejemplo, cito el último pasaje del tratado:

Acerca del Arte poética española escribió muy acertadamente Rengifo; y a él debe recurrir todo el que desee consultar ejemplos dignos de ser imitados. Acudan también los curiosos, que quieran leer algunos otros juguetes poéticos, a Juan Marmelio, Pedro Baudociano y Juan Bucler, a la *Escala del Parnaso* del Padre Luis Cabal, y a varios otros libros, que les pueden suministrar abundantísimos ejemplos (p. 286).

La última referencia de Ayllón es Rengifo, autor cuya poética sí que fue una autoridad en la materia, pero, de nuevo, lo amalgama con ejemplos atípicos de poetas. No hay correspondencia entre su corpus y el de Rengifo, para quien, y sólo por citar un ejemplo, sí existe Petrarca. Estos dos mundos, como ya he mencionado, se mezclan

¹²⁶ Ayllón confunde el nombre propio y, en lugar de Juan, lo llama José. Éste ha sido un problema más para ubicar y reconocer a otros autores, también citados como fuentes. Véase *supra*, p. 169, n. 251.

indistintamente en el tratado, pero es imposible unirlos. No obstante, la presencia de Renfigo ayudará a caracterizar de mejor manera la concepción poética de Ayllón, y lo hará por contraste.

Como muchos otros tratadistas, Ayllón no distingue entre pie y verso. En su caracterización del verso, parece seguir a Rengifo, para quien el verso “es una oración atada, obligada siempre a cierto número, y cantidad de sílabas”¹²⁷ También Ayllón recurre a esta “explicación visual” para definir el verso “Para que el verso tenga una armonía suave, conviene que, en la mayor parte de los metros, se ligen los pies con mutua trabazón, y dependan los unos de los otros, como si estuviesen atados por una cadena: pero la forma en que se los enlace ha de ser variada, para que no cause hastío” (p.163). Sin embargo, inmediatamente después, y para referirse a la unidad entre la elección del asunto y la forma de expresión, sigue una categorización del verso distinta de la de Rengifo: “Tanto los pies como las palabras han de acomodarse al asunto. Así, v. gr. los espondeos que, por naturaleza, son graves y tardos, especialmente cuando constan de monosílabos, son muy a propósito para usarse continuados, en las quejas y lamentaciones, y para expresar cosas arduas y de peso” (pp. 162-163).

En la tradición española son muy pocos los tratados que hablan del verso en relación con sus clasificaciones latinas.¹²⁸ En este caso, no hay que olvidar que la de Ayllón es una poética escrita en latín, por lo cual la aparición de esta terminología no debería parecer extraña. En este pasaje Ayllón se refiere únicamente a dos tipos de verso, el espondeo y el dáctilo, al cual relaciona con el deseo de “expresar rápidamente una cosa” (p. 164). Hecho curioso si lo cotejamos con Nebrija, para quien nuestra lengua “no

¹²⁷ *Op cit.*, p. 12.

¹²⁸ Nebrija y Salazar lo hicieron, como se menciona en *supra*, pp. 134-135.

distingue las sílabas luengas de las breves, y todos los géneros de los versos regulares se reduzen a dos medidas, la una de dos sílabas, la otra de tres; osemos poner nombre a la primera, espondeo, que es de dos sílabas luengas; a la segunda, dáctilo, que tiene tres sílabas, la primera luenga y las dos siguientes breves”.¹²⁹

Ayllón no hace un análisis pormenorizado de las sílabas y, así, deja fuera en esta primera explicación otros tipos de versos –anapesto, yambo, troqueo, etc. Así, privilegia estos dos tipos que, siguiendo a Nebrija, son más equivalentes a la lengua española. Esta característica trasluce la misma oposición, el mismo contraste que marca la estructura del tratado de Ayllón. Este contraste resalta si atendemos a ciertas peculiaridades que existen en la manera de presentar tres subgéneros poéticos de los nueve que Ayllón incluye.

En primer lugar, está la comedia que, a pesar de carecer de espacio considerable en el tratado, sí ofrece elementos suficientes para delimitar el lugar de enunciación donde podemos ubicar el *Artis poetiae compendium*. Las reflexiones sobre este subgénero están incluidas en el párrafo sexto del segundo capítulo: “algo respecto de la comedia, de la tragedia, de la sátira y de la silva” (p. 227). La agrupación es extraña, pues aunque es posible encontrar vínculos entre la tragedia y la comedia –su carácter dramático– y entre la comedia y la sátira –su carácter, como veremos, social–, no hay nada que parezca ligar la silva con las tres anteriores y sí, por ejemplo con el subgénero lírico, donde no aparece.

Ayllón describe brevemente la comedia como “*una poesía dramática que imita, con gracia y agudeza, las acciones civiles y privadas, a fin de propender a la reforma de las costumbres*” (p. 226). El texto en cursivas indica que es una cita, pero Ayllón no ofrece referencia alguna. Esta definición proviene de Pontano, quien en su *Poeticarum*

¹²⁹ *Op. cit.*, p. 144.

Institutionum Libri Tres define así este subgénero.¹³⁰ No es improbable que Pontano haya sido la fuente, lo que no se entiende es por qué Ayllón, sin haber mencionado nunca to al humanista italiano ni en el texto ni en la lista de referencias sobre las que dice haberse basado, de repente lo cite para definir no sólo la comedia, sino también la tragedia, y deja pensar que quizá detrás de las referencias explícitas haya una estructura de autoridades típicas y usuales en el corpus de poéticas.

Ahora bien, ¿qué resalta de la definición de comedia? Entre Pontano y Ayllón, la palabra comedia ha sufrido un proceso de lexicalización que aparece ya consignado en el *Diccionario de Autoridades*:

Obra hecha para el teatro, donde se representaban antiguamente las acciones del Pueblo, y los sucessos de la vida común; pero oy según el estilo universal, se toma este nombre de comedia por toda suerte de Poema dramático, que se hace para representarse en el teatro, sea comedia, tragedia, tragicomedia, o pastoral. El primero que puso en España las comedias en método fue Lope de Vega (s. v.).

Con la comedia pasa lo mismo que con la poética: las dos se definen en tanto que estudio y en tanto que género literario; hablar de comedia después de Lope implica hablar, sí, del subgénero poético, pero también de toda obra dramática. A mitad del siglo XVIII, Ayllón no sólo parece ignorar esto sino que ofrece una definición cuyo énfasis está en el uso y contenido social: lo que define la comedia no es la imitación de las personas de bajo estrato –como quería Aristóteles– sino el hecho de que esté enfocada en la reforma de las costumbres. La imitación se somete al uso práctico que el arte puede tener, íntimamente ligado a los absolutos de lo bueno y lo malo.

¹³⁰ “Comoedia est poesis dramatica, quae ob docendam vitae consuetudinem, civiles et privatas actiones, non sine leporibus et facetiis imitatur” (cito por la edición digital que puede verse en <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/pont2/pontanusinstitutiones.html> p. 88, s104). Dice la cita: “La comedia es una poesía dramática, fue para enseñar hábitos de vida, a propósito imita acciones civiles y privadas, no sin gracias y atractivo”.

Basta recordar los tres fines que Horacio asignaba a la poesía, para asegurar que esta visión moral, ética, no es nueva. Sin embargo, estos constantes contrastes otorgan al texto de Ayllón, cuando menos, cierta indeterminación y un carácter dubitativo, que de manera comprensible surgen al mezclar los siguientes elementos: una poética escrita por un jesuita con un fin eminentemente pedagógico –cuyo ámbito no sería el de los aprendices de poetas, sino el de estudiantes de retórica– escrita en latín a mediados del siglo XVIII.

En segundo lugar está el epigrama. “He aquí la definición que del epigrama se da en la poética: *Un poema breve, que trata de algún asunto, persona o hecho, o deduce una cosa de otra*” (p. 230). No he podido identificar la fuente de esta cita, pero es tan vaga y general que podría ser cualquier manual o diccionario. Esta falta se suple con la cantidad de ejemplos y diferencias que presenta el autor, análisis y espacio que contrasta con los dedicados a la tragedia o a la épica. Para entender estos desniveles, el mismo Ayllón propone una explicación:

Pues ¿a qué fin perdemos el tiempo en describir el artificio del epigrama? Pende del ingenio y, por cierto, de un gran ingenio, el cual, si existe, enseñará de suyo cuanto se requiere para la composición de este difícilísimo poema. Que él sea sumamente difícil, no puede ponerlo en duda quien haya ponderado como se debe aquellas tres principales dotes necesarias para un buen epigrama; a saber, suavidad, brevedad y agudeza; siendo esta última como el alma y la vida de la composición. No es de admirar, pues, que sean poquísimos los epigramas perfectos, ya que se necesita la reunión de estas tres condiciones. (p. 231).

Aquí sobresalen los conceptos de ingenio y de dificultad. Entre estos dos valores hay un ausente que, sin embargo, media durante toda la presentación de este subgénero: el valor pedagógico. Para Ayllón, la brevedad encumbra esta forma poética como el ejercicio escolar por excelencia, igual que la dificultad por lograr su perfección. Esta combinación

proporciona el equilibrio perfecto para no gastar demasiado tiempo en los versos –como él mismo recomienda– y para emplear el necesario en alcanzar tal perfección.

No es casual que el lugar del epigrama casi coincida con el final del texto, pues el último capítulo –inmediatamente después de la antología de epigramas– corresponde al capítulo tercero, que trata de “ciertas travesuras ingeniosas de los poetas” (p. 256). Esta concatenación responde al mismo impulso pedagógico: en la excepción, en los juegos poéticos, Ayllón encuentra ejemplos útiles para la enseñanza y para la práctica de sus alumnos. Así, el eco, por ejemplo, que “puede hacerse en cualquier metro” (p. 257); o el acróstico: “¿Qué difíciles no serán los acrósticos, cuando hayan de ponerse las letras iniciales de una palabra en el principio, en el medio y con el fin?” (p. 271). Lo mismo sucede con el laberinto, el emblema y el enigma, pues en ellos el estudiante practica siguiendo modelos en los que la dificultad y la brevedad se hacen una sola cosa. En estos pasajes, los dedicados al epigrama y a los juegos poéticos, la voluntad pedagógica del texto se exagera y es donde más clara queda la función del texto.

Por último está la lírica. El párrafo que Ayllón le dedica es extenso y, como el resto del libro, contradictorio. La definición proviene del Padre Forti, a quien ya había mencionado al hablar del tiempo que es razonable dedicar a la poesía: “*Poesía que, en verso rítmico y armónico, amplifica alguna cosa, imitando varios afectos por medio del canto y del sonido*” (p. 192). Explica el origen del nombre, o de los nombres: “Llámase *lírica*, porque se la cantaba al son de la lira; *mélica*, por la suavidad y melodía del canto; *hímnica*, por su objeto más noble, es decir, por la alabanza” (*loc. cit.*). Como se ha visto antes,¹³¹ parte de la poca atención que la lírica obtuvo en las poéticas fue su amplitud, que dificultaba someterla al marco de la poética. Ayllón da cuenta de esta característica al

¹³¹ Cf. *supra*, p. 98.

explicar que su materia “puede ser cualquier asunto capaz de exponerse en un poema breve y armónico” (*loc. cit.*).

Para matizar esta amplitud temática, Ayllón propone dos elementos estructurales: la brevedad y al armonía. Sin embargo, éstos parecen no bastar ante la siguiente afirmación: “Pero la verdad es que este género de poesía casi no está sujeto a ninguna especie de reglas; pues depende más bien del ímpetu de la naturaleza que de los requisitos del arte, y, tanto en su principio, como en su medio y fin, se rige por el furor poético” (p. 193). El lugar desplazado donde se encontraba la lírica con respecto a las poéticas se soluciona aquí situándola en el campo del ingenio puro, del furor poético, de la inspiración. Esto supone un problema metodológico: ¿cómo hablar de una especie poética cuyo fundamento es la inspiración?

Lo más sencillo sería iniciar el análisis desde una poética descriptiva, no prescriptiva. Ayllón no hace eso, o no parece hacerlo. Este margen de duda se fundamenta en una idea básica que, si bien no está explícita en el texto, sí se encuentra debajo de él: es cierto que la lírica podía no estar sujeta a reglas debido a su amplitud temática y estructural, pero no sucedería lo mismo si en lugar de reglas habláramos de método y del análisis de ese método, cuya existencia sería posible abstraer de la lectura de poetas líricos.

De nuevo, Ayllón hace eso y no, porque lo primero que ofrece es una lista de nueve especies de versos líricos, y su función:

1ª *escolio*, es decir, un poema que debe recitarse por los convidados, en medio de un banquete; 2ª *epinicio*, en que se cantaban las alabanzas de los vencedores; 3ª *epipontéutico*, que quiere decir verso triunfal; 4ª *himno*, que propiamente es canto a Dios, pero que también se extiende a su augusta Madre y a los santos; 5ª *peán*, o canto al libertador, que se entonaba en la honra de Apolo; 6ª *ditirambo*, llamado así del nombre de Baco, en cuyo elogio se cantaba; 7ª *hiporquema*, que era el

canto de los bailarines durante la danza; 8ª *canCIÓN secular*, esto es, la que, al fin del siglo, entonaban las doncellas y los niños engalanados con la toga pretexta, para rendir acción de gracias a los dioses; 9ª *épodo*, es decir, cierto número de versos, que, después de la antiestrofa, entonaban los cantores, persistiendo inmóviles en el mismo lugar, como si imitasen la estabilidad de la tierra (p. 193).

Estas categorías resultan un tanto avejentadas, y dan la impresión de que para él la lectura es un concepto atemporal, pues lee a griegos y latinos igual que como los leerían siglos atrás. No obstante, hay que aceptar que él mismo ha declarado sus fuentes y que ellas no son, en absoluto, modernas. Ahora bien, otro tema es el del contraste entre tradiciones que subyace en su división, pues no dubita al calificar el *himno* como un “canto a Dios”, y al mismo tiempo hablar de otro tipo de himno, pero esta vez dedicado a Apolo, el *peán*. Esta yuxtaposición contraviene lo que el mismo autor decía antes, al calificar de “ridículo y vergonzoso” el poema dedicado a “númenes imaginarios”. Esta contradicción era imposible de salvar, pues su corpus era justamente ése, el de griegos y latinos, pero la mención de la doctrina católica es un intento por equilibrar esta indiscutible carga gentil y que, a la vez, evidencia los criterios pedagógicos de Ayllón.

¿En qué consisten tales criterios? La respuesta pasa por el análisis de la segunda parte del párrafo dedicado a la lírica. En ella encontramos un análisis sistemático y minucioso de los “metros líricos en particular” (p. 194). El pasaje comienza con unas palabras a sus estudiantes:

Una vez que de ninguna manera han de ser perjudiciales, sino más bien útiles, al esmerado trabajo de escribir, las nociones que, sobre los nombres de los pies y de los versos, habéis recibido, he juzgado conveniente procurar que no se os vayan de la memoria, y, por eso, las antepongo aquí a lo que después diré respecto de los metros. Recibidlas, pues, en las tres partes en que divido este párrafo (p. 194).

En esta sección es donde Ayllón pone más atención en las definiciones de verso y de sus tipos. De nuevo, emplea nomenclatura latina, pero es natural puesto que el tratado

está escrito en latín. La diferencia entre este caso –la explicación de versos– y el anterior –la especie lírica– radica en la función que tiene la obra de Ayllón. En el primero, las explicaciones no buscan normar, sino describir; en el segundo, la abstracción de los usos y fines de cada especie demuestran un desfase entre esa visión católica y la tradición clásica. En el primer caso, Ayllón no juzga, explica; en el segundo, yuxtapone visiones del mundo mutuamente excluyentes. Esta diferencia está presente en todo el análisis de los versos líricos, y en las declaraciones explícitas con respecto al método de aproximación:

La diversidad en la denominación de los versos simples proviene de los nombres de los autores o inventores, de la materia o argumento a que por primera vez fueron aplicados dichos versos, de ciertos instrumentos músicos, de los pies predominantes, del número de las sílabas o pies de igual o diversa especie, o finalmente, del exceso o defecto de sílabas. (p. 196).

El criterio, como se ve, es el del uso y no el de la norma, y se diferencia del segundo caso –el uso de las especies líricas– porque no hay aquí una visión que trate de imponerse o yuxtaponerse conflictivamente. La descripción de los versos es amplia; al final, Ayllón concluye que “se tienen ya como sesenta [clases de versos]. Todas ellas las he tomado de la *Prosodia* del padre José Ricciolo, en mi empeño de escribir con alguna erudición. También los Padres Forti y Álvarez me han suministrado algo de lo concerniente a las mismas” (p. 224).

Ayllón escribe para sus estudiantes, y ésta es una de las razones por la cuales su manuscrito no se imprimió hasta fechas modernas. Su lugar era el aula de clase y su público, sus estudiantes. Es un texto local, que sobrevivió a la expulsión jesuita que sucedió apenas once años después de su probable fecha de redacción. Es posible señalar en él muchas inconsistencias, muchos contrastes, un tono avejentado y un casi nulo interés por la poesía de su época. Sin embargo, es un indicador de cómo se pensaba la

poesía y la poética en el marco de la educación, en general, y de la educación jesuita, en particular. No hay que buscar en él innovaciones, sino muestras de lectura, ejemplos que nos lleven a desarrollar y a entender esta poética, como todas, como un arte de la lectura también, pues al hablar sobre el arte de escribir, nos dicen mucho de cómo se leía en es ese tiempo.

CAPÍTULO III CRÍTICA LITERARIA

El título del emblema de Alciato que aparece en las primeras páginas de este trabajo asegura “Que del estudio de las letras nace la inmortalidad”.¹ En él vemos a Tritón, que toca un caracol, rodeado por una serpiente que se muerde la cola. Esta serpiente representa lo cíclico, lo infinito, y circunda a Tritón para confirmar que “La Fama favorece a el hombre entero / en las letras, y pregoná ansí su estado / que le hace retumbar hasta que se asombre / la tierra y gloria de su nombre” (*loc. cit.*) Si como hemos visto la poética se refiere tanto a la observación (teoría) como a la práctica del verso, con el estudio sucede aquí algo parecido, pues no solamente se trata de la “aplicación a saber y entender, que según Cicerón es una ocupación gustosa del ánimo”, sino que además está “continua y eficazmente dedicada a saber y alcanzar alguna ciencia o facultad: como la Philosophía, Theología, Poesía, &c.” (*Dicc. Auts., s.v. “poética”*).

El estudio de las letras consiste entonces en la adquisición del conocimiento y en su aplicación, vertiente doble que ya está incluida en la génesis de toda poética. Para dar un paso más en el camino que propone este trabajo, desde la alabanza de la poesía, su teorización, hasta su crítica, las preguntas con las cuales comienza este capítulo son: ¿cómo se puede hablar *sobre* poesía?, y ¿hay *una* manera de hacerlo? Estas preguntas suponen una diferencia: no es lo mismo hablar *de* poesía –como lo hace la poética– que hablar *sobre* poesía –como lo hace la crítica.

¹ *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rhimas españolas...*, ed. cit., p. 63.

Como facultad,² la crítica debe aprenderse para poder ejercitarse, pues sólo mediante el conocimiento del arte poética podría llevarse a cabo el examen riguroso de un poema. El adjetivo resulta una clave a seguir, pues si es verdad que en las poéticas encontramos ese doble impulso que hermana el arte de la escritura con el arte de la lectura (al normar o describir los procesos de escritura, abren el camino para normar o describir la manera en la que hay que leer), el rigor que requiere la crítica literaria rebasa el espacio de una lectura hecha meramente por placer. Surge así una tercera pregunta: ¿es posible encontrar en las poéticas un arte de la crítica? La respuesta es afirmativa, y en su aparente ingenuidad radica el principal problema de quien se enfrenta críticamente con textos que hablan sobre poesía con un afán valorativo: de la misma forma en que resulta imposible para las poéticas declarar como única una manera de escribir, es imposible uniformar un criterio para acercarse a la obra de arte.

Este capítulo estudiará dos textos cuyo tema es el del análisis y examen de otros textos, no con un afán normativo, sino valorativo. El primero de ellos, que puede ser considerado el primero en el nuevo mundo, la “Carta al Arcediano”³ de Bernardo de Balbuena, fechada el 20 de octubre de 1602 y publicada en 1604 como proemio a la *Grandeza Mexicana*. El segundo, el *Apologético en favor de don Luis de Góngora*⁴ de Juan de Espinosa Medrano, “el Lunarejo”, publicada en 1662 y en 1694 con un par de

² Dice el *Diccionario de Autoridades*: “La facultad de hacer juicio y examen riguroso de escritos, obras y sugetos” (s. v. “facultad”). Bajo la tercera acepción se lee: “Significa ciencia o arte”.

³ El título original de la carta es “Al doctor don Antonio de Ávila y Cadena. Arcediano de la Nueva Galicia. El bachiller Bernardo de Balbuena”. En adelante, citaré por la edición de John Van Horne, incluida en su edición de la *Grandeza mexicana*, ed. cit., pp. 33-78.

⁴ El título completo de la obra es: *Apologético en favor de D. Luis de Góngora. Príncipe de los poeta líricos de España, contra Manuel de Faria y Sousa, cavallero portugués, que dedica al examen del Señor don Luis Méndez de Haro, Duque Conde de Olivares, su autor, el D. Juan de Espinosa Medrano, colegial real en el insigne Seminario de San Antonio el Magno, catedrático de artes y sagrada Teología en el Cura Rector de la Santa Iglesia Catedral de la Ciudad del Cuzco, cabeça de los reyes del Perú en el nuevo mundo*. En adelante, citaré por la edición de José Carlos González Boixo, Bulzoni Editores, Roma, 1997.

retoques significativos. Estos dos textos no podrían ser más diferentes entre sí; mientras que el primero es un descarado elogio de la poesía de Balbuena escrito por él mismo, el segundo es una ferviente defensa de la poesía de Góngora. Más importante que esto, sin embargo, son las estrategias y mecanismos de los textos, las maneras en que ambos autores se acercaron al poema para hablar sobre él y los caminos que tomaron para llegar, finalmente, a los juicios con que lo califican. Ninguno de estos aspectos, sin embargo, podría verse claramente si no creamos un contexto adecuado para situar los textos y para intentar responder a las dos preguntas planteadas anteriormente.

