

LA LÍRICA COLONIAL

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA

En el momento en el que España se expandió por el Nuevo Mundo, la lengua española se encontraba en la última etapa significativa de su evolución y la poesía española asistía a su más profundo y duradero cambio. Tal vez esta coincidencia explica la omnipresencia de la poesía durante la Conquista, así como en las sociedades virreinales creadas tras la colonización. En el siglo XVI, la poesía española estaba inmersa en una renovación febril y adoptaba el estilo y el espíritu proveniente de Petrarca y el Renacimiento italiano. Asimismo elevaba y enriquecía sus formas tradicionales, especialmente el Romancero, al nivel de expresión escrita e impresa. Se adoptaba el estilo italianizante y a la vez, la poética heredada del medievo de los cancioneros cortesanos, al igual que los romances, se conservaron, proliferaron, y contaminaron la nueva poesía. Los cambios en la poesía, como en todo lo demás en el siglo XVI español, implicaron con frecuencia una incómoda coexistencia de las ideas y prácticas medievales con las renacentistas. La resistencia de lo medieval es uno de los elementos que llevó, a su debido tiempo, al estilo característico de la lírica colonial: el barroco.

Pero la renovación fue lo suficientemente radical. Tal vez el cambio más profundo, en la medida en que afectó al mismo ritmo del lenguaje poético, y a su distinción del discurso común, fue la adopción del verso de once sílabas. El endecasílabo se convirtió en una medida estándar para la poesía culta, en contraste con los versos más cortos propios de los romances de otros poemas populares, y de la poesía de cancionero, como los escritos por Hernando Colón, el hijo del descubridor (Varela, «La obra poética de Hernando Colón»). El endecasílabo se convirtió en la característica del arte mayor, o poesía culta, mientras que los versos más cortos se dejaron para poesías populares u ocasionales, y se llamaron arte menor. El endecasílabo pronto llegó al Nuevo Mundo, donde se generalizó entre aquellos que aspiraban a ser genuinos poetas. Junto con el endecasílabo se importaron de Italia algunas formas estróficas, sobre todo la *terza rima* (o tercetos encadenados),

la *attava rima* (octava real), la lira y la silva. Tanto la lira como la silva usaban combinaciones de versos de siete y once sílabas. De Italia también llegaron unidades más largas de expresión poética, como el soneto, la égloga pastoral, la elegía y la epístola o poema-carta. Con la forma pastoral como característica generalizada de la poética renacentista, los modelos clásicos, y en especial Virgilio, Horacio y Ovidio que se convirtieron en objeto de admiración e imitación y la vasta reserva de referencias poéticas de la mitología clásica se convirtió en casi un lenguaje propio de los poetas. Junto con estas nuevas formas también llegó un interés creciente por la teoría poética, casi toda influida por el neoplatonismo y por los comentarios sobre Aristóteles (con una buena dosis de Horacio) que proliferaron a partir de la mitad del siglo xvi (Terry, «The continuity of renaissance criticism» [La continuidad del criticismo renacentista], sin traducción al español).

La amplia renovación poética en la Península y la expansión colonial en América se desarrollaron simultáneamente. Las fechas de la primera son muy conocidas, pero deben ser recordadas para poder observar la sincronía de ambos procesos. Los asentamientos en el Caribe se establecieron de 1492 a 1519, en México entre 1519 y 1543, en Perú desde 1532 hasta los años sesenta de ese siglo. O, si queremos establecer los periodos sobre la fundación de las audiencias, la institución jurídica más importante de las Indias, en cada uno de estos territorios: la Audiencia de Santo Domingo se creó en 1511, la de México en 1529, la guatemalteca en 1544, y la de Nueva Galicia en 1549. En el sur, la Audiencia de Panamá se creó en 1538, la de Lima en 1542, Santa Fe en 1549, Charcas en 1559, Quito en 1563, Chile en 1565 y 1609. En este marco podemos situar ahora las fechas más significativas de la expansión de la nueva poesía, y acaso 1525 sea la primera y más importante, pues en ese año el poeta Juan Boscán (¿-1542) sostuvo una conversación decisiva con el diplomático italiano Andrea Navagiero. Éste último lo animó a probar suerte con el tipo de poesía que escribían los poetas italianos en la tradición de Petrarca. El consejo de Navagiero, que fue pronto obedecido por Boscán y su amigo Garcilaso de la Vega (1500?-1536), se formuló en gran medida en el clima ideológico que generó la *Prose della volgar lingua*, de Pietro Bembo, publicada en este mismo año de 1525. Boscán también tradujo *El cortesano* (1518) de Baldasare Castiglione, que se publicó póstumamente en 1548. Era un libro que describía no sólo una forma de ser poética, sino un modo de vida, y que tuvo un impacto importante en la conducta de los poetas hispanoparlantes de ambos lados del Atlántico.

¿Se pueden atribuir consecuencias históricas tan trascendentales a una mera conversación, aunque sea sólo en el dominio de la historia literaria? El medio intelectual de la España de Carlos V era propicio para el tipo de programa que Bembo proponía. Este incluía el estudio y emulación de los clásicos griegos y latinos. Pero tampoco se puede descartar la iniciativa de Boscán, ya que supuso una división entre el antes y el después. Así que 1525, apenas cuatro años después de que Hernán Cortés conquistara México, debe seguir siendo una fecha importante. Sin embargo, la fecha crucial en los aspectos más tangibles y documentables es

1543, cuando Ana Girón de Rebolledo, la viuda de Boscán, publicó los poemas de su fallecido esposo y de Garcilaso, también muerto en el sur de Francia en una escaramuza de la armada imperial en 1536. Hacia 1543 el Caribe y México ya habían sido colonizados en su mayoría, y la conquista del Perú estaba en su punto álgido. El impacto de la poesía de Garcilaso tras la publicación del libro en 1543 fue tan rápido y duradero como indiscutible. Hacia 1574 un conocido profesor de Salamanca, Francisco Sánchez, «el Brocense» (1523-1601), publicó una edición comentada de la poesía de Garcilaso, como si ya fuese un texto clásico. Y en 1580, Fernando de Herrera, «el Divino» (1534-1597), un poeta importante, publicó su propia edición de Garcilaso con anotaciones que ejercieron una enorme influencia en la poética y la historia literaria. Sebastián de Córdoba, un poeta menor, publicó, por otro lado, en 1575 el *Garcilaso a lo divino*, en el que el verso del toledano se teñía de una sombra religiosa, una reescritura que tuvo un impacto decisivo en la poesía mística de la segunda mitad del siglo xvi, sobre todo en la de San Juan de la Cruz (1542-1591). La moda de Garcilaso cruzó el océano rápidamente y dio forma a la actividad poética culta en las capitales de los virreinos.

Pero la poesía italianizante o culta no es la única existente en el periodo. Otras fechas importantes para la historia de la poesía española en el siglo xvi son: 1511, publicación en Valencia del *Cancionero general* de Hernando del Castillo; 1550, publicación del *Cancionero de romances* en Amberes, donde se hace una segunda edición en 1555 y una tercera en 1568, y en Lisboa en 1581; 1550-1551, se publica la *Silva de varios romances* en Zaragoza; 1584, publicación en Sevilla del *Cancionero de romances* de Lorenzo Sepúlveda; 1600-1601, se imprime el *Romancero general*; 1516, fecha del *Cancionero general*. La práctica de recopilar antologías de este tipo, que a menudo incluían la poesía culta, fue común durante el periodo, e influiría también sobre la actividad poética en las colonias. Los romances en particular tomaron vida propia, tanto a través de la transmisión oral más típica, como en pliegos sueltos publicados y distribuidos por todos los rincones del mundo colonial. Los romanceros se mandaban a menudo al Nuevo Mundo, como nos ha mostrado Leonard (*Los libros del conquistador*) y los músicos españoles cantaron estos romances en las cortes de los virreyes, así como también fueron recitados por actores en obras de teatro. Los poetas populares y cultos escribieron romances y estos, como sigue ocurriendo hoy, tuvieron una importante influencia en la música popular, sobre todo en el *corrido* (Merle Simmons, *A Bibliography of the romance and related forms in America* [Una bibliografía del romance y formas poéticas relacionadas con América] y *The Mexican Corrido as a source for interpretative Study of Modern Mexico* [El corrido mexicano como componente de interpretación del México moderno]). Como sucede en casi toda la poesía popular, si existe algún cambio, este es muy lento, y, más allá de las fechas de publicación de las mayores antologías al comienzo de la colonización española, poca historia queda por contar, excepto la de distinguir las tendencias temáticas como por ejemplo los romances que trataban de la inde-

pendencia o sobre figuras específicas como Simón Bolívar (*Romancero colombiano*).

Una pregunta que surge inmediatamente es la de si existe una relación entre los ideales de la poesía renacentista y la empresa colonizadora de los españoles, si el impulso cortesano «tomando ora la pluma, ora la espada» de Garcilaso, era una idea que compartía con los conquistadores. No hay ninguna duda, sobre todo en el carácter de las épicas de estilo renacentista, como *La araucana* (1589-1590), y en las actividades de autores como su propio autor, Alonso de Ercilla (1533-1594), que dan prueba evidente de una convivencia de la poesía y la actividad militar. Lo mismo es cierto, aunque naturalmente de una forma menos desarrollada, en el campo de la poesía lírica, como por ejemplo en líderes como Cortés, que tiene fama de haber escrito algunos poemas. Pero el espíritu que mostró Garcilaso, el del cortesano ideal, al dar su vida en Fréjus, estaba muy vivo en algunos conquistadores en los años veinte del siglo xvi. Aunque el debate sobre el tratamiento que debían recibir los nativos del Nuevo Mundo seguía enfrentando las concepciones renacentista y medieval sobre la naturaleza de la humanidad, y el punto de vista de muchos historiadores aún era académico, en la poesía, las ideas, conceptos, actitudes y formas del Renacimiento prevalecían. Tras la conquista, los poetas aspiraban a ser cortesanos, y lo eran, a su manera, en las tan ceremoniales atmósferas de las cortes de los virreinos. La práctica del gobierno, desde los puestos más altos a cargo de los virreyes, hasta los más burocráticos, reemplazaron a la espada en la oportuna frase de Garcilaso. Los poetas ahora sólo esgrimían su pluma para dos fines diferentes: el gobierno que incluía al de la Iglesia, y la poesía.

Por tanto la poesía de Garcilaso es la línea divisoria entre la lírica medieval y la moderna en español. Todos los poetas que constituyen el Siglo de Oro español —San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Fernando de Herrera, Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Sor Juana Inés de la Cruz, y otros muchos— son sus seguidores, como también lo es todo poeta que escribe en español desde entonces. Los cancioneros y romanceros son la manifestación culta, y preservada en imprenta, de las formas poéticas cortesanas y populares que gozaron de una popularidad importante entre los conquistadores españoles de todos los estratos sociales. Los romances, junto con las formas menores de poesía amorosa ocasional representadas en los cancioneros, han sobrevivido hasta hoy en Hispanoamérica. Su presencia en los siglos xviii y xix, por ejemplo, se puede observar en investigaciones sobre la cultura latinoamericana de la magnitud del *Lazarillo de ciegos caminantes* (1773) de Alonso Carrión de Vandra, o *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento. Las formas poéticas cultas, como el soneto o la décima también sobrevivieron en todos los niveles de la vida social. Desde los tiempos de Gutierre de Cetina (1514?-1557?) y Francisco Terrazas (1525?-1600) en México, hasta los de Nicolás Guillén (1902-1988) y Severo Sarduy (1937-1993) en la Cuba contemporánea, incluyendo a autores de la envergadura del nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), que también provocó su propia revolución

poética, el soneto, la décima y el romance, continuaron siendo las formas métricas predilectas para la expresión poética. La voz lírica de Garcilaso se sigue oyendo en las canciones de amor del chileno Pablo Neruda (1904-1973) y sus tonos más sombríos resuenan en los más angustiados versos del peruano César Vallejo (1892-1938). La lírica colonial no es un conjunto de formas poéticas olvidadas, conservadas sólo por la historia de la literatura, sino que aún en la actualidad constituye el origen vigente de la poesía moderna latinoamericana.

Toda esta poesía llegó al Nuevo Mundo en los mismos galeones que llevaron las armas de fuego, el cristianismo, y los caballos, y su papel en la construcción de la nueva sociedad fue tan profunda como duradera. Debido a esta continuidad es de alguna forma engañoso hablar de una historia de la lírica española, si por ello entendemos la crónica ininterrumpida de una serie de cambios sustanciales en las formas poéticas, en los que cada una cancela a la previa. Por supuesto ha habido cambios en la poesía escrita en español en los últimos 500 años, pero desde el siglo xvi las formas poéticas han variado muy poco en su lenguaje, excepto por la práctica del verso libre y los arreglos estróficos iconoclastas introducidos por las vanguardias. Si Garcilaso y Góngora estuvieran vivos, encontrarían algo raro un soneto de Nicolás Guillén debido probablemente a su tema, y a algunas de las figuras, pero lo reconocerían como una forma poética familiar, utilizada de una forma ligeramente diferente. Vicente Espinel (1550-1624) tal vez se sorprendería de la popularidad de la décima que gracias a él se difundió entre los poetas populares, sobre todo del Caribe, pero no tendría ninguna queja de la forma de utilización de la rigurosa estrofa de diez versos.

