



ES LA AGUDEZA PASTO DEL ALMA; APROXIMACIÓN A LOS CONCEPTOS
LITERARIOS QUE OPERAN EN ALGUNAS OBRAS DE CERVANTES

Andrés Eichmann Oehrli / Bolivia

ES LA AGUDEZA PASTO DEL ALMA; APROXIMACIÓN A LOS CÓDIGOS LITERARIOS QUE OPERAN EN ALGUNAS OBRAS DE CHARCAS

Andrés Eichmann Oehwi / Bolivia



INTRODUCCIÓN

Las obras literarias barrocas del ámbito iberoamericano requieren una lectura activa, un lector alerta que debe descubrir los múltiples juegos que el autor ha escondido a lo largo del texto. "Cuanto más difícil, mayor será la agudeza de un texto y por ende el placer en descifrarlo. Esta doctrina es esencial para modelar la actitud receptiva; Gracián: 'cuanto más escondida la razón (...) hace más estimado el concepto' Dificultad que distingue los conceptos de las figuras retóricas tradicionales, mero primer grado estilístico sobre el que se elaboran las complejidades conceptuosas".¹ Se conocen dos grandes grupos de claves en las que están cifrados los textos del periodo: de un lado, las de los variados mecanismos literarios conceptistas, y de otro las de la situación cultural (tradicción literaria, intertextualidad) e histórica.

Los abundantes ejemplos de literatura barroca de Charcas constituyen una invitación para la lectura ingeniosa. Haremos la prueba con pasajes de una crónica del siglo XVII, con algunas creaciones poéticas y con un entremés inédito del Convento de Santa Teresa de Potosí, de fines del siglo XVIII. Esto último me obliga a aclarar que la estética barroca se prolonga en Charcas durante todo ese siglo, lo cual, a mi modo de ver, libró a la sociedad de aquella época de la seriedad insípida del neoclásico, al menos durante dos generaciones, las cuales tuvieron el privilegio de continuar sus regocijos.

1. RAMOS GAVILÁN Y LA HISTORIA DEL CÉLEBRE SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE COPACABANA, Y SUS MILAGROS, E INVENCION DE LA CRUZ DE CARABUCCO²

El agustino Alonso Ramos Gavilán ha sido objeto, en nuestro medio, de pocas y apresuradas observaciones.³ Su obra está encaminada a mover al lector a la devoción mariana, y concretamente, a la representación de la Virgen que se venera en el santuario de Copacabana. Esto explica tanto la organización de la *Historia* como la funcionalidad de cada una de sus partes;⁴ y también la perspectiva localista del autor, que se centra en sitio tan poco "céntrico" como Copacabana. Le interesa lo que ocurre

en el resto del mundo andino (y en el resto del mundo) en tanto tenga que ver con el objeto de su trabajo. No llega, sin embargo, al extremo de considerar ese sitio como centro del universo, como más tarde hará con Potosí Arzans y Vela. Escribe, además, en clave criolla. Señala Elisa Luque Alcaide que el autor "sostiene las grandezas de Dios con el mundo americano [...] El cronista expresa la idea de que 'Cristo y su madre tienen partido el mundo entre los dos como en los dos polos Artico y Antártico': Cristo se sostiene en el Oriente, María en el Occidente [...] Ramos Gavilán enaltece una América poblada de criollos 'de felicísimos ingenios, de increíble agudeza, de industria rara y de fecundidad elocuente'; que ha producido hombres valiosos para el gobierno, para las armas, togados [...]".⁵ No me extendo en otros aspectos de la obra, ya que lo interesante aquí es conocer algunos de sus rasgos de estilo. Comenzaré por algunas figuras y tipos de la Virgen, que son innumerables en la obra, y merecen un estudio sistemático aparte. Sin embargo puedo adelantar que son el resultado de la acción del ingenio y producto de la agudeza, como puede comprobarse en algunos ejemplos:

Ejemplo 1:

"[...] no os canséis, Señora, ni embaracen vuestras mercedes nuestros deméritos, llevad adelante lo comenzado, *divina Alcidea*, sustentando en los hombros de vuestro favor esta nueva tierra pesada con tantos pecados [...]."⁶