3.1 La crítica literaria en la España de los Siglos de Oro.

En la España de los Siglos de Oro, dos momentos asociados con la idea de crítica literaria resaltan de inmediato. El primero, la aparición, en 1580, de las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* de Fernando de Herrera. El segundo, en 1613, la difusión del *Polifemo* y de las *Soledades* de Luis de Góngora. En ambos casos, la aparición de las obras supuso novedades y rupturas en la forma de escribir, comentar y anotar poesía. Estas novedades no pasaron inadvertidas, y rápidamente aparecieron textos de apoyo y de denuesto. Desde entonces, la polémica se convierte en uno de los rasgos más atractivos desde el cual es posible concebir una idea de crítica literaria.

Para aproximarnos a los textos que se estudian en este capítulo, es preciso analizar estas polémicas y enmarcar los aspectos que las forman. Las polémicas que suscitaron los trabajos de Herrera y Góngora giran en torno a tres grandes temas íntimamente relacionados, casi inseparables. El primero tiene que ver con las nociones de sentido y método. En este caso, las discusiones tratan de cuestionar el método de aproximación a la

obra literaria y, por lo tanto, el sentido que de este método se obtiene; se trata entonces de “restablecer” el sentido original de la obra. El segundo, con la autoridad y prestigio que supone fijar dicho sentido. En este caso, las discusiones tratan de desestimar al comentarista, enaltecerse a sí mismo y autorizarse como único poseedor del significado. El tercero, con el canon. Una vez que el comentarista se ha caracterizado como única voz autorizada y que ha fijado el sentido, lo que entra en juego es la instauración de un canon que implica enaltecer no solamente una manera de leer y escribir, sino una manera de concebir al poeta de quien se habla.

Las *Anotaciones* de Herrera han sido calificadas como “el libro más hermoso de crítica literaria y de erudición poética que se escribió en la España del Siglo de Oro”.⁵ Este juicio es cierto ahora, siglos después, cuando leemos con otros ojos la revolución poética que supuso la aparición, en 1543, de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega* y las implicaciones que tuvo el trabajo crítico de Herrera en 1580. Para explicarlo es importante anotar una fecha más, 1569, momento en que apareció de manera independiente la obra de Garcilaso. Esto posibilitó dos cosas: la concepción de los textos del poeta como una obra y el acercamiento a ella de manera crítica.⁶

El juicio sobre la *Anotaciones* de Herrera no siempre fue tan unánime. Para entender esto es necesario recordar que las consideraciones sobre la poesía, como hemos visto, oscilaban entre la alabanza y el desprestigio. Un ejemplo bastará para esto: como ya hemos visto, en 1580, mismo año de publicación del estudio de Herrera, apareció en

⁵ Antonio Alatorre, “Garcilaso, Herrera, Prete Jacopín y Don Tomás Tamayo de Vargas”, *MLN*, 78, (1963), p. 151.

⁶ Para Juan Montero, la aparición independiente de las obras de Garcilaso hizo posible que los comentaristas contemplaran los poemas como una obra y no solamente como la edición de algunos poemas, como constaba en la edición conjunta. Para que exista crítica, es necesario que exista una obra (*La controversia sobre las Anotaciones Herrerianas*, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1987, p. 17).

Alcalá de Henares el *Arte poética en romance castellano* de Miguel Sánchez de Lima. En el diálogo primero, Silvio se queja de la poca estima en la que es tenida la poesía en ese momento:

Y si por ventura queréys dezir, que en algún tiempo fue tenida [la poesía] en lo que merecía, respondo, que esso sería, quando entre las damas no reynaua tanto el valeroso interés como agora: que entonces, yo bien creo que tenían ellas en tanto y más una copla delas más desechadas que agora ay, que tienen las de agora los desseados doblones [...] que si todo ha de yr entre las damas, por el camino del interés, para qué quieren los Poetas fatigar sus entendimientos, en hazer sonetos ni canciones, ni otras cosas desta qualidad, que para ellas es hablarles en algarauía: y dizen que más quieren cien reales, que todos quantos sonetos ay en mundo.⁷

Dejando a un lado el tono misógino, lo que subyace es el poco interés, el poco nombre que la poesía –al menos la poesía culta– tenía en los estratos populares de la sociedad. El poeta es un loco, pobre, absurdo y perezoso.⁸ Desde ahí, todo comentarista parte con la desventaja de estar dedicando tiempo al estudio de lo que para el vulgo eran necedades. Con este peso a costas, los pocos a quienes les importaban los versos luchaban por asumir el control del significado. Que Herrera publicara sus *Anotaciones* nos parece ahora como un acto de amor por la poesía, pero para algunos de sus contemporáneos representó una afrenta que los desplazaba de la zona de poder y posteridad poética.

La polémica sobre las *Soledades* cobró tonos más altos. Opinar significó estar en un bando o en otro. El mejor de los estudios hasta ahora publicados sobre el tema es el de Joaquín Roses Lozano⁹, quien con base en el estudio de los documentos hasta ahora conocidos, logra constituir una “articulación teórica que nos proporcione la lectura crítica

⁷ Ed. cit., pp. 28 y 31.

⁸ Cf. *supra*, cap. I, pp. 22 y ss para ampliar la lista de características negativas de la poesía y el poeta.

⁹ *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, pról. R. Jammes, Tamesis, Madrid, 1994.

realizada por sus autores en el texto de las *Soledades*”.¹⁰ La oscuridad, el uso del hipérbaton y la introducción de arcaísmos al estilo poético agruparon en dos bandos a seguidores y detractores del poeta, que pelearon por imponer su particular forma de leer y entender los textos, por instaurar un solo sentido y método de acercarse a la obra literaria, por afirmarse como la única voz autorizada y por, finalmente, fijar su idea de canon literario. A continuación haré una rápida revisión de estos conceptos en las polémicas de Herrera y de Góngora, con miras a preparar el terreno para el análisis de los textos de Balbuena y Espinosa Medrano.¹¹

3.1.1 Sentido y Método.

En la anotación al Soneto 1, Herrera expresa la intención de su obra:

Pienso que por ventura no será mal recibido este mi trabajo de los ombres que dessean ver enriquecida nuestra lengua con la noticia de las cosas peregrinas a ella; no porque esté necessitada i pobre de erudición i doctrina, pues la vemos llena i abundante de todos los ornamentos i joyas que la pueden hazer ilustre i estimada, sino porque atendiendo a cosas mayores los que le pudieron dar gloria i reputación, o no inclinándose a la policia i elegancia d'estos estudios, la desampararon de todo punto en esta parte. I aunque sé que es difícil mi intento i que está desnuda nuestra habla del conocimiento d'esta disciplina, no por esso temo romper todas estas dificultades, osando abrir el camino a los que sucedieren, para que no se pierda la poesía española en la oscuridad de la inorancia.¹²

¹⁰ *Op. cit.*, p. 5.

¹¹ Sobre las polémicas de Herrera y Góngora se ha escrito mucho y se podría escribir aún más. No es intención primordial de este trabajo hablar de estos dos autores de manera novedosa, sino simplemente reseñarlos para después poder enfrentar con más armas los textos estudiados en este capítulo. Quien busque más información debe acudir a los siguientes libros, todos clásicos en el tema: *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Gredos, Madrid, 1972; José Almeida, *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, pról. Alberto Porqueras Mayo, Gredos, Madrid, 1976; y a los libros de Juan Montero (*op. cit.*) y Joaquín Roses Lozano (*op. cit.*).

¹² Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. I. Pepe y J. M. Reyes, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 263-264.

En esta pequeña introducción a sus anotaciones, no es posible encontrar en Herrera nada ominoso u hiriente. Si de algo parte su trabajo es del amor y de la admiración por Garcilaso. Por eso resulta fructífero contrastar estas palabras de Herrera con las de quien firmó un libelo que circuló en la época y cuyo título era *Observaciones de Prete Jacopín*.¹³ “no acertastes en el título de vuestro libro, el cual es *Anotaciones sobre Garcilasso*, siendo un comento más largo que todos lo que escrivieron Mancinelo, Probo, Servio y Donato [...]; un poco más acertárades en llamarle commentario, i más en llamarle commento, que quiere dezir ficción o mentira, pues ai en él más que figuras”.¹⁴

Así comienza la disputa. Durante el texto, el Prete Jacopín deja claro que la de él es una defensa que Garcilaso y otros poetas necesitan luego del texto herreriano, al cual rebautiza con el nombre de “*Necedades del divino Herrera sobre Garcilaso*”.¹⁵ Ciego ante el empeño de justificar el nuevo título, el Prete decide ignorar todos los lugares donde Herrera alaba a Garcilaso y se centra en los reparos y objeciones –aun sin serlo– que Herrera expresa en su obra. “Lo primero que en defensa de Garcilaso se me acuerda...”, dice el Prete Jacopín al intentar defender una dicción –la dicción *tamaño*– en el Soneto 9, o se burla del comentarista en estos términos:

Pues para acabar, Señor Herrera, de todo lo passado se saca que sois eroico poeta, severo censor, gran astrólogo, doto filósofo, señalado en eloquencia, diestro gramático, gran imitador de *los sagrados despojos de la venerada antigüedad*, eminente en traduzir, insine cosmógrafo, propio en comparaciones, gran averiguador de virtudes naturales, acérrimo dialético i, por acabar, también os avéis mostrado en vuestro libro famoso pintor.¹⁶

¹³ Tras el nombre de Prete Jacopín se escondía Juan Fernández de Velasco, condestable de Castilla.

¹⁴ “Observaciones de Prete Jacopín”, en Juan Montero, *op. cit.*, p. 109.

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ *Op. cit.*, p. 146.

Lo que el Prete Jacopín nunca imaginó fue que las mismas facultades que, vestidas de ironía, le dedicó a Herrera, se convertirían en la norma para hablar de literatura y convertirían al sevillano en el paradigma de la crítica española renacentista. Y justo aquí es necesario explicar en qué consistió esa nueva norma.

La de Herrera no fue solamente una nueva manera de hablar sobre poesía; también incluyó una reforma ortográfica que afectaría procedimientos editoriales: “escogí este argumento –escribió Herrera en su dedicatoria– con tanta novedad i estrañeza casi peregrina al lenguaje común, assí en tratar las cosas como en escrevir las palabras, i me quise obligar al juicio de los que tienen menos conocimiento d’esto, que son los que condenan con más rigor i menos justicia los errores ajenos.”¹⁷ Antonio Gallego Morell sintetiza esta novedad en cuanto a la escritura de las palabras:

el poeta sevillano había impuesto a Alonso de la Barrera que fundiese tipos especiales, ya que Herrera iba a emplear en la edición y Anotaciones un curioso sistema ortográfico cuyas características fundamentales son: 1º) Omisión de toda una serie de consonantes, entre las cuales está la H cuando no proceda de una F inicial latina. 2º) Empleo de C en lugar de Q, en palabras como *quando*, *cual*, contra la costumbre común en su épica. 3º) Alternancia de C y Z ante *é*, *í*; así como de Z y C ante *a*, *o*, *u*. 4º) Uso exclusivo de la Y griega como valor consonántico. 5º) Supresión del punto sobre I y J. 6º) Uso del apóstrofo reemplazando a la vocal final de palabra situada ante otra vocal inicial. 7º) Empleo de la crema cuando se eliden las vocales final e inicial de palabras consecutivas y mediante la colocación de un punto (·) sobre cada una de las vocales. 8º) Empleo de los tres acentos, agudo, grave y circunflejo. 9º) Supresión de la mayúscula a principios de verso, como venía siendo norma, y frecuente uso también de la minúscula después de punto final.¹⁸

Estas innovaciones técnicas eran apenas la punta del iceberg, porque si el lector iba más allá de esta renovación ortográfica, lo que encontraba era otra novedad, una nueva concepción de la lengua poética y del modo de acercamiento hacia ésta:

¹⁷ Fernando de Herrera, *op. cit.*, p. 176.

¹⁸ *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. ed. cit., p. 37.

La novedad residía principalmente en el hecho de que con su obra se proponía abordar la lengua poética, que no mantiene sino escasas relaciones con la lengua de la comunicación. El Brocense, con su comentario a Garcilaso, se limitaba a un trabajo de gramático, como lo habían hecho los humanistas con las obras de los clásicos; con las *Anotaciones*, Herrera quiere enfrentarse con el *haut language* en el sentido de J. Cohen, es decir, con la poesía y sus medios expresivos, empresa *peregrina* en aquellos momentos, presentando a Garcilaso como el primer ejemplo de una nueva concepción del acto poético.¹⁹

Esto se comprueba si observamos las divergencias del Prete Jacopín y la *Respuesta* que escribió Herrera escondiendo su nombre, y en donde deja claro que

si alabara todos los escritos de G. L. sin diferencia demás de hazer daño a los que saben poco, no huyera la sospecha de lisonjero, si perdiera el crédito de entendido en estas cosas entre los que saben algo. Entiendo que no merece reprehensión este cuidado, si ya no es culpa, entre los que ponen en censura todas las obras acabadas de otros, osar alguna meter el pie en los términos de su jurisdicción, aunque sea derechamente. Pero son estos molestísimos ombres, que como no escriban cosa alguna, ni se hagan merecedores de alguna recomendación con cualquier trabajo suyo, se quexan importunamente de las obras ajenas.²⁰

No hay mejor fuente para describir el método que Herrera utilizó que Francisco de Medina, quien en el prólogo aboga por Garcilaso como el mejor intento que en poesía se ha hecho por alcanzar la perfección de la lengua y declara a Herrera como el segundo que ha intentado tal hazaña:

En ellas [las anotaciones] lo limpió de los errores con que el tiempo, que todo lo corrompe, i los malos impressores, que todo lo pervierten, lo tenían estragado; declaró los lugares oscuros que ai en él; descubrió las minas de donde sacó el artificio i composición maravillosa de sus versos, i porque podamos imitallo con seguridad, nos advirtió de los descuidos en que incurrió, moderando esta censura en manera que, sin dexar ofendida la onra del poeta, nosotros quedássemos desegañados i mejor instruidos.²¹

¹⁹ Inoria Pepe y José María Reyes, en Fernando de Herrera, *op. cit.*, pp. 175-176, nota 5.

²⁰ “Respuesta a las observaciones de Prete Jacopín”, en Juan Montero, *op. cit.*, p. 197.

²¹ “El maestro Francisco de Medina a los lectores”, en Fernando de Herrera, *op. cit.*, p. 200.

Las saberes críticos que Herrera ocupó quedan claros desde el comentario al Soneto 1 e incluyen: poética histórica (origen italiano del género y su apropiación por parte del español, fuentes petrarquistas), función del soneto en la poética y preceptiva (usos, forma métrica), vicios e imitación. La palabra clave en las *Anotaciones* es la de la imitación, y hacia allá van encaminados las laboriosas tareas del sevillano, pues está consciente de que –en esos momentos– es gracias a este concepto que la literatura puede enfrentar la tensión a la que ha estado sometida siempre, y que se da en la relación entre tradición y modernidad:

Yo, si desseara nombre en estos estudios, por no ver envegecida i muerta en pocos días la gloria, que piensan alcanzar eterna los nuestros, no pusiera el cuidado en ser imitador suyo, sino endereçara el camino en seguimineto de los mejores antiguos, i juntando en una mescla a éstos con los italianos, hiziera mi lengua copiosa i rica de aquellos admirables despojos, i osara pensar que, con diligencia i cuidado, pudiera arribar a donde nunca llegarán los que no llevan este passo.²²

Herrera excede un acercamiento textual basado únicamente en la gramática y las fuentes –como lo es el del Brosence– y da un paso más hacia la concepción de un lengua poética en perpetuo movimiento. La novedad que implica su forma de entender y hablar de la obra de Garcilaso es tan importante como la poesía del toledano.²³ En su respuesta a Prete Jacopín, Herrera entiende que una de las causas del alboroto es esta novedad, pero que también hay otra de índole geográfica, por lo cual responde para que no piense el vulgo que todo lo que no se hace en Castilla es malo, y porque

conoscan todos vuestro mal ánimo, i con cuanta injusticia os movistes contra F.d.H. Porque vos, como si fueran aquellas cosas falsas, i escritas con oscuridad, o no aviéndolas entendido, o haziendo, con malicia, muestra de no entendellas; i

²² Fernando de Herrera, *op. cit.*, p. 273.

²³ Un ejemplo de esta concepción de lenguaje poético, luego fuertemente atacada por Prete Jacopín es que para Herrera el concepto de “uso” no es justificación suficiente para incluir vocablos en el poema. Sobre el soneto I dice, por ejemplo: “Y en este pecado caen muchos, que piensan acabar una grande hazaña cuando escriven de la manera que hablan, como si no fuesse diferente el descuido y llaneza, que demanda el sermón común, de la osservación que pide el artificio i cuidado de quien escribe” (*op. cit.*, p. 267).

dándoles otro sentido, diferente de aquel con que fueron escritas, avéis procurado hazer creer a otros que an sido notadas contra razón.²⁴

Curiosamente será otro andaluz el involucrado en otra polémica literaria, mucho mayor en cuanto a su alcance pero también relacionada con la ruptura de los cánones y con una nueva propuesta poética. Si bien es cierto que el tema geopolítico no tiene una relevancia central, es imposible negar tensiones existentes incluso ahora, y no hay que perder de vista que tanto Herrera como Góngora, andaluces, quizá habrían tenido que soportar menos panfletos en su contra de haber nacido en Castilla.²⁵

Pero no solamente fue esto lo que jugó en contra de Góngora, sino su verdadero genio literario. Pedro Díaz de Ribas, gran amigo del cordobés, dejó muy en claro la verdadera razón por la cual tantas plumas salieron a combatir las *Soledades*: “Suele la novedad causar nuevos pareceres y contradiciones. El estilo de señor Don Luis de Góngora en estas últimas obras (aunque es conforma al exemplo de los Poetas antiguos y a sus reglas) ha parecido nuevo en nuestra hedad, no usada a la magnificençia y heroyçidad que pide la poesía”.²⁶ En sus *Discursos apologéticos*, Díaz de Ribas enumera once objeciones de los detractores de Góngora, que pueden considerarse once innovaciones poéticas:

1. Las muchas voces peregrinas que introduce.
2. Los tropos freqüentísimos.
3. Las muchas transposiçiones.
4. La obscuridad de estylo que resulta de todo esto.
5. La dureça de algunas metáforas.

²⁴ “Respuesta a Prete Jacopín”, *op. cit.*, pp. 190-191.

²⁵ Es muy famoso el vituperio contra los andaluces que se encuentra en el *Diálogo de la lengua*, de Juan de Valdés, cuando se habla de Nebrija en estos términos: “Por qué queréis que me contente –dice Valdés–. ¿Vos no me veis que aunque Librixa era muy docto en la lengua latina, que esto nadie se lo puede quitar, al fin no se puede negar que era andaluz, y no castellano, y que escribió aquel su vocabulario con tan poco cuidado, que parece haberlo escrito por burla?” (Cf. *Diálogo...*, ed. cit., p.8).

²⁶ *Discursos apologéticos*, en *Documentos gongorinos. Los Discursos apologéticos de Pedro Díaz de Ribas. El Antídoto de Juan de Jáuregui*, ed. de E. Joiner Gates, El Colegio de México, México, 1960, p. 35.

6. La desigualdad de el estylo en algunas partes.
7. El uso de palabras humildes entretexidas con las sublimes.
8. La repetición freqüente de unas mismas voçes y frassis.
9. Algunas hypérboles y exgeraçiones.
10. La longitud de algunos períodos.
11. La redundança o copia demasiada en el deçir.²⁷

Si en el caso de Herrera la pregunta que subyace a la polémica es ¿cómo hablar de Garcilaso?, en el caso de Góngora lo que se discute es ¿qué significan las *Soledades*? La primera pregunta se relaciona con el método; la segunda, con el sentido. La manera que detractores y defensores de Góngora encontraron para acercarse al sentido fue situar la polémica en términos por todos conocidos, extraídos de la poética, por lo que los documentos gongorinos hablan de “la cuestión genérica, las dualidades horacianas *docere/delectare, res/verba, ingenium/ars*, el hermetismo y el elitismo literario, los tropos y figuras retóricas, pues todo ellos está comprendidos en la naturaleza retórica y en la poética de la oscuridad”.²⁸ Los defensores de Góngora demostraron que ante una nueva escritura, era necesaria una nueva manera de leer los textos; mientras que los detractores no podían o querían ver esto por su apego a la que, en ese momento, se convertía en la antigua tradición. Una cita del *Antídoto* de Jaúregui ejemplifica estas postura:

Y no piense Vm. por esto que nos espantamos de poéticos modos y bizarrías, que curtidos estamos en la lectura de Poetas griegos, latinos, italianos, franceses, lemosinos i españoles, i sabemos ya a lo que se estienden las demasías poéticas. Mas también sabemos que ninguna Poesía admite menos libertades que la española.²⁹

La respuesta de Pedro Díaz de Ribas, al pie, contraataca con un argumento irrefutable: propone a Góngora no sólo como una novedad, sino como el representante de

²⁷ *Ibid.*, pp. 35-36.

²⁸ Joaquín Roses Lozano, *op. cit.*, p. 89.

²⁹ Juan de Jaúregui, *Antídoto*, en *Documentos gongorinos*, ed. cit., pp. 97-98.

una nueva concepción donde esas libertades que Jáuregui ignora sí existen: “Házelo el no aver avido muchos Poetas de grande ingenio que ayan desvirgado la lengua, y bien puede aver estas licencias en nuestra lengua como en las demás”.³⁰ Estas palabras recuerdan los términos en que Herrera fundamentaba su defensa. Consciente del nuevo impulso que su método proponía, aclaró, con un chiste, la diferencia entre el método gramático de acercarse a la obra literaria –el subtexto son las anotaciones del Brocense, aunque no se mencionen– y el suyo, que superara ese enfoque gramático:

Preguntava uno, qué era la causa, que passando los Oidores de la chancillería al consejo, se hazían cortesés i bien criados; respondió otro; *porque se trasponían como albahacas*. I replicándole, *pues ¿por qué el doctor Corral no se a emendado?* dixo; *porque lo traspusieron con tiesto i todo*. Assí se me figura, que os a sucedido en la trasposición de la Gramática a la Poesía, quedándoos con las hezes en el tiesto.³¹

Aunque solamente dirigidas a explicar la polémica de las *Soledades*, la delimitación teórica que Roses propone también explica la tensión que generaron las *Anotaciones*.³² Para él, la polémica debe situarse en el terreno de una dicotomía que ha sido fundamental en este estudio, la oscuridad/furor poético o, de manera ampliada, la del arte/vena. El concepto de imitación, de mimesis, está detrás de todo esto, pues para los detractores de Góngora la originalidad implicaba un carácter negativo (de la misma manera que para los detractores de Herrera). Esto, concluye Roses, sitúa la polémica en

³⁰ *Ibid.*, p. 98, nota 28.