La falta de un cambio abrupto y radical se debe en parte a la ausencia de un movimiento romántico poderoso en español, comparable a los que tuvieron las poesías alemana, inglesa y hasta la francesa (Paz, *Los hijos del limo*). Las transformaciones que experimentaron esas tradiciones poéticas, que comenzaron al final del siglo xviii, son comparables a las que tuvo el español en el siglo xvi y xvii. El español alcanzó el periodo romántico cuando ya había convertido las transgresiones de la forma en tradición, y habiendo incorporado una poesía, una lírica y una narrativa populares en su canon. Esta es tal vez la razón por la que el barroco, que es una mera variación de la estética renacentista, se cuenta como la última transgresión verdaderamente importante de la norma poética en español hasta la llegada de las vanguardias, y también por la que los poetas modernos buscan en el Barroco precursores que ya cometieron transgresiones importantes. Por ello la historia de la poesía en español, incluyendo de forma muy particular la poesía producida en el Nuevo Mundo, no encuentra su lugar en los patrones de historia literaria creados por la poesía inglesa, alemana, francesa o incluso italiana. Desde las perspectivas de estas tradiciones, la poesía en español parece anacrónica, a veces adelantada y a veces atrasada a su época. Por ello se debe crear un esquema propio para el desarrollo de la poesía en español propio que responda a su peculiar ritmo de trasgresión y continuidad.

Tal esquema, al menos por lo que aquí se entiende como lírica colonial, enfatizaría la supremacía del Barroco como el primer periodo en el que una especie de originalidad mediatizada aparece en la poesía escrita en el Nuevo Mundo. En los términos más generales, la lírica colonial es parte de la del Siglo de Oro de la poesía española, en la medida en la que comparte con ella no solo el núcleo de temas típicos sino la versión de Garcilaso del petrarquismo y sus secuelas. El nacionalismo que llevó y siguió a la independencia en Latinoamérica provocó una serie de polémicas sobre la «americanidad» de varios poetas, como Gutierre de Cetina, Hernán González de Eslava, Francisco de Terrazas, y sobre todo el dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón, que hoy parece improductiva. Consideraré americanos, es decir, productores de lírica colonial, a aquellos poetas que participaron en lo que se podría llamar actividad poética en las colonias. Tal actividad no estaba tan relacionada con publicar en el Nuevo Mundo, algo extraño de hecho para las obras poéticas, como con el intercambio de textos con otros poetas de la región, al escribir sobre ellos o con ellos en mente, y por lo general formaba parte de la vida cultural de las capitales de los virreinos. Desde la perspectiva de este comercio de obras es poco importante si un determinado autor nació en Salamanca o en Lima; sus actividades se llevaron a cabo en el Nuevo Mundo. Juan de la Cueva, español de nacimiento, pasó un tiempo en Nueva España y escribió poesía allí. Entre sus escritos se cuenta una epístola en la que hace una descripción digna de loa de la ciudad de México que entra en el tipo de intercambio de textos que sugerimos (Capote, «La epístola quinta de Juan de la Cueva»). Se puede decir lo mismo y aún más de la actividad poética de Gutierre de Cetina en México, que tuvo una gran influencia en Terrazas, González de Eslava y otros (Peña, «Poesía de circunstancias»). Uso el adjetivo «colonial» sólo para indicar que toda esta actividad poética se llevó a cabo con un sentimiento de añoranza, a veces vago, a veces agudo, distante de la fuente, que no es necesariamente España, sino Europa, y en especial la Roma (clásica).

Ya para el siglo xvii estas actividades, y la vida cultural de los virreinos en general, habían adquirido la suficiente autonomía como para generar una temática propia del distanciamiento que coincide y es consubstancial al Barroco. En otras palabras, las sociedades de los virreinos se sentían distantes de la metrópoli a la que imitaban, pero también autónomas porque las diferencias crecientes estaban generando algo nuevo y distinto. El llamado «Barroco de Indias», que yo llamaré barroco colonial por las mismas razones que he establecido más arriba, emana de este tipo de preocupaciones y los tropos que generan: su pieza clave es la poesía del último poeta del Siglo de Oro, la monja mexicana Juana Ramírez, conocida como Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695). Pero la lírica colonial se extiende más allá de las fronteras cronológicas normales del Barroco, llegando hasta el siglo xviii para incluir, entre otras, las obras de Pedro de Peralta Barnuevo (1664-1743). La renovación poética no llegó realmente hasta los tiempos modernos cuando la poderosa figura del venezolano Andrés Bello (1781-1865) apareció en

el horizonte, y con él llegaron tanto las preocupaciones de la Ilustración como las del Romanticismo.

Antes de la llegada de los europeos existía por supuesto una poesía en el Nuevo Mundo, pero su mayor parte es difícil de estudiar debido a la falta de cultura escrita entre la mayoría de las civilizaciones precolombinas (ver capítulo 1). Sin embargo, lo que los conquistadores, y sobre todo los frailes, recogieron, revela como es natural la importancia de la poesía en la mayoría de estas civilizaciones, en particular, aunque no de manera exclusiva, la vinculada a los rituales religiosos. La poesía no europea continuó floreciendo después de la llegada de los europeos, tanto entre los indígenas del Nuevo Mundo, como entre los africanos que se llevaron para ocupar su lugar como mano de obra. Esta poesía también continuó existiendo entre los europeos y sus descendientes, que la incorporaron a la propia, tanto por motivos estéticos como por motivos misioneros. Alfonso Méndez Plancarte argumenta que existió una tradición de poesía en lenguas indígenas después de la conquista, y que tal poesía

no enmudeció del todo ante el estruendo conquistador, mas se dilata en obras cristianas, como los *Cánticos* guadalupanos del señor de Azcápitlan Francisco de Plácido (1535) recibe inesperada afluencia en la ancha producción poético-misional de fray Andrés de Omos, fray Juan Bautista y don fray Luis de Fuensalida —entre tantos otros—, y alcanza ecos mas literarios en los poemas en nahuatl que alternan con los griegos y latinos en el certamen de 1578, en las versiones aztecas de Lope y Calderón y Mira de Amescua, en el xvii, o en los Villancicos —también en nahuatl— que amorosamente rimó la Décima Musa [Sor Juana Inés de la Cruz].

(Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, vi-vii).

Pronto, la poesía indígena y africana empezó a formar parte de la estética de lo raro y extraño durante el Barroco. Hasta las vanguardias de los años 1920 no resurge esta poesía y se empieza a hacer un verdadero esfuerzo por destilar su propia esencia.

La primera poesía europea que se recitó en el Nuevo Mundo fue probablemente la de los romances, seguramente conocidos y recitados por los marineros de Colón. Queda claro, por un capítulo muy citado de la *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo (capítulo 36), que Hernán Cortés y sus hombres invocaban romances en los momentos propicios al comienzo de su campaña, y los Pizarro celebraban sus triunfos y las guerras civiles de Perú con poesías populares. El Inca Garcilaso de la Vega recuerda que, tras conseguir una victoria, «Gonzalo Pizarro y sus capitanes organizaban muchas celebraciones solemnes con corridas de toros y juegos de cañas y aro. Algunos escribieron muy buenos poemas en estos, y otros se burlaron de ellos maliciosamente. Estos eran tan satíricos que, a pesar de que el autor recuerda algunos, creyó mejor

no incluirlos en su obra»¹. En el Caribe las formas del romance pronto fueron empleadas por los negros en sus canciones, como es el caso de Teodora Ginés, una negra liberta que vivió en Cuba al final del siglo xvi, y su «Son de la Ma' Teodora». La propagación de estos poemas populares africanizados debió ser importante cuando los encontramos ya parodiados en la poesía de Góngora y el teatro de Lope de Vega. Ejemplos como este revelan que los poemas populares españoles fueron integrados en la cultura a través de los que se hallaban en la base de la pirámide social. La poesía popular de este tipo continuó y continúa existiendo hoy en las zonas rurales y urbanas de Latinoamérica, y también en manifestaciones de cultura popular como el bolero, y sobre todo, en el corrido mexicano (Simmons, *The Mexican Corrido*). Los poetas cultos, como Sor Juana, siguiendo el ejemplo de los poetas españoles y Góngora, practicaron y siguen practicando el romance.

La nueva poesía, introducida en España por Garcilaso, se cultivó primero en el Nuevo Mundo, sobre todo en Nueva España (hoy en día México), por poetas que en su mayor parte habían nacido en la Península. Entre ellos, el más notable fue Gutierre de Cetina (1520-1557), cuyo lugar en la historia de la poesía española se aseguró a través de su famoso madrigal «Ojos claros, serenos...», que era un famoso cortesano y amigo de influyentes poetas como Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575). Cetina fue, en otras palabras, un agente activo del desarrollo y propagación de la poesía italianizante no sólo a través de sus propios escritos, sino a través de sus conexiones literarias. Sus actividades en México fueron sin duda de gran utilidad para la adopción y la práctica de la nueva poesía. Cetina pertenecía a la escuela sevillana de poesía italianizante, si se sigue la división típica de las dos escuelas de poesía española en el siglo xvi: una en el norte cuyo centro real o simbólico se encontraba en Salamanca, y otra al sur, cuya sede estaba en Sevilla. Sería razonable pensar que, dado el contacto permanente entre Sevilla y el Nuevo Mundo, fue la segunda escuela la que más influyó en la transmisión de la nueva poesía a través de los virreinos. El estilo general de esta escuela, dada a ensalzar el clasicismo, el cultivo del ingenio y un código cabal de conducta que incluía la cortesía y el buen hablar, tiene mucho en común con la atmósfera de las cortes de los virreinos, primero en Nueva España y más tarde en Nueva Castilla (Perú). Los criollos en estas capitales se vanagloriaban de su elegante discurso, adornado con fórmulas de cortesía y artificio características en su manera de hablar y que ha perdurado entre los españoles de México (Schons, «The influence of Góngora on Mexican literature» [La influencia de Góngora en la literatura mexicana], 23).

La prueba más clara de que existían relaciones literarias entre Sevilla y Nueva España es *Flores de baria poesía*, una antología publicada en la ciudad de México

¹ *Comentarios reales del Inca Garcilaso de la Vega; con resúmenes históricos, biográficos y literarios...* por Ana Gerzenstein, Buenos Aires, Plus Ultra, 1967.

en 1577, cuyo manuscrito fue editado escrupulosamente por Margarita Peña. Esta colección contiene más de 300 poemas escritos por más de 30 poetas, casi todos de la escuela sevillana. Entre ellos se encuentran Fernando de Herrera (1534?-1597), Cetina, Baltazar del Alcázar (1530-1606), Juan de la Cueva (1543-1610), Francisco de Figueroa (1536-1617?), Diego Hurtado de Mendoza, así como varios nativos de Nueva España, como Francisco de Terrazas (c. 1525-1600), Carlos de Sámano (sin fechas) y, nada menos que Martín Cortés (1532-1589), hijo del conquistador². La conexión con la escuela sevillana es evidente en la poesía escrita por los primeros poetas nacidos en el Nuevo Mundo, así como por el rápido giro hacia el Barroco que la poesía tomó en los virreinos. Es un hecho conocido de la historia literaria que Fernando de Herrera y sus seguidores en Sevilla, escribieron en un estilo poético que se puede ver ya como una transición hacia Góngora, que era un andaluz de Córdoba, y otros poetas barrocos, que también eran del sur de España.

El soneto más conocido de Terrazas muestra que no es sólo uno de los muchos discípulos de Garcilaso, sino también un seguidor de la escuela sevillana, debido a la riqueza de su imaginería, la complejidad del concepto y su tendencia colorista:

Dejad las hebras de oro ensortijado
que el ánimo me tienen enlazada,
y volved a la nieve no pisada
lo blanco de esas rosas matizado.

Dejad las perlas y el coral preciado
de que esa boca está tan adornada,
y al cielo —de quien sois tan envidiada—
volved los soles que le habéis robado.

La gracia y discreción que muestra ha sido
del gran saber del celestial maestro,
volvédsele a la angélica natura;

y todo aquesto así restituído,
veréis que lo que os queda es propio vuestro:
ser áspera, cruel, ingrata y dura.

El soneto de Terrazas no podría ser más característico de la poesía renacentista española, y del tipo de poemas que se escribían en las colonias durante la segunda mitad del siglo XVI. Por esta razón tal vez sea un poco irregular, aunque no le falta ingenio. El concepto que le da forma, la dolorosa queja de un amante a una mujer bella pero dura que lo desdeña, sale directamente de la tradición cortesana de cancioneros. El verdadero yo de la dama que se describe como duro y desdeñoso, también tiene mucho que ver con la tradición cortesana, en la que las mu-

² Este no es el hijo que Cortés tuvo con Doña Mariana, sino uno legítimo que tuvo más tarde y al que imparcialmente le dio el mismo nombre.

jeros son casi siempre frías e inaccesibles. El segundo concepto más importante, el de que la dama ha robado a la naturaleza sus varios atributos, tiene más que ver con las ideas renacentistas. La naturaleza aparece como un reino perfecto ordenado por Dios, una vasta maquinaria a través de la cual Él muestra Su Conocimiento haciendo cosas no sólo bellas, sino en armonía unas con otras. Los elementos más convencionales aparecen en la descripción de la cara de la mujer, en la que los dientes son inevitablemente perlas, los labios coral y los ojos soles. Pero es en esta tendencia hacia lo colorista y luminoso en la que Terrazas muestra su afinidad con la escuela sevillana, particularmente con la poesía de Herrera, como ya hemos señalado. Otra convención es la estructura rítmica del desarrollo del poema, que se basa en la repetición escalonada y conduce a una resolución que es evocadora y también acumulativa.

Un buen ejemplo del ambiente poético de las colonias al final del siglo xvi es la Academia Antártica, un grupo de poetas que vivieron permanentemente o durante algún intervalo de su vida en Lima y que se organizaron al modo de las academias que habían florecido en España durante el periodo. Algunas de las academias más notables tenían su sede en Sevilla, probablemente la fuente del impulso que promovió la Academia Antártica. Como sus hermanas sevillanas, la Academia Antártica «tenía una orientación italianizante muy pronunciada debido a la influencia de poetas de la escuela sevillana, como Ávalos, nacido en Écija, Mexía, Motesdoca, Hojeda, Gálvez, Duarte Fernández y otros. El mismo Antonio Falcón, de acuerdo con la voz anónima del *Discurso*, imitaba a Dante y a Tasso. Algunos poetas, por otro lado, se inspiraron en los griegos, como la «poetisa» (del *Discurso*) revela en su loa a Gaspar de Villarroel, Luis Pérez Ángel y al mismo Cristóbal de Arriaga» (Cheesman, «Un poeta de la Academia Antártica», 344). La «poetisa» a la que se alude aquí es la voz femenina del *Discurso en loor de la poesía*, de autor desconocido, pero uno de los productos más característicos de la Academia.