Lo primero que se advierte aquí es la afinidad entre los cuidados diligentes de la Virgen hacia los hombres (manifestados a través de los milagros obrados en favor de ellos) con los trabajos de Alcides, que como sabemos es otro nombre de Hércules, patronímico derivado de su abuelo Alceo; a su vez ese nombre proviene de la palabra griega "alke" que significa "fuerza".⁷ En segundo lugar se refiere al "trabajo" del héroe, de recoger las manzanas del jardín de las Hespérides, uno de cuyos episodios fue sustentar la bóveda del cielo sobre sus hombros en remplazo de Atlante.⁸ Los dos extremos de la correlación, la Virgen y Hércules, a primera vista se excluyen mutuamente, pero en el contexto se hacen compatibles, paradoja ("monstruo de la verdad", diría Gracián) que se resuelve en una correspondencia o afinidad en algún rasgo común,⁹ en este caso el beneficio a los hombres.¹⁰

y el acto de sustentar el cielo (o la tierra). Para ello da por supuesta la tradición interpretativa de los mitos clásicos, con los diversos sentidos a que dan lugar: según Pérez de Moya,¹¹ el literal (o histórico, es decir en clave evemerista), el alegórico, el anagógico, el tropológico y el físico o natural). En el ejemplo, los dos primeros son los tenidos en cuenta.

Ejemplo 2:

"Salieron los indios una mañana de la ciudad de La Paz, llevando consigo la que es hermosa *ciudad de refugio* y paz verdadera, pues de ella salió el pacífico y verdadero Salomón, y en ella se hicieron las dichosísimas paces entre Dios y el hombre".¹²

Son innumerables pasajes como éste, con figuras en que suponen subtextos bíblicos.¹³ La mención de la Virgen como ciudad de refugio está utilizada como correlato de la ciudad de La Paz, cuyo nombre da lugar a un juego conceptual complejo, ya que el texto alude simultáneamente a varios elementos: la etimología del nombre de Salomón, que significa "*pacífico*, porque en su reino hubo paz";¹⁴ la figura de Salomón como tipo de Jesucristo y la interpretación del Antiguo Testamento como imagen de la realidad verdadera revelada en el Nuevo; la alusión velada a la equiparación de la Virgen con el arco Iris, símbolo de paz, sobre la que será explícito más adelante (Lib. II, cap. XX); sin embargo, la imagen nuclear es la de "*ciudad de refugio*", que hace referencia al libro del *Deuteronomio* (4, 41-43, y 19, 1-13) así como al de *Josué* (20, 1-9): se trata de las ciudades donde los israelitas y extranjeros que habían dado muerte involuntaria a un inocente podían encontrar asilo. Moisés estableció las primeras tres en la Transjordania y Josué las otras tres en Cisjordania.¹⁵ Recordemos, por último, que la Virgen es llamada, en la difundida *Letanía Lauretana*, "*Refugio de los pecadores*".

Ejemplo 3:

"habiendo de pintar [Dios] a la serenísima Helena [...] dióle la fortaleza de Judith, el fervor y oración de Ana, madre de Samuel, la humildad de Ruth, la gracia y el agrado de Esther [...]".¹⁶

En el primer ejemplo vimos un correlato mitológico de la Virgen, y en el segundo uno bíblico. El ejemplo actual es ambas cosas a la vez. Al hablar de la Virgen como compendio y suma de perfecciones, recurre al tópico de *Deus pictor*, cuyo origen es tardoantiguo. Orígenes, en su comentario a la creación, tras observar que el hombre fue hecho a imagen de Dios, asocia la actividad de Dios con la pintura;¹⁷ algo similar hace San Ambrosio;¹⁸ En la lírica del siglo XV en España, Alfonso de Montañós habla de las mujeres como obras primorosas que pinta Dios:

"El pintor rey Manuel, / soberano, / vos obró con un pincel / de su mano, / y esmeró tanto loçano / vuestro uulto / qual jamás non fue trasulto / en humano".¹⁹ Ramos Gavilán enlaza este motivo con la tradición según la cual Zeuxis eligió las cinco muchachas más hermosas de Crotona para que resumiera sus rasgos en un retrato de Helena que fuera el tipo de belleza absoluta. La paradoja que consigue Ramos Gavilán reside en el hecho de que Dios reúna las virtudes de las heroínas sagradas del Antiguo Testamento para pintar nada menos que a una mujer del mundo pagano griego, símbolo de belleza aunque no de otras cualidades; ante la sorpresa, se reconoce el guiño del autor, quien no habla de Helena misma sino del retrato pintado por Zeuxis, como arquetipo de perfección lograda en el arte de la pintura.

Dejo ya los ejemplos de figuras de la Virgen, para pasar algunas agudezas verbales. La mención del cisma de Inglaterra ocasiona, por ejemplo, la siguiente:

Ejemplo 4:

"la reina Isabel de desventurada memoria, revolviendo sobre la persecución de las imágenes, que había comenzado su padre Enrique Octavo, y trataba de *destruir la Iglesia militante, poblando y enriqueciendo la triunfante* [...]".²⁰

Este es un caso de correlación de opósitos, recurso al que el autor acude con innegable capacidad en muchos pasajes.