³¹ Herrera, “Respuesta a Prete Jacopín”, *op. cit.*, p. 233.

³² Un buen ejemplo de lo cercanas que están ambas polémicas está en el “Discurso...” de Vázquez Siruela, cuando cuestiona a los comentaristas de Góngora en los mismos términos que Herrera cuestiona la antigua manera de comentar que él supera: “En el *Ion*, lee que se recomienda que el intérprete docto no ponga toda su fatiga en las voces, antes dexando eso para los Gramáticos, su principal cuidado sea internarse en los sentimientos, darles luz i sacallos de entre los canales de las palabras Poéticas a vista de todos”. Cf. “Discurso sobre el estilo de Don Luis de Góngora”, en Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*. Real Academia Española, Madrid, 1925, p. 393.

un espacio platónico.³³ Las implicaciones de esta conclusión dan pie para hablar del segundo aspecto de las polémicas, el relacionado con la autoridad y el prestigio.

3.1.2 Autoridad y prestigio

¿Qué implica situar ambas polémicas en el contexto de la concepción platónica de la poesía? Los dos temas principales que surgen aquí son los del furor poético enfrentado al arte y el de la imitación en su carácter negativo de originalidad. Pues bien, tanto detractores como defensores de ambos poetas expresaron sus apologías dentro de este terreno. En su prólogo a las *Anotaciones*, Francisco de Medina se quejaba del poco ímpetu que ponían ciertos poetas para lograr la perfección de la lengua:

cuyos estudios principalmente se encaminan a deleitar a los lectores, estaban más obligados a procurar la lindeza de estos atavíos para hacer sus versos pomposos i agradables; pero puesto que en los más ai agudeza –don proprio de los españoles– i en los mejores buena gracia en el dezir, con todo bien se echa de ver que derraman palabras vertidas con ímpetu natural antes que assentadas con el artificio que piden las leyes de su profesión.³⁴

La queja debe leerse en un doble sentido: del mismo modo que no hay poetas tan hábiles en el dominio del artificio poético, no hay comentaristas especialistas en el mismo estudio que puedan comentarlo: a un nuevo modo de escribir, un nuevo modo de leer. Con Góngora sucede lo mismo; una sola frase de Martín Vázquez Siruela, uno de sus defensores, lo ilustra: “La Popular y la Poética son extremos distantes”.³⁵ El de Góngora no sería, entonces, un conocimiento infuso de la poética (entendida como práctica), sino un proceso de aprendizaje que, por su misma naturaleza, se alejaría cada vez más del vulgo, al menos en las *Soledades*.

³³ *Op. cit.*, pp. 111-121.

³⁴ *Op. cit.*, pp. 192-193.

³⁵ *Op. cit.*, p. 390.

La autoridad que Herrera y que Góngora atacan, en palabras de sus detractores, es la autoridad de los antiguos bajo los imposibles argumentos de una defensa de la honra de Garcilaso o de una defensa del buen gusto popular. Herrera, en su *Respuesta a Prete Jacopín* se burla de este impulso:

Por cierto que merecen vuestra erudición i entendimiento i buena intención no perder algo de su opinión, i tener vida entre los ombres, que saben conocer i estimar lo que vale una habilidad, empleada no en matar moscas [...], sino ocupada en bolver por la onra de G. L. en todo trance. Aunque sea alterando, o no entendiendo el sentido, i, cuando no aya otra cosa, leyendo en vuestra censura, lo que el otro no escribió en sus *Anotaciones*. Ésta sí es fineza verdaderamente vuestra; pues aventuráis, por quien no tiene aora tanta necessidad de vuestra defensa, la estimación propia.³⁶

En su “Defensa”, Góngora se enorgullece de lo lejano que está su estilo del gusto de las masas:

De honroso, en dos maneras considero me ha sido honrosa esta poesía: si entendida para los doctos, causarme ha autoridad, siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina. Demás, que honra me ha causado hacerme obscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezco griego, pues no se han de dar las perlas preciosas a los animales de cerda.³⁷

Este criterio del gusto está presente también en el texto del Prete Jacopín, cuando ataca a Herrera por una supuesta objeción de éste a la dicción *tamaño* en el noveno de sus sonetos: “Si a vos os suena mal, a Garcilaso i a mí i a otros ciento suena bien; si no os agrada, a otros da gusto”.³⁸ Al inicio de su *Antídoto*, Jáuregui atacaba de una manera similar: “Ciertos amigos de Vm., viéndose atribulados en la disculpa de estos versos, han

³⁶ *Op. cit.*, p. 188.

³⁷ “Respuesta de don Luis de Góngora (Córdoba, 30 de septiembre de 1613)”, en *Antología poética*, ed. A. Carreira, Castalia didáctica, Madrid, 1986, p. 343.

³⁸ *Op.cit.*, p. 110. Montero (p. 156, nota 2) apunta lo siguiente: “El Prete no parece entender que con el término *formación* no se refiere Herrera ni a la combinatoria fonética, ni a la derivación etimológica de la palabra, sino a su composición lexicológica (lo que Nebrija llamaba *figura*; *Gramática castellana*, III 6)”

deseado que siquiera alabemos en ellas la manerota de el dezir i su novedad. Es menester advertir que la novedad en tanto es loable, en quanto es grata i apacible al gusto de muchos o los mejores”.³⁹

La conciencia de la diferencia parece estimular a Herrera y a Góngora por igual, de la misma manera en que a sus detractores parece enardecerlos esa divergencia con respecto a los modelos a los que estaban acostumbrados y que marcaban el gusto y la norma. Si los detractores atacaron desde los criterios platónicos fue porque ni las *Anotaciones* de Herrera ni las *Soledades* de Góngora nacieron de la nada. Su trabajo es el del artista que al mismo tiempo de mirar hacia atrás mira hacia adelante para reinterpretar una tradición. Conscientes de esto, sus defensores –y ellos mismos– desconfiaron del juicio de la mayoría como criterio y norma:

No dudo –escribió Herrera– que este modo de anotar, por ser nuevo en nuestra lengua, a de parecer difícil i oscuro a los que sólo entienden la habla común, i que dessearán más claridad, pero es demasiada afectación procurar esta facilidad en todo i se seguiría d’ella fastidio, i crecer estas ilustraciones en más que la justa grandeza, i vendría a hazer en esto oficio de gramático. I assí, por no salir de mi intento, descubriré en algunas partes las figuras que se hallaren, declarándolas estendidamente, porque lo demás basta apuntallo, que los que saben holgarán ver considerado algo de lo mucho que ellos conocen en las lenguas artificiosas.⁴⁰

Por su parte, Vázquez Siruela defiende la idea de que unos cuantos eran los que tenían las herramientas para entender la novedad gongorina, y de que estos pocos marcaban la norma del gusto, contrario al de la muchedumbre:

No se puede decidir la cuestión con palabras más breves ni más conprehensivas, declarando que en el Poema an de concurrir dos calidades, que la una se infiere de la otra. La primera ser profundamente escondida [...]: i esto en la contestura i el ornato de las palabras, que ésta es la materia del discurso. La segunda que de necesidad viene eslabonada de la primera, que *merezca la aprobación de pocos*.⁴¹

³⁹ *Op. cit.*, p. 97.

⁴⁰ *Anotaciones*, ed. cit., p. 286

⁴¹ “Discurso...”, ed. cit., p. 389.

Comentarios de este tipo se enfrentan directamente a la concepción platónica de la poesía: al negar la posibilidad de la vena como fundamento para la creación artística, combatían también la aproximación a la obra literaria desde un criterio ingenuo. Si el poeta necesitaba estudio y formación, también lo necesitaría el lector para encontrar deleite y aprovechamiento en la obra de arte. El prestigio que Herrera y Góngora asumen –y que sus detractores les niegan– se basa en este estudio y en la conciencia de reformular las normas literarias para convertirse en una nueva autoridad.

3.1.3. *Canon*

Poco a poco las discusiones se mueven del método y el significado de los textos hacia el potencial impacto que pueden tener en el público. Cuando se habla de prestigio, de fama –recordemos el emblema de Alciato– y de gusto, las polémicas cobran sus más altisonantes tonos. Lo que está en juego no es solamente el sentido de los poemas, o la procedencia de dos escuelas opuestas en su forma de concebir la literatura, sino la instauración y pervivencia del canon. El Prete Jacopín deja muy claro en uno de sus primeros reproches contra Herrera: “sin elegir lo que algo vale, que es poco o casi nada, no avéis hallado inmundicia en vuestro ingenio que no saquéis a la luz, ni coplero andaluz que no metáis en dança”.⁴²

El canon define el valor del texto literario. Cuando la crítica literaria se ve como una mayor ofensa es cuando atenta, a decir de los involucrados en estas polémicas, contra la norma, cuando parece intentar abrir un nuevo espacio en el Parnaso. Esto no sorprende, pues lo que hay detrás es la autoridad para dictar qué textos valen la pena y para instaurar

⁴² “Observaciones...”, *op. cit.*, p. 108.

así el juicio y gusto al que hay que someterlos. El crítico, al final, diagnostica y prescribe. Así lo notamos en la “Apología del Sr. Don Francisco por una décima del autor de las *Soledades*”, cuando se enumeran los modelos críticos de los cuales debía partirse para hablar de la poesía de Góngora:

No quiso encubrir Juio César Scalígero la profesión que seguía de médico, pues en la vista general que en su *Hypercrítico* hizo de los Poetas, tomándoles el pulso a todos (excepto Virgilio), no dexó de confesar: esto está bueno, esto malo, esto dixo bien Horacio, esto Lucano, y esto pudieran dezir mejor por este y este camino.⁴³

El crítico tiene la responsabilidad de juzgar las cosas de manera imparcial y debe tener la capacidad de señalar perfecciones e imperfecciones en la obra artística. Esto ya lo sabía Herrera, quien aseguraba que no podía dejar de señalar faltas en Garsilaso, no por considerarlo imperfecto, sino por no perder el crédito y buen nombre de crítico que su libro buscaba.⁴⁴ El crítico busca, para su poeta, el parnaso, y para él el crédito de haberlo llevado allí; por eso cada polemista veía como un ataque personal y una amenaza cada nuevo texto que tuviera la más mínima posibilidad de instituirse como una verdad autorizada. Sólo así se entienden arrebatos como éste, del Prete Jacopín:

Cuando veo la confianza con que reprendéis, emmendáis, aprováis i reprováis, temo que os an de escozer tantas verdades [...] Mas quiero volver a mi intento, reprehendiéndoos los lugares que faltan, i lo primero defendiendo algunos varones dotos que agraviáis en vuestros juizios temerarios. En una censura de poetas que hazéis, aunque no osastes dezillo descubiertamente, loáis mucho más las obras de Cetina que la de Don Diego de Mendoça, i esto os prometo cierto que es heregía en esta materia. Porque don Diego de Mendonça sin duda ninguna haze a los poetas españoles que yo e visto tanta ventaja en erudición, concetos, sales, cuanta vos en invidia a los invidiosos.⁴⁵

⁴³ “Una apología del Señor Don Francisco por una décima del autor de las *Soledades*”, en *Documentos gongorinos*, ed. cit., p. 148-149. La idea del crítico como médico está presente también en Jáuregui, pues al titular su texto como “Antídoto” parte de que el estilo de Góngora es una enfermedad que puede y debe curarse.

⁴⁴ Cf. *supra*, p. 194.

⁴⁵ “Observaciones...”, ed. cit., pp. 135-136.

Sólo así entendemos la voluntad del Abad de Rute por asegurar que con Góngora debe instaurarse otro gusto: “La autoridad de quien hago poco pie para argumento en contrario es la de quien dize, o dixere, que no puede el Poema lírico ser continuadamente largo, y contener acciones diversas: esto no lo dixo ningún antiguo, y quando lo hubiera dicho, para sus tiempos pudo correr ya corren otros, y otros gustos”.⁴⁶ Y solamente en eso pensaba Herrera cuando, en su “Vida y elogios de Garci Lasso de la Vega” asegura que “lo que importa más para nuestra noticia, que es en declaración i juicio de sus estudios en la poesía, querría acertar a tratallo de suerte que, no ofendiendo a los que se estiman por aventajados escritores en este exercicio, quedasse él con la gloria que merece i le da el común consenso de los ombres”.⁴⁷

Las polémicas alrededor de la obra de Herrera y de Góngora comparten actitudes, tonos y temas que, sistematizadas en los tres aspectos anteriores podrían encaminarse hacia una definición de temprana crítica literaria. Si antes he mencionado la idea de responsabilidad que todo crítico debe tener para señalar perfecciones e imperfecciones de un poema –en el marco de una crítica valorativa, como es el caso–, hace falta todavía un elemento con el cual cotejar esa responsabilidad. ¿Desde dónde es posible señalar aciertos y faltas en la obra literaria? La caracterización de la crítica literaria como género debe pasar por allí antes de continuar el camino hacia los textos.

⁴⁶ “Examen del Antídoto o apología por las Soledades de don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto [por don Francisco de Córdoba Abad de Rute]”, en Miguel Artigas, *op. cit.*, p. 427.

⁴⁷ Herrera, *Anotaciones...*, ed. cit., p. 208.

3.2. *Hacia una caracterización de la crítica literaria*

En su prólogo a las *Anotaciones*, Francisco de Medina asegura que entre la erudita obra de Herrera se encuentra un tratado de historia universal que planea publicar pronto:

I si ese eroico pensamiento no le aparta de otros más humildes, publicará algunas de muchas obras que tiene compuestas en todo género de versos. I por que la excelencia d'ellas sea entendida i no se hundan en el abismo de la inorancia vulgar, tiene acordado escrevir un arte poética, la cual hará con raríssima felicidad: tantos i tales son los autores que tiene leídos i considerados atentamente en aquesta facultad i tan continuo el uso con que l'a exercitado.⁴⁸

Al afirmar que Herrera trabaja en una poética, Francisco Medina delimita espacios y, aunque sin decirlo, confirma que el estudio que él prologa es algo distinto. Hasta ahora, a esa otra cosa se le ha llamado en este estudio indistintamente “comentario”, “anotación” –siguiendo el título– y, de modo genérico, “crítica literaria”. Si hemos de llegar al análisis de los textos de Balbuena y Espinosa Medrano, es necesario problematizar estos conceptos.

En un artículo al mismo tiempo escéptico y propositivo, Lore Terracini cuestiona la posibilidad de hablar de “crítica literaria” en el Renacimiento: “Me parece indudable que esta mención para esta época tiene un valor puramente metafórico. Todos sabemos, como lo recordaba Croce en el prefacio a Spingarn, que una verdadera crítica literaria como «disciplina» y no «como simple presentimiento o manifestación esporádica» aparece sólo con la revolución romántica”.⁴⁹

Dos son sus objeciones principales. La primera, la indeterminación del corpus, expresada mediante el uso indistinto, por parte de la crítica moderna, de términos como

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 202.

⁴⁹ “Crítica literaria. ¿Historia literaria?”, en Víctor García de la Concha (ed.), *VIII Academia literaria renacentista. Literatura en la época del emperador*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1988, p. 38. La obra a la que se hace referencia es la de J. E. Spingarn, *A history of literary criticism.....*, *op. cit.*

“ideas estéticas”, “preceptivas”, “retóricas”, “teorías literarias”.⁵⁰ La segunda, las diferencias que existen realmente al interior de estos textos, “demasiado diferenciados entre sí en el plano formal (diálogos, tratados, prólogos, etc.) como para unificarlos en un género. Y siempre la falta de precisas marcas formales y normas de cohesión sígnica (en términos de C. Segre) impide hablar de súbgenéros”.⁵¹

Esto –sigue Terracini– complica el acercamiento a textos ambivalentes que no parecieran separar muy bien el espacio entre “crítica práctica” y “teoría” y, más aún, a textos que a pesar de pertenecer al campo de la creación artística incluyen juicios críticos sobre otros textos. Estas diferencias, dice, pueden agruparse en cuatro: 1) “el tipo de texto, su molde formal”; 2) “el mayor o menor compromiso directo del escritor A con respecto a la literatura creativa”; 3) “la perspectiva, más internacional o bien de tierras adentro”; y 4) “la finalidad, desde el examen crítico a la apología”. Pero aun desde el escepticismo estructuralista, Terracini concluye que hay dos aspectos invariables de este corpus amorfo de textos: “la orientación didascálica [es decir, en segundo grado con respecto al texto A], y la formulación de juicios”.⁵²

Esta ambivalencia es casi inevitable cuando se intenta sistematizar el corpus de textos que podrían agruparse en la categoría de “crítica literaria”. En su *Historia de la crítica literaria*, por ejemplo, David Viñas Piquer reduce a cinco los tipos de textos enfocados a la obra de arte literaria: 1) las poéticas oficiales, 2) los prólogos, 3) las academias, 4) la crítica militante (a favor o en contra de los textos) y 5) la crítica inesperada que aparece en obras de creación.⁵³ Pero más allá de estas clasificaciones que,

⁵⁰ *Loc. cit.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 39.

⁵² *Ibid.*, p. 48.

⁵³ David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2002, pp. 142-143.

por fuerza, quedarán siempre rebasadas por excepciones, lo que hay que buscar es un punto de apoyo que nos ayude a definir, si la hay, la especificidad de estos textos.

Este punto de apoyo define, a mi juicio, una concepción tripartita del texto crítico, de manera que, por un lado, se orienta hacia un texto A (el cual examina, valora, alaba, censura etcétera) y, por otro lado, se refiere o, mejor, refleja una concepción literaria en boga y que podemos calificar como corriente o escuela de estudio. Aunque no de manera explícita, esto afirma Herrera en su *Respuesta* al Prete Jacopín cuando declara que en sus anotaciones siguió a

M. A. Mureto, D. Lambino, J. M. Bruto, e Vineto, i Iosefo Escalígero, i otros semejantes, que escrivieron de aquella manera en las obras de los antiguos. I procurando no ser uno de los muchos, que an declarado las obras de nuestros Poetas, metió todas las velas en mayor piélagos, i atendió juntamente a ilustrar i poner en el lugar devido la divinidad, hermosura i ecelencia de nuestra lengua; i comparar con los versos de G. L. los de los escritores más celebrados de la antigüedad.⁵⁴

La crítica literaria mira siempre hacia el pasado y el presente. Hacia el pasado, al asentar implícita o explícitamente sus modelos para acercarse a la obra literaria. Hacia el presente, al actualizar esos modelos en las lecturas de un nuevo texto, acción que acometió Herrera con Garcilaso. La labor del crítico literario consiste en entender el presente mediante el conocimiento del pasado y en pronosticar ciertos caminos futuros, es decir, en prefigurar el canon. Las polémicas, siguiendo este razonamiento, nacen del desacuerdo de una –o ambas– de las orientaciones: tanto por los modelos en que se basa la crítica como por el escritor u obra que se lee según esos modelos.

⁵⁴ *Op. cit.*, pp. 193-194. En la página 193, nota 9, Juan Montero anota: “Marc-Angoine Muret (1526-1585), Denys Lambin (1516-1572), Giovanni Michele Bruto o Brutti (1515-1572), Joseph-Juste Scaliger (1540-1609) tienen en común el haber realizado ediciones y comentarios de autores antiguo, griegos y latinos [...]; de los cinco, en las *Anotaciones* sólo se nombre a J. J. Escalígero”.

Si es posible proponerse estudiar este corpus de textos al que hemos agrupado bajo la categoría de crítica literaria, necesitamos conocer estos puntos de apoyo y cómo afectan el juicio y el examen de la obra: “La teoría literaria, lo que actúa en la construcción del pensamiento sobre literatura, está construida con una enorme variedad de materiales procedentes de la larga tradición que integra no sólo la concepción formal de la obra, sino los problemas relativos a la interpretación de la misma”.⁵⁵ ¿De dónde parte Herrera, de dónde los comentaristas de Góngora? ¿Con base en qué podemos leer la carta de Balbuena y la apología de Espinosa Medrano?

La pregunta que todo texto de crítica literaria debería poder contestar se refiere a cómo leer los textos. En Balbuena y en Espinosa Medrano –igual que lo hubo para Herrera y Góngora– hay una respuesta implícita a esto. Para llegar a ella es necesario, como he dicho, profundizar en el punto de apoyo de estas obras que, para fines metodológicos, he dividido en dos. De un lado, las alabanzas, preceptivas y poéticas. Del otro, el corpus de textos de crítica literaria que precedía a estos autores.

Al explicarnos cómo debemos concebir la poesía, las alabanzas y las poéticas también nos indican cómo debe leerse.⁵⁶ Encontramos un ejemplo de esto en el *Cisne de Apolo*, cuando en el diálogo primero, encaminado hacia la defensa y caracterización de la poesía, la Lectura ilustra a Zoilo y a Carvallo sobre los cuatro sentidos de la poesía: literal, moral, alegórico y anagógico.⁵⁷ El contexto en el que aparece este pasaje es iluminador. Contra el argumento de que los poetas mienten en sus ficciones, Lectura

⁵⁵ José Domínguez Caparrós, “Hermenéutica e historia...”, art. cit., p. 45.

⁵⁶ Para un razonamiento más extendido al respecto, con particular énfasis en la lectura alegórica como propuesta de toda alabanza poética, véase David Robey, “Humanist views on the study of poetry in the early Italian Renaissance”, en Alastair Minnis y Ian Johnson (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 2. *The middle ages*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, pp. 626-647.

