

MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

EL TOPICO DE LA ALABANZA
EN LA POESIA BARROCA
AMERICANA *

EL TEMA aquí desarrollado constituye un aparte de un trabajo más extenso sobre la tónica barroca. *Strictu sensu* puede proponerse aisladamente al lector porque el tópico configura y revela un especial sentido de la literatura del seiscientos: la fusión entre poesía y retórica.

Tal alcance, entre términos generalmente opuestos, es particular a todo arte manierista y sorprenderlo en el barroco no debe causarnos excesivo asombro. Poesía y retórica se dan aquí las manos para presentarnos la literatura como un juego académico y de salón.

Tal voluntad retórica, como era de esperar, encontró su expresión óptima en la forma exterior del poema, lo que no imposibilitó, de ningún modo, como era también de esperar, su influencia en los motivos.

La crítica, siguiendo este orden de complejidad y riqueza, ha dedicado sus mejores esfuerzos, al estudio de la forma barroca, aunque también ha encaminado sus investigaciones a la aprehensión y fijación de un espíritu barroco, el que ha creído encontrar en los grandes movimientos religiosos de la época, como la Contrarreforma, o en la decadencia de ciertas estructuras sociales que posibilitarían una visión desengañada del mundo¹, de tal manera que el arte barroco vendría a constituir la expresión simbólica de una aspiración religiosa y de un momento histórico dado.

Aunque no tenemos la convicción absoluta de que tal modo de enfocar el asunto sea el más conveniente, no podemos negar tam-

*No podemos dejar de mencionar incitación y consejo se debe la realización de este trabajo. aquí al Prof. Cedomil Goicé, a cuya

poco que ha conseguido resultados halagadores. Tal vez el reparo más consistente que nos merecería tal actitud crítica, es el inexplicable olvido de la tradición literaria en que ella incurre. El tópico aquí investigado nos demostrará que es imposible considerar el arte del siglo xvii fuera del cauce vivo de la tradición manierista², al mismo tiempo que deberá iluminarnos esa aproximación definitiva entre poesía y retórica que ejecuta en su más alto nivel la literatura barroca.

No ha dejado de llamar la atención la preeminencia del discurso panegírico en el estilo barroco. Aun ha sido señalado como una nota distintiva de la literatura del seiscientos por la especial virulencia con que se presenta frente al mismo tipo de discurso en el Renacimiento. Semejante nota podría ser, tal vez, lo barroco del tópico, pero esta posición ignora la larga tradición que condiciona el motivo.

Ya en la poesía medieval el tema de la alabanza es presentado como un rasgo inherente a la naturaleza misma de la poesía, y así en los manuales retóricos de la época encontramos a menudo definida la poesía como panegírico y es sobremanera abundante la alabanza de dioses, países, ríos, ciudades, plantas. Tan intenso y general es el uso del tópico, que las autoridades eclesiásticas llegaron a plantearse la licitud moral del panegírico en el poema y a recomendar la restricción de su manejo.

A pesar de esto, la *formula laudis* no sólo se siguió ejercitando en el elogio de los antepasados o soberanos, sino que se proyectó en la misma alabanza de Dios. En este sentido la preceptiva medieval se encargó de fijar los rasgos del panegírico adecuado al asunto elegido.

Para la alabanza conveniente de Dios se estableció claramente que no era posible aplicar la técnica usual estructurada en el orden de las tres edades o períodos (*temporibus tribus*) ya que Dios es *temporis expers*.

El elogio de las ciudades debía desarrollarse bajo un esquema fijo que no olvidara alabar el asiento de la ciudad, su clima, su edificación, su arte, su religión y especialmente sus mártires (objeto de legítimo y alto orgullo en la fórmula medieval). Es notorio en la fijación del tópico la influencia del antiguo discurso epidéictico presente en las *laudes Italiae* o en los *laudes Neapolis*.

El panegírico de los países arranca también de la antigüedad y

est3a presente en la Edad Media en el *Laus Spaniae* de Alfonso x, el Sabio, conformado a trav3s de los t3picos de *lo indecible* y *del sobrepujamiento*³.

Queda demostrado, de esta manera, que el discurso paneg3rico no es de ning3n modo un rasgo propio de la literatura barroca que ha aparecido all3 repentinamente y sin ning3n antecedente inmediato.

Por el contrario, y tal como ha quedado demostrado impl3citamente y, algunas veces, expl3citamente en el curso del trabajo⁴, tanto este t3pico, como los otros motivos rastreados, provienen de una tradici3n lejana o inmediata; el car3cter peculiar y ciertamente distintivo que presentan en el barroco, reside en las distorsiones o virulencia que asumen bajo la ideolog3a contrarreformista, o bien, a trav3s del af3n naturalista de expresi3n o, como en el caso que nos preocupa, por la aproximaci3n de poes3a y ret3rica.

Nos permitiremos establecer algunos distingos sobre el t3rmino ret3rica.

La ret3rica fue una de las siete artes liberales de la antig3edad. Originalmente significaba ciencia del habla y se ejercitaba primordialmente en el cuidadoso desarrollo del discurso, en el arte de hablar. As3 se presentaba en los tipos de discursos m3s conocidos de la antig3edad como el discurso forense, deliberativo y paneg3rico. Posteriormente la ret3rica fue perdiendo su fin primitivo y, en un momento dado, se proyect3 sobre todas las formas literarias incorporando nuevas notas a su significado estricto, dentro de las cuales, sin duda, la m3s importante fue la concepci3n de ret3rica como *ornatus*. Tal concepci3n llega a distinguir la poes3a como un discurso ordenado frente a un *sermo simplex* propio de la lengua cotidiana.

Este 3ltimo concepto de ret3rica es el que maneja el barroco, aunque enriquecido vivamente, y lo podemos observar en las po3ticas del seiscientos, por elementos propios de la ret3rica aristot3lica, pese a que la aproximaci3n de la ret3rica aristot3lica a la barroca no estuvo en los principios cl3sicos de M3mesis y de Catarsis, sino a trav3s de los t3picos y figuras.