Para referirse a la liberalidad divina, recurre a una audaz figura:

Ejemplo 5:

"un Dios tan *maniruto* como el que tenemos [...]".²¹

Imagen que también remite a las manos de Jesús, perforadas por los clavos en la Crucifixión.

Cuando se ocupa del misterio de la Anunciación, se detiene en el dato, que transmite el Evangelio (*Lucas* 1, 38), de que San Gabriel Arcángel, al escuchar la respuesta afirmativa de María, se alejó de ella; y expresa su asombro con una interpelación al Arcángel:

Ejemplo 6:

"¿qué grosería es esta? Advertid que sois criado en el mejor palacio que supiera pensar nuestra imaginación; poca urbanidad es para quien se crió en palacio irros de la presencia de vuestra Reina y Señora sin pedir licencia, y sin hablarle una sola palabra [...]";²²

Enseguida responde él mismo para dar satisfacción al hecho cuya falta de *politesse* se detuvo en señalar.

Antes de iniciar la larga serie de milagros, en el Libro II, se detiene a considerar la insuficiencia de su intento, con imágenes vivas de una peculiar pugna de velocidad:

Ejemplo 7:

"Pues ¿qué diré de los continuos milagros que por instantes hace [Dios por medio de la Virgen] en Copacabana? Eran menester grandes volúmenes para escribirlos y suma de escritores que con veloces plumas los tratasen, y por más que uno se quisiese adelantar en contarlos, había de quedar muy atrás por darse ellos tanta prisa, que alcanzándose unos a otros deslumbraran cualquier entendimiento, dejando flaca la más firme memoria".

2. LOS POEMAS DEL ARCHIVO Y BIBLIOTECA NACIONALES DE BOLIVIA

Ya es conocida la colección musical del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Varias docenas de obras, la mayoría de temas religiosos, han sido objeto de estudios, conciertos y grabaciones.²³ En muy pocos casos se han estudiado sus textos con criterio filológico, y de ello se resiente a veces la misma fijación textual, sin contar con que pasa completamente desapercibida la variedad de registros y recursos ingeniosos de que está llena la colección.

En estas páginas solamente tomaré ejemplos de poesía amorosa, salvo el último, tomado de unas letras de circunstancias.

Ejemplo 8: (ABNB, Música, 212)

Recitado

Cuando en la altura del salado elemento
le calma al navegante todo el viento,
cargado de pavor juzgue perderse
porque en riesgo eminente llega a verse
y es que quiere en el piélago inconstante
hallar la duda que tiene de fluctuante.

Aria

El pasajero
que nunca ha estado
en el mar fiero
si va embarcado
siempre asustado
cualquiera ruido

bortasca ha sido
que horror le da.²⁴

Pero pasado
su afán primero
ya sin cuidado
y placentero
junto a la popa
sobre su ropa
alegremente
cantando va.

En la tradición alegórica de "naos de amor" que encontramos, entre otros sitios, en Juan de Dueñas (*Cancionero de Estúñiga*), aparece la metáfora del amor como navegación. En el Siglo de oro este tópico es cultivado con frecuencia por Luis Carrillo y Sotomayor, y por los poetas petrarquistas.

El cambio de registro poético entre la primera parte y la segunda no afecta solamente a la métrica, sino también al vocabulario, que es culterano en el recitativo ("altura", "elemento", "pavor", "eminente", "piélago" y "fluctuante" son cultismos latinizantes) mientras que en el aria desciende al tono sencillo.

La primera imagen que describe el poeta es la calma, una de las situaciones angustiosas que temían los navegantes, que Covarrubias define como "la tranquilidad del viento. Estar en calma, no poder hacer nada, como el navío que con la calma no se mueve de un lugar".²⁵ Enseguida hace alusión al tópico de la inconstancia de la mujer en el amor.

Ejemplo 9: (ABNB 316b)

La rosa en su matiz
siendo reina del vergel
la corona en culto fiel
por sacra emperatriz;
y suspensa en tanto albor
se muere por vivir de amor. [...]

La estrella en su lucir
si ha sabido esclarecer,
y sus luces desprender,
lo debe a su influir;
y en su mudo suspirar
anhela por hacerla amar. [...]