⁵⁷ Para Carvallo, el sentido alegórico tiene más que ver con la metáfora que con la alegoría como la conocemos hoy (una metáfora continuada). El sentido anagógico responde mucho mejor a la idea de lectura alegórica como la entendemos actualmente. Cf. Luis Alfonso de Carvallo, *op. cit.*, pp. 106 y ss.

propone una manera de aproximarse a la obra poética que asegure una correcta comprensión, y deja así el ataque en manos de quienes no saben cómo leer poesía, lo que automáticamente los descalifica.

El postulado de la *imitatio*, principio de toda poética, implica necesariamente una manera de leer. Al hacer énfasis en los modos de imitación, el tratadista también provee los caminos necesarios para hacer una lectura de los poetas. Escalígero, por ejemplo, dedica un capítulo de su poética a la comparación entre Homero y Virgilio, en el cual estudias, sus fuentes literarias y, mediante ellas, evidencia los procesos de imitación en el momento de la escritura.⁵⁸ La doctrina de la *imitatio* establece relaciones indisolubles entre la recepción y la creación, en la medida en que toda escritura es y viene de una lectura de los modelos.⁵⁹

Esta doctrina de la imitación tiene una implicación más, que resalta un aspecto de los métodos de estudio y conocimiento medievales y renacentistas: la figura de autoridad: “El motor fundamental del quehacer renacentista es el convencimiento de que el saber antiguo es el verdadero saber, y en todo caso es superior a los conocimientos de su presente”.⁶⁰ La labor filológica parte de restablecer y fijar los textos clásicos para así ofrecer a los lectores un modelo limpio. Si la lectura medieval suponía tres niveles con respecto al texto –la *expositio*, la exegesis y la interpretación– el trabajo del comentarista

⁵⁸ *Op. cit.* pp. 73-81. El estudio de Ann Moos (“Literary imitation in the Sixteenth Century: Writers and Readers, Latin and French”, en Glyn P. Norton (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 3: *The renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, pp. 107-118) se enfoca en la afiliación que hace Escalígero entre práctica de imitación poética y crítica literaria.

⁵⁹ Un buen ejemplo de esto es el análisis de Antonio García Berrio sobre la controversia gongorina. Al comparar textos de detractores y defensores, García Berrio concluye que la discusión giró en torno a dos aspectos clave de la poética renacentista y barroca. Por un lado, el balance entre ingenio y arte: “lo procedente era, o bien acatar la irrenunciable vigencia universal de dicho *arte*, descalificando por tanto la poesía de Góngora; o bien, aceptarla, descartando entonces el principio de inalterable perennidad del *arte* tradicional”. El segundo, el concepto de licencia poética como subterfugio para desviarse de las normas poéticas vigentes. Cf. Antonio García Berrio, *Formación de la teoría...*, *op. cit.*, pp. 373-422.

⁶⁰ José Domínguez Caparrós, art. cit., p. 6.

en estas tres fases poco a poco cobra mayor importancia y comienza a concebirse como una actividad y un texto autónomos:

Latin commentary tradition was often drawn upon by those who wished to provide vernacular texts with an apparatus which at once described certain aspects of those texts and tacitly claimed a degree of prestige for them, because that apparatus was of the type which conventionally had accompanied the works of the revered Latin *auctores*. Academic commentary became a precedent and source for ‘modern’ commentary (i.e. commentary on writers who were *moderni*) and even ‘self-commentary’: certain writers set about the business of producing exegesis of texts which had been written by their contemporaries and even by themselves.⁶¹

Las polémicas literarias, las discusiones por el sentido e interpretación de los textos son una reformulación de los debates medievales, en lo cuales “many of the issues which have been considered above [la traducción y glosa de textos latinos a lenguas vernáculas y la consecuente independencia que ganaron con respecto a los textos base] were discussed in medieval debates on the pros and cons of making available in the vulgar tongue the most authoritative text of all –holy Scripture– and its expository apparatus”.⁶²

Es el camino hacia esa independencia el que después ha complicado sistematizar estos textos. Aunque la crítica encuentra viable proponer una línea continua entre la explicación de los autores griegos y latinos hasta los comentarios de autores clásicos y contemporáneos, los procesos mediante los cuales estos comentarios cobraron autonomía hacen pensar más en una historia de “actitudes” que en la historia de un género:

En muchos casos no es fácil de determinar con claridad si se trata simplemente de una “actitud” (como el “orgullo profesional”), de un método de interpretación propiamente dicho (como en el caso de la “múltiple interpretación”, ¿la “etimología”?, ¿o el recurrir al criterio de autoridad?) o de un tópico del género

⁶¹ Ralph Hanna, Tony Hunt, R. G. Keightley, Alastair Minnis y Nigel F. Palmer, “Latin commentary tradition and vernacular literature”, en Alastair Minnis y Ian Johnson (eds.), *op. cit.*, p. 414.

⁶² *Ibid.*, p. 392.

(el “docto comentarista”, “la digresión” ¿o acaso el “mimetismo”, el mismo “orgullo profesional, el criterio de autoridad”? etc.).⁶³

No obstante, aunque es cierto que ante la variedad de textos que forman podrían entrar al corpus de la crítica literaria, la concepción de “enunciado” y, con ella, la de “género discursivo” pueden ayudar a acercarnos un poco más. Para Mijaíl Bajtín, el “género discursivo” es un tipo relativamente estable de enunciado: “El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana”.⁶⁴ Todo enunciado tiene tres aspectos bajo los que refleja las condiciones y el objeto de cada esfera de la comunicación: el contenido temático, el estilo y la composición.⁶⁵

Siguiendo estas ideas, Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo proponen un sistema tripartita que relacione la teoría literaria con el género, la historia literaria con la obra, y la crítica literaria con el texto.⁶⁶ Esto abre espacio para los géneros didáctico-ensayísticos:

que dan cabida prácticamente a casi todas las manifestaciones de la prosa escrita no ficcional, aunque en ella no se denote siempre una voluntad artística bien definida: no se olvide que en este grupo genérico cabría desde el *artículo periodístico* hasta el artículo de *crítica literaria*. Como es obvio, se trata de un grupo que se establece no en función de un criterio expresivo o referencial sino meramente temático.⁶⁷

⁶³ Ana Castaño, “Del comentario medieval al de los siglos de oro. Algunas actitudes, recursos y convenciones del género”, en Aurelio González, Lillian von der Walde Moheno y Concepción Company (coords.), *Discursos y representaciones en la Edad Media: Actas de las VI Jornadas Medievales*, UNAM/Colmex, México, 1999, p. 111, nota 4.

⁶⁴ Mijaíl Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, Siglo XXI Editores, México, 10ª ed., 1999, p. 248

⁶⁵ Dice Bajtín: “Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos” (*Loc. cit.*).

⁶⁶ *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 3ª ed., 1999, p. 90.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 147.

Esta inclusión, por supuesto, no resuelve el problema de la variedad y de los diferentes impulsos de los que parten los textos, pero cada una de esas actitudes y divergencias puede entenderse al considerar cinco aspectos útiles para hablar de los textos: 1) los cauces de presentación, 2) los géneros, 3) las modalidades, 4) las formas y 5) la noción de subgénero.⁶⁸

Estos largos rodeos han sido necesarios, me parece, para superar la imposibilidad de concebir como parte de un “género” los textos que, sea por su variedad, sea por su diversidad de intereses,⁶⁹ hasta ahora carecen de categoría que los arroje. Estas consideraciones han sido necesarias también para enmarcar la lectura que a continuación haré de la “Carta al Arcediano” y de el *Apologético en favor de don Luis de Gongora*.

3.3 Bernardo de Balbuena y la crítica frente al espejo

Debajo del escudo de armas y de la imagen de Bernardo de Balbuena, en el folio 8v de la *Grandeza mexicana* se lee: “Nobilitas sola est atq[ue], unica virtus”.⁷⁰ Esta frase proviene de la sátira octava de Juvenal, en la cual se critica a los nobles y se antepone la virtud a la

⁶⁸ Así los definen Huerta Calvo y García Berrio: 1) causas de: “tomado del inglés *radical of presentation*, de que habla N. Frye: por ejemplo, la *narración* (épica), la *actuación* (dramática) y la *enunciación* (lírica)”. 2) Géneros: “propriadamente dichos, definidos tanto formal como temáticamente, por ejemplo: la *tragedia*, la *epopeya*, la *égloga*, el *ensayo*”. 3) Modalidades, del inglés *modes*: “de carácter adjetivo, parcial y no a propósito para abarcar la estructura total de una obra”, por ejemplo la sátira, la alegoría, la parodia y lo grotesco”. 4) Formas: “los procedimientos tradicionales de interrelación, ordenación o limitación de la escritura, como las convenciones de versificación, la división en capítulos, los diálogos, los grupos estróficos y métricos”. 5) Subgénero, que se incluye “a fin de comprender las especies incluidas dentro de un género, bien por razones de forma, como las que acabamos de apuntar, bien por razones de tema; en este último caso los *subgéneros* serían el resultado de cruzar algunos *cauces de presentación* o *modalidades* con el núcleo genérico” (Cf. *ibid.*, p. 145-146).

⁶⁹ La principal objeción de José Manuel Blecua, por ejemplo, para hablar de género literario es que la crítica literaria “se ejerce desde intereses muy poco diversos, también desde la antigüedad, pero con soluciones formales muy distintas. Estos intereses han sido siempre más éticos, religiosos y sociales que estrictamente literarios” (“Estructura de la crítica literaria en la Edad de Oro”, en *Hitoria y estructura de la obra literaria*, CSIC, Madrid, 1971, p. 39), lo cual es fácilmente debatible si pensamos que ningún texto literario de la época escapa tampoco a intereses éticos, religiosos y sociales.

⁷⁰ “La única nobleza / la sola, es la virtud”, según la traducción de Francisco Díaz Carmona y José. M. Vigil en *Sátiras de Juvenal y Persio*, Librería de Hermano y Compañía, Madrid, 1892, p. 140.

sangre como medio único para alcanzar la nobleza. Esto no puede ser una casualidad; una lectura detenida de los textos que integran el libro de Balbuena –la “Carta al Arcediano”, la *Grandeza mexicana* y el “Compendio apologético en alabanza de la poesía” – no puede pasar por alto el tema del desplazamiento como eje estructural de la obra. En Balbuena, la concepción del no-lugar o, mejor, la necesidad de restablecerse en un lugar, está presente de diversas maneras.

La *Grandeza mexicana* habla de la necesidad de pertenencia del poeta que, al cantar la ciudad, trasluce su necesidad de arraigo y de un centro que equilibre al autor que nació en Valdepeñas, vivió en Guadalajara y México, volvió a España y después estuvo en Jamaica y Puerto Rico. El *Compendio apologético en alabanza de la poesía* busca restablecer el lugar primordial del cual ha sido desplazada la poesía. La “Carta al Arcediano” no tiene un objetivo diferente: en ella, Balbuena trata de encumbrar su propia poesía que, según él, ha sido mal entendida y mal valorada; el poeta busca aquí, por tanto, restablecer el sentido y el valor de sus versos.

En este contexto debe entenderse la aparición del escudo de armas y de la imagen de Balbuena –aparición atípica en la época, que privilegiaba al mecenas más que al autor–, igual que la cita de Juvenal: el libro es la representación de un poeta que busca restituir su espacio, su oficio y sus versos a un lugar privilegiado. El ejercicio de crítica literaria que hay en la “Carta al Arcediano” es el reflejo que el poeta ofrece de sí mismo y es el mejor ejemplo de la intención de Balbuena de fijar su imagen en el parnaso de la república literaria.

La crítica apenas se ha fijado en la carta. Su carácter paratextual y los fuertes juicios de John van Horne, que la calificó como “un mero ejercicio de pedantería para

lucir los conocimientos del autor”, no han ayudado a que la situación cambie. Falta todavía un estudio que se acerque a la *Grandeza mexicana* como lo que es, un volumen cuya planeación, función y significado parecen haber estado muy bien calculados, y no como la reunión de tres textos más o menos relacionados.

La ausencia de un estudio así ha generado juicios injustos que malinterpretan la naturaleza de esta carta: “La parte en verso –dice José Rojas Garcidueñas– ciertamente no tiene valor poético, es uno de tantos elogios rimados que se tributaban y ofrendaban a los poderosos y que, en este caso, utilizó Balbuena para adular a su superior jerárquico”,⁷¹ o más adelante: “todas [las composiciones] tienen un interés exclusivamente histórico: el de la afición o vocación que hace de sus «primeras armas», con cierto afán presuntuoso y de evocación juvenil mostrando los poemas que el autor lleva unidos al recuerdo sentimental de los primeros aplausos”.⁷² Singularizar la obra no permite ver que más que el valor poético, lo que importa es averiguar cómo elabora Balbuena el análisis de sus poemas y la relación que este análisis tiene con respecto a la obra en conjunto.

Estudiosas como Georgina Sabat de Rivers han ido un paso más allá del denuedo, pero al mismo tiempo han cuestionado el valor final que tiene la obra al darle mucha mayor atención a las composiciones que al trabajo crítico del autor: “lo que se desprende de su inclusión en la «Carta» [de las composiciones] es el deseo del poeta de dar a conocer su talento y obtener reconocimiento; ¿lo obtendría con esta imposición?”.⁷³

Quien mejor ha tratado el texto es Francisco Javier Cevallos, al enfatizar la importancia histórica del texto que, en 1604, se convirtió en el primer documento crítico

⁷¹ *Bernardo de Balbuena...*, *op. cit.*, p. 183.

⁷² *Ibid.*, p. 187.

⁷³ “Las obras menores de Balbuena...”, *art. cit.*, p. 92.

literario publicado en América. En la breve y apretada mención que hace de la “Carta al Arcediano”,⁷⁴ Cevallos enlista algunos de sus rasgos: el rastreo de fuentes, la defensa de los neologismos, la aparición de ideas de preceptiva literaria y la intención de situar la poesía mexicana dentro de una tradición poética. Esto lo lleva a opinar que la carta sí es un “comentario crítico de evidente modernidad”.⁷⁵

De las obras de Balbuena sabemos que el orden y fecha de publicación no corresponde al de redacción. La *Grandeza Mexicana*, publicada en 1604, por ejemplo, había sido compuesta en 1593, y aunque fue la primera en publicarse, muy probablemente haya sido la última en componerse.⁷⁶ Por esto hay que tener muy en cuenta que al momento de la redacción de la carta –fecha el 20 de octubre de 1602– la *Grandeza* no ha sido publicada aún, lo que no significa que no la conociera un grupo de personas cercanas al poeta.

Esto es relevante porque lo primero que resalta es la inclusión de una carta privada junto con la edición del poema y del *Compendio* que, en contraste con este primer texto, estarían dirigidos a un público más amplio. Con una prosa apretada y titubeante, Balbuena explica al principio de la carta los motivos que han hecho escribirla:

Habiendo respondido a la última de Vmd., recibí otra en un pliego del Señor Deán, que aunque más antigua contenía lo mismo que la primera, y así quedan ambas satisfechas con que vmd. lo esté, que le deseo servir. Y que el pintor todavía dificulta el cuadro en la disposición que se le pide. Para lo cual importará enviarle de allá el dibujo, y a mi gusto el recibo de las mías, y de la del Señor Oídor Vallecillos, de quien deseo mucho saber si está algo más moderada su dificultad, o le parece todavía que la hay, en hazer de la Acarnania a los Lapithas Peletronios, pueblos que están, según Estrabón y los demás geógrafos, en los collados y laderas del Pindo [...] Vmd. me la haga en verla y avisarme de la suya para que si no conforme con la mía, me deje della [...] Por esto he suspendido la

⁷⁴ “Imitatio, aemulatio, elocutio...”, art. cit., pp. 506-507.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 507.

⁷⁶ Así lo asegura John Van Horne en la única edición seria que existe de esta obra. Cf. *La grandeza mexicana...*, *op. cit.*, p. 12. A continuación citaré a renglón seguido por esta edición.

impresión de los tercetos, y por probar con ellos ventura, y ver si la mía será tal que admita el S. Arzobispo a servicio el deseo de hacerle alguno en dedicarle las grandezas desta ciudad, y pasar por ellas los ojos antes de ponerlas en los del vulgo (p. 34).⁷⁷

Balbuena se dirige a don Antonio de Ávila y Cadena, arcediano de la Nueva Galicia. De lo que podemos inferir por estas líneas, el poeta mantuvo comunicación epistolar con él, con el deán y con⁷⁸ el oidor Vallecillos alrededor de unos versos. El tema, una vieja discusión que puede conceptualizarse bajo la oposición entre lo verdadero y lo verosímil.⁷⁹ Esta discusión demuestra que Balbuena hizo circular su poema a la ciudad de México y que –según lo que dice– encontró motivo suficiente en la objeción del oidor para retrasar su publicación. Otro motivo, quizá más importante, convenció al poeta de hacer públicos sus versos, la esperanza que tenía de que el nuevo arzobispo de Nueva Galicia cobijara sus letras y aceptara patrocinarlas.

El tono privado de la carta de repente parece disolverse entre tantos nombres y, sobre todo, en la petición subrepticia de Balbuena al arcediano para que interceda por él frente al arzobispo:

Y como estos primeros días de su entrada han sido tan llenos de ocupación, alboroto y concurso de gente, no le ha llegado la sazón a la quietud que mi caso pide, y así me estoy detenido, aunque no ocioso [...] Así viendo yo este nuevo mundo de México tan lleno de regocijo y placer con la venida de su Señoría Reverendísima [...] por no parecer solo envidioso y singular a tanto contento, siendo quizá el mío de los mayores, acorde demostrarle, ya que no encareciendo el que tuve, haciéndome cronista del que todos tienen ánimo, y digno de lugar que ocupa, retrato en todo de su gran nombre y fama [...] A este fin, por ofrecer a vueltas de los magnates mi puño de agua, hice un Elogio en canciones celebrando su venida y dedicándole la Grandeza Mexicana. Si ellas no son cuales las pedía el sujeto, a lo menos por el que tienen ya merecen el primer lugar. Y que vmd. las

⁷⁷ Para facilitar la lectura modernizaré ortografía, pero respetaré la puntuación.

⁷⁸ No queda claro, sin embargo, si la Carta que recibió del deán era también del arcediano, como parecerá indicar el hecho de que Balbuena asegura que con una carta quedaban satisfechas las dos.

⁷⁹ Se refiere Balbuena al principio del capítulo III de la *Grandeza*, donde hace provenir de Arcanania a los lapitas. Cf. pp. 94-95 de la edición de Van Horne.

ponga en el que su Señoría estima, y tiene el deudo y amistad que tuvo con el Señor Don Luis de la Cadena, Abad mayor de Alcalá, tío de vmd. Las canciones son éstas (*loc. cit.*).

Balbuena busca la mediación; la carta está en diálogo directo con el arcediano pero lleva un segundo interlocutor entre líneas: el arzobispo, para quien el poeta ha escrito realmente la carta, y que supone otro desplazamiento –en este caso de destinatario. Sin embargo, hay todavía una pieza faltante: la *Grandeza* está dedicada a Isabel de Tobar y Guzmán, miembro de una familia rica de Culiacán que, al quedar viuda, decidió entrar en religión en el Convento de San Lorenzo. El arzobispo, por tanto, no escuchó a Balbuena y éste debió buscar quien sufragara los gastos pues, como él mismo explica en su prólogo “Al lector”, “si hubiera de aguardar a todos los votos de los padrinos ni el casamiento se efectuara, ni saliera a vistas la novia” (p 29). A pesar de esto, Balbuena, con buena parte de su obra escrita y a la espera de publicarla, no perdería la esperanza y confiaría en que al publicar su “Carta al Arcediano”, el arzobispo por fin se interesaría en él. La carta se dirige al arcediano únicamente como medio y vía hacia otros fines.

Para el poeta unos versos no eran suficientes para lograr su cometido. Luego de la canción laudatoria al arzobispo, Balbuena evidencia que está en busca de un lector que lo favorezca, para lo cual ha decidido guiar la lectura. Como principio a este largo comentario de su propia poesía se parte del binomio característico de toda poética:

Demás que tengo para mí que entre el deseo de decirlo todo se me perdieron los pensamientos mejores, y así volviendo por mí y haciendo anatomía dellos, o regalándolos de nuevo en la suavidad de la materia, quiero por el gusto mío probar si doy con el de vmd. en decir algo de lo que allí me quitó de la pluma el rigor de los consonantes. Porque hay algunos escritores tan dueños y señores de lo que dicen que hacen de las palabras toda aquella armonía, elegancia y suavidad que quieren, y otros tan sus inferiores y esclavos que las más veces sin querer ni

sentir lo que dicen, arrebatados del furor y fuerza de los consonantes, se hallan donde nunca imaginaron. La diferencia que hay entre éstos es que los unos hablan a caso y los otros con fundamento. Yo no sé en qué paralelo me hallo que el amor propio es grande embeleco de pensamientos. Por eso quiero desengarzar los míos y ver qué correspondencia guardan (pp. 38-39).

Con estas palabras Balbuena ha definido la crítica literaria como un ejercicio de “anatomía” textual. Este ejercicio supone la creación literaria como el resultado de la tensión u oposición entre la vena o furor (aquellos que son esclavos de las palabras) y el arte (aquellos que dominan las palabras y escriben según fundamentos) y de la idea consecuente de que no hay mejor lectura que la que se ajusta a las reglas de la poesía. La labor crítica consiste entonces en encontrar la correspondencia de los versos con la poética. Así lo hará Balbuena con su canción: pues lo que a continuación se presenta es la disección anatómica de su poema y el análisis de cada uno de los lugares que a su juicio merecen atención.