No importa aquí si la Academia Antártica era en realidad la universidad de San Marcos, como dice Cisneros, lo importante es que un grupo de humanistas y poetas ejercieron su magisterio en Lima, y compartieron intereses y textos (Cisneros, «Sobre literatura virreinal peruana», 227). El conocimiento de la actividad poética en el Nuevo Mundo debió de ser amplio en la metrópoli, al menos para aquellos pendientes de las últimas modas literarias. Pruebas de ello se pueden encontrar nada menos que en la novela pastoril *La Galatea* y en el *Canto a Calíope* de Cervantes, escrito en 1583. La larga lista que hace Cervantes de los poetas del Nuevo Mundo incluye a autores tanto de Nueva España como de Nueva Castilla y habla elocuentemente de la intensidad de la actividad literaria en las colonias, así como de las estrechas relaciones entre los virreinos y España.

La producción de poetas asociados con la Academia Antártica es considerable. Durante este periodo, Miguel Cabello de Balboa acabó su *Miscelánea antártica* (1586), Diego de Ávalos y Figueroa publicó la *Miscelánea austral* (1602) y Diego de Mexía su *Parnaso antártico* (1608). El programático y anónimo *Discurso en loor de la poesía* (1608) es uno de los productos más celebrados de la Aca-

demia Antártica, y el secreto sobre su autoría sigue siendo tan atractivo como el de la identidad de «Amarilis», la poeta peruana que escribió una larga epístola amorosa a Lope de Vega. Debido a que la voz poética del *Discurso* pertenece a una mujer, algunos se han preguntado si no era ella la verdadera «Amarilis», pero no parecen existir pruebas definitivas ni consenso entre los estudiosos del tema. En cualquier caso, tanto el *Discurso* como la «Epístola a Belardo» hacen pensar en los lugares comunes del petrarquismo español y constituyen pruebas de las actividades de la academia antártica, no importa quién las escribiera. El *Discurso* evidencia una gran familiaridad no sólo con la poesía, sino con la teoría poética, como sugiere Antonio Cornejo Polar en la puntual introducción a su excelente edición del poema (Cornejo Polar, *Discurso*).

Pero tal vez lo más característico de la doctrina poética en la poesía de las colonias del final del siglo xvi es el *Parnaso antártico* de Mexía. Incluso la escueta información bibliográfica de la página inicial del primer volumen es elocuente:

Primera parte del Parnaso Antártico, de obras amatorias, con las 21 Epístolas de Ovidio, i el in Ibin, en tercetos. Dirigidas a do Iuám Villela, Oydor en la Chancillería de los Reyes [i.e. Lima]. Por Diego Mexía, natural de la ciudad de Sevilla; i residente en la de los Reyes, en los riquissimos Reinos del Piru. Año 1608. Con Privilegio; En Sevilla. Por Alfonso Rodríguez Gamarra.

También hay una especie de emblema Antártico en la cubierta, cuyo lema es: «si Marte llevó a ocaso las dos columnas; Apolo llevó al antártico a las musas y al parnaso». El libro no sólo contiene la diligente traducción de Ovidio, sino también una biografía del poeta, además de una historia muy interesante sobre los viajes del traductor a través del floreciente Imperio Español («El autor a sus amigos»). Mexía comenzó su traducción de Ovidio durante sus prolongados viajes de recreo. El clasicismo de Mexía, sus orígenes sevillanos, y sus contactos con poetas de Lima como Pedro de Oña, lo convierten en una figura representativa de la historia literaria colonial. Su elección del difícil Ovidio también hacen de él una figura de transición entre la poesía renacentista y la barroca.

Pero la *Miscelánea austral* de Diego Dávalos de Figueroa es realmente el producto más cabal y revelador de la actividad poética renacentista en el Perú. Alicia de Colombí-Monguió dice, en su magnífico estudio del petrarquismo peruano, que la *Miscelánea* «con las *Flores de Baria Poesía* era éste el más fehaciente documento del petrarquismo americano, único sin duda en el Virreinato del Perú» (pág. 11). Añade:

La colonia ya había sabido del petrarquismo de Enrique Garcés, pero la *Miscelánea Austral* era cosa muy diferente. No se presenta como traducción, sino como obra original, con sus poesías engastadas en una prosa que corre caudalosamente en lo que debió parecer verdadero prodigio de refinamiento y sabiduría. Para celebrar una obra sin precedentes Lima se volcó de modo también sin precedentes. A los letrados se unen un General, don Francisco de Córdova, y un Almirante, Don Lorenzo Fernández de Heredia, don Diego de Carvajal, Correo Mayor de las In-

dias, Leonardo Ramírez Moreno de Almaraz, el «Religioso grave» que ya celebra el *Arauco Domado*, y un buen amigo de Dávalos, también vecino de La Paz, don Juan de Salcedo Villandrando, celebrado por Cervantes. En total quince plumas que hacen de los preliminares de la *Miscelánea* un verdadero Parnaso del Perú colonial (compárese con tres para Diego Mexía y ocho para Enrique Garcés (pág. 87).

Dávalos escribió toda su poesía y prosa en el Perú, donde se casó con Francisca de Briviesca y Arellano, que según Colombí-Monguió fue la autora de los poemas atribuidos a «Cilena», es decir, la «poetisa» de la *Defensa* antes mencionada: «De este Parnaso peruano de la *Miscelánea Austral* es, sin duda, una mujer el mejor artífice» (pág. 67). Colombí-Monguió prueba más allá de ninguna posible refutación que la *Miscelánea* se basa en un modelo petrarquista, no sólo en la poesía, sino también en los coloquios, cuya fuente es el neoplatonismo renacentista. Demuestra que Dávalos imitó a Petrarca o al modelo petrarquista derivado de los *Canzonieri* también en su propia vida. En cuanto a la forma dialogada, rechaza la conexión erasmista, diciendo que es una imitación de Ficino y León Hebreo. También mantiene que la obra es un centón confeccionado a base de citas del *Libro de natura d'amore* de Mario Equicola (pág. 103).

Para toda la actividad poética presente en las dos principales colonias (los virreinos de Nueva España y Nueva Castilla) durante el siglo XVI, la producción poética fue en su mayor parte irregular; la obra de fervorosos imitadores de Garcilaso, e incluso de sus fuentes italianas directamente, así como mucha poesía de ocasión recopilada en cancioneros. Debemos añadir a esto que una buena parte de la producción también consistía en poco inspirada poesía religiosa, con la excepción de los *Coloquios espirituales* y las *Canciones divinas* de González de Eslava, y el famoso soneto «A Cristo crucificado», cuya autoría ha sido una de las cuestiones más debatidas entre los eruditos. La poesía lírica oriunda, e incluso original, comenzó realmente en el Nuevo Mundo al final del siglo XVI y comienzos del XVII, en lo que se ha llamado «Barroco de Indias».

Este barroco colonial difería de su hermano europeo sobre todo en los temas tratados, y en los elementos contextuales que incorporaba al Nuevo Mundo. Pero, al igual que en Europa, fue en esencia una variante de la estética renacentista. El cambio se dio principalmente en la interpretación y la práctica de la teoría de la *imitatio* o imitación. En la pintura, la arquitectura y la literatura renacentistas hubo un esfuerzo concertado para reproducir la simetría, el balance, la armonía y la elegancia de los modelos clásicos, mientras que el Barroco exageró los elementos formales, hasta el punto de que estas características se vieron seriamente amenazadas. Claramente la imitación pasó por una crisis, más aguda en América por la representación de objetos que se encontraban fuera del registro clásico del receptor, y por el sentimiento creciente entre los artistas americanos de que eran algo nuevo y por tanto no tan estrictamente ligado a la doctrina de la imitación de modelos.

Algunos historiadores del arte dicen que las convulsiones de la forma barroca típica son también el resultado de un regreso a los modelos medievales cuya tendencia a la verticalidad, en especial la del gótico, distorsionaba la simetría horizontal del clasicismo. Además, también volvió a aparecer la fiebre iconográfica del gótico, basada en un vasto sistema de correspondencias simbólicas y en la posibilidad de armonizar signos de orígenes diversos y hasta contrarios. En España y sus dominios el Concilio de Trento y sus estrategias para combatir la Reforma no solo despertaron el espíritu religioso que llevó a esta vuelta a lo medieval, sino que contribuyeron a un arte cuyo objetivo era convencer y persuadir. Tal tendencia estaba destinada a tener un fuerte impacto en las colonias, donde la conversión de las poblaciones nativas seguía siendo un problema importante. Como resultado, el Barroco representó con predilección persistente un enfrentamiento entre la sensualidad que heredó del Renacimiento y el rechazo de lo tangible y mundano inspirado en el ascetismo y la religiosidad militante. Si el Barroco reflejó algo, fue la crisis. A través de él la sociedad colonial tuvo su propia crisis de identidad histórica, cultural y artística.

La primera figura importante en este estilo es un poeta también conocido por sus obras en el campo de la épica, Bernardo de Balbuena (1562-1627), cuya *Grandeza mexicana* (México, 1604) sobresale como el primer poema importante en América. Es una obra ambiciosa tanto a nivel formal como temático: una descripción laudatoria de la ciudad de México, para entonces ya reconstruida como una gran metrópoli que rivalizaba con las capitales de Europa. Balbuena está en el umbral del Barroco de Indias, un periodo que ha adquirido mucha importancia en los últimos treinta o cuarenta años debido a que escritores de la talla de Alejo Carpentier (1904-1980), José Lezama Lima (1910-1977), Octavio Paz (1914-1998), o Severo Sarduy (1936-1993) han encontrado en él el origen distante pero vigoroso de sus obras. Esta atención por parte de escritores contemporáneos tan importantes ha revalorizado a figuras como la de Sor Juana Inés de la Cruz, y por extensión a otras como Juan de Espinosa Medrano, el *Lunarejo*, y hasta Balbuena.

El papel crucial del Barroco en la historia cultural y artística de Latinoamérica ha tenido un descubrimiento gradual, cuyo origen más distante es tal vez la reivindicación de Góngora por los poetas de la Generación del 27 en España. La restitución de Góngora al alto lugar en la historia de la poesía española que le corresponde, desvirtuó un tabú que se había cernido sobre el Barroco desde la Ilustración. Antes, el Barroco había sido epítome del mal gusto, la predilección por el exceso y la falta de armonía; la antítesis del verdadero arte. Desde la perspectiva romántica se veía como decorativo, externo y superficial, y estos prejuicios persistieron muchas veces hasta bien entrado el siglo xx con los seguidores de tales ideas románticas y con quienes defendían una perspectiva marxista. Según estos, el Barroco era o parecía ser una apología del Imperio Español. Desde la perspectiva latinoamericana, el Barroco ofrecía otro elemento de mal gusto: se asoció, durante la época de los movimientos independentistas, con el periodo de dominación española. El Barroco se veía como una especie de edad oscura previa a la llegada de la

independencia, un mundo dominado por el fanatismo religioso, la Inquisición y un sistema político obsoleto y represivo sobre el que se apoyaba el Imperio Español. El rescatar al Barroco de tal anatema no fue tarea fácil.

El primer paso fue descubrir que, en arquitectura, la proliferante decoración de las iglesias españolas en el Nuevo Mundo contenía un sorprendente conjunto de elementos derivados de la muy rica iconografía nativa. Dado que muchos de los artesanos empleados en construir estas iglesias eran indígenas, su mentalidad y sus manos llenaron los edificios de figuras desconocidas para la imaginación europea. El símbolo más imponente de esta simbiosis, que se fraguó desde lo más bajo de la pirámide social hacia arriba, es la imponente catedral de la ciudad de México, construida sobre las ruinas del mayor templo azteca de Tenochtitlán. Pero la presencia visible de la iconografía religiosa estaba en todas partes, tanto en Nueva España como en Nueva Castilla. La mezcla y la contaminación se convirtieron en el emblema más puro del Barroco, y por ello en una posible expresión de incomodidad, subversión y movimiento hacia el cambio. La posibilidad de una mezcla tal de iconos cristianos y «paganos» abrió un abismo entre las culturas involucradas y sus representaciones en varios códigos, incluido el literario. La unión entre la creencia y la representación tuvo que hacerse más flexible para aceptar los elementos de un código diferente, que había sido desplazado de su propia relación con su mundo de referencia en el proceso. Si el proceso sincrético observable en la esfera religiosa —sin importar lo ligero o dominado que aún estuviera por una visión católica— requería alguna dosis de tolerancia para aceptar creencias e iconos diferentes, esto era todavía más cierto en el mundo artístico. Una vez que se detectó este proceso solapado de contaminación mutua en el tejido de la sociedad colonial, el barroco comenzó a simbolizar la americanización de la cultura en el Nuevo Mundo, incluso en sus manifestaciones más aparentemente europeas, tales como las cortes virreinales. La sociedad barroca era, debido a su muy exagerado «mal gusto», la representación de una sociedad mixta, en la que elementos de lo disparatado y hasta del mundo inanimado coexistían para dar forma a un nuevo concepto de belleza. Esta belleza se veía ahora como constituida precisamente por aquellos elementos por los que antes se había criticado el Barroco: artificiosidad, exceso, superficialidad y falta de armonía.