El car3cter peculiar que asumen algunos t3picos barrocos por las causas expuestas m3s arriba, puede sorprenderse en la presentaci3n del t3pico de la alabanza. Tal vez el rasgo m3s significativo de esta presentaci3n sea el cruce de la epopeya con el paneg3rico, con tanto

dominio de éste, que podemos sostener que ya en el siglo xvii no se escribe epopeyas, sino panegíricos.

Es notoria la transformación o sustitución del motivo heroico por la alabanza de la honra. La presentación de hombres que se hacen, se retemblan o mueren en la adversidad propia de la epopeya, pasa a ser una presentación de linajes ilustres o una exaltación excesiva de lo más aparente y trivial; y, aun como en *El Vasauro*, el elogio se hace indirecto y se canta a los antepasados del personaje que se quiere alabar. Ya no son sus propias acciones esforzadas las que hacen al héroe, sino su linaje, o sea las hazañas y honra de sus antepasados.

Esto afecta la estructura de la "epopeya" que se nos presenta fundamentalmente como una "epopeya" de personaje— en rigor, un panegírico—, carácter ciertamente previsible que debía adoptar para responder óptimamente a la intención del narrador, percibida nítidamente, además, en una nueva serie semántica que ha venido a sustituir la serie clásica para aludir al héroe; palabras como *esforzado*, *sagaz*, *atrevido*, *mesurado*, *intrépido*, desaparecen para dejar el lugar a vocablos del tipo de: *ilustre*, *extremado*, *peregrino*, *inesfable*, que revelan la intención que establecíamos orientada específicamente a la alabanza de la honra y del ingenio.

Ejemplo típico del panegírico barroco es la invocación y dedicatoria de *El Vasauro*:

Inspira (Musa) en mí un heroico aliento;
con que, aprendiz mi boz de tu alto coro,
su furia enfrene el mar, su curso el viento;
i suene desde el Gárgaro al Peloro:
la fe cantando rara, el bel portento
de aquel, que dio a Fernando cetro de oro,
dio a su Isabel; Católica Zenobia;
para diademas dos una Segobia.

.....
Tu en tanto, nueva lumbre al Sol Cabrera
Conde Virrey; que das hombro robusto
a la, que bien fió, segunda esfera
dessa leal ceruis Filipe Augusto;
sufre que boz no igual, si verdadera
tu limpia mano, el pecho cante justo;

a donde la equidad ve su dechado,
ve al idolo fauor por tierra echado.

No al golfo entrancio ir3, mas a la orilla
de tus profundas glorias; porque temo
se vaya presto a fondo mi barquilla;
quando aun se valga bien de vela, y remo;
i porque arrebolada la mexilla
te miro; donde todos el estremo
de tu modestia ven; con que aborreces
tus loas, al comp3s que las mereces.

Mas aunque tema yo entonar loores,
a que ni aplauso das ni oreja inclinas;
porque si al propio amor se muestran flores,
al 3nimo seuro son espinas;
pueden conmigo m3s, que mis temores,
tus prendas, quan amables, peregrinas:
i a tu seueridad no deuo tanto,
como a las, que de ti, verdades canto.

V3ncete pues, i escucha la notoria
real prosapia tuya; que de antigua
o bien al Tiempo esconde su memoria,
o bien (por m3s blas3n) se finje ambigua.
No llega verso all3, no alcanza historia;
donde, si su alta origen se auerigua,
es como la del Nilo: aunque su cuna
pretendan ser los Montes de la Luna⁵.

A modo de un breve apartado perm3tase nos a3adir aqu3 unas cuantas consideraciones al problema de la invocaci3n de las musas. El narrador comienza pidiendo ayuda a la musa para conseguir un aliento propio de la epopeya. Hace en seguida una alusi3n al mito 3rfico, al referirse a la propiedad del coro de las musas para obrar sobre las fuerzas elementales. Se han dado un sinn3mero de razones para explicar esta invocaci3n a las musas; no han dejado de faltar dentro de estos argumentos algunos pintorescos, como el supuesto

cansancio del poeta, junto a otros atendibles como los que le asignan una función retórica a la invocación⁶.

Creemos que otro tipo de interpretación más iluminadora sobre el tema es considerar la invocación a las musas como una justificación que hace el poeta de su omnisciencia. El narrador se permite saberlo todo porque habla inspirado por las musas. Nadie podrá reprocharle, de este modo, su conocimiento absoluto, semejante al divino, de las cosas. No puede tener otro sentido el hecho característico, que cada vez que el narrador de poemas de asunto religioso, como *el Ignacio de Cantabria* o *La Cristiada*, debe relatar sucesos que ocurren en el cielo o el infierno, invoque a las musas.

Ahora bien, existen en los versos transcritos varias formas tópicas peculiares de la enunciación panegírica. El *tópico de la falsa modestia* está presente en la excusa que hace el narrador de su lenguaje bajo, incomparable a la naturaleza de lo cantado:

Sufre que boz no igual, si verdadera
tu limpia mano, el pecho cante justo;

Esta es una cabal 'fórmula de modestia' destinada a captar la benevolencia del homenajeado y del lector. Es tan común en la tradición, que un autor, dueño de un sistema expresivo tan refinado, como Garcilaso, también nos quiere hacer creer en la *rusticitas* de su estilo (Egloga III: "aquesta inculta parte de mi estilo") y, aún, Tácito en la *Agrícola* nos habla de su *incondita ac rudi voce**.

La fórmula, en Oña, alcanza su exacta dimensión en la apelación directa, dirigida al Virrey, que sufra y se resigne a ser cantado por una voz no adecuada, cuyo mayor mérito será, dada la naturaleza del tema, su carácter verdadero.