La propuesta de análisis que Balbuena hace parte de un comentario breve y general con respecto a la estructura de los versos:

Es todo el elogio 10 canciones del género demostrativo. Y en la cadencia y orden de versos imitan la última de Petrarca. Con que guardando el estilo y uso de los poetas líricos, así griegos como latinos, que todos acostumbraron concluir sus libros con un himno en la alabanza de alguna deidad, él pone fin al suyo con aquella canción a la Virg. que empieza. Virgine bella etc (p. 39).⁸⁰

El análisis de Balbuena es exhaustivamente minucioso. Basta echar un vistazo a la primera estancia (que Balbuena llama canción) luego compararla con el comentario para comprobarlo. Los versos son los siguientes:

Divina Garza que a la blanca nieve
y al cisne altivo del Meandro helado

⁸⁰ La canción de la que habla Balbuena es la última composición –la 366– del *Cancionero* de Petrarca, y está dedicada a la Virgen.

en canto vences y en pureza igualas,
y a cuenta de tu vuelo remontado
nos da hoy el cielo cuanto bien nos debe,
Apolo su laurel, su oliva Palas,
recoge y plega las tendidas alas
al fresco desta juncia,
que a tu grandeza anuncia
nido de encienso en las tiberias salas,
y tras este escalón de nuestros bienes
la tñara mas alta
que a ora te falta y merecida tienes (p. 35)

Para el comentario de estos trece versos Balbuena demora del folio 14v al 21r. Su método consiste en filiar cada uno de los tópicos –garza, cisne, laurel, oliva, paloma, etc.– con la tradición latina y griega, además de hacer constantes alusiones a textos bíblicos y demostrar así la relación de todos estos lugares con el arzobispo. Las fuentes de la imitación parecen ser necesarias para justificar cada uno de sus versos, y para presumir su erudición y su gala poética mediante el doble procedimiento de presentarse como autor de los versos y como lector modelo. Su erudición funciona en esas dos vías, tanto en la creación como en la lectura e interpretación poética.

Tales relaciones, sin embargo, no siempre parecen tan naturales como Balbuena pretende que lo sean, y es posible que el mayor pecado de su análisis consista en los frecuentes excesos críticos, todos ellos relacionados con los elogios al arzobispo. Como ejemplo, el comentario al verso “Apolo su laurel, su oliva Palas” (pp. 42-45), en el cual explica y caracteriza la figura de Apolo según Cicerón, Homero, Hesíodo, Macrobio, León Hebreo; así como la relación entre Apolo y la figura del cisne con Cicerón, Tibulo, Propertio, Alciato y Plinio, quienes caracterizan al laurel como “insignia de triunfo” y “premio de grandes hazañas”, para finalmente concluir que:

Por estas dos últimas razones, le puse yo aquí por laureola y borla de nuestras letras mexicanas, pues siendo ellas en todas facultades tan insignes y famosas y estando hasta ahora como ociosas y baldías y sin aquella correspondencia y galardón que se les debía, ya con la dichosa venida de tan insigne prelado tendrán el premio, laureola y estimación que les faltaba (p. 44).

Si bien es cierto que su carta está llena de excesos críticos –lo que Van Horne calificó como “pedanterías”⁸¹–, es justo gracias a estos excesos que podemos ver mejor y más claramente la idea de crítica literaria del poeta; gracias a esta abundancia podemos considerar la “Carta al Arcediano” como un laboratorio en el cual presenciamos los procesos creativos e interpretativos del poeta. Esto obliga a una pregunta: ¿tenía todo esto en mente el poeta al momento de escribir su elogio? ¿Pensaría en las fuentes y en las diversas relaciones que sus versos debían tener con ellas? Más importante que resolver estas preguntas es la consideración de los vaivenes de Balbuena como autor y como crítico, que se notan una y otra vez en las conclusiones que hace sobre el papel del arzobispo en el elogio.

Si volvemos al párrafo antes citado, la pregunta es: ¿en qué medida excede Balbuena el texto al afirmar la relación entre el arzobispo y las letras mexicanas? Hay que intentar distinguir entre el sentido textual –ese del que Balbuena alardea al citar numerosas fuentes y al declarar la imitación de modelos– y otro sentido que el poeta intenta dirigir. No había motivo real por el cual existiera una relación entre la poesía mexicana y el prelado; en este caso –y en varios más durante la carta– Balbuena se

⁸¹ Van Horne denuesta el uso excesivo de referencias. Según él, hay en la “Carta al Arcediano” ciento cincuenta y nueve, de las cuales noventa pertenecen a la literatura pagana y sesenta y nueve al corpus cristiano-hebraico: “Aparte de las Sagradas Escrituras, las fuentes favoritas de Balbuena son Cicerón, Ovidio, Plinio, Horacio, Virgilio, Estrabón, Piero Valeriano, Juvenal, Heródoto y Hierónimo”. Cf. *Bernardo de Balbuena..., op. cit.*, p. 124. Las autoridades, sin embargo, tienen una función muy distinta en éste y en todos los textos de la época, que tiene que ver, primero, con la inserción del estudioso dentro de una tradición y, segundo, con la validación de sus argumentos. Los escritores no citan para presumir, sino para demostrar que su línea de pensamiento está validada por otros.

asumirá como el representante de las letras mexicanas y, por metonimia, como las letras mexicanas mismas.⁸²

Esto, por supuesto, implica una reformulación del sentido del texto, proceso que se ejemplifica mejor con el comentario del siguiente verso: “De nuestro siglo de oro y tu venida”, al cual agrega el poeta:

Pintando Ovidio la edad de oro en el primero de sus Transformaciones, le da las mismas felicidades que a esta ciudad promete la dichosa venida de su Señoría Reverendísima,⁸³ y más adelante sobre el siguiente verso (“El aire más sereno nos convida”): “Dije esto por una general peste que cesó en esta ciudad al tiempo que llegó a ella la nueva de la venida de su Señoría” (pp. 47-48).

La asignación de sentido es bastante arbitraria desde el punto de vista del comentario de texto, pues a menos –como sucede en este caso– que sea uno mismo quien haya escrito los versos, sería imposible reconocer a Ovidio en ese “siglo de oro” y encontrar una referencia a la peste en ese “aire más sereno”, lo que evidencia que Balbuena está hablando, al menos en este fragmento, desde el punto de vista del autor, y no del comentador: es claro que al redactarlo él tenía en mente ambas cosas.⁸⁴

El comentario de Balbuena oscila entre estas dos rutas: la abundante señalización de fuentes y la búsqueda por fijar un sentido que a él le asegure fama y al prelado halago. Entre éstas y a medio camino en la carta, el comentario de la sexta y séptima estancia

⁸² Ya había notado Georgina Sabat de Rivers esto al proponer como tema de la carta “la albanza y justificación de la buena poesía en general y de los poetas mexicanos en particular, entre los que significativamente se incluye Balbuena a sí mismo” (art. cit., p. 93).

⁸³ Los versos de Ovidio, que él mismo traduce, son estos: “Fue la primera edad criada de oro / que sin apremio, con deleite y gusto / y sin leyes la fe se conservaba. / Faltaban pena y miedo, el bronce duro / aun no había con prisión ceñido el cielo, / ni el pueblo humilde del Juez severo / temía el rostro airado, antes todos / sin Jueces ni justicias eran salvos” (p. 48)

⁸⁴ Los versos de su canción son los siguientes: “Y entre el humo de aromas de Pancaya / resuenan a placenteros alborotos / de nuestro siglo de oro y tu venida. / El aire más sereno nos convida / a un inmortal verano, / y ya lo enfermo y sano / vuelto promete y da salud cumplida” (p. 35).

propicia una serie de reflexiones poéticas cuya relevancia no está en su contenido sino en su lugar dentro del texto.⁸⁵

Los versos “Pues merecí colgar mi dulce Lira / en el laurel de Apolo” son los últimos de la sexta estancia y le dan pretexto a Balbuena para comenzar con la narración de los orígenes de la poesía: “Lira es la vigüela [...] cierto instrumento semejante a una concha de tortuga. Inventóla Mercurio en Cileno monte de Arcadia y diola después a Apolo en premio de ciertos bueyes” (p. 56). Luego de citar a Horacio, continúa:

Después Apolo habiendo hallado la cítara dio la lira a Orfeo, que la supo tocar tan diestramente que con su dulzura suspendía el mundo, detenía los ríos, y movía montes. Y al fin cobró el instrumento tanta dignidad de mano en mano que por muerte deste músico vino a heredar lugar en el cielo y ser una de las constelaciones de allá, puesta según Higinio en las espaldas del signo Leo [...] Deste nombre lira se llaman líricos los poetas que escriben canciones y cosas para cantar en vigüela, del segundo lugar después de los heroicos, que eso quiso decir dejar Apolo la Lira, habiendo hallado la cítara instrumento más grave. Esto es, trocar lo lírico por lo heroico. Y yo aunque por cantar de un príncipe que lo es tanto y una ciudad tan insigne quanto al sujeto mi canción y mis tercetos tengan harto de la majestad heroica, todavía en el modo la canción es lírica y los tercetos no del todo heroicos. Y por eso dije lira y no cítara ni trompa.

El comentario sobre la lira, es cierto, no tienen nada de especial, salvo porque esta intervención del comentarista prepara el terreno para una muy larga digresión. El poema que Balbuena está explicando llega en este lugar a su más alto punto y abiertamente le pide al prelado protección a cambio de ofrecerle la *Grandeza mexicana*, con la cual, le afirma el poeta, coronará sus sienas de “heroicos bienes y de gloria ufana”. Al narrar el

⁸⁵ Las estanzas son las siguientes: “Es general el bien, eslo el contento, / y el mostrarlo cada uno por su modo / gustosa fuerza que el amor nos hace. / El que da el corazón lo ha dado todo, / yo con él ofrecí este honrado intento / que al más pródigo en obras contrahace. / Si él a ti como al cielo satisface, / envídieme el empleo / de tan rico deseo / quanto en lisonjas de fortuna nace, / pues merecí colgar mi dulce lira / en el Laurel de Apolo, / que eres tú solo en quanto el mundo admira. // Canten otros de Delfos el sagrario, / de la gran Tebas muros y edificios, / de la rica Corinto sus dos mares, / del Tempe los abriles mas propicios, / de Efeso el templo, el sabio Seminario / de Atenas, y de Memphis los altares, / de Jonia las columnas y pilares, / los celajes de Rodas, / y las dehesas todas, / de Argos y sus caballos singulares. / Que yo con la grandeza Mexicana / coronaré tus sienas / de heroicos bienes y de gloria ufana.” (pp. 36-37).

origen de la poesía, Balbuena se inserta dentro de una tradición majestuosa y busca singularizarse frente a los ojos del arzobispo.

Al llegar al argumento mayor al que podría llegar –los orígenes y el honor de la poesía–, a Balbuena parece no bastarle lo que hasta ahora ha dicho y, en el comentario de la siguiente estrofa, en la cual se describen nueve ciudades a imitación de Horacio (*Odas*, lib. 1, 7),⁸⁶ interrumpe el discurso y declara que:

Y porque Delfos nos a ocasionado a esta materia y el estar fundada en el Parnaso a tratar de la facultad poética, que es como una influencia y particular constelación de esta ciudad, según la generalidad con que en su noble juventud felicísimamente se ejercita. Dejando ahora para otra ocasión el tratar menudamente sus partes, preceptos y reglas que pida más desocupación y estudio, porque se conozca el ordinario ejercicio que en ella hay de esta curiosidad y letras, pondré aquí como de paso tres cartas que siendo colegial de uno de sus colegios me premiaron todas con primer lugar en tres justas literarias que hubo durante el tiempo de mis estudios, y aunque para vmd. que fue testigo y de los más aprobados de aquel tiempo, sea superfluo renovar estas memorias, no lo será quizá a los que llegaren a verlas de nuevo. Quiero contar una grandeza digna de ser admirada, que ha habido justa literaria en esta ciudad donde han entrado trescientos aventureros, todos en la facultad poética ingenios delicadísimos y que pudieran competir con los más floridos del mundo (p. 58-59).

Lo primero en esta digresión es la tácita delimitación de géneros: para Balbuena queda claro que no es lo mismo una alabanza (como lo es *Compendio...*), una poética (como la que promete aquí y que quizá nunca escribió) y el ejercicio de crítica literaria que hace en ese momento. Lo segundo es el carácter sorpresivo con el que presenta cuatro composiciones de juventud,⁸⁷ todas ellas premiadas. Esta abrupta interrupción se

⁸⁶ Las ciudades son Delfos, Tebas, Corinto, Temple, Éfeso, Atenas, Jonia, Rodas y Argos. Balbuena declara que “En las nueve ciudades que puse en mi Canción apunté todas las mas conocidas grandezas en que esta Mexicana se señala” (p. 58).

⁸⁷ La primera, “una carta en que Cristo consolase el alma en al ausencia que hacía del mundo” (pp. 59-60), la cual parece haber causado descontento y envidia entre los demás participantes del certamen, pues más adelante Balbuena dice: “No ha faltado gusto a quien pareciesen demasiadas estas curiosidades y no dignas de hombres de letras y de la profesión mía. Pero a esto responderé en otra ocasión con mas cuidado” (p. 61). Como mencioné en el capítulo dedicado a las defensas de la poesía, probablemente Balbuena escribió su *Compendio apologético* con esta polémica en mente. Cf. *supra*. pp. 44 El segundo poema (pp. 61-62)

explica luego de la transcripción de los poemas: “Esta digresión aunque no parece algo fuera del intento todavía no es tan del todo ociosa que no sirva de apuntar el ordinario ejercicio de la juventud Mexicana en todas letras y facultades, y como en la poesía puede muy bien competir con Delfos, Museo y Sagrario de Apolo” (p. 66)

Mediante esta digresión Balbuena presenta más credenciales que las que hasta ahora ha presentado. Explícitamente reconoce que todas estas composiciones le serán familiares a su interlocutor inmediato –el arcediano–, pero también reconoce que hay más gente que posiblemente lea el texto. El carácter privado de la carta se desdibuja poco a poco y se convierte más en una especie de currículum y carta de presentación. De ahí el interés de proseguir, luego de esta digresión, con la comparación entre México y las ciudades de su poema, exaltación del país basada en la descripción histórica, mitológica y literaria de las ciudades para después compararla con alguna característica geográfica, social, o histórica de México. El comentario excede el texto y se vuelve hacia el objeto referido enfatizando rasgos que de ningún modo están en el poema original.

Finalmente, como preparación para finalizar el análisis, Balbuena se dedica a comentar los versos que, según él, “se ponen a la letra las partes de un buen prelado”, en el que, para conveniencia del comentarista, “se colige que los príncipes prelados son fortaleza, alcázar, muro, puerto, y amparo de la república” (pp. 72-73). A partir de este momento Balbuena comenta menos versos y su labor se centra en los que pueda

fue presentado “el día de la Asunción de Nuestra señora, explicando en otras ochos redondillas la letras del Salmo 136” para una fiesta al arques de Villamanrique, virrey de Nueva España de 1585 a principios de 1590. El tercero (pp. 63-64) fue escrito “algunos años después [...] a la Majestad del Rey Filipo II que esta en el cielo, en agradecimiento de haber enviado a esta ciudad por su virrey al ilustrísimo del Luis de Velasco”. Luis de Velasco y Castilla fue virrey desde principios de 1590 hasta noviembre de 1595. Finalmente, la cuarta composición (pp. 64-66) es la “exposición de una impresa de tres diademas y siete letras sobre ellas que decían Alegría”, de la cual ofrece la explicación.

encaminar a alabar al prelado. Su parte final, igual de abrupta que la digresión, termina con una queja:

Estas apuntaciones me parece que bastan por no dilatar más el discurso y que se pueda imprimir con los otros sin crecer demasiado el volumen y costa, que es grande la que aquí se hace en esto, y sin esperanza de gozar el fruto della más que este estrecho y pequeño mundo de por acá, que aunque de tierra granadísima es en gente abreviado y corto, y fuera desta rica ciudad casi de todo punto desierto y acabado, en lo que es trato de letras, gustos, regalos y curiosidades de ingenio, por haber tiranizado las granjerías y codicia del dinero, los mayores pensamientos por suyos. Y así los demás trabajos míos si algún día, como éstos, merecieren salir a la luz, será gozando de las comodidades de España, enviándolos allá, o disponiéndome yo a llevarlos. Entre tanto quiero que esta sombra y ademán de cosa vaya a descubrir tierra, y ver el acogimiento que el mundo le hace. Vale en Dno. México. 20. de octubre. 1602. (p. 78).

Esta despedida genera dudas con respecto a la carta que él firmó en 1602 y que no pudo haber incluido la certeza de publicar la *Grandeza mexicana*, no sólo por escribirla dos años antes de que se publicara el volumen, sino también por las dudas que expresa Balbuena al principio de la carta.⁸⁸ Junto a esas dudas, la digresión y esta despedida me hacen pensar que la carta fue modificada para su inclusión en el volumen que apareció en 1604.

El ejercicio crítico de Balbuena, como se ha visto, parte de una autorepresentación textual. Es, por momentos, un comentario con anotaciones eruditas, desde un punto de vista, excesivas, desde otro, y también un claro ejemplo de la cortesanía y la búsqueda de patrocinios tan frecuente en los círculos ilustrados. Las anotaciones de Balbuena son también la mejor herramienta que encuentra el poeta para exaltar su oficio y para demostrar valía.

El ejercicio crítico de Balbuena resulta conservador si lo comparamos, por ejemplo, con las *Anotaciones* de Herrera, que habían sido publicadas veintidós años antes

⁸⁸ Cf. *supra*, p. 216, n. 342.

y que Balbuena debía conocer. Resulta tan conservador como el poema-elogio que comenta. Su exaltación consiste en asegurar, implícitamente, que la imitación asegura la calidad literaria.

No puede verse esto como un defecto; Balbuena busca darle un uso a su poesía y a su crítica. No parece ser otra su intención que la de conseguir patronazgo. Con este interés entre ojos, el sentido que el poeta busca –y encuentra en sus textos– aparece frecuentemente alterado o, mejor, desplazado del verso hacia el receptor y comparado con él para lograr un efecto retórico, el de la persuasión. En este caso el comentario es consecuente con su objeto de estudio, pues en ambos existe la clara intención de alabar y conseguir la venia del prelado.

La poética, para Balbuena, tiene otro uso práctico además del de escribir versos: legitimar su lectura y su interpretación, aun de la manera por momentos excesiva en que lo hace. Si en un primer momento la oposición vena/arte es la que parece dominar la crítica, conforme el texto avanza lo que tenemos es una mezcla de tópicos del arte poética que incluye la dupla horaciana deleitar/enseñar (el arzobispo, además de valorar los versos gracias a la explicación de Balbuena, puede aprovechar los consejos que éste le ofrece) y la defensa y alabanza de la poesía.

4.4. El Apologético de Juan de Espinosa Medrano:

Pocos estudiosos del Lunarejo han reparado en la relevancia que tienen dos obras de Manuel de Faria y Sousa con respecto a lo que podríamos llamar una teoría del

comentario. En su “Prólogo” a *Los lusíadas* (1639),⁸⁹ Faria observa y analiza los que a su modo son los principales defectos de esta práctica y las que deberían ser las principales virtudes. Basado en modelos latinos y vulgares, antiguos y modernos, confiesa haber sacado

en limpio dos cosas: una, que si sus autores publicaran lo que dicen en esos comentarios, sin arrimarlo a los comentados, no hubiera quien jamás los tomara en la mano; y no debiera ser así, porque buscar adherencias para ser leído es gran miseria: otra, que todo el que comenta procura solamente hacerse lugar con el comentado; habiendo de ser al revés, que es hacer más lugar al comentado el que comenta.⁹⁰

Al hablar específicamente sobre los comentarios, Faria le concede autonomía a los textos y los provee de reglas que, según él, definen un buen comentario: “Digo, pues, que el comento no ha de ser cascarón del comentado: sino que se ha de hacer tan uno aquél con éste, que éste no se pueda desear sin aquél: al modo de otras frutas, que no se estima dellas menos lo de fuera que lo de dentro” (*loc. cit.*, col. 5) Es tarea del comentarista, dice, alumbrar no solamente los momentos en que la imitación es evidente, sino aquellos en que aparece sutil y disimuladamente, porque es “adonde se hace mas patente el ingenio: porque en las imitaciones manifiestas su valor está escondido; i en las escondidas manifiesto” (*Ibid.*, col. 6).

Contra las “ociocidades trabajosas”, Faria critica el abuso de ciertos comentaristas por querer anotar todo, independientemente de la relevancia que los lugares que glosan tengan dentro del poema:

Pues si esto siento en estos lugares, ¿qué sentiré cuando viere, que porque Garcilasso dijo cristal, sin más circunstancia que las de acaso, se ponga Fernando

⁸⁹ *Lusiadas de Luis de Camoens, príncipe de los poetas de España. Al rey N. Señor Felipe Quarto el grande. Comentadas por Manvuel de Faria i Sousa, Cavallero de la Orden de Cristo, i de la Casa Real...*, por Iván Sánchez, Madrid, 1639. Modernizaré la ortografía, pero respetaré la puntuación.

⁹⁰ *Ibid.*, columnas 4-5.

de Herrera (yo hablo con todo respeto debido a varones doctos) a escribir muy de espacio la generación del cristal, i propiedades, i sucesos? De que se dejase llevar desta ambición de muestras de noticioso sin motivo justo, un tal sujeto, me admiro yo, que de otros me admirara que no lo hiciesen (*ibid.*, col. 7).

La polémica sobre las *Anotaciones* aún estaba viva cincuenta y nueve años después en la mente de Faria, cuyo texto, además de ofrecer un marco teórico para hablar del comentario, está enfocado en desprestigiar el trabajo de Herrera y con ello asumirse como el más grande comentador en lengua española:

yo no vengo a gastar tiempo en vulgaridades, sino en descubrir la profunda enseñanza que el P. nos dejó en este género de estilo, que tan fácil parece a los que sólo hallan ciencia en estilos duros. Pero dirá alguno, que si el P. pretendía enseñar, como yo pretendo persuadir, ¿para qué puso esta doctrina en tanta dificultad de entenderse? Respondo, que no hay escrito que más claro parezca, que la Escritura Sagrada, verdadera doctrina; i su inteligencia tiene fatigado a innumerables varones santos i doctos (*ibid.*, cols. 11-12).

La analogía con la Biblia no es casual. Faria parte de un modelo escolástico de interpretación y plantea un programa crítico que incluye el estudio de la invención, estilo, imitaciones y “otras bellezas; dejando para lo último lo tocante a la alegoría” (*ibid.*, col. 9). El modelo de comentarista que Faria busca encarnar se dedica no solamente a comentar la obra del escritor, sino la de muchos otros autores relacionados con él. El comentador debe ser, por lo tanto, tan o más erudito que el propio poeta. Su tono beligerante no se circunscribe a los ataques contra Herrera, sino en general contra Castilla entera, en donde todos alaban a Camoens aunque “le entienden pocos” (*ibid.*, col. 14).