El manuscrito tiene aspecto de esquila, por el modo en que fue doblado.²⁶ Es probable que haya cumplido esta función amorosa; si es esto cierto, la escasez de papel llevaría a que más tarde la esquila fuera utilizada (en posición apaisada) para anotar cuatro renglones de música que corresponden a una partícula. Se trata de un poema alegórico en el que el universo entero es

dendor de la dama a quien se dirige el poema. La rosa, reina de las plantas, corona como emperatriz a la amada. En todo el poema subyace el tópico de la superación o sobrepujamiento: la dama excede en perfecciones a todo cuanto existe. Esto enlaza con el tópico tardomedieval de la dama como obra maestra de Dios. En el final de la primera estrofa encontramos un oxímoron ("se muere por vivir de amor") de claro cuño barroco. En la siguiente (de la transcripción), la superación es tal que invierte las posiciones de los correlatos, ya que el orden "natural" consistiría en que la estrella influya en la amada (como en los demás seres terrestres), y no al revés.

Ejemplo 10: (ABNB 490b)

Canta jilguerillo tiernas suavidades
antes que tu dicha se la lleve el aire
y en tus acentos trueques tus pesares
y tus dulces ecos lleguen a desaires.

La voz poética utiliza la metáfora del jilguero amante que canta a su amada. Los tres últimos versos hacen una correlación perfecta, tanto en la estructura como en el contenido.

Ejemplo 11: (ABNB 615)

[...] Y pues ya de tu aleve tiranía
triumfaron el sosiego y la alegría,
triunfe también de tu tirano anhelo
mi alivio y mi quietud y mi consuelo.
De tus flechas los tiros,
Amor, inútiles son,
porque ya mi albedrío
en defensa de mi corazón,
embota sus puntas,
les niega el acierto,
les quita la acción,
y así es lo mejor:
que concurra mi afecto
a su adoración,
sin que lo voluntario
pase a ser perfección.

El poeta manifiesta el diálogo interior, en el que son sus interlocutores su albedrío y su amor (corazón, pecho). Se trata de un *bellum intestinum*; como procedimiento literario ya se encuentra en la *Tebaida* de Estacio, donde divinidades como Clementia, Virtus o Pietas son prosopopeyas de estados de ánimo. Fue muy cultivado en alegorías medievales y posteriores. Calderón es, en el Siglo de Oro, uno de los más geniales cultores de esta figura.

Aquí el albedrío (es decir, la capacidad de elegir libremente) es tratado como un personaje aliado del corazón. El albedrío es

personaje frecuente en los Autos de Calderón; en ellos no es él quien elige sino que el Hombre lo hace usando de él.²⁷ En este poema se entiende que el albedrío libera al amante de la esclavitud del amor; pero del amor en su registro de "locura" o furor pasional que tiraniza a la libertad. Lo que asombra es que esto se logre sin que implique abandonar la adoración a la amada. El conceptismo que expresa tales matices psicológicos tiene su origen en el siglo XV. Pueden relacionarse estos versos con la tradición del *siervo libre de Amor* de Juan Rodríguez del Padrón.

Ejemplo 12: (ABNB 846)

¡Andar, andar, ca, vaya!
Vaya de graves asuntos,
vaya de motes ²⁸ y lemas ²⁹,
vaya de símbolos,
vaya de décima ³⁰,
vaya de Pindos ³¹ y Píndaros ³²,
vaya de justa ³³,
vaya de poética
vaya de española crespa [...],
y yo diré, aun siendo tan lacia,
que soy latinesca [...].

En primer lugar tenemos una enumeración de géneros poéticos (y otros referentes ligados a ellos) poco comunes en nuestra época; casi todos corresponden al género emblemático, de gran difusión en el Siglo de Oro, tanto en España como en Europa. Con las palabras empresa, emblema y jeroglífico suele designarse un mismo género, literario y visual a la vez, cuyos elementos generales son un mote, un grabado o dibujo donde aparecen símbolos relacionados con el texto del mote, y una glosa. Fue muy cultivado en el Renacimiento (desde su modelo, *Emblematum liber*, de Alciato, de 1531) y durante todo el Siglo de Oro, no solamente en España. P. M. Daly señala que se publicaron en Europa unas seis mil obras de este género.³⁴

Son interesantes sobre todo los tres últimos versos. La figura es compleja, ya que se parte de un uso dilógico de la palabra "crespa", que además de referirse al cabello ensortijado (para cuyo significado viene el opósito "lacia" en el siguiente verso), "metafóricamente se dice del estilo elegante y realzado; por ejemplo 'el poeta dessas endechas escribe de lo más crespo';³⁵ por ello es que "crespa" puede adjetivar la palabra "española", a la vez unida con "justa" y "poética", de los versos anteriores. "Lacio" se aplica al valle del que toma el nombre la lengua latina, pero a la vez es "flojo, marchito o ajado", por lo que la palabra juega en dos sentidos: como antónimo de "crespo" en su sentido recto, y con "latinesca" del siguiente verso, con la que tiene relación simultánea de cuasi-sinónimo a la vez que de opósito. En las estrofas que siguen, que no reproduzco, se alternan versos castellanos y latinos.