La artificiosidad del Barroco, es decir, su esencia artística, es el resultado de la difícil relación entre la representación y el objeto representado o expresado. El método más común para expresar este cisma es la acumulación, donde la fusión de varios elementos reemplaza a la propiedad o pertinencia, y donde el juego de la diversidad desplaza al de la armonía. Una figura demoníaca inca con ojos saltones no podría ser parte de la decoración de una iglesia cristiana, si llevásemos hasta el límite la doctrina religiosa y artística. Los conjuntos de creencias desde los que han evolucionado esta figura y las cristianas que la rodean no armonizan fácilmente, como se hizo dolorosamente claro para los indígenas en muchos casos. Aún así, en el reino del arte, sí pueden compartir el mismo espacio cultural. Lo que importa ya no es la concordancia teológica o de creencias, y esto deja un

vacío que se llena con la proliferación de figuras. Según transcurría el siglo xvii, esta aglomeración de mitologías, esta supervivencia de dioses paganos en el mismo espacio que el cristiano, pudo muy bien conducir a la Ilustración, en vez de impedirlo³. Es posible también que la proliferación de dioses haya contribuido a su desaparición colectiva como símbolos de la verdad, incluida, claro, la verdad hegemónica en el campo político. El ritual convertido en teatro pudo ser el comienzo de la duda filosófica y la independencia personal en el ámbito terrenal por parte de los criollos, distantes, a la vez, de Dios y de la metrópoli.

El segundo paso en la reivindicación del Barroco fue el descubrimiento de que al poner en duda la doctrina renacentista central de la *imitatio*, se abría la posibilidad de lo nuevo, no sólo al nivel del arte, sino en los niveles político, social y ontológico. En su nivel más elemental, la teoría de la imitación significaba la imitación de los modelos clásicos, pero en un plano más profundo, también significaba la imitación de los imitadores, sobre todo de Petrarca. ¿Acaso Góngora llevaba la doctrina de la imitación hasta sus límites, transfiriendo incluso la sintaxis del latín a sus poemas en español, o acaso se alejaba totalmente, o al menos en parte, de ella? El Barroco ampliaba el espacio entre el modelo y la nueva creación, entre lo europeo y lo americano. Esto llegaba a su máximo exponente en el caso del barroco colonial, debido a un duplicado sentimiento de distancia. La sensación de exilio, de encontrarse lejos de un espacio y tiempo anhelados, Roma, la época clásica, hacía deseada y necesaria su recuperación o acercamiento mediante el proceso que Thomas M. Greene llamó la hermenéutica humanista, que se manifestaba con mayor intensidad entre los poetas americanos⁴. Roma estaba lejos en el tiempo pero mucho más en el espacio desde el Nuevo Mundo. Este es el punto de partida del Barroco, que hace del necesario puente, de la mediación, su propia esencia. Los escritores del barroco colonial se regodeaban pues con la artificiosidad americana. Era lo que les hacía distintos.

Los defensores del Barroco han visto también, en la proliferación de dioses y en la incorporación de una amplia variedad de productos americanos, una ruptura clara con la estética renacentista, traída por la diferencia inherente en lo que se representa. No era lo mismo pintar o describir un paisaje europeo, con una flora y una fauna predecible en sus dimensiones y color, que uno americano, lleno de animales, plantas y, en especial frutas, extraños. El Barroco se ha visto como una estética de lo extraño, lo raro, que representaba lo que era nuevo del Nuevo Mundo, incluida la gente. Para Lezama Lima el señor barroco era alguien que ya estaba a gusto dentro de su nuevo mundo, poseedor de la seguridad de ser único (Le-

³ Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The mythological tradition and its place in renaissance Humanism and art*. [La supervivencia de los dioses paganos. La tradición mitológica y el lugar que ocupa en el humanismo y el arte renacentistas], (New York, The Bollingen Series, 1953; original en francés, 1940).

⁴ Thomas M. Greene, *The Light in Troy. Imitation and discovery in renaissance poetry* [La luz en Troya. Imitación y descubrimiento en la poesía renacentista] (New Haven, Yale University Press), págs. 81-103.

zama Lima, *La expresión americana*). El artista americano era la criatura más extraña, su práctica de la *imitatio* rayaba en la parodia más que en la copia de modelos anteriores. Paz ve a los criollos —al ser criollo— como la creación personal más barroca y compleja de éstos (Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*). De aquí que en las batallas que se daban en toda España sobre Góngora, la sociedad criolla se pusiera del lado del autor de las *Soledades* y consumiera sus productos poéticos con avidez. Encontraba en los complicados versos del cordobés un reflejo de su propia complejidad. En este sentido, el Barroco de Indias manifiesta una lucha por el conocimiento, que hoy nos puede parecer desesperada dados los instrumentos filosóficos y literarios de los que se disponía, pero que en todo caso hurgaba en la esencia del ser colonial.

Un elemento importante de la complejidad de los criollos fue el exaltación del sentimiento de autocritica y parodia, a través de una vena satírica que ofrecía una imagen invertida de la sociedad colonial, tan pretenciosa como artificial. Este tipo de reflexión personal reflejaba el de los espacios dentro de los que se producía la lírica colonial. Las ciudades de los virreinos, con sus enormes plazas, sus palacios oficiales, sus iglesias y mansiones, se habían diseñado para la representación y no para la vida cotidiana. La pretensión social era una tentación para los criollos, alejados de su lugar de origen, donde se conocían y se podían verificar fácilmente los antecedentes familiares. De pronto hombres y mujeres enriquecidos pero de prosapia dudosa cubrían sus pasados con lujos y se entregaban al frenesí, a la pompa. La vida colonial se convirtió en una sociedad teatral. El esplendor de la liturgia de la Iglesia, los fastuosos rituales del Estado y su inmenso aparato burocrático, creaba el modelo digno de imitar. La sociedad de los virreinos podía ser más pomposa que la de la propia Corte española, a la que supuestamente representaba. La distancia entre la pretensión y las debilidades humanas, entre las representaciones fastuosas y su objeto a menudo basto, era explotada por satíricos de diverso talento y alcance. La sátira social se convirtió en una constante relevante en la literatura colonial.

Juan del Valle y Caviedes (1651-1697) es el exponente más destacado de esta tendencia. Pero su precursor fue Mateo Rosas de Oquendo (1559?-1621), un viajero y agudo observador nacido en España, que pasó temporadas en Tucumán y en Lima. El descubrimiento y la intensa explotación de las minas de plata en Nueva Castilla, sobre todo en Potosí, habían convertido a Lima en una ciudad floreciente que se podía preciar no sólo de sus academias literarias, sino también de sus amplias posibilidades para el despilfarro y el pecado. La *Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú año de 1598* de Rosas de Oquendo, editada impecablemente por Pedro Lasarte, constituye el otro plato de la balanza de la *Grandeza mexicana*, de Balbuena, escrita casi al mismo tiempo. Cuando Balbuena alaba, Rosas de Oquendo censura. Su romance, de más de 2.000 versos, explota la típica ambigüedad de la sátira: critica, pero a la vez se deleita con los aspectos negativos del objeto criticado. Rosas de Oquendo, como era de esperar, se centró principalmente en las costumbres sexuales de las muje-

res, aunque también de los hombres, de Lima, un tema que le permitía desplegar su genio y su destreza para jugar con las posibilidades anfibológicas del lenguaje del amor. El poema está lleno de falsas vírgenes, adúlteras prevaricadoras, esposos cornudos, chulos, putas, timadores y pícaros. Sus actividades engañosas son comparables al poema en sí mismo, que en algunos casos puede estar describiendo un juego de cartas mientras alude indirectamente a los actos sexuales más lascivos. O puede incluso convertir lo que a primera vista parece una descripción geográfica en una comparación entre el coito anal y el vaginal usando la resonancia de los nombres de Panamá y Buenos Aires, como ha mostrado Lasarte. En sus mejores momentos, la *Sátira* recuerda obras españolas medievales, como *Celestina* o el *Libro de buen amor*, e incontables poemas como las *Coplas de Mingo Revulgo* o las *Coplas de ¡Ay Panadera!* Este aspecto medieval, acentuado por la métrica del romance, es parte del renovado énfasis barroco sobre la diferencia entre ser y parecer, la fragilidad del mundo material y la imposibilidad de distinguir entre lo transitorio y lo eterno, lo aparente y lo real (Gilman, «An introduction to the ideology of the Baroque in Spain» [Una introducción a la ideología del Barroco en España]). Por supuesto esta tendencia alcanza su insuperable apogeo en la poesía de Quevedo, y sus tonos ascéticos encontrarán ecos en poetas coloniales posteriores como Hernando Domínguez Camargo (1606-1656), y, en plan religioso, Matías de Bocanegra (1612-1668). En prosa, *El Carnero* de Juan Rodríguez Freyle es el ejemplo más conocido. En verso, sin embargo, Caviendes sería el sucesor más directo y el heredero de más éxito de Rosas de Oquendo en América.

Pero el poema de Rosas de Oquendo, a pesar de todo su ingenio, era poesía menor. Este no es el caso de la ambiciosa *Grandeza mexicana* (1604) de Bernardo de Balbuena, el primer poema americano de arte mayor. Nacido en Valdepeñas, España, hacia 1562, Balbuena comenzó una carrera religiosa que lo llevó, tras estancias prolongadas en muchos lugares del Nuevo Mundo, al obispado de Jamaica, y más tarde a Puerto Rico, donde murió, pero su aspiración parece que siempre fue residir en la gran ciudad de México, donde pasó comparativamente poco tiempo. Sí desperdició algunos años en ciudades mexicanas de provincias, como Culiacán, experiencia que no le dejó buen sabor de boca. Las capitales de los virreynatos eran el imán de todas las ambiciones sociales, literarias o religiosas. Balbuena fue un lírico elegante, aunque de poca producción, que escribió algunos buenos sonetos (Entrambasaguas, «Los sonetos de Bernardo de Balbuena»). Pero si sus producciones en el campo de la lírica no fueron copiosas, aunque contemos *Grandeza mexicana*, su *El Bernardo o victoria de Roncesvalles* (1624) fue una obra de gran aliento, y su romance pastoril *Siglo de Oro en las selvas de Iriflé* (1608) es uno de los mejores ejemplos del género en español. José Carlos González Boixo ha publicado recientemente sus excelentes ediciones de *Grandeza* y del *Siglo de Oro*, que, junto con el anterior trabajo de Alfredo Roggiano («Instalación del barroco hispánico en América») y de Ángel Rama («Fundación del manierismo hispanoamericano») le asignan a Balbuena el lugar meritorio que le corresponde en la historia de la literatura hispanoamericana.

El concepto central de *Grandeza mexicana* gira en torno a la heterogeneidad del Nuevo Mundo, y por ello es la primera expresión de un tópico que dominaría en la literatura latinoamericana: la equivalencia de todas las culturas y la celebración de su mezcla en América. Este será uno de los temas recurrentes en el Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) y será la base de las teorías de algunos escritores modernos, como Lezama Lima o Carpentier. Balbuena alaba la ciudad de México por estar en el centro del mundo, una posición que ostenta no por tradición ni por ningún tipo de superioridad hereditaria, sino porque en la ciudad de México se dan cita todas las culturas del mundo impulsadas por un deseo de bienestar económico:

México al mundo por igual divide,
y como a un sol la tierra se le inclina
y en toda ella parece que preside.
[...]
Con todos se contrata y se cartea;
y a sus tiendas, bodegas y almacenes
lo mejor destes mundos acarrea.

Los vínculos comerciales, la avaricia convertida en un bienestar, traen a la ciudad de México una abundante variedad de productos cuya acumulación provoca una especie de sublime barroco, que se expresa a través de repetidas enumeraciones:

La plata del Pirú, de Chile el oro
viene a parar aquí y de Terrenate
clavo fino y canela de Tidoro.
De Cambray telas, de Quinsay rescate,
de Sicilia coral, de Siria nardo,
de Arabia incienso, y de Ormuz granate;
diamantes de la India, y del gallardo
Scita balajes y esmeraldas finas,
de Goa marfil, de Siam ébano pardo;
[...]
al fin, del mundo lo mejor, la nata
de cuanto se conoce y se practica,
aquí se bulle, vende y se barata.

Estos «catálogos verbales», como los ha llamado Leonard (*La época barroca en el México colonial*, 66), ofrecen, pese a su artificialidad deliberada, una imagen auténtica de la ciudad de México. Leonard escribe en su obra clásica: «Como una estación medianera entre Europa y el Lejano Oriente y un punto de convergencia para el comercio de las provincias periféricas de Nueva España, incluyendo a Guatemala, Yucatán, Tabasco, Nueva Galicia, Nueva Vizcaya y otras, la ciudad de México era un imperio de los bienes más variados, desde los finos en-

cajes y textiles de Europa, hasta las sedas y la porcelana de Asia, y desde las frutas y yerbas exóticas de las provincias a las artesanías de sus propios expertos artesanos» (pág. 76). En la abundancia de atributos está la sustancia de *Grandeza mexicana*, un mundo construido de forma deliberada, precisamente por los productos del artificio. El arte, la industria y la artesanía definían cada lugar y cada cultura, de la misma forma que el propio poema es un producto del arte. *Grandeza mexicana* es un tributo a lo artificial, a lo artístico, y el producto más elaborado de lo artístico es precisamente la ciudad.

Esta comparación entre ciudad y arte, cada uno producto del otro, se refleja en la compleja estructura del poema. *Grandeza mexicana* pretende ser una carta que el bachiller Bernardo de Balbuena escribe a la dama Doña Isabel de Tobar y Guzmán, «describiendo la famosa ciudad de México y sus grandezas». La «carta», es decir, el poema, está precedida por una octava real que cuenta su «argumento». Los ocho endecasílabos de la octava, en su secuencia, se convierten en los títulos de los ocho cantos del poema y determinan su orden. Por tanto *Grandeza mexicana* es un poema construido sobre un poema; de hecho, es técnicamente una glosa, un juego entre la circunscrita octava y la potencialmente infinita *Grandeza*. El texto del poema está hecho de reflejos, de atributos, como los productos de la ciudad y la ciudad en sí misma. Es la representación a la segunda potencia. La curiosa dialéctica entre movimiento e inmovilidad se expresa por el contraste entre los tercetos encadenados en los que está escrito el poema, que son típicos de la poesía narrativa, y su modo descriptivo dominante, que es estático por definición. Esta invención, como todos los elementos de *Grandeza mexicana* se justifica por la descripción de sí mismo como cifra». El último endecasílabo de la octava que abre el poema dice «todo en este discurso está cifrado».