Se justifica, en seguida, con una metáfora náutica, la incapacidad del poeta para penetrar en el golfo mismo de la gloria del Virrey, lo que posibilitará acometer una empresa marginal: la alabanza de su linaje. Estamos frente a otra fórmula del *tópico de la falsa modestia*, la incapacidad del poeta para desarrollar adecuadamente el tema y su justificación para elegir otro:

*Cp. Curtius, ob. cit., en la nota 2, t. 1, p. 128.

No al golfo entrando iré, mas a la orilla
de tus profundas glorias; porque temo
se vaya presto a fondo mi barquilla
aunque se valga bien de vela y remo:

Esta técnica náutica aquí desarrollada podría, a primera vista, aparecer como irrelevante, ciertamente fastidiosa y, aún más, como peculiar al estilo excesivamente laudatorio de Oña. Tal explicación pecaría de ingenua y simplista ya que el uso de estas metáforas náuticas nos vuelve a demostrar que sería insensato considerar la literatura del siglo xvii separada de la tradición manierista latina, medieval, y nos obliga a examinar con cautela y, muchas veces, a rechazar las seudointerpretaciones de la historia del arte que tiende a presentar estos aspectos, y otros, como un producto propio del barroco, fruto del espíritu de la época.

Ocurre que ya los poetas romanos sostienen la peculiar idea de que hacer poesía es desplegar las velas. Así Virgilio en las *Geórgicas*, lib. II, dice: *Maecenas pelagoque volans da vela patenti*. Se afirma que el hacer poético es semejante a un viaje marítimo (Ovidio, *Ars amandi*) y que el poeta navega en un barco. Anotemos, que en este sentido, también es posible rastrear el *tópico de la falsa modestia* en Oña. Sucede, según la tradición, que el poeta épico usa un gran navío, mientras el lírico va en una débil barquilla. Oña se presenta así, como un poeta lírico incapaz de acometer adecuadamente un asunto épico tan formidable como son las hazañas del cuarto conde de Chichón, Virrey del Perú. La idea de la poesía como viaje marítimo es fijada adecuadamente por otra serie de rasgos. Fortunato establece que la navegación es difícil cuando la practica un *rudis nauta*, o bien, cuando la barca es débil. Alcuino habla de los monstruos marinos que podrían hacer zozobrar la nave. La referencia, que hace Oña, a la vela y remo la encontramos ya en Cicerón, que nos habla de los remos de la dialéctica y las velas del discurso (Tusculanas, IV, v. 9). Es, entonces, imposible negar el peso de la tradición sobre la elaboración de este aspecto del exordio de *El Vasauero*, como asimismo, es fácil percibir la alta concesión a la retórica que aquí existe.

Decíamos que el poeta, mediante estas metáforas náuticas, justificaba la desviación, de su canto, a un tema marginal: *la alabanza*

de los antepasados, tópicos de gran estimación en las retóricas medievales.

Véncete pues, i escucha la notoria
 real prosapia tuya; que de antigua
 o bien al Tiempo esconde su memoria,
 o bien (por más blasón) se finje ambigua.
 No llega verso allá, no alcanza historia
 donde, si su alta origen se auerigua,
 es como la del Nilo: aunque su cuna
 pretendan ser los montes de la Luna

El rasgo más interesante de esta alabanza al alto origen de la familia del Virrey del Perú, Don Luis Gerónimo Fernández de Cabrera y Bovadilla, es la alusión a las fuentes del Nilo. Es menester tener presente aquí el desconocimiento, que existía en los medios geográficos de la época, del verdadero origen del Nilo, que, mitológicamente, se reputaba en los montes de la luna. De aquí nació la idea de comparar todas aquellas cosas que tenían un origen altísimo, casi inexpresable, con las desconocidas, por remotas, fuentes del Nilo. Este tipo de alusión se hizo tan común que incluso nos atreveríamos a hablar del *tópico del Nilo* que vendría a designar lo más alto y remoto⁷.

Otro tópico posible de sorprender es el *tópico del exordio* que sirve para exponer los motivos que han determinado la creación de una obra.

Mas aunque tema yo entonar loores,
 a que ni applauso das, ni oreja inclinas;
 porque si al propio amor se muestran flores,
 al animo seuero son espinas;
 pueden conmigo más, que mis temores,
 tus prendas, quan amables, peregrinas:
 i a tu seuridad no deuo tanto,
 como a las, que de ti, verdades canto.

Aparece aquí una de las múltiples variantes del tópico, no tratada por Curtius, que nosotros bautizaríamos como el *tópico de la imposi-*

bilidad de callar sus virtudes. Son tan inefables los hechos del personaje, que el poeta no puede renunciar a la dicha de cantarlos, aunque sea en m3nima proporci3n (recordemos que se va a referir al linaje, a la real prosapia del alabado) a pesar de que al 3nimo severo del virrey los loores son espinas.

Reparemos, finalmente, en la cuidadosa estructuraci3n que asume el exordio a trav3s de la serie de f3rmulas ret3ricas: 1) El poeta teme hacer el paneg3rico del conde. 2) Este no gusta de las adulaciones. 3) Sus virtudes son tan altas que el l3rico desecha todo temor. 4) Prefiere ser fiel a la verdad y no a la severidad del gobernante. Este temor explica otra f3rmula del t3pico de la falsa modestia, aquella en que el poeta dice que empieza su obra "arrebolada la mexilla". Esta afirmaci3n es una f3rmula de modestia muy com3n. El autor comienza su obra lleno de un angustioso temblor, atemorizado, avergonzado por la magnitud del asunto elegido y la pobreza de su lengua.

Creemos dif3cil que alguien haya dejado de percatarse de la manifiesta deuda que tiene con la ret3rica la invocaci3n y el exordio de *El Vasauro*. El verdadero sentido, a esta parte del poema, lo da la ret3rica y no el "esp3ritu de la 3poca" o "la musa laudatoria de Oña" como se ha sostenido con m3s entusiasmo que acierto⁸.