3. EL ENTREMÉS GRACIOSO DEL CONVENTO DE SANTA TERESA (POTOSÍ)

Del periodo colonial quedan varias obras de teatro breve, y partes sueltas de alguna de mayor extensión. *El Entremés gracioso* pertenece al Convento mencionado. Es una obra escrita probablemente en el mismo convento en el año 1799, para diversión de las monjas, a cargo de quienes corría también (según se cree) la representación. Para su lectura habrá que tener en cuenta que las religiosas, antes de ingresar al monasterio, habían vivido en una sociedad concreta, y poseían su mismo bagaje cultural, el mismo lenguaje y los mismos gustos estéticos. Entre ellos, no estaban ausentes los que escandalizaban a los ingleses o alemanes que visitaban la corte de Madrid en tiempos de Calderón, a quienes parecía indecoroso que las grandes solemnidades fueran festejadas con todo tipo de danzas y representaciones jocosas.

El Entremés gracioso tiene como punto de mira la representación de un marco ambiental, en el que se inserta la comicidad costumbrista. Los personajes son el Negro, la Negra, el Sacristán (que es indio) y un Doctor (en teología). Los efectos cómicos son logrados con recursos variados: entre ellos, los lingüísticos, mediante la imitación del habla de negro y de indio en los personajes Negro y Sacristán. Todos los personajes hablan un castellano retocado por hábitos lingüísticos que los distinguen.³⁶

Como se sabe, toda habla de grupo que aparece en obras literarias, se constituye ligada a dos factores: reproducción de la realidad (sobre todo en los comienzos de su aparición literaria) y estilización creadora, con su correspondiente codificación³⁷. Como guía para la identificación de las transformaciones fonológicas y morfosintácticas del habla de negro es útil el trabajo de Moses Eruah Panford, *La figura del negro en cuatro comedias barrocas*; el autor analiza solamente cuatro obras, y por ello no abarca todos los fenómenos de traspaso lingüístico, pero sirve como referencia general. En el *Entremés gracioso*, además de la codificación normal del habla de negro, presente en obras de cualquier procedencia en Iberoamérica, se añade la influencia quechua, lo cual hace de la pieza un ejemplo casi único. El Sacristán, por su parte, se expresa con el "habla de indio", y la Negra, que es zamba, habla con mucho mayor recurso al quechua. Lo dicho hasta ahora podría ser percibido como una enorme falta de respeto a la dignidad de los grupos sociales representados, al menos por parte de lectores que carecen de la competencia necesaria para los diversos códigos barrocos, y en especial de los registros comunes en un entremés. Téngase en cuenta que en las comedias burlescas del Siglo de Oro se pone en ridículo al propio rey. Otro de los personajes parodiados es el cura (en boca del Sacristán) y, por supuesto, el Doctor en Teología, personaje también jocosos que representa claramente el grupo social del alto clero.

Sin salirnos del tema de los recursos lingüísticos, encontramos también latines macarrónicos y parodias latinescas, insultos codificados, y notables variaciones de registro en los personajes

más logrados, el Negro y el Indio, quienes seleccionan el tono y el léxico según las circunstancias de la peripecia.

La estructura, como en la comedia burlesca barroca, se basa principalmente en la inversión del decoro y de los valores que cimentan la sociedad barroca; la presentación ridícula no tiene carácter satírico sino claramente lúdico.³⁸