Cifrado significa codificado pero también críptico. Balbuena, como ha comentado Rama («Fundación», 18) crea un modelo a pequeña escala, un emblema, reducido pero paradójicamente diseñado para contenerlo todo, una especie de aleph. Tal proceso también proclama la autonomía y la autocontención de su creación. Pero la palabra «cifrado» sugiere aún mucho más. Como jeroglífico, se refiere a un significado oculto, y proclama que la poesía es un lenguaje enigmático que desafía a la lectura ordinaria. La lectura tiene que llamar la atención sobre el juego de espejos del poema, no sobre un referente externo, y su significado último ha de ser difícil de desentrañar. El misterio aquí tiene tal vez que ver con el significado etimológico de cifra, en el sentido matemático, y en el original arábico, que es «cero» o «nada». Dada la tendencia a la enumeración de Balbuena, cifrado podría muy bien significar aquí «subordinado a un esquema numerológico más allá de nuestro entendimiento». La esencia de la grandeza de la ciudad de México está inscrita en los enigmáticos signos del poema cuya materialidad podemos percibir, como percibimos las calles de una ciudad, pero cuya laberíntica sinuosidad hace que nos extraviemos. Balbuena mezcla lo infinito con lo infinitesimal, lo contingente con lo eterno. Como dice Gilman en «An introduction to the ideology of the Baroque in Spain»: «Lo infinito se aplica continuamente a lo finito para que este

último sufra por contraste. Pero el proceso no destruye; distorsiona... La distorsión resultante tiene lugar naturalmente en la percepción dependiente del horizonte del mundo, en la relatividad del tiempo y el espacio. Cuando contrastamos el tiempo con lo absoluto, este sufre una rápida aceleración y el espacio se reduce, convirtiéndose en confuso e ilusorio» (pág. 93). «Grandeza» significa también «inmensidad» e «inconmensurabilidad». La reunión de atributos de varias culturas crea una identidad confusa, hecha de cualidades superficiales cuya suma es verdaderamente bella, más allá de cualquier descripción o comprensión. Esta proyección del Nuevo Mundo sobre un reino estético inconmensurable, y la persistente postergación del conocimiento y autoconocimiento son el emblema del ser barroco. Se trata de un ser distinguible por su extrañeza, su monstruosidad, en el sentido de ser espectacular y estar hecho de elementos dispares y de múltiples contrastes que despiertan admiración (González Echevarría, «El 'Monstruo de una especie y otra'»).

Pero Balbuena fue un estricto contemporáneo de Góngora, y por ello su estilo fue algo más bien paralelo que una imitación. Además, aunque sus descripciones de la ciudad de México son espléndidas y el diseño de *Grandeza mexicana* no carece de complejidad, el poema es tímido si lo comparamos con las complicaciones metafóricas, neolingüísticas y retóricas de los grandes poemas de Góngora, como la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades*. No será lo mismo con los poetas que sucedieron a Balbuena, ya que el gongorismo con toda su fuerza será el estilo que prevalecerá en la poesía colonial durante más de un siglo, amén de ser objeto de prolongadas polémicas. Además de las razones dadas hasta ahora, los refinamientos lingüísticos de Góngora dieron frutos en suelo fértil. Prueba de ello es la predilección por ese tono en la manera de expresarse que demostraban los criollos. Según Schons («The influence of Góngora») y Leonard (*Los libros del conquistador, La época barroca en el México colonial*), las obras de Góngora se encontraban sin duda entre los envíos de libros desde España al Nuevo Mundo, y es posible que, como sucedía en España, sus poemas circularan por el Nuevo Mundo en manuscritos antes de su publicación. Lo que está fuera de toda duda es el furor del gongorismo entre los poetas del Nuevo Mundo (Carilla, *El gongorismo en América*). Según Alan S. Trueblood, el gongorismo fue un estilo,

imbuído en el para entonces común idioma cultural heredado de la Antigüedad y ampliado durante el Renacimiento, cuyos renovados puntos de referencia son: la mitología greco-romana, la historia, la leyenda y el derecho, lugares comunes de la filosofía y la cosmología ptolomeica; rarezas de la historia natural y diversos retazos de otras ramas del saber, todo aplicado a menudo de forma más decorativa que orgánica. El brillo lo añaden imágenes cuyo refinamiento lo suministran las equivalencias metafóricas que realzan los valores que se atribuyen a personas, objetos y sentimientos: metales o piedras preciosas, materiales o telas espléndidas, fragancias exóticas, la omnipresente rosa y aún más raras flores, pavos reales, aves fénix, ruiseñores, muchas veces dotados de significados simbólicos inherentes. Debido precisamente a la familiaridad de este idioma, se da mucho valor a la novedad y al

ingenio en su manejo. El ingenio expresado en conceptos, acertijos o juegos de palabras que asombran y divierten al lector con inesperados emparejamientos de palabras por tener éstas significados muy dispares o pertenecer a diferentes órdenes de fenómenos. La paradoja, la antítesis, la hipérbole y la perífrasis se usan constantemente. Las formas preferidas para ordenar sintácticamente los conceptos son los patrones de la lógica escolástica, los paralelismos, las inversiones o las repeticiones normales o en incremento. Por encima de todo esto se halla una tendencia retórica que valora altamente la ingeniosidad en el despliegue de expresiones variadas para un mismo concepto invariable.

(*A Sor Juana Anthology*, 11)

Un ejemplo excelente de esto es la obra del jesuita oriundo de Santa Fe de Bogotá Hernando Domínguez Camargo, el autor de un épico *Poema heróico de San Ignacio de Loyola*, que provocó la admiración de Gerardo Diego, uno de los poetas españoles de la Generación del 27 que resucitó el interés por la obra de Góngora (Diego, «La poesía de Hernando Domínguez Camargo»).

En muchos casos la poesía de Domínguez Camargo es un pastiche poco disimulado de la de Góngora, como lo eran muchas de las de sus contemporáneos del Nuevo Mundo. Pero Diego y otros admiradores más recientes han encontrado en él una sensualidad sin tregua, sobre todo en la descripción de platos suculentos, un placer impenitente en crear belleza verbal que ha hecho que los practicantes modernos de la poesía pura lo encuentren interesante.

El *Poema heróico* no se lee mucho en la actualidad, y se suele alabar a Domínguez Camargo por un poema relativamente breve, que muestra todas las características del gongorismo mencionadas en la cita de Trueblood. Se trata del romance «A un salto por donde se despeña el arroyo de Chillo», un poema cuya metáfora sostenida es la del río como caballo desbocado, que se estrella contra las rocas en sus propios saltos de agua. Encontramos en él una amplia variedad de figuras poéticas, desde la aliteración («Corre arrogante un arroyo»), y la sinestesia («da cristalinos relinchos») hasta los enlaces metafóricos más complejos, que hacen del romance un *tour de force* poético, casi un alarde del ingenio del autor.

Estrellas suda de aljófár
 en que se suda a sí mismo,
 y atropellando sus olas,
 da cristalinos relinchos.
 Bufando cogollos de agua,
 desbocado corre el río,
 tan colérico que arroja
 a los jinetes alisos.

El verso más significativo es «en que se suda a sí mismo», ya que revela el núcleo de la maquinaria de tropos barroca. Si el río es un caballo, cuando suda no tiene más remedio que sudarse a sí mismo, ya que está hecho de agua. Esto significa que, aunque el río se convierte metafóricamente en caballo no cesa de tener los

atributos de un río. Se da una permeabilidad entre los dos mundos, una continuidad y una ausencia de fronteras entre las sustancias una vez que han sido transformadas a través de la metáfora. Esta simultaneidad también afecta al significado del poema. Al final, el violento choque de la cabeza del río-caballo contra las rocas, un suceso terrible que esparce los sesos del animal por todas partes, se metamorfosea en belleza, como cuando Polifemo se convierte en río una vez aplastado: «vertiendo sesos de perlas, / por entre adelfas y pinos». Pero, al mismo tiempo, el romance contiene una moraleja que lo hace retrospectivamente alegórico:

Escarmiento es de arroyuelos
que se alteran fugitivos,
porque así amasan las peñas
a los potros cristalinos.

Durante todo el poema aparecen varios adjetivos que describen el correr del río-caballo en términos morales: es arrogante y colérico. Los últimos versos los juntan en una alegoría moral: el perder el control, y correr ciegamente por la vida, puede tener malas consecuencias. Este significado no tiene ambigüedades, aunque al mismo tiempo el lector sienta que, si el río no hubiese perdido el control no podría haber habido una muestra tan espléndida de belleza, una que, al igual que la exhibición de destreza que se muestra con la escritura del poema, causa admiración, uno de los efectos que perseguía el arte barroco.

En México, otro jesuita, Matías de Bocanegra (1612-1668), escribió un poema que llegó a ser arquetipo del barroco colonial, «Canción a la vista de un desengaño». Esta es una de las piezas más imitadas y recopiladas en antologías de su época, así como de épocas posteriores (Colombí-Monguió, «La ‘Canción famosa a un desengaño’»). Escrito básicamente en liras, salvo al final cuando se convierte en romance, la «Canción» surge de una tradición literaria que se remonta hasta la *Canzone delle visioni* de Petrarca, a través de Fray Luis de León, Quevedo, y otros poetas españoles del siglo xvii (Colombí-Monguió, «El poema del padre Matías de Bocanegra»). Bocanegra, autor de una obra teatral derivada de Calderón, la *Comedia de San Francisco de Borja*, escribió lo que es en esencia un poema narrativo. En la «canción» un cura atormentado encuentra un jardín, el tópico del *locus amoenus*, donde trata de aliviar sus ansiedades. Estas, que se manifiestan en un deseo de libertad incontrolable, tienen un origen vagamente erótico. El cura, según parece, sufre por un amor que no puede satisfacer debido a sus votos. En el evocador jardín, el clérigo casi decide dejar los hábitos al ser testigo de una escena horrible. Un jilguero cuya canción lo estaba deleitando, es brutalmente asesinado por un halcón que se lanza en picada desde el cielo. El hecho de que el jilguero tenga un disfrute tan efímero de la libertad y la persecución de la belleza hacen que el religioso se dé cuenta de la transitoriedad de la vida terrena y abandone su plan de huir de su condición. El elemento ascético de la ideología barroca, como vemos en Gilman, supone este tipo de finales sombríos, donde lo real es

sólo apariencia o contingencia en un mundo frágil que se superpone sobre la permanencia del infinito.

Bocanegra, como Domínguez Camargo, es un poeta derivado, cuyos préstamos de toda la tradición barroca son obvios, hasta el punto que Colombí-Monguió llama a su poema «casi un compendio de los lugares comunes de la lírica barroca» («El poema», 13). La fuente más obvia es Calderón, no sólo en la parte de la «Canción» que es un pastiche del famoso monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*, sino en toda la parte metafórica y alegórica del poema. A la popularidad de Calderón en todas las Indias españolas, sólo le hacía sombra Góngora, y tal vez la de Calderón fuese mayor si tenemos en cuenta que en las representaciones teatrales sus versos se recitaban ante enormes públicos en los que había personas de todas las clases sociales (Hesse, «Calderón's popularity»). Calderón añadió a la riqueza tropológica de Góngora una visión cósmica, un universo metafórico que expresaba, a través de las nociones científicas y teológicas de su tiempo un concepto verdaderamente global de la creación. Esta concepción no sólo abrazaba toda la historia, desde el génesis hasta el presente, sino la propia creación material del universo, desde las estrellas hasta las rocas, desde las flores hasta las nubes, desde las gotas de rocío hasta las perlas. Cada existencia humana estaba conectada a este vasto universo, bien fuese por acciones que se repetían en la historia, bien por la composición material del cuerpo. Edward M. Wilson ha demostrado, en un artículo clásico sobre «Los cuatro elementos en las imágenes de Calderón» («The four elements in the imagery of Calderón»), cómo éstos, representados por sus características (calor = fuego) o por criaturas (pájaro = aire) o por cosas que les pertenecen (flor = tierra), crean un universo ordenado o desordenado. Cuando los pájaros son altivos pueden volar tan alto que se convierten en fuego (rayos) al dejar su entorno común (el aire); las flores en montañas muy altas se convierten en estrellas. La combinación de elementos, subelementos, y criaturas es casi infinita y no tan mecánica como puede parecer a primera vista. Suministran a la poética gongorina un universo, aunque artificial, lleno de significados, de alusiones que hacen que las historias no sólo sean posibles sino también comprensibles. Bocanegra adopta este esquema cosmológico-tropológico para su poema, como ya había hecho aunque en menor grado Domínguez Camargo en su romance. Es el esquema que fundamenta y da forma a la poética de Sor Juana Inés de la Cruz, así como a la de incontables poetas menores (había muchos de éstos, como ha mostrado Leonard en su crucial obra *La época barroca en el México colonial*).