En rigor, y como es presumible, es en los poemas heroicos de asunto religioso, donde el paneg3rico alcanza su m3s alto desarrollo. La vida y muerte de los santos se conforma a trav3s de una serie de cuadros y f3rmulas convenientemente fijados en los diversos niveles ret3ricos. Para cada uno de los hechos relevantes del santo existe un modo prefigurado de presentaci3n, un molde r3gido en el cual la muestra de la santidad alcanza su expresi3n acabada y toca los l3mites prescritos por la sensibilidad religiosa. La alabanza de los santos se cifra, fundamentalmente, en el Milagro. En cuanto m3s numerosos sean los milagros, mayor ser3 la santidad del h3roe elegido.

La acumulaci3n de milagros confiere al *Ignacio de Cantabria* un car3cter altamente distintivo frente a las epopeyas de asunto religioso. La f3bula del poema aparece hasta sus 3ltimas consecuencias configurada por el milagro, de tal manera que 3ste termina por trivializarse y por perder su car3cter de vivencia inusitada, como ocurre cuando un caballo habla a Ignacio:

Habla el caballo:

Siempre te fui leal, te fui sujeto
 Y pues de serlo falto sólo agora.
 Alta es la causa, claro está el efecto

.....
 No, en que de Dios quebrantes el preceto
 Se tiene por servida tu señora;
 Ni del que a su pureza ofende suma
 Espada la defiende, sino pluma.
 Quebranta ya esos ímpetus lozanos,
 Que de la guerra te ha dejado el uso;
 Y para ser sufrido entre cristianos
 Enséñate en un triste moro iluso;
 Que Dios no quiere ya sangrientas manos
 Después que en afrentosa Cruz las puso,
 Mostrando, quien por hombre dio su vida,
 Lo mucho que aborrece al homicida⁹.

El milagro, como una situación típica, se ha repetido tanto que el lector no puede sorprenderse, de ningún modo, de que un equino hable y, por el contrario, el elemento sorpresivo se hace presente para el ánimo del lector cuando un episodio se resuelve por vías terrenas y no por medio de un milagro.

En fin, a través del *Ignacio* se sigue presentando milagros, y el santo es confortado por la virgen María que desciende de un cuadro y le entrega una cinta:

En esto Ignacio mira (i no se engaña)
 Que de la Virgen Santa el rostro bello
 Se va encendiendo, i que un sudor la baña
 Desde la crin luciente al níveo cuello.

cinta
 Cortada de la piel de un albo armiño
 Que en el empíreo monte se reparta.

O bien, cuando el *cantabro capitán* calma una tempestad con su sola voz o salva una ciudad de la peste o le habla un ruiseñor o se abre el cielo y le muestra las futuras glorias de la familia real, de

este modo de presentaci3n tan numeroso se puede inferir adecuadamente afirmaciones como las de Weisbach que sostiene: "El principal medio que la Iglesia emple3 siempre, y del que a3n se serv3a ampliamente, fue el milagro. Mediante el culto de la fe en los milagros, mediante la incesante exhibici3n y promesa de milagros, afirm3 su posici3n y lig3 a s3 las vastas multitudes. Los jesuitas contribuyeron celosamente, por su parte, a estimular la creencia en los milagros y a satisfacer la sed de lo maravilloso en el pueblo. Mientras los reformadores protestantes no se apartan en su manera de ser y en sus obras, en cuanto a inteligencia y fantas3a, de la com3n esfera humana, la Orden trabaj3 en revestir, cada vez m3s, la vida y las obras de su fundador y de su primer gran misionero, San Francisco Javier, con multitud de sucesos sobrenaturales.

La historiograf3a dedicada a ellos lleg3 a ser un recargado paneg3rico de trabajos y hechos y una leyenda rebotante de maravillas. La tradici3n continu3 el camino de las viejas leyendas de santos. Documento capital para este af3n edificador de mitos es la obra conmemorativa publicada para solemnizar el centenario de la fundaci3n de la orden en la provincia belga, editada con gran lujo: *la imago primi saeculi Societatis Jesu* (1640).

A aquel arte impulsado por los jesuitas correspondi3 la tarea de colaborar, en presentar bajo luz sobrenatural la historia terrena de los santos de la Orden. As3 se representaron en los dos grandes cuadros de altar de la Iglesia de los jesuitas de Amberes, de mano de Rubens, a San Ignacio y San Francisco Javier como realizadores de milagros: San Ignacio se ocupa de expulsar los demonios de un pose3do y San Francisco cura enfermos. San Ignacio nunca se ocup3 de exorcismos en su vida, como tampoco sus primeros disc3pulos los padres Faber y La3nez, y s3lo rara vez fueron practicados por los jesuitas. Pero como serv3a para presentar en lugar adecuado al fundador de la Orden en un acto representativo, hubo de ser incluido en la serie de los taumaturgos; pues ante la conciencia cat3lica s3lo se justifica la fama religiosa mediante la confirmaci3n de los milagros.

Amplia credulidad en los milagros y deseo de ellos exist3a en todas partes, lo mismo en los esp3ritus puramente ortodoxos que en aquellos conocidos por una piedad m3s encaminada a lo 3ntimo y que a veces aparec3an en oposici3n a la jerarqu3a. El mismo Pascal pensaba: "que los milagros serv3an para la edificaci3n de la Iglesia

y servirían para su conservación hasta la aparición del anticristo y hasta el fin del mundo". Y añade: "Cuando se contempla un milagro debe creerse en él si no se tienen claras señales de su falsedad".

El verdadero asunto capital para el arte de la contrarreforma es el milagro realizado por los defensores de la fe. Con su tendencia proselitista la Iglesia quiere presentar el ejemplo y el milagro en imágenes animadas ante los ojos de creyentes y de herejes¹⁰.