Como si tales provocaciones no fueran suficientes, el volumen incluye un largo “Elogio” de Lope de Vega, dedicado a dar constancia de lo luminoso que es el comentario de Faria, a equipararlo en ingenio y gloria con Camoens, a contar su vida y enlistar grandes nombres que antes que él habían elogiado al comentarista y que,

finalmente, para coronar los paralelos entre los dos portugueses presenta los retratos de ambos junto con sus escudos de armas. Esta intervención de Lope, además de beligerancia, aporta al texto la confirmación de que para ese momento, el comentario está institucionalizado como un género autónomo con cierto valor dentro de las esferas letradas.

Pero eso no es todo. En 1685 –ciento cinco años después de la aparición de las *Anotaciones*– año de la aparición póstuma de los dos primeros volúmenes de los comentarios de Faria a las *Rimas varias* de Camoens,⁹¹ las palabras del portugués mantienen el tono combativo en contra de Herrera. Allí, además del prólogo –donde resalta la recomendación de usar versos del propio poeta estudiado para demostrar y verificar lugares oscuros, en lugar de recurrir a obras de otros cuya relación no siempre es atinada–, vuelve a incluir una breve reseña de la vida del poeta y además un “juicio de las rimas” y un “discurso acerca de los versos de que constan”, haciendo alarde de argumentos críticos de los cuales, según él, el comentario de Herrera carece.

En comparación con la “Carta al Arcediano”, el *Apologético en favor de don Luis de Góngora* ha recibido mucha mayor atención crítica. Las razones son muchas. La asociación del texto con la polémica gongorina y las notas que famosos críticos le han dedicado es una de ellas.⁹² Además, debería mencionarse la posibilidad que el texto

⁹¹ *Rimas varias de Luis de Camoens. Príncipe de los poetas heroicos y lyricos de España [...] comentadas por Manuel de Faria Y Sousa, cavallero de la orden de Christo*, Theotonio Damaso de Melo, Lisboa, 1685.

⁹² De entre los estudiosos más prestigiados de Góngora, dos de ellos han elogiado el texto de Espinosa Medrano. Dámaso Alonso (*Góngora y el Polifemo*, Gredos, Madrid, I: *Estudio preliminar y Antología gongorina*, 4ª ed., 1961) la calificó como “uno de los mejores que participaron en estas luchas literarias: escribe con tanto garbo como gracejo; no acumula nunca erudición; no acumula nunca erudición indigesta (a lo Pellicer); y algo más interesante: en su defensa de Góngora se ve una percepción crítica que falta ordinariamente en los comentaristas” (p. 244). Bastante más moderado es el comentario de Robert Jammes (“Juan de Espinosa Medrano et la poésie de Góngora”, *Caravelle*, 7, 1966, 127-142), quien le reconoce al lunarejo un carácter lúdico del que carecen otros defensores de Góngora, aunque le reprocha su intención de ridiculizar a Faria incluso sin argumentos.

ofrece para resaltar temas como el criollismo, la conciencia colonial y la caracterización de los sujetos coloniales, junto con los elevados tonos dedicados a Manuel de Faria y Sousa, en lo que bien podría concebirse como un manual de insultos de la época.

Publicado en 1662 y después en 1694 con variantes mínimas pero significativas, el *Apologético*, como pocos textos, suscita un consenso crítico que exalta su modernidad como una de sus principales características. ¿En qué consiste esta modernidad? A responder esto se dedica el estudio de Roberto González Echevarría,⁹³ quien ubica tres vías de aproximación a la respuesta: 1) “la autoubicación de Espinosa Medrano, en lo referente al origen de su discurso, lo cual implica, desde luego, el de los escritores del virreinato”, 2) el “análisis de las ideas del Lunarejo sobre la poesía, especialmente en relación al petrarquismo y la doctrina de la imitación”, y 3) el estudio de la “fundación del texto del Apologético; a su pretexto capacitadores, en comparación a los de otros escritores del Barroco de Indias”.⁹⁴ Tal camino en la lectura lo lleva a la siguiente conclusión:

En última instancia, pues, la modernidad de la poética del *Lunarejo* es esa combinación de resentimiento, alineación, y reconocimiento del propio ser como algo que, si bien goza del estatuto de lo nuevo, sufre de su retraso, que lo condena a un ansioso revolver de lo dado, de lo recibido, en busca de lo raro que lo conforma, de la extrañeza que es; ser poesía como catacresis.⁹⁵

Este punto de vista predomina en quien elige leer el texto desde la idea de un sujeto colonial y su conciencia y posición con respecto a la dualidad margen/centro, representada por España y América, respectivamente,⁹⁶ lo que coloca a Espinosa

⁹³ “Poética y modernidad en Juan de Espinosa Medrano, el *Lunarejo*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 19 (1992), 221-238.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 223.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 236

⁹⁶ Dentro de esta misma visión está el artículo de Mabel Moraña (“Formación del pensamiento...”, art. cit.), para quien “el desarrollo del pensamiento crítico aparece muy claramente en la obra del Lunarejo como una

Medrano como el creador de un espacio crítico americano.⁹⁷ La modernidad del Lunarejo también ha sido expresada en términos de su relación con corrientes teóricas y críticas posteriores, como en el estudio de Elías Rivers, para quien “Espinoza [*sic*] rechazaría esta defensa [que hace Góngora de sí mismo] y nos daría una lectura de Góngora mucho más moderna, más cercana a la de la generación de 1927”⁹⁸ o como en el artículo de Eduardo Hopkins, quien analiza las relaciones que hay entre el cuzqueño y las ideas formalistas de Tinianov y estructuralistas de Roman Jakobson.⁹⁹

Otros más se han enfocado en leer el texto desde criterios retóricos y han encontrado en el texto una estructura homilética,¹⁰⁰ nada ajena al autor, o lo han interpretado como un “ejercicio retórico, preparado para ser leído entre gente de formación universitaria”.¹⁰¹ El *Apologético* también ha sido estudiado desde su relación

de las formas ideológico-culturales a través de las cuales el sector letrado trata de definir su identidad, en un proceso en el que se combinan la asimilación de modelos dominantes y la búsqueda de la diferenciación y la especificidad americanas” (p. 260). Carmen Perilli (“La colonización y la crítica literaria: el Lunarejo”, *Chasqui*, 23, 1994, 68-74) llega a conclusiones similares al opinar que “El *Apologético* exhibe las marcas de nuestra producción crítica. Por un lado se trata de un discurso colonizado donde se observa los procesos transculturadores que permiten la emergencia de un paradigma enajenante total de un referente, que se hace más presencia por eso mismo. Pero también supone la osada apropiación de la palabra del colonizador y su transformación” (p. 73).

⁹⁷ Sobre esto trata el trabajo de Alfredo Roggiano (“Juan de Espinosa Medrano: apertura hacia un espacio crítico en las letras de la América Latina”, en *Prosa hispanoamericana virreinal*, Raquel Chang-Rodríguez (ed.), Hispam, Barcelona, 1978, pp. 101-11), quien con un poco de desatino le concede al Lunarejo el lugar iniciador de “la crítica literaria en el Nuevo Mundo, y la inicia de espaldas a la gramática, la retórica y las poéticas o preceptivas docentes, con altura que no le va a la zaga, por ejemplo, a los *Comentarios* de Herrera a la obra de Garcilaso. Deja de lado el proceso del hacer poético como conjunto de normas a seguir y parte de la obra misma como objeto de análisis, explicación de textos, estudios de procedimientos estilísticos e interpretación de sentido” (p. 109), lo cual es sólo parcialmente verdadero, pues de ninguna manera el Lunarejo da la espalda ni a la gramática, ni a la retórica ni a la poética. El uso que hace de ellas, eso sí, es lo innovador de su texto.

⁹⁸ “Góngora y el nuevo mundo”, *Hispania*, 75 (1992), 856-861.

⁹⁹ “Poética de Juan de Espinosa Medrano en el *Apologético en favor de D. Luis de Góngora*”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 4 (1978), 105-118. Para Hopkins, el valor del texto consiste en el tratamiento de la idea artística del Lunarejo, que postula que el arte ya no es –o no solamente– una mera copia de la naturaleza, sino que parte de una concepción creadora del artista.

¹⁰⁰ En esta línea está el estudio de Luis Jaime Cisneros, “Itinerario y estructura del *Apologético* de Espinosa Medrano”, *Lexis: Revista de Literatura y Lingüística*, 16 (1992), 123-188.

¹⁰¹ Luis Jaime Cisneros, “La polémica Faria-Espinosa Medrano: planteamiento crítico”, *Lexis: Revista de Literatura y Lingüística*, 11 (1987), 1-62. Para Cisneros, el texto es un ejercicio retórico típico de la formación eclesiástica. Esto explicaría, según él, el hecho de que el *Apologético* esté escrito en presente de

con Góngora¹⁰² y con el estilo culterano y elevado de Espinosa, para el cual “el lector deberá cambiar sus hábitos de lectura para acostumbrarse a la lentitud con que habrá de recorrer estas páginas llenas de erudición”.¹⁰³

Si la bibliografía sobre el *Apologético* es tan amplia uno debería por fuerza preguntarse si aún hay algo que decir. En su “Prólogo” al comentario de *Los Lusíadas*, Faria y Sousa decía que los hombres que se aventuran a publicar estudios y comentarios lo hacen por una de dos razones: “una, no verlos tratados de nadie: otra, ver que si alguno los trató, vino a ser quedándose muy lejos de lo que ellos pedían”.¹⁰⁴ Para este estudio he procurado, pues, no repetir o comentar lugares que otros críticos han agotado, y mi intención será la de señalar tres aspectos relacionados con la polémica gongorina y que me parece importante resaltar aquí.

El estudio se enfocará en analizar esa doble orientación que he señalado como fundamental de la crítica literaria: hacia su objeto de estudio –en este caso la poesía de Góngora y el comentario de Faria– y el reflejo de su concepción poética, bajo la cual juzga tal objeto; esto, en el marco de los tres aspectos que resalté también en los textos de la polémica gongorina: el sentido y el método, la autoridad y el prestigio y, por último, el canon.

indicativo y, más importante, las claras omisiones y cortes textuales con los cuales Espinosa manipula el texto de Faria para así poder hilar su discurso. En la página 56 de su texto es posible encontrar una muy útil tabla de comparación entre lo que Espinosa cita de Faria y el texto original del comentario de Faria a Camoens.

¹⁰² Así es en el caso del artículo de John Beverly (“Máscaras de humanidad: sobre la supuesta modernidad del *Apologético* de Juan de Espinosa Medrano”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 22, 1996, 45-58), para quien “Góngora funciona en el *Apologético* como representante de la autoridad de la cultura metropolitana pero también como un escritor impugnado en la metrópoli y (mejor) defendido por un letrado criollo. En este caso, es el acto de *recepción* literaria que cuenta más, o al par de, el acto de producción” (p. 52).

¹⁰³ José Carlos González Boixo, “Aproximaciones a la poética del *Apologético* de Juan Espinosa Medrano”, en Raúl Marrero-Rente (ed.), *Poéticas de la restitución: literatura y cultura en Hispanoamérica colonial*, Juan de la Cuesta, Newark, 2005, pp. 218.

¹⁰⁴ *Op. cit.*, col. 1.

Es ya lugar común reseñar la conciencia americana del Lunarejo que, curiosamente, se enfatiza gracias a una omisión. En el prólogo “Al lector”, luego de declarar lo tarde que sale a la palestra su texto con respecto a los otros involucrados en la polémica,¹⁰⁵ Espinosa Medrano se queja de lo lejos que viven los criollos e ironiza: “pero ¿qué puede haber bueno en las Indias? ¿Qué puede haber que contente a los europeos, que desta suerte dudan? Sátiros nos juzgan, tritones nos presumen, que, brutos de alma, en vano se alientan a desmentirnos máscaras de humanidad” (p. 41). Basado en estas palabras, omitidas en la edición de 1694, González Echevarría opina que:

Las frases suprimidas constituyen uno de los manifiestos literarios más combativos de la colonia, y su expresión no podría ser más elocuente. La figura principal es, desde luego, la ironía, sobre todo si tomamos en cuenta que el lector del *Lunarejo* sabía muy bien lo que los europeos encontraban “de bueno en las Indias”: metales preciosos, que no obras del ingenio o el arte

Esto es verdad, y si se extiende el argumento se asoma otro con el cual es posible comenzar a relacionar los textos de Balbuena y de Medrano, en apariencia tan distantes: el Lunarejo también escribe desde una posición desplazada, no sólo por su carácter indiano que mira hacia la Península, sino también por el tema mediante el cual busca afianzarse un lugar, pues la polémica gongorina llevaba ya tiempo si no resuelta, sí archivada. Desde esta perspectiva, Faria y Souza ejemplifica también –como Balbuena y Espinosa Medrano– el ejercicio de una crítica literaria como autodefinición, mediante la cual el comentarista busca insertarse en un espacio de enunciación al cual, por principio, no pertenece. La interpretación poética implica, además de la asignación de sentido, la

¹⁰⁵ Impreso en 1662, la apología del Lunarejo respondía al comentario de Faria y Sousa, publicado en 1639, veintitrés años antes, cuando Góngora tenía ya doce de muerto. Consciente de este desfase temporal, Espinosa Medrano trata de darle más importancia a la defensa en sí misma y no al momento en el cual la escribe: “Ya ves cuán poco me va en defender a quien aún sus paisanos desamparan” (p. 41).

apropiación de la palabra que se explica,¹⁰⁶ lo que convierte la crítica en una constante búsqueda de pertenencia: la polémica literaria es una lucha por ocupar ese espacio.

Así como en Balbuena encontramos, en primer lugar, una autodefinición y exaltación visual –su grabado y su escudo de armas en alusión a la sátira de Juvenal–, Espinosa Medrano comienza su texto refiriéndose al emblema 144 de Alciato.¹⁰⁷ Dice Espinosa Medrano:

Pensión de las luces del ingenio fue siempre excitar envidias que muerdan, ignorancias que ladren. Iras entrañables delineó Alciato en el natural canino que, al orbe luminoso de la luna, en la nocturna carrera de sus resplandores, rabioso embiste, enfurecido ladra; mas como ve su figura en el celeste espejo retratada (dice el poeta) parecele que traba rifas con su semejante; pero sordo a tan importunas voces prosigue el cándido planeta al volante lucimiento de sus rayos [...] Bien puede el ingenio docto brillar elevado en los cuernos de la luna, que al desatino de la envidia poco le contenta lo ilustre, cuando le asombra lo soberano (p. 43).

Haciendo alarde de una prosa pulida y elegante, con este primer párrafo Espinosa Medrano nombra sin hacerlo a los participantes de su texto. Algo de esto intuía González Echavarría cuando enfatizaba la aparición de la luna y su relación con el lunar del autor, paralelo en el que se encuentra –sigue González Echevarría– “una proclama de la estética del Barroco de Indias”, en tanto se asocia con un desplazamiento físico (el lunar) y geográfico (“los indios son, como luna, reflejos”).¹⁰⁸ Sin embargo, con todo lo creativa

¹⁰⁶ Faria y Souza, en su prólogo, luego de elogiar las virtudes de Camoens y de explicar el alivio espiritual que le regalaba su lectura, escribió: “bien elijo yo este instrumento, y esta música de mi Poeta, contra la ponzoñosa mordedura de tanta nefandísima víbora”.

¹⁰⁷ En el emblema, un perro está ladrando en dirección a la luna. El texto dice: “La luna el perro de noche mirando / vese (como de espejo en un asiento) / y como a otro perro está ladrando. / pero en vano sus bozes echa a'l viento / aue la sorda Diana no escuchando / continúa su correr y movimiento” (*op. cit.*, p. 238).

¹⁰⁸ La apreciación completa de González Echevarría es la siguiente: “Pero pienso que el ingenio del *Lunarejo* se manifiesta sobre todo en la apertura del *Apologético*, en la que creo discernir un concepto apropiadamente enrevesado, tanto verbal como visual, que incorpora al autor a su artificio, y constituye una proclama de la estética del Barroco de Indias. Lo peregrino, lo raro en Sor Juana, es ser mujer y escritora; ese es el concepto barroco que sirve de fundamento a su actividad textual. En Espinosa Medrano, además de ser indiano, ese concepto es su barroca verruga o lunar, monstruosidad de la que surge su mote, que lo inscribe a su vez en una tropología cosmológica de la que se valió con no poca insistencia Sigüenza. No ha

y luminosa que resulta esta interpretación, lo que no tomó en cuenta el crítico fue la relación entre el texto de Faria y el del peruano.

En su “Prólogo”, Faria y Sousa justificaba su empresa de la siguiente manera: “Suple la luna las ausencias del sol. Lo inculto de mi voz, agora sirva de teniente de esos soberanos músicos, o retirados, o venideros. La poca luz que tengo de los estudios, sea agora luna substituyda de esos soles, hasta que lleguen”.¹⁰⁹ Con estas palabras, el portugués buscaba la empatía del lector y aseguraba –echando mano de la falsa modestia– que su trabajo alumbraría la obra de Camoens allí donde aún no había comentarios de calidad.

El emblema de Alciato tiene una función aún más compleja, pues si bien es cierto que juega con la idea del reflejo, lo hace no solamente reflejándonos a Espinosa Medrano, sino a Faria mismo, quien en lugar de luna –como él quiere verse– se convierte en el perro que Alciato pintó en batalla absurda contra su propia imagen. La luz que irradian los textos de Góngora siguen intactos a pesar de sus detractores: esto lo afirma el Lunarejo al mismo tiempo que le niega a su contendiente lo que él sí se adjudica: la luz del entendimiento necesaria para hablar sobre poesía.

Esta concepción especular que se observa en el inicio se reafirma durante todo el texto. A diferencia de Balbuena, cuyo ejercicio crítico asocié con el espejo en tanto es un reflejo de sí mismo, Espinosa Medrano añade una imagen más y el vaivén de argumentos se reparte entre las palabras de Faria, la opinión del peruano y, detrás de ellos, el lenguaje poético gongorino –el sol. Este vaivén está ya en el título de la obra, en el término

de ser fortuito entonces que en el primer capítulo del *Apologético* se mencione tanto la luna, se hagan juegos de palabras a base de ella, y todo gire alrededor (valga el giro) de un emblema de Alciato en que aparece un perro ladrándole a la luna [...]; los indianos son, como luna, reflejos” (art. cit., pp. 234-235).

¹⁰⁹ *Op. cit.*, col. 2

apologético, cuyo sentido doble –en favor de Góngora y contra Faria y Sousa– ya se había discutido en un texto de la polémica gongorina, con motivo de una décima de Góngora.¹¹⁰

La imagen que tenemos de Faria y Sousa es una imagen distorsionada. Espinosa Medrano manipula las objeciones que el portugués tiene contra Góngora de manera conveniente con la estructura que quiere darle a su diatriba.¹¹¹ Esto no niega el elegante estilo y la valiosa contribución crítica y teórica del peruano. Su primer argumento consiste en reconocer dos modos de acercarse a un texto que ya antes, con la polémica sobre las *Anotaciones* de Herrera, habíamos mencionado:¹¹² la diferencia entre un comentario literario y un comentario gramático, basado en juicios severos que solamente evidencian incomprensión y envidia: “Vituperar las Musas de Góngora no es comentar la *Lusíada* de Camoens. Morder para pulir, beneficio es de lima; morder sólo para roer, hazaña será de perro” (p. 44).

Los juicios de Espinosa Medrano contra las opiniones de Faria y Sousa son severos, y sus divergencias en cuanto a método interpretativo no acaban en el insulto. La sección III de Faria y la sección IV del peruano (pp. 55-65) son un ejemplo de la propuesta poética e interpretativa del Lunarejo, en especial en cuanto al uso de las autoridades y del arte poética como forma de leer. Para Faria, dos eran los principales errores de Góngora al usar el hipérbaton: usar lo que sólo pertenecía al latín y usarlo excesivamente, pues “en los grandes, Dante, Petrarca, Sanazaro, Ariosto, Tasso, Garcilaso y Camoens no se hallará que alguno exceda en usar esto de hasta doce veces,

¹¹⁰ “Una apología del Sr. Don Franciso por una décima del autor de las *Soledades*”, *op. cit.*, en donde se aclara el doble carácter del término, como defensa y como acusación.

¹¹¹ Cf. *supra*, p. 231, n. 368.

¹¹² Cf. *supra*, pp. 198 y ss.

en el que más, por tan largos escritos, y de éstas no se hallará alguna con la deformidad de tantas acá” (p. 56). La respuesta de Espinosa Medrano se basa, en principio, en su conocimiento del arte poética y amplía la discusión, al asegurar que hay muchos tipos de hipérbaton:

Lo que frecuente don Luis con felicidad notable no es hipérbato ni sinquesis, sino una mera disposición de voces elegante, que los construyentes y sintaxistas llaman colocación, estructura genuina del lenguaje latino y tan natural al artificio de metrificar, que jamás la conoció el verso por hipérbaton, ni por otro tropo poético, sino por lenguaje común y corriente. (p. 60)

Habilidosamente, la crítica de Faria, enfocada a cuestionar un uso especial de los tropos en la poesía gongorina, queda anulada por lo que Espinosa Medrano califica como inherente a la poesía. Más aún, el peruano se regocija en citas de poetas y tratadistas en contra del abuso del hipérbaton –un abuso, éste sí, que quiebra y corta las frases sin razón alguna, en lugar de ordenarlas y repartirlas– para finalmente concluir que

Lo que importa advertir es que esta colocación (llámese o no latamente hipérbaton) es tan genuina y natural a la numerosa fábrica del verso, que aun el nombre de *verso* [...] se derivó de este revolver los términos, invertir el estilo y entreverar las voces [...]; ¿quién duda, que habilitar el idioma castellano a entrar en parte en los adornos de la grandeza latina no es atrevimiento ínclito, proeza ilustre? [...]; de ignorar pues, esta capacidad de nuestro lenguaje, y la dificultad que había de aplicarle el ornato de la elocución latina, nace el condenar neciamente aquellas osadías. (pp. 63-64).

De esta manera, Espinosa Medrano se asegura de establecer claramente las diferencias retóricas entre los tropos poéticos y su relación con el hipérbaton para, después, dejar de lado ese aspecto doctrinal –“llámese o no latamente hipérbaton”, escribió– y terminar con el elogio de Góngora. Para poder darle la espalada a los conceptos, a decir el peruano, primero es necesario dominarlos.