Desde una perspectiva moderna es difícil imaginar cómo esta combinación de ciencia anticuada, mitología y tendencia a lo ampuloso y oscuro podía tener tanto que ver con una búsqueda del conocimiento, ya que bajo todas las convulsiones del barroco colonial se encuentra una necesidad de saber, como han afirmado Paz (*Sor Juana Inés de la Cruz*) y Arrom (*Esquema generacional de las letras hispano-americanas*). Yo añadiría que esta pasión está más bien orientada hacia un autoconocimiento y definición. La autorreflexión de la poesía gongorista, la mezcla de elementos extraídos de sistemas culturales en competencia, la falta de una

esencia central y definitoria, son motivaciones para este deseo de conocer. La rareza del ser barroco es lo que comienza a dar al criollo un sentido de cuán separado está de la naturaleza y de la tradición, y así se comienza a construir una barrera entre él mismo y el Otro. Lezama Lima (*La expresión americana*) da una peculiarísima pero sugestiva definición del señor barroco que hemos mencionado más arriba:

Ese americano, señor barroco, auténtico primer instalado en lo nuestro, en su granja, canongía o casa de buen regalo, pobreza que dilata los placeres de la inteligencia, aparece cuando ya se han alejado del tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje colonizador. Es el hombre que viene al mirador, que separa lentamente la arenisca frente al espejo devorador, que se instala cerca de la cascada lunar que se construye en el sueño de propia pertenencia. El lenguaje al disfrutarlo se trenza y multiplica; el saboreo de su vivir se agolpa y fervoriza. Ese señor americano ha comenzado por disfrutar y saborear, pieza ya bien claveteada, si se la extrae chilla y desentona. Su vivir se ha convertido en una especie de gran oreja sutil, que en la esquina de su muy espaciada sala desenreda los imbroglios y arremolina las hojas sencillas (págs. 32-33).

La «sutil oreja» que puede deshacer embrollos y hacer difícil lo más simple es lo que caracteriza a los mayores escritores del barroco colonial, Juan de Espinosa Medrano, el *Lunarejo*, Juan del Valle y Caviedes, Carlos de Sigüenza y Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz, todos ellos motivados por el deseo de saber. También define a Juan del Valle y Caviedes, el mayor escritor satírico del periodo, además de un importante poeta.

Lunarejo, llamado así por causa de un lunar que tenía en la cara, no era poeta. Pero el «Doctor Sublime», nombre por el que también se le conocía, era un teórico de la poética gongorista, al igual que un importante difusor barroco. Una tradición crítica ya felizmente rebasada había forjado una fábula indianista sobre la figura de Espinosa Medrano, por la que se suponía que era un patético mestizo autodidacta. Estudios recientes han probado que no hay ninguna razón para creer que fuese indio. Pero, en cambio, existen razones para creer que era un hombre con holgura económica, al estilo del señor barroco de Lezama Lima (Cisneros y Guibovich Pérez, «Juan de Espinosa Medrano»). La erudición de Espinosa Medrano era prodigiosa; y su genio y capacidad verbal, fenomenales. Los seguidores de *Lunarejo* recogieron sus sermones a título póstumo y los publicaron en un volumen titulado *La Novena Marauilla Nvebamente Hallada en los Panegíricos Sagrados que en varias Festividades dijo el Sor Arcediano Dor D. IVAN de Espinosa Medrano* (Valladolid, 1699). Pero a Espinosa Medrano se le conoce primordialmente por su *Apologético en favor de Don Luis de Góngora príncipe de los poetas lyricos de España* (Lima, 1662), polémica contra Manuel de Faria, uno de los muchos detractores de Góngora, que había escrito medio siglo antes. El *Apologético* es un manifiesto de la poética del Barroco de Indias con perspectiva bastante moderna. *Lunarejo* defiende el derecho de Góngora a permitir que su poética sea

complicada y vacía de sentido trascendental debido a que, argumenta, la temática de la poesía de Góngora es erótica, no épica ni religiosa. Empleando argumentos sabiamente contruidos, Espinosa Medrano niega que la poesía de Góngora esté llena de hipérbatos, y celebra la artificiosidad de su lenguaje poético. Pero *Lunarejo* va aún más allá, proclamando que Góngora es mejor que los clásicos en algunos aspectos, que su *Fábula de Polifemo y Galatea* desarrolla su tema mejor que Ovidio y Homero. Si Góngora puede sobrepasar los modelos de la poética renacentista, entonces existe un espacio para el surgimiento de lo nuevo, lo que para Espinosa Medrano significa que los poetas americanos de su remoto Perú pueden también tener su lugar en la historia. La polémica contra Faria, un oscuro defensor portugués de Camões, es su pretexto para hacer una defensa de la poética americana, pero uno importante porque el propio texto de *Lunarejo* está construido por necesidad sobre el borrado perteneciente a Faria. Esta es una importante característica de su propia poética barroca, de su propia «monstruosidad», como ha sido definida antes. Esta característica es aún más prominente si tenemos en cuenta que existe una especie de código dentro del *Apologético*, una clave oculta a su propia construcción. El primer capítulo del *Apologético* se abre con una alusión a un emblema de Alciato en el que se puede ver a un perro ladrándole a la luna. El significado que podemos deducir de esto es que todos los que critiquen a Góngora son como perros, que ladran a un astro mucho más grande que ellos sin conseguir nada. Pero pronto se descubre que hay un juego autorreferencial de alusiones más complejo, que tiene que ver con el propio sobrenombre de Lunarejo (referido a las palabras luna y lunar) así como a aquello que distingue el Perú: la plata, el color de la luz de la luna. Este juego también incluye la proclama de la poética americana, ya que la luna es el cuerpo celeste conocido por reflejar la luz, de la misma forma que los poetas peruanos reflejarían la poesía europea. Incluso puede haber una alusión a la locura, a la que se asocia la luna, y a la inspiración poética (González Echevarría, «Poética y modernidad en Juan de Espinosa Medrano»). Sea como sea, el *Apologético* no sólo trata de poética barroca, sino que es en sí mismo un ejemplo de esta poética llevada a la práctica.

La modernidad de la fórmula de *Lunarejo* y la verdadera composición del *Apologético* se encuentran en su insistencia en la esencia metafórica de la poesía, su alejamiento de los significados plausibles, y su derecho a una especie de oscuridad y complejidad sin fin aparente que no sea el placer o la belleza. Si los temas y significados plausibles de la tradición europea, los clásicos que imitaba el Renacimiento, no eran sacrosantos, si se podían encontrar otros (como hizo Góngora en sus *Soledades*, cuya historia no está basada en ningún modelo anterior), entonces lo nuevo, lo americano, el ser extraño y raro que es el criollo podría tener una esencia basada en su propia excentricidad. *Lunarejo* hace de su propia deformación física, su lunar, el emblema de tal excentricidad, atribuyéndose a sí mismo un concepto barroco muy común: el cuerpo como símbolo. Esta investigación de la poética, el conocimiento y el autoconocimiento es fundamental en el Barroco de Indias.

Aproximadamente al mismo tiempo y en el mismo virreinato de Nueva Castilla, un tendero nacido en España, Juan del Valle y Caviedes (1645-1697), obsesionado con las disfunciones y deformidades del cuerpo humano, escribió su cáustica obra poética y teatral. Sus obras estuvieron olvidadas en las polvorientas estanterías de los archivos coloniales hasta 1873, cuando Manuel de Odriozola y Ricardo Palma las redescubrieron y publicaron. Estos dos forjadores de mitología nacionalista peruana lo dieron a conocer como el primer criollista, o propulsor de la autonomía criolla, y, debido a que describía realidades americanas, como uno de los primeros poetas americanos. Una lectura demasiado literal de su poesía también llevó a la construcción de una fábula crítica sobre su vida como misántropo sifilítico, empobrecido y resentido. Muchos de los que se consideraban hechos incuestionables de la vida de Caviedes se están poniendo en duda en la actualidad, y una lectura menos literal de su obra nos revela un poeta mucho más versátil, con un registro más amplio de temas y técnicas poéticas.

Pero la fama de Caviedes seguirá estando basada en *Diente del Parnaso*, una colección de cuarenta y siete poemas que Palma y Odriozola publicaron en 1873. Son, en su mayor parte, satíricos y se permiten un lenguaje franco y a menudo vulgar. Se centran en los errores de los médicos, que daban a Caviedes la oportunidad de referirse a su tema predilecto, el cuerpo y sus secreciones. Como seguidor de Quevedo, y heredero de Rosas de Oquendo, Caviedes es el otro platillo de la balanza para los poetas de la tradición petrarquista, que idealizaban el cuerpo humano, particularmente el de la mujer, y que concebían al ser humano en términos de deseos abstractos y aspiraciones trascendentales. La suya es la cara ascética del Barroco, que se empeña en describir la fragilidad de la vida y las vergüenzas de este mundo. Pero, como en Rosas de Oquendo y la tradición medieval que se esconde detrás de esta forma literaria, Caviedes se regodea demasiado en lo vulgar y lo físico como para ser un censor convincente. En su poesía, lo sórdido se idealiza como se haría en una especie de contracultura. Caviedes es un poeta que traspasa todas las fronteras de la repugnancia y el asco en su descripción de lo humano. Como dice Frederick Luciani, el suyo es un «genio pornográfico» (Luciani, «Juan del Valle y Caviedes», 337). Pero es precisamente su faceta sádica e incluso masoquista la que lo hace atractivo y moderno. Como el *Lunarejo*, Caviedes parece haber encontrado la frontera última del significado en su propio cuerpo y haberse dado cuenta de que las expresiones más auténticas del cuerpo son sólo orina, heces y pus.

Los «intérpretes» de aquellas «expresiones» eran los desventurados médicos de la época, descritos por Caviedes, al igual que haría Molière en Francia, como matasanos. Uno de los temas comunes en la crítica de Caviedes ha sido ver su retrato de los médicos como una mera sátira social, incluso, tal vez, como una alegoría de las enfermedades de la sociedad. Pero Caviedes es un poeta mucho más interesante. Su despiadada crítica de los médicos es en realidad una crítica más amplia del conocimiento escolástico como tal, la doctrina filosófica que aún prevalecía en el Imperio Español, y alcanzaba a todas las instituciones educativas, al

gobierno, y a la Iglesia. La indefensión de los doctores ante la muerte también se eleva, si se puede emplear ese término en referencia a Caviedes, a la categoría de declaración sobre la indefensión de la acción humana ante la desintegración del mundo físico. Caviedes tiende un puente entre la retórica de la medicina, elaborada para encubrir su propia inutilidad, y la inexorable realidad de la decadencia física y la muerte. El propio discurso de Caviedes es un volver a nombrar el cuerpo y sus funciones, una nueva retórica y poética de lo fisiológico.

Los críticos han subestimado el barroquismo en Caviedes, diciendo que su lenguaje poético no tiende tanto hacia el ocultismo y la abundancia tropológica como el de sus contemporáneos, pero esto es simplemente porque Caviedes no recurre muy a menudo a la mitología clásica, acude raramente a los lugares comunes de la tradición petrarquista, y evita el mundo del lujo y la sensualidad que preferían otros poetas del barroco colonial. El hecho de que Caviedes trate lo más básico y vulgar no implica necesariamente que su discurso esté menos surtido de recursos poéticos. De hecho, sucede todo lo contrario. Fue el propio *Lunarejo*, en uno de los muchos comentarios de su *Apologético*, quien estableció una correlación entre el lenguaje de germanía, es decir, el que usan los criminales y los pícaros, y el lenguaje poético. Se queja de que se critique a los poetas por llamar: «mármol al mar, y tresquiladas a los remos? Más dicha tienen los pícaros, que se les tolera, y aún aplaude en su idioma xacarando, que llamen trena a la cárcel, Xaque al valiente, Coillon al pregonero, gurapas a las galeras, mosca al dinero, trongas a las ramerás, y *finibus térrea* a la horca, y otra inmensidad de términos disparatados que merecieron tener quien los quisiera entender» (pág. 108). Caviedes a menudo recurre al lenguaje callejero de su época, ya entonces construido en muchas ocasiones a base de tropos análogos a los de la poesía (metáforas, metonimias, etc.), para crear juegos anfibológicos relacionados con cuestiones sexuales. El discurso de la sexualidad es siempre indirecto, y puede tender al eufemismo igual que incurrir en la más repulsiva vulgaridad. Caviedes enfrenta dos sistemas tropológicos: el de la tradición poética y el de la vida cotidiana y el resultado es a la vez hilarante y despiadado.

Un ejemplo perfecto es su «Pintura de una dama que con su hermosura mataba como los médicos de Lima», Aquí Caviedes parodia la convención poética de retratar al ser amado con palabras, o mejor dicho, con los convencionalismos de la tradición petrarquista. Sigue los lugares comunes de una descripción, comienza por la cara y se va desplazando hacia abajo por el cuerpo, comparando cada parte con una cosa diferente: los labios con una rosa, las cejas con arcos que disparan flechas mortales, etc. Pero Caviedes añade a esta lista, además de todos estos lugares comunes, los nombres de los matasanos más conocidos de Lima en esa época, bajo el estandarte general de que la belleza de la dama mata. El poema, por tanto, tiene la misma superposición de conceptos y figuras típica de los poemas barrocos, pero el concepto es bastante original y su despliegue es un verdadero *tour de force*.

Lisi, mi achaque es amor,
 y pues busca en ti remedio,
 y cual médico me matas,
 hoy te he de pintar con ellos,
 pues, según flechan,
 tienen sus perfecciones
 dos mil recetas.

Lisi es la dama de los poemas de amor de Quevedo y por ello su nombre tiene resonancias literarias inmediatas. La enfermedad convencional del amor se muestra aquí como un achaque, que significa no sólo una enfermedad, sino una típica de la vejez. El amante es pues un viejo verde con enfermedades reales, no un pretendiente apuesto y ardiente. El buscar remedio en la propia dama, error trágico que cometen todos los amantes en la tradición amorosa cortesana, es como tomar veneno en vez de medicinas. Esta paradoja se literaliza al usar a los matasanos para retratar a la dama, porque el «con ellos» puede significar que él desea retratarla junto con ellos, pero también que los usará a ellos para retratarla. Esto es lo que hace Caviedes, jugando con los nombres de los doctores (Bermejo es rojo), el color de su piel (dos de los médicos son negros), o su avaricia (por la plata). El poema de Caviedes está tan «cifrado» como el de Balbuena y los conceptos son a veces tan oscuros como los de Góngora:

Dos Rivillas traes por labios,
 que es cirujano sangriento,
 y aunque me matan de boca
 yo sé que muero por cierto,
 si muchas vidas
 saben quitar sangrientas
 con breve herida.