Pero, aunque el tópico se desarrolló espléndidamente en los panegíricos de santos no estuvo, de ningún modo, ausente en la presentación de ciudades, de príncipes y soberanos.

El panegírico de las ciudades, presente tanto en la epideixis antigua como en la poesía medieval, alcanza una gran categoría estética en la poesía barroca americana a través de Bernardo de Balbuena y su *Grandeza Mexicana*.

El panegírico de la ciudad de México es desarrollado por Balbuena mediante un cuidadoso esquema de la alabanza. El autor se encarga de hacer explícito su plan elogioso, al comienzo de la obra, en una octava real en que cada verso designa y encabeza el contenido de los nueve capítulos del panegírico (el penúltimo verso se bifurca en dos):

De la famosa México el asiento,
origen y grandeza de edificios,
caballos, calles, trato, cumplimiento,
letras, virtudes, variedad de oficios,
regalos, ocasiones de contento,
primavera inmortal y sus indicios,
gobierno ilustre, religión, estado,
todo en este discurso está cifrado¹¹.

El narrador, luego, va a elogiar: 1) El bellissimo asiento de México (singular por encontrarse "sobre una delicada costra blanda, que en dos claras lagunas se sustenta"); 2) sus edificios ("cuyas techumbres alcanzan las nubes"); 3) sus caballos (elemento que no aparece en las alabanzas tradicionales de ciudades, pero que aquí se justifica por la importancia guerrera que tuvo el caballo, para la conquista de América); 4) sus calles; 5) los tratos y cumplimientos de los moradores; 6) las letras; 7) las virtudes; 8) la variedad de oficios;

9) los regalos y ocasiones de contento; 10) el clima primaveral; 11) el gobierno; 12) su religi3n (santos, templos, m3rtires, que es, al fin, el verdadero tesoro de la ciudad), y 13) para terminar elegantemente, podr3amos a3adir con un elogio de Espa3a, con lo cual el paneg3rico queda perfectamente redondeado:

Oh Espa3a altiva y fiel, siglos dorados
 los que a tu monarqu3a han dado priesa,
 y a tu triunfo mil reyes destocados¹².

Todos estos t3picos ya est3n presentes en el antiguo discurso epid3ictico, y, tanto es as3, que Balbuena no ve a M3xico s3lo como una incomparable y maravillosa ciudad americana, sino como la prolongaci3n dichosa de la polis antigua, prolongaci3n que, en rigor, le concede su verdadero car3cter a la capital de Nueva Espa3a:

una Troya parienta de los a3os,
 una Roma tambi3n parienta suya,
 y una Venecia libre, y no de enga3os,

 porque el tiempo su honor le restituya,
 si piensa que hoy es menos poderoso,
 a M3xico le dio que le concluya.

Para el elogio conveniente de M3xico se emplean una serie de t3picos peculiares del paneg3rico. As3 tenemos varias f3rmulas propias del t3pico del sobrepujamiento:

Tiene esta gran ciudad sobre agua hechas
 firmes calzadas, que a su mucha gente
 por capaces que son vienen estrechas;

que ni el caballo griego hizo puente
 tan llena de armas el troyano muro,
 ni a tantos gui3 Ulises el prudente;

ni cuando con su cierzó el fr3o Arturo
 los 3rboles desnuda, de agostadas
 hojas as3 se cubre el suelo duro,

como en estos caminos y calzadas
en todo tiempo y en todas ocasiones,
se ven gentes cruzar amontonadas¹³.

La fórmula es típica, en el sentido de que ciertos hechos presentes superan en número y magnificencia a los antiguos. El número de gentes que transita por las calzadas de México sobrepuja al número de armas y guerreros a los cuales el caballo griego sirvió de puente para vencer el muro de Ilión, como a los que seguían a Ulises y, aún más, y aquí el sobrepujamiento se hace más atrevido, ni las hojas de los árboles arrancadas por el cierzo pueden igualar el número de estas gentes.

El tópico de que lo elogiado supera todo lo antiguo aparece repetidas veces a través del poema:

La antigua Grecia llena de escultura
celebre sus soberbios edificios,
y de los tirios muros la hermosura;

y a la bárbara Menfis sus egipcios
ennoblezcan de blanco mármol pario,
precioso en pasta y ricos artificios;

y los incultos partos con voltario
arco defiendan los que en sus regiones
Semiramis labró de jaspe vario;

las almenas y altivos iliones
que fabricó la industria de Neptuno
hagan de Frigia ricos los terrones;

y al fin refiera el mundo de uno en uno
sus bellos edificios, mausoleos
de mayor fama que éstos, si hay alguno;

que con los desta gran laguna solos
hará otro más vistoso y rico alarde,
desde la ardiente zona a los dos polos¹⁴.

El narrador examina lo m3s distintivo y esplendoroso de las *civitas* antiguas para concluir que M3xico las supera a todas en vistosidad, riqueza y espectacularidad. As3 Grecia puede celebrar sus esculturas, arquitectura. Menfis, la capital del imperio egipcio, sus nobles m3rmoles, los partos, grandes arqueros, defiendan lo que Sem3ramis labr3 en Babilonia; Frigia conserve su riqueza legendaria digna de un Cresos, M3xico las sobrepuja a todas, ya que si a3n compitiera con todo el mundo, y no s3lo el antiguo, tambi3n terminaría triunfante.