La propia osadía del Lunarejo de calificar como “común y corriente” el estilo del cordobés es ejemplo de lo sutil de su ingenio. La defensa de Góngora consiste en, una por una, desvestir de solidez las acusaciones de Faria –y no sólo de él, pues tales argumentos pertenecen a los detractores de las *Soledades* y del *Polifemo* en general– y en reinterpretar como algo “natural” a la buena poesía lo que para otros era defecto: el abuso del hipérbaton, las metáforas forzadas, la oscuridad, la falta de contenido y el desequilibrio entre el tema poético y estos rasgos poéticos.

Lo sorprendente es que Espinosa Medrano logre caracterizar y definir la idea del lenguaje poético gongorino como algo a la vez natural y novedoso. Para él, la revolución gongorina consiste en resaltar aspectos de la lengua que para todos los demás habían pasado inadvertidos. Para responder qué hace poética la poesía, la caracterización del lenguaje poético pasa necesariamente por los tópicos de las artes poéticas, uno de los cuales, el más importante aparece constantemente en el texto: la disyuntiva entre ingenio y arte.

En la elaboración de esta oposición, que utiliza para explicar el lenguaje de Góngora, Espinosa Medrano emplea las mismas armas que con el hipérbaton. En primer lugar, se somete a una intenso apego a la regla y privilegia el arte por encima de la vena. Como respuesta a la crítica de Faria sobre el uso de la metáfora en Góngora, Espinosa Medrano responde: “Parece que Aristóteles no nos ha enseñado poesía o que no nos dio reglas Tulio para la retórica” (p. 76). Ante la queja de Faria sobre los malos imitadores que causa el estilo gongorino –el cual él define sólo con base en defectos–, Espinosa niega que tales imitadores sean poetas: “¿No enseñó Aristóteles en el tercero de sus

Retóricos que otro era el lenguaje del poeta y otro el del orador? ¿No están las musas cansadas de inspirar esos atrevimientos?” (p. 79).

Sin embargo, poco a poco, Espinosa Medrano muda el discurso y, al negar la posibilidad de que ese lenguaje pueda ser imitado, inclina la balanza hacia la vena. Primero, al criticar la poesía mecánica de versificadores: “cuando digo que es grandeza el imitar la de los latinos, no apruebo la introducción de sus vocablos, que eso es ignorancia de muchos que piensan que no hay elocuencia donde no salpican de Calepino sus planas” (p. 71), y después francamente negando la posibilidad de que exista tratado que enseñe a escribir como Góngora: “Pues, desengañaos legos, desengañaos presumidos (aunque lo mismo son presumidos, que legos) y teneos por notificado que lo sumo, lo grande, lo supremo de los oradores o poetas nunca se puede imitar, como el ingenio, la invención, el vigor, la facilidad y todo lo que no enseña el arte” (p. 93).

Estos virajes en el discurso son efectivos. Espinosa lleva al extremo los reparos de Faria al grado de desmenuzarlos conceptualmente para, después, ya con el arte y la doctrina de su lado, negarlos y proponer que Góngora supera el manual: “Porque aquí sólo os distingo dos porciones en el estilo: una, hija de la naturaleza, que no se alcanza; y otra, parto del arte, que se consigue” (pp. 93-94). Así, la poética gongorina se convierte en un modelo al que no se le puede juzgar como a cualquier poeta: “No inventó Góngora las trasposiciones castellanas, inventó el buen parecer y la hermosura dellas, inventó la senda de conseguirlas” (p. 66), porque además de poeta es el fundador de ese nuevo lenguaje literario: “Cierto es que el hipérbato fue una figura, como ahora, aun antes de Góngora; pero antes de Góngora el hipérbato sólo fue una figura” (pp. 68-69).

Para Espinosa, el cambio y la renovación de un estilo poético supone también ciertas adecuaciones en los modos de leer, razones por las cuales el estilo gongorino había causado tantos problemas. En lugar de leer a Góngora a través de los latinos, lo que hay que hacer es reinterpretar a los latinos a través de Góngora, actitud que sorprendentemente se convierte en presupuesto de aquella manera en que Borges leía a Kafka en sus precursores:¹¹³

la elocuencia latina tiene mucho que aprender de la gongoriana, mucho que imitar de sus primores, mucho que admirar de su espíritu. Cada rato lo experimentamos en los lances que ocurren en competencia de un mismo argumento. El del Polifemo, escribieron Homero en su *Odisea*, Virgilio en su *Eneida* y Ovidio en sus *Metamorfosis*, pero ¿quién llegó a la eminencia de la musa castellana de don Luis? Sólo éste parece que escribió el Polifemo, porque sólo en su estilo llegó a ser gigante aquel cíclope. (p. 71).

Para Espinosa Medrano, el lenguaje de Góngora recorre la enorme distancia entre poesía y tradición poética. De allí que todas las objeciones de Faria –y, por extensión, de los detractores gongorinos– se justifiquen como malinterpretaciones y envidias poéticas; todos los errores de juicio responden a criterios que no pueden aplicarse a la poesía gongorina: “Gran patrón tienen las leyes poéticas en Faria. Celoso de su observancia acusa a nuestro Góngora por transgresor dellas. Pero ¿quién no se reirá de ver acusado de ese crimen a quien no contento con sólo observar todas las de las poesía castellana, pero introducido en las clases griega y latina, descubrió nuevos preceptos a que regularse y solicitó leyes extrañas a que ceñirse?” (p. 81).

Este error en la visión de los detractores implica no sólo malas lecturas de Góngora, sino malas lecturas de poesía en general. Una de las principales objeciones que subyace en el texto es el equivocado punto de vista con que Faria juzga a Góngora. Para

¹¹³ Jorge Luis Borges, “Kafa y sus precursores”, en *Prosa completa*, vol. 3: *Otras inquisiciones*, Barcelona, Bruguera, 1985, pp. 115-117.

Espinosa, una correcta lectura del cordobés debe mirar hacia adelante, considerándolo no una desviación en la norma poética, sino una nueva norma, una nueva tradición. Para Espinosa, es imposible que Faria logre esto, pues ni él mismo, en su comentario a Camoens, da muestra de tener la capacidad suficiente para leer correctamente.

Las secciones IX y X se concentran en cuestionar los métodos con que Faria y Sousa comenta a Camoens. Sus dos principales objeciones tienen que ver con el abuso de la interpretación alegórica y la con crítica etimológica: “Trabaja notablemente en acomodar los dioses que poéticamente introduce el divino Camoens en su *Lusíada*, y válese de unas analogías ridículas, vanas y fantásticas, para que sean santos aquellas deidades. Y dice que Marte es San Pedro Apóstol [...] y que Venus es la Iglesia Católica” (p. 101). En este caso, la interpretación alegórica y la lectura etimológica representan los dos extremos en los que una interpretación corre el riesgo de caer: la sobreinterpretación y la excesiva minuciosidad. Para el peruano, estos defectos representan un modelo negativo de lectura:

olvídasenos el que Faria, idólatra de su Camoens, tanto quiso ensalzarle sobre nuestra humanidad, que comparó sus versos con las Sagradas Escrituras y le aclamó iluminado de toda la soberana asistencia del Espíritu Santo. Los divinos oráculos, como los autorizan razones que prorrumpió el Entendimiento inefable del Altísimo, tienen tal inteligibilidad en sus sacramentos, que cada cláusula, cada ápice, es perene manantial de varios sentidos, inteligencias y misterios; y como los asegura la infalibilidad de una verdad por esencia, no sólo no pueden contradecirse, pero unos lugares a otros, por maravillosa conexión que guardan, se ayudan a la interpretación y corroboran mutuamente su inteligencia, cansando a innumerables ingenios que hubiera, con darles a cada luz nuevos misterios que sondear, nuevos arcanos que especular (p. 112).

Espinosa Medrano cuestiona desde el principio este tipo de lectura, de manera que incluso aventura una delimitación clara entre una concepción humana y otra teológica de

la lectura, para contrarrestar estos, a su juicio, excesos interpretativos que no distinguen entre la profecía y la poesía:

¿quién le dijo a Manuel Faria que los poetas y escritores del siglo habían de tener misterios? o ¿cuándo los halló en su Camoens?; debe de querer que una octava rima tenga los sentidos de la Escritura, o que en la corteza de la letra esconda como cláusula canónica otros arcanos recónditos, sacramentos abstrusos, misterios inefables. Sabido es que en eso se distingue la escritura humana y poesía secular de la revelada y teológica: en que ésta, embozando misterios, descoge humildes las cláusulas y llano el estilo; y aquélla, toda adorno de dicciones [...] yace vana, hueca, vacía, y sin corazón de misterio alguno (p. 47).

Estas críticas no solamente cuestionan el método con que Faria lee a Camoens, sino también están enfocadas a negarle a Faria la autoridad para juzgar a Góngora. La estrategia para desautorizarlo –y al mismo tiempo validarse a sí mismo– comienzan incluso antes del discurso del peruano, con una tabla donde incluye ciento un nombres a modo de “Catálogo de los escritores, que autorizan este Apologético”. Ya he comentado el uso que Espinosa Medrano hace de estos nombres, su táctica consiste en tomar las palabras de Faria, cotejarlas puntualmente con las autoridades y, después, negar los conceptos, declarando a Góngora el creador de una nueva norma. Así, Espinosa puede atacar desde una posición segura y cuestionar la legitimidad de Faria para hablar de Góngora.

“¿Quién le dio a Faria la vara censora?” (p. 45), se pregunta el peruano, cuestionando en última instancia una categorización y juicio que para Espinosa era imposible, y que se ejemplifica en la portada de la edición comentada de Camoens, a quien se califica como “Príncipe de los poetas de España”. Se lucha, en último momento, por la instauración del canon, aspecto que se hace presente en el texto mediante el concepto horaciano *res/verba* y la discusión sobre el gusto poético. Ambos

planteamientos ya estaban presentes en la polémica gongorina, y sus principales postulados consisten en cuestionar en la obra gongorina el uso de un lenguaje alto para temas bajos, y el hecho de que algo que no entienden y aprecian los muchos no puede ser bueno. Contra la primera objeción, Espinosa recuerda que grandes poetas habían ya dado el ejemplo de cómo dedicarse a temas humildes, pues

puede un pensamiento ser hermosísimo en el concepto, ingenio y juicio, y decirse desnudo de toda elegancia, aliño y elocución, como puede haber un talle muy bien proporcionado y muy mal vestido; y, al contrario, podrá una locución elegante vestir un pensamiento humilde (maestría de Homero en sus ranas y de Virgilio en sus mosquitos). De las figuras, pues, que sólo sirven y las inventó el arte para la elocución, es bobería pedir que sean concepto, juicio o ingenio. (pp. 75-76).

Los juicios de Faria lo llevan a comparar, en la sección X, a Camoens con Homero y Virgilio, a Góngora con Marcial, dejando implícitamente clara la jerarquía aristotélica entre lo heroico y lo cómico, entre la épica y la lírica: “Pretendo sólo reírme de todos aquellos que pretendieron medir con una misma vara a los dos en esto que se llama espíritu poético científico, ejecutado en obras artificiosas y profundas, con principio, nudo y fin” (p. 117). La respuesta, juiciosa, no se hace esperar, y Espinosa contraataca haciendo notar lo obvio, la imposibilidad de comparar y juzgar algo épico (Homero y Virgilio) con algo lírico (Góngora): “Así dijéramos, pues, que de Camoens y de Góngora el mejor escritor es fray Luis de Granada” (p. 118).

La objeción final corresponde al elitismo poético de Góngora, quien se preciaba de sus pocos pero eruditos lectores. La discusión es curiosa, pues Faria cuestiona la calidad del cordobés no porque lo sigan pocos, sino por su fama: “el seguir muchos una cosa no la califica, aunque la esfuerce. La mayor parte del mundo sigue a Mahoma. Pregunto si eso califica sus preceptos. Pues entiendan cierto que don Luis es el Mahoma

de la poesía, que predicando que venía a mejorarla en España, la inficionó con errores” (pp. 86-87).

La respuesta, entonces, se ve obligada de nuevo a torcer los argumentos, aunque en este caso no tan ingeniosamente: “Siempre son pocos los sabios, y si por haber banderizado Góngora más doctos en su aplauso que otro poeta parece que son muchos los que le aclaman, permónesele a Faria haberlos comparado con los sátiros y jumentos de la morisma” (p.88). Curiosa, he dicho, porque el Lunarejo parece empeñado en mantener la discusión en los mismos terrenos en los que se situó años antes, con la aparición de las *Soledades*. El ataque, aquí, no consiste en decir que a Góngora nadie lo entiende, sino en que lo alaban demasiado. Sin embargo, Espinosa satisfará posteriormente este ataque con la certeza de que el genio de Góngora es inimitable.

Si con Balbuena era posible encontrar un uso de la norma poética que se correspondía a un fin práctico –la autopromoción–, en el Lunarejo está, aunque presente, mucho más escondido. Es claro que en esa triangulación de imágenes, Espinosa Medrano quiere empañar la de Faria para apropiarse un poco de la luz que irradia en Góngora. La crítica literaria, sin embargo, sigue ejerciéndose como una táctica de autoafirmación que se filtra a través de la afirmación del otro: entre más brille el escritor, más brillará el crítico.

CONCLUSIONES

Las conclusiones de este trabajo están contenidas en la introducción. Me gustaría enfatizar, sin embargo, un aspecto que mencioné ya en esas páginas introductorias pero que puede entenderse mucho mejor ahora. La estructura de este trabajo responde a mi interés por delinear un camino que responda a una pregunta central: ¿cómo se habla de poesía en América Colonial?; cada una de las etapas implica un paso más hacia esa respuesta y el orden en que las presento fundamenta la idea de “articulación” que lo titula.

El camino comenzó con textos cuya función es la de loar el oficio poético: la caracterización de la poesía se concentra, en esta primera etapa, en la alabanza de todos aquellos aspectos que la hacen superior en comparación con otras disciplinas. Su enciclopedismo, su relación con la divinidad, la gloria y fama de quienes la han practicado, sus héroes y sus modelos, son tópicos necesarios para proveerla de un espacio digno en el campo del conocimiento y de las artes.

Desde este primer momento, la poesía habita un espacio dividido que se enuncia en dicotomías como las tópicas ingenio/arte y aprovechamiento/deleite, ambas ya presentes en las ideas de Platón, Aristóteles y Horacio, tres de los pilares de la teoría poética clásica. Las alabanzas, más que preguntarse sobre la naturaleza de estas dicotomías, lo que hacen es explotar los elementos que resulten favorables para elevar el oficio poético, independientemente del lado hacia el cual éstos inclinen la balanza.

La segunda etapa del camino corresponde a las poéticas y preceptivas literarias. En ellas sí hay cuestionamientos sobre estas dicotomías, al grado de que no resulta exagerado afirmar que en esas revisiones se encuentra su principal interés. Sólo hasta que

el lugar de la poesía ha sido suficientemente delimitado, afirmado y alabado es posible hablar de la naturaleza y la estructura del ejercicio poético, de sus reglas y de sus excepciones. La poética, como género, es en este sentido la estructuración teórica de aquellas intuiciones que, en forma de alabanzas, hacían de la poesía el arte más eminente y decorosa.

Al lado de estas revisiones teóricas aparece la preceptiva, concepto rector de la idea clásica del arte como técnica. Junto a las dicotomías ya señalada aparece aquí una cuyo valor es substancial para la última etapa del estudio, la relación entre el contenido (*res*) y su elocución (*verba*). La preceptiva fija estas relaciones, ya sea mediante la descripción o la norma. Este tipo de textos es útil para explorar las formas de composición poética pero también para descubrir las formas de lectura que cada composición necesita.

La lectura es el tema central de la última etapa, dedicada a la crítica literaria, puesto que todo proceso de valoración implica procesos de recepción inmanentes. Los dos textos que incluyo en el último capítulo son un buen ejemplo de cómo los presupuestos de lectura pueden acercar o distanciar al crítico de la teoría y de las concepciones poéticas en voga. En estas divergencias y convergencias es donde más fructíferos han resultado los análisis y en donde más nos hablan estos textos, pues allí encontramos concentradas las preocupaciones en cuanto al ingenio y el arte, el aprovechamiento y el deleite, y, sobre todo, a la manera en que se lee la relación del contenido y su elocución.

Finalmente, la reflexión central que intenta abarcar este estudio tiene que ver con la relación entre la articulación del pensamiento poético y el desarrollo de la conciencia

individual del poeta. Aunque en apariencia similares, los temas, tópicos y motivos que comparten todos los textos encuentran su principal diferencia en el particular tratamiento que de ellos hacen los autores. Estas particularidades tienen que ver, casi siempre, con aspectos personales: la búsqueda de un mecenas, la exaltación de género, la lucha por instaurarse en el canon y, en resumen, la caracterización de quien firma como alguien digno de participar en el continuo desarrollo de la república letrada. La articulación del pensamiento poético, desde esta perspectiva, es la articulación de la propia conciencia y la afirmación de que la poesía está íntimamente relacionada con la esencia del ser humano.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, ROLENA, "El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28 (1988), 55-68.

ALATORRE, ANTONIO, "Garcilaso, Herrera, Prete Jacopín y Don Tomás Tamayo de Vargas", *MLN*, 2 (1963), 126-151.

ALBIZÚREZ, FRANCISO y Palma Catalina Barrios y Barrios (eds.), *Historia de la literatura guatemalteca*, Editorial Universitaria, Guatemala, 1981.

ALCIATO, ANDREA, *Los emblemas. Traducidos en rimas españolas, añadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de la otra. Dirigidos por al Ilustre S. Juan Vázquez de Molina*, Guillermo Rovillio, Lyon, 1549.

ALEXANDER, GAVIN, *Sidney's 'The defence of Poesy' and selected Renaissance literary criticism*, Penguin, London, 2004.

_____, *Writing after Sidney: The literary response to Sir Philip Sidney, 1586.1640*, Oxford University Press, Oxford, 2006.

ALMEIDA, JOSÉ, *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, pról. Alberto Porqueras Mayo, Gredos, Madrid, 1976.

ALONSO, DÁMASO, *Góngora y el Polifemo*, Gredos, Madrid, I: *Estudio preliminar y Antología gongorina*, 4ª ed., 1961.

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, *Historia de la literatura hispanoamericana*, FCE, México, 1977.

ANÓNIMA, *Discurso en loor de la poesía*, ed. de José Antonio Mazzotti, Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar", Lima, 2000.

ARIAS AUGUSTO, *Panorama de la literatura ecuatoriana* (1936), Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1976.

ARISTÓTELES, *Ética a Nicomaco*, edición bilingüe y trad. de M. Araujo y J. Marías, introd. y notas de J. Marías, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1989.

_____, *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974.

AUERBACH, ERICH, *Dante. Poet of the secular world* (1929), trans. Ralph Menheim, introd. by Michael Dirda, New York Review Books, New York, 2007.

AYLLÓN, JOAQUÍN, *Artis poeticae compendium*, en *Letras de Ambato en la Colonia*, pról. de O. Barrera Valverde, trad. de Luis Cordero, Ilustre Municipio de Ambato, Ecuador, 1985.

BADILLO LUNA, JOSÉ DIONISIO, *La Thomasiada [1667] de fray Diego Sáenz Ovecuri: presentación y análisis de una épica colonial rescatada del olvido*, a dissertation presented to the Faculty of The Graduate College at the University of Nebraska, Lincoln, Nebraska, 2005.

BAJTÍN, MIJAIL, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, Siglo XXI Editores, México, 10ª ed., 1999. pp. 298-243.

BALBUENA, BERNARDO DE, “Carta al Arcediano”, en *Grandeza mexicana*, ed. de John van Horne, University of Illinois, vol. XV, 3 (1930), pp. 33-78.

_____, “Compendio apologético en alabanza de la poesía”, en *Grandeza mexicana*, ed., John Van Horne, University of Illinois, vol. XV, 3 (1930), pp. 143-167.

BARRERA, TRINIDAD, “Una voz femenina anónima en el Perú colonial, la autora del *Discurso en loor de la poesía*”, en Mabel Moraña (ed.), *Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana*, Biblioteca de América, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, 1996, pp.111-120.

BASIL ST., “Basil the Great to young men, on how they might derive great profit from pagan literature”, en *The Letters*, trans. by Roy J. Deferrari, Harvard University Press, Cambridge, 1934, t. 4, pp. 378-435.

BELLINI, GIUSSEPE, *Storia della letteratura ispanoamericana. Delle civiltà precolombiane ai giorni nostri*, Edizioni Universitarie di lettere, Milano, 1997.

BEVERLY, JOHN, “Máscaras de humanidad: sobre la supuesta modernidad del *Apologético* de Juan de Espinosa Medrano”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 22 (1996), 45-58.

_____, “Nuevas vacilaciones sobre el barroco”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28 (1988), 215-227.

BHABHA, HOMI K., *The location of culture*, Routledge, London, 1994.

BLECUA, JOSÉ MANUEL, “Estructura de la crítica literaria en la Edad de Oro”, en *Historia y estructura de la obra literaria*, CSIC, Madrid, 1971, pp. 39-48.

BOCCACCIO, GIOVANNI, *Boccaccio on poetry. Being the Preface and the Fourteenth and Fifteenth Books of Boccaccio's Genealogia Deorum Gentilium*, trans. and introd. Charles G. Osgood, Princeton University Press, New Haven, 1956.

BORGES, JORGE LUIS, “Kafka y sus precursores”, en *Prosa completa*, vol. 3: *Otras inquisiciones*, Barcelona, Bruguera, 1985, pp. 115-117

CAMOENS, LUIS DE, *Lusiadas de Luis de Camoens, príncipe de los poetas de España. Al rey N. Señor Felipe Quarto el grande. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa, Cavallero de la Orden de Cristo, i de la Casa Real...*, Iván Sánchez, Madrid, 1639.

_____, *Rimas varias de Luis de Camoens. Príncipe de los poetas heroycos y lyricos de España...*, comentadas por Manuel de Faria y Sousa, cavallero de la orden de Christo, Theotonio Damaso de Melo, Lisboa, 1685.