El argumento permite jugar con continuas inversiones de situación de los dos principales personajes, las cuales les hacen cambiar cada vez los registros: quien está momentáneamente en situación de superioridad se dirige al otro con amenazas o insultos, y a la inversa, la inferioridad obliga a recurrir a fingidas expresiones de deferencia y aprecio. En igualdad de condiciones el trato despectivo es mutuo, y también los golpes, que nunca faltan en un entremés. El Negro quiere entrar a la iglesia, charango en mano, para festejar a la Virgen, porque es la fiesta de la Candelaria. El Sacristán le dice que la Virgen no está, y se niega a abrir, pero el Negro le ofrece dinero para que le rece un responso (incoherencia cómica, ya que le pide cumplir una función para la cual el Sacristán no tiene atribuciones). Ante la oferta de dinero, sin embargo, el Sacristán acepta, abre, y le pregunta por quién debe rezar el responso, a lo cual el Negro responde que para San Antonio (lo cual agudiza la incoherencia cómica). Después de discutir e intercambiar insultos, el Sacristán hace una parodia de responso. Finalizado éste, el Negro insiste en que le descubra la imagen de la Candelaria. El Sacristán lo hace, y descubre un trono vacío. Ante esta ausencia, anunciada por el Sacristán al principio, pero que el Negro había interpretado como simple excusa para no abrir, éste le exige que le devuelva el dinero, y le golpea con el charango en la cabeza. El Sacristán, asumiendo nuevamente atribuciones que no tiene, le informa que está excomulgado por agredir a una persona sagrada. El Negro pide penitencia. El Sacristán le da cincuenta azotes, y hace una parodia de absolución no en nombre de la Iglesia, sino en el de la Patricia, de las hijas, y de la mujer del Negro, a quien llama "mi" mujer. Ante la alusión, el pretendido cornudo pasa por alto la condición pretendidamente sagrada del Sacristán, y arremete con amenazas. Hace su aparición la Negra, y entre ambos acaban golpeando al Sacristán. Sale el Doctor, que con su solemnidad y grandilocuencia disparatada quiere imponer las paces entre los contendientes, y acaba golpeado como los demás.

Ejemplo 13: (Del primer monólogo del Sacristán)

"[...]si yo a la cora le pido
una medio, o una rial,
palos me la da de pronto
y este es todo mi caudal,
porque en *conquibos nostras voces*
está todo so pensar,
pero no sagüe de dónde

la come la Sacristán.
¡Ay to consiensia, ay to alma! [...]

La sencilla intertextualidad (el uso de una parte del prefacio de la Misa: "cum quibus et nostras voces") permite jugar con un latinajo en el que parodia el pasaje litúrgico como parte del lenguaje del cura; al final del ejemplo vuelve a parodiar exclamaciones del mismo.

Ejemplo 14: (diálogo sobre quién echar responso)

Sacristán:

Guaya, puis ti la abriré,
cun eso no has de porfear,
primerórac ³⁹ la risponso,
por dilante me has de dar [...]
¿Para quintac ⁴⁰ l'ai de dar?

Negro:

¡Ay, tataray ⁴¹ Sacritana,
para Pare Santa Antonio

Sacristán:

[...] ¿Cómo l'ai de ponir risponso
para la Santo dil Cielo?

Negro:

Achacaray ⁴², Sacritana,
¿eso chura ⁴³ resís vos,
siendo un doctó tan famoso?
Sábeta que eso quedo
para indio borico sonso.

Sacristán:

Guaya, pues, te la echaré.

Negro:

Y plecunta yo una cosa,
¿con agua bendita ha re sé?

Sacristán:

¿Y qui la quisiste, mola,
qui con miados la punga? [...]
Guaya, puis, ya la comienso [...]
Nigro corderos pegata tua,

Domene, Domene, Domene,
somber eres ⁴⁴ dirijen meam,
quereleisón particalsón [...]
Patir nostir guriguri guriguri
manas tincucas ⁴⁵ tintaciones. [...]
Oriemos: dos condor condorum
animalarum intracionalarum
la piederon la risponso
la San Antonion;
procidamus in pasena
Por la Christum tamimam nostrum
en seculo secolorum.

Negro:

Amenu.

El juego aquí es con tres lenguas que se contaminan unas a otras. A la quechuización de palabras castellanas se suma la latinización de palabras quechuas y viceversa, y los insultos disfrazados de oraciones, en castellano latinizado. A la incoherencia de la situación corresponde la incoherencia del lenguaje con repeticiones de palabras que remedan letanias litúrgicas. Aumenta la jocosidad con recursos como el chiste escatológico ("quí con miados la punga"), y la inclusión de la palabra "gurigori" (quechuizada), disparatadamente acomodada a la situación (el responso), que designa en lenguaje vulgar el canto lúgubre de los entierros.

Para concluir, me parece que la diferencia que existe entre un escrito literario del Siglo de Oro ("siglo" que se prolonga en América) y muchas de las producciones posteriores, reside en que la lectura del texto barroco permite oír no una sola voz, sino muchas a la vez, como en un coro polifónico. Un texto brevísimo puede contener ecos de Platón y demás clásicos griegos y romanos, de los textos bíblicos y patristicos, de los medievales, siempre tratados de una manera rigurosa si se tienen en cuenta los cánones y criterios interpretativos consagrados. Por otra parte, las obras cómicas tienen la función de romper con toda regla y criterio para entregarse a la risa, ruptura que presupone lo anterior.