Pero el elogio de M3xico se hace tan violentamente intenso que el mismo t3pico del sobrepujamiento sufre una distorsi3n, que *strictu sensu* lo destruye, y aparece la f3rmula *laudis*: "S3lo puedes sobrepujarte a ti misma", "si hay cosas m3s altas que las que alabo s3lo las puede haber en ti":

Oh ciudad bella, pueblo cortesano,
primor del mundo, traza peregrina,
grandeza ilustre, lustre soberano;

f3nix de galas, de riquezas mina,
museo de ciencias y de ingenios fuente,
jard3n de Venus, dulce golosina;

del placer madre, pi3lago de gente,
de joyas cofre, erario de tesoro,
flor de ciudades, gloria del poniente;

de amor el cetro, de las musas coro;
de honor el reino, de virtud la esfera,
de honrados patria, de avarientos oro;

cielos de ricos, rica primavera,
pueblo de nobles, consistorio justo,
grave senado, discreci3n entera;

templo de beldad, alma del gusto,
Indias del mundo, cielo de la tierra;
todo esto es sombra tuya, oh pueblo augustos,
y si hay m3s que esto. a3n m3s en ti se encierra¹⁵.

En rigor, es posible sorprender otras formas del tópico del sobrepujamiento, como aquella que las obras de un poeta sobrepasan a las más perfectas de la antigüedad:

raros poetas, que en el cielo rayan
tras el dios de la luz vivos concetos,
que todo lo penetran y atalayan,

tantos, que a no agraviar tantos discretos,
volaran hoy aquí otras tantas plumas,
como pinceles señalé perfectos:

tan diestros, tan valientes, que aunque en sumas
y epílogos, si cabe, he de decillo,
a honor del dios que tuvo templo en Cumas,

que el grave Homero, el claro y el sencillo
Virgilio, que escribió prosa medida,
tan fácil de entender como de oílo,

aunque de estrella y suerte más cumplida,
no fueron de más rica y dulce vena,
ni de invención más fértil y florida¹⁶.

Curtius, que ha rastreado este motivo, establece que ya en Estancio aparece la fórmula al colocar éste a Lucano por sobre Ennio, Lucrecio, y aun Virgilio. También Ausonio alaba a un poeta diciendo que sus versos superan a los de Simónides. Como asimismo Estrabón elogia a Probo por sus poemas mejores que los de Virgilio, de Horacio, de Nasón, Lucano, Ausonio, Prudencio, Boecio, Arator.

En este caso, ya no se trata de un poeta determinado sobre el cual se ejerce la alabanza, sino *que todos los autores mexicanos aparecen hiperbólicamente sobrepujados en invención y dulce vena a Virgilio y Homero*. Sin duda, que tal afirmación, conocida la formación clásica del autor, sólo puede considerarse como un tributo a las convenciones de la poesía panegírica, revelando, en última instancia, la aproximación que hizo el barroco de la poesía a la retórica.

Indéntica tópica a la rastreada en *La Grandeza Mexicana* aparece en la *Laudanza de México y Guadalupe*, de Ambrosio de Solís Aguirre.

Comienza el narrador planteándose una serie de interrogaciones

ret6ricas, en donde hace patente su desconcierto al no encontrar t6rminos de comparaci6n para M6xico. Naturalmente, antes ha hecho presente que este problema se agrava por su *rudi voce*, tal como corresponde al t6pico de la falsa modestia:

¿Con qui6n comparar6 tu planta hermosa?
 ¿Tus tesoros con qui6n —que al mundo has dado
 tu nobleza, tu culto, tu influencia—,
 que no quede inferior con evidencia?¹⁷.

Estas dudas dentro de la poesfa paneg6rica constituyen nada m6s que una motivaci6n para introducir las comparaciones adecuadas al caso. Es de toda evidencia que si M6xico es tan alto, noble y rico que, en verdad, no permite comparaci6n, s6lo podr6 ser aproximado a los m6s ilustres ejemplos de cultura civil, a los que, sin duda, tambi6n aventajar6. Y ya nos encontramos frente a una de las f6rmulas del sobrepujamiento: lo elogiado supera todo lo antiguo.

Tus grandes Letras y tus artes buenas
 ¿a qui6n comparar6? Mas ¿qui6n ignora
 que puedes compararte con Atenas
 y —en el saber— quedar muy superiora?¹⁸.

Tampoco podfa estar ausente el paneg6rico de los contempor6neos, en la literatura manierista. Para el elogio de los hombres, Draconcio habfa establecido tres momentos —*temporibus tribus*—: alabanza de los antepasados, de las hazañas juveniles, de la edad viril.

El elogio de los antepasados, ya hemos visto, est6 claramente expuesto en *El Vasauo* mediante una serie de t6picos, que ya nos hemos encargado de fijar. Estas formas t6picas de alabanza las podemos encontrar, con gran asiduidad, en otros escritores de la 6poca.

El Elogio del Conde de Lem6s, del obispo Balbuena, comienza del mismo modo que *El Vasauo*, con el paneg6rico de los antepasados:

Mas si he de dibujarte todo entero,
 ¿qu6 mejor vena de oro que tu casta
 de excelencias, virtudes y contrastes,
 que de matices sirvan y de engastes?¹⁹

La justificación del tipo de *Laudis* elegida está presente en la nota de pintar mejor la grandeza del héroe y es la causa retórica, generalmente más invocada, en el elogio de los antepasados, aunque pueden existir otras como las sorprendidas en *El Vasauro*.

Otro tópico, como *todo el orbe canta su alabanza*, rastreable en toda la poesía latina de la Edad Media, en la tardía épica francesa y en las composiciones religiosas (Cfr. Curtius, pp. 232-233), también está presente:

Tu nombre corre y vuela sin segundo
desde do nace a do fenece el mundo²⁰.

Una variante de este tópico, sorprendida por nosotros, y que hemos llamado *el orbe le rinde sus tributos*, aparece al comienzo del Elogio:

Otros te sirvan con menores bienes
y te rindan tributos
los blandos chinos y los Andes brutos,
que en paz gobiernas y en quietud mantienes,
y en blanco mármol o en bruñido azófar
te levanten colosos,
do envíen de sus caudalosos
oro el Poniente y el Oriente aljófar,
Persia diamantes, el Arabia olores,
Africa palmas, triunfo a tus mayores²¹.