CARRILLA, EMILIO, “La literatura barroca como contención y alarde”, *Anuario de Letras*, 5 (1965),. 93-105.

CARVALLO, ALONSO DE, *Cisne de Apolo*, ed. de Alberto Porqueras Mayo, Reichenberger, Kassel, 1997.

CASCALES, FRANCISCO DE, *Cartas Filológicas*, ed. introd. y notas de Juan García Soriano, Ediciones La Lectura, Madrid, 1930.

_____, *Tablas poéticas*, ed., introd. y notas de B. Brancaforte, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.

_____, *Epigramas. Paráfrasis a la Poética de Horacio. Observaciones sobre gramática. Florilegio de versificación*, ed. de S. I. Ramos Maldonado, Akal, Madrid, 2004.

CASTAÑO, ANA, “Del comentario medieval al de los siglos de oro. Algunas actitudes, recursos y convenciones del género”, en Aurelio González, Lillían von der Walde Moheno y Concepción Company (coords.), *Discursos y representaciones en la Edad Media: Actas de las VI Jornadas Medievales*, UNAM-Colmex, México, 1999, pp. 109-137.

CEDOMIL, GOIC (coord.), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Crítica, Barcelona, I: *Época Colonial*, 1988.

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Clásicos Castalia, Madrid, 1997.

CEVALLOS, FRANCISCO JAVIER, “*Imitatio, aemulatio, elocutio*: hacia una tipología de las poéticas de la época colonial”, *Revista Iberoamericana*, 61 (1995), 501-515.

_____, “Juan Bautista Aguirre y la poética colonial”, en Georgina Sabat de Rivers (ed.), *Esta, de nuestra América pupila: estudios de poesía colonial*, Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, Houston, 1999, pp. 43-55.

CHANG-RODRÍGUEZ, RAQUEL (coord.), *Historia de la literatura mexicana*, t. 2: *La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*, Siglo XXI Editores, México, , 2002.

_____, “Clarinda, Amarilis y la «fruta nueva» del Parnaso peruano”, *Colonial Latin American Review*, 2 (1995), 181-196.

CISNEROS, LUIS JAIME, “La polémica Faria-Espinosa Medrano: planteamiento crítico”, *Lexis: Revista de Literatura y Lingüística*, 11, (1987), 1-62.

_____, “Itinerario y estructura del *Apologético* de Espinosa Medrano”, *Lexis: Revista de Literatura y Lingüística*, 16 (1992), 123-188.

COLOMBÍ-MONGUIÓ, ALICIA DE, “El «Discurso en loor de la poesía», carta de ciudadanía del humanismo sudamericano”, en *Discurso en loor de la poesía*, ed. José Antonio Mazzotti, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”, Lima, 2000, pp. 217-237.

CÓRDOBA, FRANCISCO, “Examen del Antídoto o apología por las Soledades de don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto [por don Francisco de Córdoba Abad de Rute]”, en Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Real Academia Española, Madrid, 1925, pp. 400-467.

CORTIJO OCAÑA, ANTONIO, “El *Compendio apologético* de Balbuena: la inserción polémica del poeta en el edificio civil”, *NRFH*, 45 (1997), 369-389.

CRUZ, JUANA INÉS DE LA, “Respuesta a sor Filotea”, en *Obras*, ed. de Alberto G. Salceda, FCE, México, 1956, t. 4, pp 469-470.

CULLER, JONATHAN, “Changes in the study of lyric”, en Chavia Hosek y Patricia Parker (eds.), *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, Ithaca, Cornell UP, 1985, pp. 38-54

CURTIUS, ERNST ROBERT, “La teoría teológica del arte en la literatura española del siglo XVII”, en *Literatura europea y Edad Media latina*, trads. Margit Frenk y Antonio Alatorre, FCE, México, 1955, t. 2, pp. 760-775.

DÍAZ DE RIBAS, PEDRO y JUAN DE JÁUREGUI, *Los Discursos apologéticos de Pedro Díaz de Ribas. El Antídoto de Juan de Jáuregui*, ed. de E. Joiner Gates, El Colegio de México, México, 1960.

DÍAZ RENGIFO, JUAN, *Arte poética española*, ed. facsímil, Servicio de de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1977.

Diccionario de Autoridades, ed. facsímil, Gredos, Madrid, 3. vols., 196.

Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: biográfico/temático, Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 2001.

DOLEZEL, LUDOMÍR, *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, University of Nebraska Press, 1990.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ, *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*, Gredos, Madrid, 1993.

_____, *Estudios de teoría literaria*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2001.

_____, “Hermenéutica e historia de la teoría literaria (notas para una teoría de la lectura renacentista en los clásicos)”, *Signa*, 13 (2004), 39-65.

DOMÍNGUEZ, CARLOS, “A lo divino Poetry in the Spanish Golden Age: Rifacimiento or Contrafactum”, *Romance Notes*, 2 (1984), 162-168.

EGIDO, AURORA, “Sin poéticas hay poetas: Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, *Criticón*, 30 (1985), 43-77.

_____, “La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco”, en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, pp. 9-55.

ENCINA, JUAN DEL, *Arte de poesía castellana*, en *Obras completas*, ed., introd. y notas de Ana María Rambaldo, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, pp. 6-29.

ESPINOSA MEDRANO, JUAN DE, *Apologético en favor de D. Luis de Góngora*, ed. de José Carlos González Boixo, Bulzoni Editores, Roma, 1997.

FARAL, EDMOND, *Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge* (1924), Champion, Paris, 1982

GALLEGO MOREL, ANTONIO, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Gredos, Madrid, 1972.

GARCÍA BERRIO, ANTONIO, *Formación de la teoría literaria moderna*, t. 2 *Teoría poética del siglo de oro*, Universidad de Murcia, 1980.

GAYANGOS, PASCUAL DE, *Catalogue of the manuscripts in the Spanish Language in the British Museum*, The British Library, London, 1976.

GÓNGORA, LUIS DE, *Romances*, ed. de A. Carreño, Cátedra, Madrid, 2000.

GONZÁLEZ BOIXO, JOSÉ CARLOS, “Aproximaciones a la poética del Apologético de Juan Espinosa Medrano”, en Raúl Marrero-Rente (ed.), *Poéticas de la restitución: literatura y cultura en Hispanoamérica colonial*, Juan de la Cuesta, Newark, 2005, pp. 211-230.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO, “Poética y modernidad en Juan de Espinosa Medrano, el *Lunarejo*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 19 (1992), 221-238.

GONZÁLEZ STEPHAN, BEATRIZ, *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, Casa de las Américas, La Habana, 1987.

GRACIÁN, BALTASAR, *El héroe*, en *Obras completas*, ed. de E. Correa Calderón, Aguilar, Madrid, 1944.

_____, *Agudeza de arte e ingenio*, ed. de Evaristo Correo Calderón, Castalia, Madrid, 1969.

GRAVES, ROBERT, *The white goddess: A historical grammar of poetic myth*, Straus and Giroux, NY, 1948.

GREEN, OTIS, *España y la tradición occidental*, Gredos, Madrid, t. III, 1979.

HANNA, RALPH (et. al.) “Latin commentary tradition and vernacular literature”, en Alastair Minnis y Ian Johnson (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 2: *The middle ages*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, pp 363-421.

HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, 3ª ed., FCE, México, 1964.

HERRERA, FERNANDO DE, *Poesía castellana original completa*, ed. de C. Cuevas, Cátedra, Madrid, 1985.

_____, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. I. Pepe y J. M. Reyes, Cátedra, Madrid, 2001.

HERRICK, MARVIN T., *The fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism 1531-1555*, The University of Illinois Press, Urbana, 1946.

HOPKINS, EDUARDO, “Poética de Juan de Espinosa Medrano en el *Apologético en favor de D. Luis de Góngora*”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 4, (1978), 105-118.

HORNE, JOHN VAN, *Bernardo de Balbuena. Biografía y crítica*, Imprenta Font, México, 1940.

HUERTA CALVO, JAVIER y ANTONIO GARCÍA BERRIO, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 3ª ed., 1999.

INFANTES, VÍCTOR, “Eugenio de Salazar y su *Suma del arte de poesía: Una poética desconocida del s. XVI*”, en Manuel García Martín (et. al.), *Estado actual de los estudios*

sobre el siglo de oro. *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, t. 2, pp. 529-536

ÍÑIGO MADRIGAL, LUIS (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 1: *Época colonial*, Cátedra, Madrid, 1982.

JAMMES, ROBERT, “Juan de Espinosa Medrano et la poésie de Góngora”, *Caravelle*, 7 (1966), 127-142.

JUVENAL, *Sátiras*, trad. Francisco Díaz Carmona y José. M. Vigil, Librería de Hermano y Compañía, Madrid, 1892.

KOHUT, KARL, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI: estado de la investigación y problemática*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1973.

_____, “La reflexión poética novohispana. Eugenio de Salazar y Bernardo de Balbuena”, en María Águeda Méndez (ed.), *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispanos*, El Colegio de México, México, 2009, pp. 185-204.

LAGUNILLO LEDESMA, M., *Diccionario biográfico universal de mujeres célebres*, imprenta de D. José Félix Palacios, Madrid, t. 11, 1844.

LAUSBERG, HEINRICH, *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, Gredos, Madrid, 1966.

LAZO, RAIMUNDO, *Historia de la literatura hispanoamericana. El periodo colonial (1492-1780)*, 2ª ed., Porrúa, México, 1969.

LEONARD, IRVING A., *La época barroca en el México colonial*, trad. A. Escurdia, FCE, México, 1996.

LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona, 1975.

_____, *La idea de la Fama en la Edad Media castellana*, FCE, México, 1952.

LOCKE, JESSICA COURTNEY, *La navegación del alma de Eugenio de Salazar: estudio y edición*, El Colegio de México, México, 2011.

LÓPEZ BUENO, BEGOÑA, “Sobre el estatuto teórico de la poesía lírica en el siglo de oro”, en Begoña López Bueno (dir.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2005 pp. 69-96.

LÓPEZ, DIEGO, *Declaración magistral sobre los emblemas de Andrés Alciato...*, Gerónimo Vilagrassa, Valencia, 1670.

MATHIU-CASTELLANI, GISÈLE ET MICHEL PLAISANCE (eds.), *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire. Acte du Colloque International sur le Commentaire*, Aux Amateurs de Livres, Paris, 1990.

MEDINA GUERRA, ANTONIA MARÍA, “El *Compendium* del Padre Bartolomé Bravo”, *ELUA*, 17 (2003), 451-463

MENCOS FRANCO, AGUSTÍN, *Literatura guatemalteca* (1937), José de Pineda Ibarra, Guatemala, 2ª ed., 1967.

MÉNDEZ PLANCARTE, ALFONSO (ed.), *Poetas novohispanos*, UNAM, México, 1942.

MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, *Antología de poetas hispanoamericanos*, RAE, Madrid, 1894.

_____, *Edición Nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. XXVII: Historia de la poesía hispano-americana I*, dirigida por Ángel González Palencia, CSIC/Aldus, Santander, 1948.

_____, *Historia de las ideas estéticas en España*, Porrúa, México, 1985.

MEXÍA, DIEGO DE, *Primera parte del parnaso antártico de obras amatorias*, ed. facsimilar de Trinidad Barrera, Bulzoni Editore, Roma, 1990.

MIGNOLO, WALTER, “La lengua, la letra, el territorio, o la crisis de los estudios literarios coloniales”, *Dispositio*, 28-29 (1986), 137-161.

MONGUIÓ, LUIS, “Compañía para sor Juana: mujeres cultas en el virreinato del Perú”, *University of Dayton Review*, 2 (1983), 45-52.

MONTERDE, FRANCISCO, “La literatura mexicana en los siglos XVI y XVII”, en Guillermo Díaz-Plaja (coord.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barna, Barcelona, 1951, vol. 3, pp. 996-1019.

MONTERO, JUAN, *La controversia sobre las Anotaciones Herrerianas*, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1987.

MOOS, ANN, “Literary Imitation in the Sixteenth Century: Writers and Readers, Latin and French”, en Glyn P. Norton (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 3: *The renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, pp. 107-118.

MORAÑA, MABEL, ENRIQUE DUSSEL Y CARLOS JAÚREGUI (eds.), *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*, Duke University Press, 2008.

MORAÑA, MABEL, “Apologías y defensas: discursos de la marginalidad en el Barroco hispanoamericano”, en *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, FfyL-UNAM, México, 1998, pp. 256-289.

_____, “Formación del pensamiento crítico-literario en Hispanoamérica: época colonial”, en su *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, pp. 279-298.

MURPHY, J. J., “The art of poetry and prose”, en Alastair Minnins y Ian Johnson (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 2: *The Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, pp. 42-67.

OSORIO ROMERO, IGNACIO, *Floresta de gramática, poética y retórica en Nueva España (1521-1767)*, UNAM, México, 1980

OSORIO TEJEDA, NELSON, “Formación del pensamiento crítico literario en la Colonia”, en José Anadón (ed.), *Ruptura de la conciencia hispanoamericana*, FCE-University of Notre Dame, Madrid, 1993, pp. 59-76.

OVIDIO, *Amores*, trad., introd. y notas de V. Cristóbal Pérez, Gredos, Madrid, 1995.

_____, *Metamorfosis*, ed. y trad. de C. Álvarez y R. M. Iglesias, Cátedra, Madrid, 5ª. ed., 2003.

OVIDIO, JOSÉ MIGUEL, *Historia de la literatura hispanoamericana*, t.1: *De los orígenes a la emancipación*, Alianza, Madrid, 1995.

PALMA, RICARDO, “Las poetisas anónimas”, en *Tradiciones peruanas*, Librería Internacional del Perú, Lima, 1959, t. 5, pp. 198-204.

PALOMAS EXPÓSITO, CATALINA y JOSÉ PALOMAS EXPÓSITO, “La Octava real y la épica española. Notas para un estudio”, *Lemir*, 8 (2004). Puede consultarse en <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista8/Palomares/Epicarenacentista.htm>

PAZ, OCTAVIO, *El arco y la lira, Obras completas de Octavio Paz.*, t. 1: *La casa de la presencia. Poesía e historia*, ed. del autor, Círculo de Lectores-FCE, 2003.

PEÑA, MARGARITA (ed.), *Flores de baria poesía: cancionero novohispano del siglo XVI*, FCE, México, 2004.

PÉREZ BLANCO, LUCRECIO, “«Discurso en loor de la poesía». El otro lazarillo ético-estético de la literatura hispanoamericana del siglo XVII”, *Quinto Centenario*, 16 (1990), 209-240.

PERILLI, CARMEN “La colonización y la crítica literaria: el Lunarejo”, *Chasqui*, 23 (1994), 68-74.

_____, “Los enigmas de una dama y la fundación de la crítica latinoamericana: el Discurso en loor de la poesía”, *Etiópicas*, 1 (2004-2005), 130-143.

PETRARCA, FRANCESCO, “Carta X”, 4 de *Le Familiari*, en Caparrós Domínguez, *op. cit.*, pp. 221-222.

PINCIANO, ALONSO LÓPEZ, *Philosophía antigua poética*, edición de José Rico Verdú, Fundación José Antonio Castro, Madrid 1998.

PIÑERO, BUENAVENTURA, “La poesía a lo divino en los siglos de oro. Sebastián de Córdoba, refundidor de la obra garcilasiana: técnicas literarias y métodos de meditación en la poesía sagrada”, *Letras*, 54/55 (1997), 301-305.

PLATÓN, “Ion”, en *Diálogos*, introd. general de Francisco Lisi, trad. y notas de J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y C. García Gual, Gredos, Barcelona, t. 1, 2000.

_____, *República*, introd., trad. y notas de Consardo Eggers Lan, Gredos, Barcelona, 2000.

PROPERCIO, *Elegías*, introd. trad. y notas de A. Ramírez de Verger, Gredos, Madrid, 1989.

QUINTO HORACIO FLACO, “Libro del arte poética”, en *Epístolas y Arte poética*, versión de Tarsicio Herrera Zapién, UNAM, México, 1974

_____, “Epístola a los Pisones”, en Aristóteles/Horacio, *Artes poéticas*, ed. bilingüe de A. González, Visor, Madrid, 2003.

RAMA, ÁNGEL, “Fundación del manierismo hispanoamericano por Bernardo de Balbuena”, *University of Dayton Review*, 16 (1983), 13-23.

RAMÍREZ PIÑERO, PEDRO, “La épica hispanoamericana colonial”, en Luis Íñigo Madrigal, (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 1: *Época colonial*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 161-188.

REYES, ALFONSO, *Letras de la Nueva España*, FCE, México, 1948.

RICO GARCÍA, JOSÉ MANUEL, “Conciencia literaria y canon en el siglo XVI. El humanismo en busca de su *auctor*”, en Begoña López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVI. VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Grupo Paso/Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 2008, pp. 109-140.

RIVERS, ELÍAS, “Apuntes para la alabanza de la poesía en España y América”, en Frank Baasner (ed.), *Spanische Literatur. Literatur Europas*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1996, pp. 276-286.

_____, “Góngora y el nuevo mundo”, *Hispania*, 4 (1992), 856-861.

_____, “La alabanza de la poesía”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 43-44 (1996), 11-16.

ROBEY, DAVID, “Humanist views on the study of poetry in the early Italian Renaissance”, en Alastair Minnis y Ian Johnson (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 2: *The middle ages*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, pp. 626-647.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, MARIO, “El tópico de la alabanza en al poesía barroca americana”, *Atenea. Revista Trimestral de Ciencias, Letras y Artes*, 393 (1961), 202-225.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J., “De la retórica a la poética en los estudios literarios en los Siglos de Oro”, *Edad de Oro*, 19 (2000), 257-264.

ROGGIANO, ALFREDO, “Acerca de dos barrocos: el de España y el de América”, en *El Barroco en América. Memorias del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Cultura Hispánica, Madrid, 1978, pp. 39-47

_____, “Juan de Espinosa Medrano: apertura hacia un espacio crítico en las letras de la América Latina”, en Raquel Chang-Rodríguez (ed.), *Prosa Hispanoamericana Virreinal*, Hispam, Barcelona, 1978, pp. 101-111.

ROJAS GARCIDUEÑAS, JOSÉ, *Bernardo de Balbuena. La vida y la obra*, UNAM, México, 1982.

ROSES LOZANO, JOAQUÍN, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, pról. Robert Jammes, Tamesis, Madrid, 1994.

RUIZ PÉREZ, PEDRO, “Una respuesta al *Panegírico por la poesía*. Esbozos de crítica en la Andalucía barroca”, *NRFH*, 54 (2006), 453-488.

SABAT DE RIVERS, GEORGINA, “Clarinda, María Estrada de Medinilla y Sor Juana: imágenes poéticas de los femenino”, en Jan Lechner (ed.), *Essays on cultural identity in Colonial Latin America*, TCLA, Leiden, 1988, pp. 115-131.

SÁENZ OVECURI, DIEGO FR., *Thomasiada el sol de la Iglesia y su doctor santo Tomás de Aquino*, Joseph de Pineda Ybarra, Guatemala, 1667.

SALAZAR, EUGENIO DE, “Testamento y codicilio”, edición de Humberto Maldonado Macías, *Literatura Mexicana*, 2, (1992), 455-456

_____, *Silva de poesía: obras que Eugenio de Salazar hizo a contemplación de doña Catalina Carrillo, su amada mujer*, ed., introd. y notas de J. J. Martínez Martín, pres. de G. Bellini, Bulzoni, Roma, 2004.

_____, *Suma del arte de poesía*, ed. de Martha Lilia Tenorio, El Colegio de México, México, 2010.

SÁNCHEZ DE LIMA, MIGUEL, *Arte poética en romance castellano*, ed. de Rafael de Balbín Lucas, CSIC-Instituto Nicolás Antonio, Madrid, 1944.

SCALIGERO, JOSEPH, *Selected translations from Scaliger's Poetics*, by Frederick Morgan Padelfor, Hany Holt Company, New York, 1905

SHEPARD, SANFORD, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1962.

SIMÓN DÍAZ, JOSÉ, *Jesuitas de los siglos XVI y XVII: escritos localizados*, Universidad Pontificia de Salamanca, Madrid, 1975.

SPINGARN, JOEL ELIAS, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, Columbia University Press, London, 1899.

STEINER, GEORGE, *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, trad. Juan Gabriel López Guix, Destino, Barcelona, 1991.

TASSO, TORQUATO, *Discourses on the Heroic Poem*, translated with notes by M. Cavalchini and I. Samuel, Clarendon Press, Oxford, 1973.

TAURO, ALBERTO, *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*, Huascarán, Lima, 1948.

TERRACINI, LORE, "Crítica literaria. ¿Historia literaria?", en Víctor García de la Concha (ed.), *VIII Academia literaria renacentista. Literatura en la época del emperador*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1988, pp. 37-51.

VALDÉS, JUAN DE, *Diálogo de la lengua*, ed. de Juan M. Lope Blanch, Clásicos Castalia, Madrid, 1969.

VÁZQUEZ SIRUELA, MARTÍN, "Discurso sobre el estilo de Don Luis de Góngora", en Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*. Real Academia Española, Madrid, 1925, pp. 380-394.

VEGA Y CARPIO, FÉLIX LOPE DE, *Questión sobre el honor debido a la poesía*, en *Colección de las obras sueltas así en prosa como en verso de don Fay Lope Félix de Vega Carpio. Del habito de San Juan. Tomo IV. Con licencias necesarias*, Don Antonio de Sancha, Madrid, 1776, pp. 513-522.

VELA, DAVID, *La Thomasiada de Diego Sáenz Ovecuri*, Ediciones del Ministerio de Educación Pública José de Pineda Ibarra, Guatemala, 1960.

VIÑAS PIQUER, DAVID, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2002.

VIRGILIO, *Bucólicas*, trad. de J. M. Rodríguez Tobal, edición bilingüe, Hiperión, Madrid, 2008.

WEINBERG, BERNARD, *Estudios de poética clasicista*, Arco/Libros, Madrid, 2003.

WELLEK, RENE, *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, Yale University Press, New Haven, 1955-1992.

XIRAU, RAMÓN, “Bernardo de Balbuena, alabanza de la poesía”, *Estudios. Filosofía, Historia, Letras*, 10 (1987). Puede consultarse en línea: http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio10/sec_4.html