NOTAS

- 1 Ignacio Arellano, "Barroco", en *Historia de la literatura española* (VVAA), VVLL, Everest, 1993, vol II, p. 341.
- 2 Lima, Gerónimo de Contreras, 1621. Volvió a publicarse en 1976 en La Paz por la Academia Boliviana de la Historia. Penoso es que la *Colección Clásicos Tavera* (Cdrom N° 58, Serie I, vol. 4, "Iberoamérica en la Historia") haya reproducido esta versión (que a pesar de sus méritos presenta no pocas deficiencias) en el año 2001, pasando por alto que desde 1988 se dispone de la edición facsimilar de Ignacio Prado Pastor, de Lima.
- 3 Según Adolfo Cáceres Romero (*Nueva historia de la literatura boliviana*, vol. II, "Literatura colonial", La Paz - Cochabamba, Los Amigos del Libro, 1990, pp. 323 - 327) "es importante hacer notar lo refinado de su estilo y la cuidadosa expresión de su contenido". A esto sigue una cita de más de página y media, gran parte de la cual reproduce no precisamente a Ramos Gavilán, sino el comienzo del relato de Yupanqui (que sirve más bien para conocer el estilo narrativo de este último y sus peculiaridades lingüísticas) transmitido por el agustino.
- 4 Sobre la estructura de la obra me extiendo en "Notas para una edición de la *Historia de Copacabana y de su milagrosa imagen de la Virgen*, de Alfonso Ramos Gavilán", en *V Congreso Internacional de edición y anotación de textos*, Madrid, 2002.
- 5 Elisa Luque Alcalde, "Las crónicas americanas escritas por religiosos", en VVAA, *Teología en América Latina*, vol I (*desde los orígenes a la Guerra de Sucesión*; 1493-1715), Dir. J. I. Saranyana, Vervuert, Iberoamericana, 1999, p. 576. Añade la autora que Ramos Gavilán "tiene conciencia de una cultura propia, cristiana y colonial, que no se identifica con los indígenas, ni tampoco con la España peninsular" (p. 577).
- 6 Lib. II, cap. XLII.
- 7 Ramos Gavilán pudo conocer esta etimología, entre otras posibilidades, gracias a Juan Pérez de Mora, *Philosophia secreta* publicada en Madrid, en 1585 (utilizó la edición de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995), lib. IV, cap. I, donde se habla de "alke" más en relación con la fuerza moral que con la física: "Ser Hércules hijo de Júpiter y Alcmena no es otra cosa sino la bondad y fortaleza y excelencia de las fuerzas del ánima y del cuerpo, que alanza y desbarata la batalla de todos los vicios del ánima, como se da a entender por sus nombres, porque primero fue llamado Alcides, de *Alce* en griego, que significa fuerza".
- 8 *Ibid.*, Lib. IV, cap. X. Pérez de Moya no le da valor episódico, aunque lo menciona.
- 9 Cfr. Milagros Torres, "Paradojas de Diana", en *Studia aurea*, Actas del III Congreso de la AISO, ed. Arellano, Pinillos, Serralta, Vitse, Toulouse - Pamplona, GRISO - LEMSO, 1996, vol. II (Teatro), p. 396.
- 10 Hércules es el más popular de los personajes míticos, que "es tenido además en el ámbito cultural hispánico por uno de sus fundadores míticos" (Francisco Crosas López, *La materia clásica en la poesía de cancionero*, Kassel, Reichemberger, 1995, p. 53). Más adelante el autor citado explica que "a lo largo de la tradición occidental se ha visto en Hércules a un semidiós, a un guerrero famoso, un civilizador, una fábula moral, un enamorado, e incluso un modelo de perfecto caballero" (p. 55), y que Fernán Pérez de Guzmán confronta los hechos gloriosos de Hércules y Jasón con la vida de Santo Domingo de Guzmán (ver p. 56).
- 11 Cfr. Francisco Crosas López, *De diis gentium; tradición clásica y cultura medieval*, New York, Peter Lang, 1998, cap. 2, "Aspectos reóricos del uso de la fábula".
- 12 Lib. II, cap. V. Los resultados son míos.
- 13 Para las diferencias entre las reglas del método exegético escriturístico y el de las letras profanas, así como su interacción, ver Crosas López, *De diis...*, en el capítulo citado, pp. 120 y ss.
- 14 San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, lib. VII, cap. VI, n. 65.
- 15 Vuelve Ramos Gavilán a la misma figura en la "Carta de esclavitud a la Sacratísima Virgen María, Nuestra Señora", (lib. III, después de las consideraciones y oración del cuarto día de las Novenas), con la diferencia de que el autor habla de "refugio de delinquentes", acomodando el texto a la necesidad de un adecuado correlato, procedimiento común en el Siglo de Oro. Eulogio Pacho (San Juan de la Cruz, *Obras completas*, Burgos, Editorial Monte Carmelo, por ejemplo en p. 245, nota 4) señala la "libre interpretación por acomodación al tema que trae entre manos", respecto de algunos comentarios de San Juan de la Cruz.
- 16 Lib. II, cap. XVIII; vuelve sobre el tópico de la "condensación" de cualidades de personajes de relieve en la persona de María en el Lib. III, Segundo Día, aunque de otra manera.
- 17 "Filius Dei est pictor huius imaginis. Er quia talis et tantus est pictor, imago eius obscurari per incuriam potest, deleri per malitiam non potest. Maner semper imago Dei, licet tu tibi ipse superducas 'imaginem terreni'" (*In Genesim homiliae* - sec. Translationem Rufini - ho. 13, par 4).
- 18 "Noli tollere picturam Dei et picturam meretricis adsumere [...] Grave est enim crimen ut putes quod melius te homo pingat quem Deus. Grave est ut de te dicat Deus: 'Non agnosco colores meos, non agnosco imaginem meam, non agnosco uultum, quem ipse formavi'" (*Exameron*, dies 6, cap. 8, par. 47).
- 19 *Cancionero de Estúñiga*, ed. Nicasio Salvador Miguel, Madrid, Alhambra, 1987, XCIII, p. 464.
- 20 Lib. II, cap. IX.
- 21 Lib. II, cap. XXIV.
- 22 Lib. III, Cuarto Día.
- 23 Me he ocupado de esta colección en *Lírica colonial boliviana*, La Paz, Quipus, 1993 (en coautoría con C. Seoane); "Reminiscencias clásicas en la lírica de la Real Audiencia de Charcas", en *Classica boliviana*, ed. Eichmann, La Paz, Proinsa, 1999, pp. 187-210; "Ecos de Platón en los Andes", en *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, ed. José Feo. González Castro y José Luis Vidal, 2002, vol. III, pp. 531-543; "El amor y la belleza en los poemas de Charcas", en *Classica boliviana*, Actas del II Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos, La Paz, Plural, 2001, pp. 101-119.
- 24 La borrasca, aunque contraria a la calma, es otro de los peligros de la navegación.
- 25 Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1993 (1943).
- 26 Debo esta observación a Carlos Seoane.
- 27 Ignacio Arellano, *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*, Pamplona - Kassel, Universidad de Navarra - Reichemberger, 2000.
- 28 Mote: "sentencia breve, que incluye algún secreto o misterio, que necesita explicación" (*Aut*).
- 29 Lema: "aquel pequeño argumento, o título que pertenece a los versos, empresas, emblemas y otras composiciones, así para explicar