Esta fórmula destinada a mostrar, en la forma más significativa, la grandeza del elogiado, es rastreable tanto en *El Vasauro* como en *El Arauco Domado*, de Oña; en *La Grandeza Mexicana*, de Balbuena; como en las poesías laudatorias y de circunstancias de Sor Juana Inés de la Cruz; en la *Primavera Indiana*, de Sigüenza y Góngora, como, así, en otros muchos poetas menores²².

Una nota típica de la fórmula es que la alusión al orbe está cifrada en las regiones más exóticas para la época, como la India, el Asia o la China, de tal manera que no pueden quedar dudas sobre la fama universal del héroe cantado.

La alabanza de las hazañas juveniles y viriles también aparece en

el *Elogio del Conde de Lemos* y, en general, el paneg3rico se desarrolla conforme a los modos usuales de comparar hechos y hombres presentes con los antiguos, de tal modo que, constantemente, el elogiado supera a H3ctor, Aquiles o a Ulises, residiendo el 3nico aspecto desventajoso en la capacidad del poeta para cantar, que, estrictamente, deb3a ser superior a la de Homero.

Dentro de las diversas formas asumidas por el t3pico del exordio encontramos algunas no fijadas por Curtius. Una de ellas ser3a que las obras del poeta compuestas bajo el amparo del Mecenas, aumentar3n la fama de 3ste al ser pregonadas:

Y celebrando asombros y portentos
y a t3 por mi Mecenas,
en aulas de oro y de carbuncos llenas,
deste 3rbol hallar3s los fundamentos,
y arrimada ya en 3l mi humilde rama,
m3o ser3 el preg3n, tuya la fama²³.

La idea central de la estrofa proviene, en rigor, de la concepci3n humanista de la poes3a y la fama, que considera al vate como depositario y distribuidor de la fama.

Hemos afirmado que la fusi3n entre poes3a y ret3rica se produjo en el barroco, esencialmente a trav3s de los t3picos y figuras, afirmaci3n que adquiere acabado sentido a trav3s de la poes3a de la *d3cima musa*, Sor Juana In3s de la Cruz.

El t3pico *todo el mundo conoce su nombre*, est3 presente en la obra de la monja mexicana:

El eco de vuestro nombre,
que llega a lo m3s distante²⁴.

La f3rmula que la grandeza de los contempor3neos supera a la de los antepasados, vista ya por nosotros, es muy abundante, aunque no corresponde exactamente al modo paneg3rico propuesto por Draconcio. No son las haza3as las que ahora se cantan, sino la hermosura, la agudeza, el donaire, el buen decir de los contempor3neos, constantemente sobrepujados a las figuras de la antigüedad. Este sobrepujamiento es innecesariamente atrevido en muchos casos y, en otros,

altamente inconveniente por la disparidad de elementos comparados.

Una de las formas preferidas de sobrepujamiento es aquella que hasta *la niñez del elogiado supera en atributos a la edad viril del héroe antiguo*:

¡Oh Vos, que estos documentos
tan bien practicar supisteis
desde niño, que ignorasteis
las ignorancias pueriles!
Tanto, que hasta ahora están
quejosos de Vos los dijes
que a invasiones fascinantes
fueron muros invencibles,
de que nunca los tratasteis;
y el mismo clamor repiten
trompos, bolos y paletas,
máscaras y tamboriles,
pues en la niñez mostrasteis
discursos tan varoniles,
que pudo en vuestras niñeces
tomar lecciones Ulises²⁵.

Esta forma tópica, ciertamente extremada, convive con un sinnúmero de otras, en las que las cualidades de los contemporáneos sobrepujan constantemente a las de los antepasados:

Venus del mar Lusitano,
digna de ser bella madre
de Amor, más que la que a Chipre
debió cuna de cristales;
gran Minerva de Lisboa,
mejor que la que triunfante
de Neptuno, impuso a Atenas
sus insignias liberales²⁶.

Pero el tópico puede presentarse de modo más complicado y virulento. Si los hombres de la Antigüedad, se sostiene, hubiesen cono-

cido al contempor3neo, se avergonzar3an de sus propias obras, de sus pobres ingenios y lo elegir3an, sin duda, como maestro de sus hijos:

¿Cu3ndo, a temer que har3as vos
de sus versos escrutinio,
mandara con m3s raz3n
quemar la Eneida Virgilio?
¿Cu3ndo, si os viera maestro
de su Alejandro, Filipo,
con m3s justa causa hiciera
a sus dioses sacrificio?

El paneg3rico va alcanzando un progresivo retorcimiento y una nueva complicaci3n. Y, si Alejandro, se insiste, hubiera tenido la dicha de disponer como cronista y cantor de sus glorias a este contempor3neo —un oscuro Josef de Vega y Vique, asesor del Marqu3s de la Laguna— no tendr3a por qu3 haber considerado tan dichoso a Aquiles por haber contado con un vate divino que ensalz3 sus victorias:

y si el Maced3n, vivir
viera en los preservativos
aromas vuestros, sus glorias
a los venideros siglos,
no tuviera al contemplar
los hechos de los Argivos,
ni a Aquiles por tan dichoso
ni a Homero por tan divino ²⁷

Los conocimientos del elogiado superan largamente el saber de los antiguos:

Vos a quien por Tolomeo
veneran los egipcios,
por Sol3n los atenienses,
los romanos por Pompilio,
los arcades por Apolo,
por Fid3n los de Corinto,

los magnesios por Platón
y los cretenses por Minos.
Porque ¿qué Dracón, qué Eaco,
qué Mercurio Trismegisto,
qué Deucalión, qué Licurgo,
qué Belo, qué Tulo Hostilio,
qué Saturno, qué Carondas,
qué Filolao, qué Anicio,
qué Samolio, qué Seleuco,
qué Rómulo, qué Tranquilo
llegaron a vuestras letras,
cuando todos los antiguos
legisladores apenas
os pueden servir de tipos?²⁸

Aquella inconveniencia de algunas comparaciones, que más arriba establecíamos, es típica del arte manierista y revela, en última instancia, la desproporción que existe entre el aparato laudatorio intensificado al máximo, y la intrascendencia, la trivialidad del objeto elogiado:

Con los héroes a Elvira
mi amor retrata,
para que la pintura
valiente salga.
Ulises es su pelo,
con Alejandro:
porque es sutil el uno
y el otro largo.
Un Colón es su frente
por dilatada,
porque es quien su Imperio
más adelanta.
A Cortés y Pizarro
tiene en las cejas,
porque son sus divisas
medias esferas.
César y Pompeyo

sus bellos ojos
porque hay guerras civiles
del uno al otro.
Es su proporcionada
nariz hermosa
Aníbal, porque siempre
se opone a *Roma*²⁹.