Rivilla, el nombre de un cirujano, suena como el diminutivo de ribera, y de aquí que se dé una cómica contradicción al usar un diminutivo para describir unos labios como riberas. Este efecto entre lo pequeño y lo grande (la herida es pequeña), el hecho de que con la palabra labios también se puede estar refiriendo a los labios vaginales, las repetidas alusiones a la sangre, es decir, tal vez a la menstruación, sugieren un texto subyacente muy obsceno. Este es el mejor y el peor Caviedes.

La obsesión de Caviedes con el cuerpo, y también con los esfuerzos de los hombres y las mujeres para desfigurarlos coincide con una característica peculiar de la poesía y el teatro barrocos, una muy alejada de la doctrina y práctica poéticas contemporáneas. En el teatro y la poesía barrocos el ser aparece siempre como algo exterior, visible, sin dejar ningún resquicio abierto a la exploración de su interioridad. En otras palabras, la vuelta del revés que hace Caviedes del cuerpo humano es una representación de todo lo que hay que ver en los hombres y en las

mujeres. No queda nada más por explorar. Esta es una de las características del teatro de Calderón, en el que las psiques de los protagonistas son siempre visibles y audibles; no poseen un núcleo interno o residuo que las gobierna misteriosamente. De hecho, no hay ningún misterio en la poesía barroca, como enfatiza Espinosa Medrano en su *Apologético*, todo lo que existe está representado en el lenguaje y por ello se puede expresar. Pasa lo mismo con las instituciones y los sistemas de pensamiento, que se pueden representar a través de complicadas alegorías. Si el Barroco es teatral, lo es porque es un arte que trata de las superficies, los colores y las apariencias. La más intrincada de ellas es el yo, el ser, y es también la más teatral.

Esta tendencia culmina con la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), que es el poeta más grande del Barroco de Indias, la última gran figura del Siglo de Oro español y uno de los clásicos de la literatura española. La obra de Sor Juana es variada y rica y abarca desde la poesía hasta la prosa y el teatro. Su famosa «Respuesta a Sor Filotea» destaca como uno de los primeros tratados feministas, y sus obras de teatro se cuentan entre las mejores de la escuela de Calderón. La fascinante vida de Sor Juana, cuya condición de hija ilegítima la lleva a las cortes virreinales y más tarde al convento, ha despertado el interés de muchos críticos, por ejemplo el de Octavio Paz, autor de una brillante biografía literaria de la mujer (Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fe*). La crítica feminista contemporánea ha hecho de Sor Juana una de sus figuras favoritas, y ha creado a través de la investigación de la vida en los conventos casi un subcampo completo de estudios (Arenal y Schlau, *Untold Sisters*). En el contexto del barroco colonial, Sor Juana descuella sobre todos los demás poetas como el único escritor verdaderamente importante de la época.

Sor Juana es una poeta lírica, así como filosófica y a veces satírica, y maneja con soltura las formas populares como el romance o el villancico, tanto como las cultivadas como el soneto y la lira. Su largo poema «Primero sueño» es la composición poética más ambiciosa en español desde las *Soledades* de Góngora, y no encontrará parangón hasta el siglo xx con las obras de Federico García Lorca, Pablo Neruda u Octavio Paz. La poesía amorosa de Sor Juana es ingeniosa, intrincada, juguetona y al mismo tiempo profunda. Ella cierra el capítulo del modelo petrarquista en español abierto por Garcilaso. Uno de sus conceptos centrales, por supuesto, es el de escribir poesía petrarquista desde la tan inusual perspectiva de la mujer, que era generalmente el objeto de amor en la tradición poética. Por ello es capaz de volver al revés muchos de los lugares comunes de la lírica renacentista. Su rareza barroca es, precisamente, la de ser mujer y aún así ser superior intelectual y artísticamente a la mayoría de los hombres (sin duda a todos los que la rodeaban), en una sociedad donde los hombres no sólo representaban el poder social, político y eclesiástico sino también la voz poética. Sor Juana, sin embargo, no sólo se vale de esa perspectiva ventajosa para rescribir la tradición, sino que compite con los mayores poetas que la precedieron en su propio terreno, como podemos apreciar en este ex-

traordinario soneto donde se pueden oír fácilmente los ecos de Garcilaso, Góngora y Calderón:

Rosa divina que en gentil cultura
eres, con tu fragante sutileza,
magisterio purpúreo de belleza,
enseñanza nevada a la hermosura.
Amago de la humana arquitectura,
ejemplo de la vana gentileza,
en cuyo ser unió naturaleza
la cuna alegre y triste sepultura.
¡Cuán altiva en tu pompa presumida,
soberbia, el riesgo de morir desdeñas,
y luego desmayada y encogida
de tu caduco ser das mustias señas,
con que con docta muerte y necia vida
viviendo engañas y muriendo enseñas!

No puede haber la más mínima duda de que este soneto es una estupenda muestra de maestría poética, en la que Sor Juana mezcla los tópicos de la poesía barroca de manera original e ingeniosa. El tema, la fugacidad de la vida, ejemplificada con el breve momento de esplendor de la rosa, y el juego de contrarios (cuna-tumba) se convierte en un acierto retórico, una advertencia elocuente. Pero la afirmación más profunda del poema se encuentra en el primer verso del segundo cuarteto, «Amago de la humana arquitectura». «Amago» significa «apariencia», pero es más el rastro de una apariencia, o la sugerencia o fingimiento de una apariencia. La rosa es una sugerencia del ser, un artilugio que se parecerá al ser y que nos engañará por algunos momentos. «Arquitectura» es una palabra típica de Calderón que expresa la visión barroca de la psique como maquinaria de fuerzas encontradas. Por ello, si la rosa se asemeja al ser, el ser se manifiesta en una forma visible, de la misma forma que el teatro barroco permite que los artefactos teatrales sean visibles. Podemos percibir el maquillaje que crea la ilusión del ser; de hecho, el ser es ese espectro perceptible, esa ilusión momentánea. El yo se manifiesta por tanto con la torpeza geométrica de un aparato ortopédico, pero también con la ligereza e indefinición de los cuerpos celestes. El ser es por lo tanto la apariencia de la hermosura de una forma (o «formosura») que define su perímetro con líneas claras y cuya dinámica es visible y mecánica. Todo esto está implícito en el verso «Amago de la humana arquitectura», que confiere así más sentido a todo el poema. No es sólo la belleza, sino el propio ser es el que es frágil y vulnerable, anuncio de algo que puede o no manifestarse. La visión que expresa Sor Juana en este poema del ser como algo frágil y vulnerable coincide con su propia autorrepresentación tanto en la «Respuesta» como en el «Primero sueño».

Pero es en «Primero sueño» en el que Sor Juana despliega de forma completa su yo y lleva hasta el límite el impulso barroco de conocimiento y autoconoci-

miento. El largo (975 versos) y ambicioso poema de Sor Juana relata la historia de la lucha del intelecto por alcanzar el conocimiento en el espacio de una noche de sueño. Es una descripción del ser interior, que consta de un cuerpo que se presenta con detalles como de autopsia y un alma que lo abandona momentáneamente durante el sueño intentando llegar a comprender las fuerzas que le dan forma a ella misma y al universo.

El alma, pues, suspensa
del exterior gobierno —en que ocupada
en material empleo,
o bien o mal da el día por gastado—,
solamente dispensa
remota, si del todo deparada
no, a los de muerte temporal apresos
lánguidos miembros, sosegados huesos,
los gajes del calor vegetativo,
el cuerpo siendo, en sosegada calma,
un cadáver con alma,
muerto a la vida y a la muerte vivo,
de lo segundo dando tardas señas
el del reloj humano
vital volante que, si no con mano,
con arterial concierto, unas pequeñas
muestras, pulsando manifiesta lento
de su bien regulado movimiento.

El «Primero sueño» consta de todos los recursos de la poética de Góngora, sobre todo del hipérbaton y de un vocabulario muy rebuscado (Perelmuter Pérez, *Noche intelectual*), pero es en esencia un poema intelectual y no erótico. Por ello se encuentra más cercano a la obra de Fray Luis de León, y a la poesía dramática de Calderón, sobre todo a sus autos sacramentales, que a cualquier otra tradición. De hecho, la construcción del universo y del ser son totalmente calderonianos, ya que fue Calderón el que mejor tradujo al lenguaje poético la teología, sicología y física de la escolástica española. Hay ecos de Calderón en toda la poesía de Sor Juana, pero sobre todo en el «Primero sueño» como demuestran evidentemente versos como «un cadáver con alma». Aún así, y a pesar de las fuentes clásicas y contemporáneas hábilmente descritas por Georgina Sabat de Rivers (*El «Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz*), el poema de Sor Juana es extraño si lo comparamos con el estándar del Siglo de Oro español. A pesar de estar escrito en silvas, no se trata de una poesía pastoril, como eran las *Soledades*, y su argumento no se remite a un mito clásico, como pasaba con la *Fábula de Polifemo y Galatea*. No es un poema con moraleja, como muchos de los de Quevedo, ni épico, como los de Ercilla. A pesar de que a nivel temático está vinculado a una larga tradición de tratados y textos visionarios, su verdadera genealogía parece encontrarse en una tradición de hermetismo que tiene su inicio al comienzo del Renacimiento, como ha propuesto Paz (*Sor Juana Inés*

de la Cruz). En su vuelo, el intelecto (no sólo el alma), que se eleva para conocer el origen de todo, una entidad abstracta a la que nunca se la designa como Dios, y que no hace referencia a la cristiandad, encuentra muchos símbolos enigmáticos y cabalísticos. La imagen principal parece ser la de las pirámides egipcias, una forma ascendente perfecta que sirve como emblema para la lucha del intelecto por conocer. De hecho, el «Primero sueño» se abre con una referencia a la forma de las pirámides:

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las estrellas.

El poema mismo es un símbolo hermético, y una referencia a la tradición herética que Sor Juana conocía muy bien, pero también es un vasto repertorio de todos los conocimientos del siglo xvii en sus diversas manifestaciones. El registro de la erudición de Sor Juana es inagotable, y su incursión hasta los límites del conocimiento es todo lo atrevida que podía ser si tenemos en cuenta los instrumentos que tenía a su alcance. Pero la búsqueda de la anónima voz poética se ve frustrada, y al volver la luz a la tierra el ser se despierta y la mente y el cuerpo se reúnen otra vez.

mientras nuestro Hemisferio la dorada
ilustraba del Sol madeja hermosa,
que con luz judiciosa
de orden distributivo
a las cosas visibles sus colores
iba, restituyendo
entera a los sentidos exteriores
su operación, quedando a la luz más cierta
el Mundo iluminado, y yo despierta.

El final del poema ha llevado a una serie de interpretaciones diferentes, aunque todas tienen que ver con las creencias religiosas e intelectuales de Sor Juana. Para algunos la búsqueda frustrada convierte el poema en una alegoría moral: el conocimiento absoluto es imposible fuera de la religión y por ello el final del poema significa una vuelta resignada al regazo de la fe. Paz, cuya interpretación es la más profunda y original, sostiene que, al contrario, Sor Juana se mantiene firme en su desafío. Para Paz «Primero sueño» confronta la obsoleta concepción ptolomeica de la creación que aún se mantenía implícita en la escolástica, según la cual el cosmos es finito y, aunque inmenso, mensurable, en la visión moderna del universo como infinito. Es el mismo dilema que encontramos en *Grandeza mexicana* y que Gilman ha señalado como una de las características del Barroco. El final de «Primero sueño», según Paz, presenta un problema muy moderno que dará forma a la poesía a partir del Romanticismo: el poeta se enfrenta a una reali-

dad infinita que lo sobrepasa y lo reduce al silencio. El silencio al final es por tanto una especie de desafío y no de sumisión:

El cosmos ha perdido forma y medida; se ha vuelto enigmático y el intelecto mismo —gran derrota de la tradición platónica— ha sentido vértigo ante sus abismos y sus muchedumbres de luceros. Sor Juana Inés experimenta asombro. Pero esta emoción se transforma pronto en otro sentimiento que no es la exaltación jubilosa de Bruno ni la depresión melancólica de Pascal. Este sentimiento aparece al final de «Primero sueño», cuando todo parece terminar en una nota pascaliana: la rebeldía. Su emblema es Faetón.

(*Sor Juana, o las trampas de la fe*, Seix Barral, 1982, 503)

La interpretación de Paz revela la fuerte presencia de un elemento crítico agudo en el Barroco de Indias. El poema de Sor Juana no sólo abriría un camino hacia la Ilustración sino también hacia el Romanticismo y hacia toda la tradición poética moderna, desde Blake a Mallarmé, desde Valéry a Gorostiza. Sin embargo uno se pregunta hasta dónde ha proyectado Paz su propia poética sobre Sor Juana. Al rechazar acertadamente la comparación mecánica de «Primero sueño» con *La vida es sueño* y el lugar común de contrastar sueños y realidad, Paz tiende a minimizar la importancia de Calderón entre las varias influencias del poema. Pero esto es a la postre un sofisma vano. Sor Juana no se inspiró en la obra maestra de Calderón sino, como ya hemos dicho antes, en sus autos sacramentales, que no sólo conocía bien sino que imitaba en su propio teatro. Estos autos eran una versión poética precisa y minuciosa de la concepción escolástica del universo. Los autos llegaban hasta los límites de este discurso pero siempre terminaban reafirmando su validez. Es decir, afirmaban que el universo tiene límites, y que el método escolástico posee la capacidad para contenerlos y expresarlos. Sor Juana, de acuerdo con Paz, parece haber llevado el discurso un poco más allá, contaminándolo con un neoplatonismo y unas doctrinas herméticas que muestran una concepción mucho más problemática del universo. Pero la estructura y el mundo interno del poema en sí mismo están tan medidos que parecen afirmar los límites, el orden y la seguridad de un cosmos prefabricado con fronteras conocidas de espacio y tiempo. Por ejemplo, el hecho de que la duración ficticia del viaje del intelecto sea una noche, una unidad de tiempo predecible enmarcada por la aparición y la desaparición de los cuerpos celestes, da una impresión de finitud mensurable. En el «Primero sueño» el espacio temporal de una noche es el correlativo y opuesto simétrico al del día en que suelen transcurrir las églogas. El «Primero sueño» es una égloga invertida. Las simetrías de este tipo esbozan el contorno de un universo estructurado. La tendencia a la geometría en Sor Juana soslaya la noción de un universo infinito e imposible de conocer. El método aparece en Sor Juana a la vez como una prisión y como un refugio, como era para ella el convento. Además, no existe ningún indicio al final de «Primero sueño» de que el cosmos «no tenga forma ni medida», al contrario, cuando el sol vuelve a aparecer otorga su luz con «orden distributivo», lo cual invoca una fórmula escolástica.

dad infinita que lo sobrepasa y lo reduce al silencio. El silencio al final es por tanto una especie de desafío y no de sumisión:

El cosmos ha perdido forma y medida; se ha vuelto enigmático y el intelecto mismo —gran derrota de la tradición platónica— ha sentido vértigo ante sus abismos y sus muchedumbres de luceros. Sor Juana Inés experimenta asombro. Pero esta emoción se transforma pronto en otro sentimiento que no es la exaltación jubilosa de Bruno ni la depresión melancólica de Pascal. Este sentimiento aparece al final de «Primero sueño», cuando todo parece terminar en una nota pascaliana: la rebeldía. Su emblema es Faetón.