con pocas palabras el pensamiento de la obra, si es simbólica, o el asunto de ella, si es de otra especie" (Usual).

- 30 Décima: poema de diez versos con específicas combinaciones de rima. "Banquete de las Musas. El primer plato fueron romances, décimas, redondillas, y todo verso español" (Aut).
- 31 Pindo es el nombre de un monte de Tracia consagrado a Apolo y a las musas.
- 32 Poeta griego, autor de -entre otras cosas- los *Épincios*, colección de odas en que se celebra a los vencedores de juegos olímpicos. Su presencia en estos versos es coherente con la justa de la que habla enseguida.
- 33 En el manuscrito puede leerse "vaya de justa y poética, vaya de poética". Evito la repetición.
- 34 Cfr. John Cull, "El teatro emblemático de Mira de Amescua", en *Emblemata aurea; la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, eds. Rafael Zafra y José Javier Azanza, Madrid, Akal, 2000, p. 128.
- 35 *Diccionario de Autoridades*.

36 En el caso del habla de negro, los fenómenos generales tienen su origen en la importación de hábitos lingüísticos del portugués, que fue la primera lengua occidental con la que los negros tenían contacto (Germán de Granda, *Estudios lingüísticos hispánicos, novohispánicos y criollos*, pp. 218 y ss).

37 Cfr. *Ibidem*, p. 216 y ss.

38 Cfr. Ignacio Arellano, *op. cit.*

39 Sigo al manuscrito, sin acomodar las expresiones a las normas ortográficas actuales del quechua. "Primerórac" viene a ser una quechuización de "primero".

40 "Quién", quechuizado.

41 Diminutivo de "tatay", 'mi padre'.

42 Exclamación.

43 "Chura": poner, aquí 'colocar en la discusión'.

44 "Eres sombra", latinizado.

45 Quechua latinizado: 'mana tincuca', es decir 'no te encuentres'; "manas tincucas tintaciones" aprovecha algunas homofonías con "ne nos inducas in tentationem", del Padrenuestro.