Comparar el pelo de una dama con Ulises y Alejandro, su frente con Colón y su nariz con Aníbal, sólo tiene el mérito de revelar el esfuerzo del poeta para encontrar analogías entre elementos tan dispares, mérito que queda totalmente oscurecido por lo forzado de la situación.

Tendríamos, pues, que agregar otra nota distintiva a las que ya hemos fijado en la presentación del panegírico en la poesía barroca. Junto al cruce de la epopeya con el panegírico, de la distorsión de algunos tópicos, existe este contraste entre las forzadas formas *laudis* y lo trivial del objeto elogiado. Para la ilustración adecuada de lo dicho, repárese en los siguientes títulos que indican la naturaleza de estos poemas laudatorios: "En cumplimiento de años del señor Marqués de la Laguna" (Sor Juana Inés de la Cruz, ob. cit.). "No habiendo logrado una tarde ver al señor Virrey, Marqués de la Laguna, que asistió en las vísperas del convento, le escribió este romance" (Idem, ob. cit.). "En retorno de una diadema, representa un dulce de nueces que provino de un antojo de la señora Virreyna" (Idem, ob. cit.). "Con ocasión de celebrar el primer año que cumplió el hijo del señor Virrey"... (Idem, ob. cit.).

A través de los poemas citados, es posible percibir el carácter de juego retórico y académico que condiciona el barroco en uno de sus más significativos aspectos. Este *motivo del ludus* sería la nota distintiva más importante del discurso panegírico y explicaría la peculiaridad y significación exacta que asumirían los tópicos en la poesía barroca americana.

MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

Universidad de Chile

NOTAS

¹Véase las explicaciones psichistóricas del barroco proporcionadas por Ludwig Pfandl en *Historia de la literatura Nacional Española en la Edad de Oro* (Cap. VII. Cuadro de Conjunto). Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1925, que sostiene que el sentimiento barroco de la época, causado por la decadencia del Estado español, posibilitó el arte barroco; y Werner Weisbach —*El Barroco, Arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa Calpe, S. A., 1948— que califica al barroco como expresión artística de los ideales de la Contrarreforma.

²Usamos la palabra *manierismo*, en el sentido que le atribuye Curtius, es decir, como una denominación de todas las tendencias literarias opuestas a la clásica, ya sean preclásicas, postclásicas o contemporáneas de algún clasicismo. Véase E. R. Curtius. *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955 (Cap. xv, Manierismo).

³Véase Curtius. Op. cit.

⁴Remito al lector sobre la salvedad hecha al principio, del carácter de apartado del trabajo. No está de más decir que en la investigación total se examinan otros motivos como: La humanización de lo divino, el servicio de Dios, el cielo como lugar comparable, el *hortus formosus*, la inmanitas.

⁵Pedro de Oña. *El Vasauo*. Introducción y notas de Rodolfo Oroz. Santiago, Prensas de la Universidad de Chile, 1941.

⁶Véase Rodolfo Oroz. Introducción a *El Vasauo*. Op. cit., p. xxii.

⁷Cfr. Curtius. Op. cit., que habla del *tópico de la India*.

⁸Cfr. Fernando Alegría, cuya interpretación de *El Vasauo* es un buen ejemplo de los peligros que significa olvidar la tradición y la retórica en los poemas barrocos. *La Poesía Chilena*. Orígenes y desarrollo del siglo XVI al XIX. México. Fondo de Cultura Económica, 1954.

⁹*El Ignacio de Cantabria*. Sevilla, Impresor Francisco de Lira, 1939.

¹⁰Véase Werner Weisbach. Op. cit., pp. 88-89.

¹¹Bernardo de Balbuena. *Grandeza Mexicana*. Biblioteca del estudiante Universitario. México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1954.

¹²Balbuena. Op. cit., p. 147.

¹³Idem. Op. cit., p. 12.

¹⁴Idem. Op. cit., pp. 28-29.

¹⁵Idem. Op. cit., pp. 31-32.

¹⁶Idem. Op. cit., pp. 133-134.

¹⁷Ambrosio de Solís Aguirre. Laudanza de México y Guadalupe. En: *Poetas Novohispanos*. México, Imprenta Universitaria, 1943, p. 86.

¹⁸Op. cit., p. 87.

¹⁹Balbuena. Elogio. En *Grandeza Mexicana*. Op. cit., p. LI.

²⁰Balbuena. Op. cit., p. XLVIII.

²¹Balbuena, Op. cit., p. LIV.

²²Véase *Poetas Novohispanos*. Op. cit.

²³Balbuena. Op. cit., p. LV.

²⁴Juana Inés de la Cruz. *Obras completas de...* I. Lírica Personal. México, Fondo de Cultura Económica, 1951, p. 102.

²⁵Idem. Op. cit., p. 48; estrofas 110 y 120.

²⁶Idem. Op. cit., p. 101.

²⁷Idem. Op. cit., p. 107.

²⁸Idem. Op. cit., p. 108.

²⁹Idem. Op. cit., p. 208.