(*Sor Juana, o las trampas de la fe*, Seix Barral, 1982, 503)

La interpretación de Paz revela la fuerte presencia de un elemento crítico agudo en el Barroco de Indias. El poema de Sor Juana no sólo abriría un camino hacia la Ilustración sino también hacia el Romanticismo y hacia toda la tradición poética moderna, desde Blake a Mallarmé, desde Valéry a Gorostiza. Sin embargo uno se pregunta hasta dónde ha proyectado Paz su propia poética sobre Sor Juana. Al rechazar acertadamente la comparación mecánica de «Primero sueño» con *La vida es sueño* y el lugar común de contrastar sueños y realidad, Paz tiende a minimizar la importancia de Calderón entre las varias influencias del poema. Pero esto es a la postre un sofisma vano. Sor Juana no se inspiró en la obra maestra de Calderón sino, como ya hemos dicho antes, en sus autos sacramentales, que no sólo conocía bien sino que imitaba en su propio teatro. Estos autos eran una versión poética precisa y minuciosa de la concepción escolástica del universo. Los autos llegaban hasta los límites de este discurso pero siempre terminaban reafirmando su validez. Es decir, afirmaban que el universo tiene límites, y que el método escolástico posee la capacidad para contenerlos y expresarlos. Sor Juana, de acuerdo con Paz, parece haber llevado el discurso un poco más allá, contaminándolo con un neoplatonismo y unas doctrinas herméticas que muestran una concepción mucho más problemática del universo. Pero la estructura y el mundo interno del poema en sí mismo están tan medidos que parecen afirmar los límites, el orden y la seguridad de un cosmos prefabricado con fronteras conocidas de espacio y tiempo. Por ejemplo, el hecho de que la duración ficticia del viaje del intelecto sea una noche, una unidad de tiempo predecible enmarcada por la aparición y la desaparición de los cuerpos celestes, da una impresión de finitud mensurable. En el «Primero sueño» el espacio temporal de una noche es el correlativo y opuesto simétrico al del día en que suelen transcurrir las églogas. El «Primero sueño» es una égloga invertida. Las simetrías de este tipo esbozan el contorno de un universo estructurado. La tendencia a la geometría en Sor Juana soslaya la noción de un universo infinito e imposible de conocer. El método aparece en Sor Juana a la vez como una prisión y como un refugio, como era para ella el convento. Además, no existe ningún indicio al final de «Primero sueño» de que el cosmos «no tenga forma ni medida», al contrario, cuando el sol vuelve a aparecer otorga su luz con «orden distributivo», lo cual invoca una fórmula escolástica.

Además, no existe ningún cambio en la voz poética; ni desesperación ni ninguna señal de haber sido alterada por su experiencia. Falta algo que es lo que realmente haría moderno al poema: un tiempo que no esté medido por mecanismos externos, sean estos contruidos por el hombre o cósmicos, sino por el incommensurable sentimiento humano.

Es en esta minuciosa representación de su ser interno, literalmente desde el funcionamiento de su cuerpo hasta el itinerario que sigue el intelecto en busca de una respuesta, en la que Sor Juana lleva hasta los límites el concepto típico del Barroco de Indias del yo como representación teatral. «Primero sueño» no es tanto una confesión como una especie de exhibicionismo psicológico, en el que la exposición espacial y metodológica que hace Sor Juana del trájín interior de su yo, manifiesta el agudo extrañamiento implícito en la autodefinición criolla. Sor Juana anuncia una concepción más moderna del yo, tal vez, en esta expresión extrema de ese yo no como algo que sólo está aprisionado, sino como algo que está fabricado con los mismos barrotes de su propia prisión, pues en «Primero sueño», al igual que en su famosa obra teatral *Los empeños de una casa*, el yo, su propio yo, se describe como una intersección de las fuerzas y las creencias sociales, y para nada como una creación propia.

La obsesión barroca de Sor Juana con las apariencias del yo se manifiesta en sus múltiples poemas, en la mayoría de sus sonetos, que giran en torno a retratos de mujeres bellas. El punto culminante de todos ellos es el soneto sobre su propio retrato, y en «Ovillejos», una crítica a la tradición petrarquista de los retratos poéticos, poema paralelo al de Caviedes que hemos visto antes. En su autorretrato, que es uno de sus poemas más famosos, Sor Juana se adhiere a la anti-tradición, sobre todo en Góngora y Quevedo, para subrayar cómo miente el arte cuando representa como permanente lo que es pasajero. De alguna forma, su autorretrato es un anti-retrato, una pintura que se deshace, del mismo modo que «Primero sueño» es una revelación negativa de su psique.

Éste, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;
éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y el olvido,
es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:
es una necia diligencia errada,
es un afán caduco, y bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

Aunque la imagen del cuerpo sea un mero artificio, es en todo caso la última clave y sostén de la propia identidad. El pretexto del poema es una réplica al esfuerzo fallido de la pintura por ser real, fallido excepto en negarse a sí mismo. Es un fallo que depende en cierta medida del convencionalismo de las figuras del poema, e incluso de su impulso arrollador hacia ese resonante final que anula todo lo precedente, donde se oyen con más fuerza los ecos de Garcilaso, Góngora y Calderón.

Es en «Ovillejos» donde Sor Juana lleva la crítica de la representación hasta sus últimas consecuencias. El ovillejo es una composición complicada hecha de versos de once y siete sílabas con una estructura rítmica mucho más compleja que el de la silva. El ovillejo es una forma realmente difícil a nivel técnico, que puede servir para hacer alarde de las dotes poéticas del autor. La palabra en sí misma, que tiene sus raíces en el latín *ovum*, huevo, puede hacer referencia a un ovillo de hilo o lana. El «ovillejo» es como deshilar la tradición poética, pero de forma tan enredada en ella que le resulta imposible desembarazarse de la misma. Es una especie de *tour de force* crítico-poético típico del barroco por su complejidad inherente. En el poema, Sor Juana pretende estar guiada por un loco deseo de pintar un retrato de Lisarda, un nombre común dentro de la tradición de mujeres objeto de la poesía de la época, pero se enfrenta al agotamiento del lenguaje poético:

¡Oh siglo desdichado y desvalido!
 en que todo lo hallamos ya servido,
 pues no hay voz, equívoco ni frase
 que por común no pase
 y digan los censores:
¿Eso? ¡Ya lo pensaron los mayores!

Acto seguido, pasa a condenar la poesía contemporánea por ser sólo una suma de recortes y citas de poetas anteriores, y a componer el retrato de Lisarda haciendo burla de cada una de las convenciones que se ve forzada a usar. El resultado es un poema que es a la vez una descripción y una crítica de su propia composición mientras ésta se está llevando a cabo. Es una técnica mediante la cual Sor Juana se retrata a sí misma en el acto de la composición, restaurando su propia autoridad en el mismo proceso de negarla. Frederick Luciani escribe lo siguiente en uno de los mejores artículos sobre la poesía de Sor Juana:

A pesar de los cambiantes niveles lingüísticos del «ovillejo», su textura extraña, y su diálogo de voces y perspectivas, lo que da coherencia y unidad al poema es la voz autoritaria de la poetisa. Es en esto en lo que podemos comprender los motivos retóricos de Sor Juana cuando trata de transcribir literalmente el tema de la inefabilidad. Trabajando en la tradición cortesana ya en estado de decadencia, en la que la estilización del retrato femenino en la poética barroca había llegado casi al extremo de la incoherencia, el único camino que le quedaba a Sor Juana para afirmar su propia originalidad era a través de una composición antipoética, heterodoxa y casi subversiva. Fingiendo escribir un poema fallido, un poema que acaba desfi-

gurando lo que intenta expresar, Sor Juana crea, en efecto, una obra que se refiere constantemente a sí misma...

(Luciani, «El amor desfigurado», 47)

Los «Ovillejos» son otro autorretrato, pero esta vez del poeta en el acto de ser poeta, al igual que «Primero sueño» era un retrato del intelecto en acción. Ambos tienen un tema en común: el agotamiento, y el deseo de conseguir algo nuevo cuya naturaleza no queda clara.

El compañero infatigable de las aventuras de Sor Juana, Don Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), se distinguió como erudito, promotor cultural y editor de antologías poéticas. Organizó y participó en muchos de los concursos de poesía característicos de la sociedad barroca, se vio involucrado en varias polémicas y escribió historia y ficción. Se le conoce sobre todo por su novela de aventuras que roza en la picaresca y la novela bizantina, *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690), y cada vez más por obras como el *Teatro de virtudes políticas* (1683), en el que resume una serie de biografías de monarcas aztecas y da muestras de una concepción sincrética de la historia que los situaría, junto con los europeos, en el puesto de fundadores de México. Pero Sigüenza era también poeta, no sólo por su poesía religioso-histórica *Primavera indiana* (1662), sobre la Virgen de Guadalupe, sino también por ser un notable autor de sonetos y otras composiciones, con las que a menudo consiguió premios. Descendiente de don Luis de Góngora, de lo que alardeaba, la vocación real de Sigüenza y Góngora no era la poesía, sino la ardiente búsqueda del conocimiento histórico, astronómico e incluso cartográfico. Debido a los resonantes títulos de algunos de sus tratados, como la *Libra astronómica*, y a la polimórfica complejidad de sus obras, Irving A. Leonard, su mejor crítico y biógrafo, le ha llamado «un erudito barroco» (Leonard, *La época barroca en el México colonial*).

Los poetas que siguieron a Sor Juana fueron menores. Tuvo imitadores como Sor Francisca Josefa del Castillo y Guevara (Nueva Granada, hoy Colombia, 1671-1742), conocida como Madre Castillo, cuya búsqueda la llevó por un camino más místico y tortuoso. Y luego el polígrafo peruano Pedro de Peralta y Barnuevo (1664-1743), que practicó todos los géneros, incluyendo la poesía. Pero como poeta es conocido sobre todo por su grandilocuente *Lima fundada*, y no como lírico. Peralta y Barnuevo se asemeja a Sigüenza y Góngora por su omnívora búsqueda de conocimiento y sus diversas incursiones en todas las aventuras intelectuales que surgieron a su alrededor. Pero no tuvo la originalidad de éste.

Sor Juana representó el momento cumbre de un movimiento poético que comenzó con la introducción de formas italianizantes en las colonias durante la segunda mitad del siglo xvi, pero que realmente se desarrolló cuando la estética pasó de renacentista a barroca. La estética barroca se adoptó rápida, amplia y profundamente en toda la América virreinal, porque contenía, en su intensa labor formal una puerta abierta para el espíritu crítico que cuestionaba el bastión central de la poética renacentista que era la imitación. Esta hacía que los poetas

y la poesía añorasen y tratasen de repetir un pasado que retrocedía paulatinamente hacia un horizonte inalcanzable. Arrastrando la forma, y por lo tanto el lenguaje, hasta el límite, los poetas del barroco colonial cuestionaron las fronteras de su personalidad individual, social y política, y de hecho crearon una nueva personalidad sobre sus construcciones temporales, geográficas y culturales combinadas. El espacio que se abría entre las formas heredadas y su situación después de todo esto, era mayor en las colonias que en Europa. Roma se encontraba más lejana en el espacio, pero también en el tiempo. Era necesario componer utilizando nuevos elementos que no pertenecían a la labor poética según había sido definida por el Renacimiento. La anhelada armonía poética dio lugar al juego de opuestos, que no era tan frívolo en el Nuevo Mundo como lo fue en el Viejo. La existencia para los criollos pertenecía a un presente que no estaba conectado con un pasado definidor y oneroso. Las formas retorcidas del Barroco de Indias conducían de manera implícita a un escape de las reglas de la tradición poética, a una ruptura de los moldes de la lógica escolástica. Para permitir que esto sucediese era imperativo el concebir lo real como algo que repercutía directamente en la consciencia, impregnando el pensamiento y el lenguaje con su propia forma. Esta ruptura no fue posible hasta que se volvió a crear un nuevo lenguaje y la literatura se pudo concebir como la expresión de seres contingentes e históricos que reflejaban las contradicciones del aquí y el ahora. La grandeza de la naturaleza americana, nueva, majestuosa, aterradora y prometedora a la vez, abrió el camino. La tarea la llevaron a cabo el venezolano Andrés Bello (1781-1865), filólogo, pedagogo y poeta; y el primer gran romántico americano, el cubano José María Heredia (1803-1839).