

INSTABLE PUENTE: UNA APROXIMACIÓN TRANSATLÁNTICA AL BARROCO
COLONIAL A TRAVÉS DE LA OBRA DE JUAN DE ESPINOSA MEDRANO

By

Juan M. Vitulli

Dissertation

Submitted to the Faculty of the
Graduate School of Vanderbilt University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

Spanish

August, 2007

Nashville, Tennessee

Approved,

Dr. Edward H. Friedman

Dr. Carlos Jáuregui

Dr. Andrés Zamora

Dr. Earl Fitz

Copyright © 2007 by Juan M. Vitulli
All rights reserved

A Vanesa, por todo, todo lo que viene...

AGRADECIMIENTOS

Durante estos cuatro años en Vanderbilt University, mucha gente me ha ayudado a llevar a cabo satisfactoriamente mis estudios, tantas que debería sumar un apéndice a la presente disertación. Me gustaría, entonces, nombrar a cada uno de los miembros del comité. En primer lugar, deseo agradecer al Dr. Edward H. Friedman su incasable labor como director académico: sería imposible apenas hacer una reseña de su ayuda y apoyo desde mi llegada a Nashville. Espero alguna vez poder devolver algo de todo lo aprendido bajo su tutela, como académico y, principalmente, como persona. También quiero agradecer al Dr. Carlos Jáuregui toda la pasión crítica brindada durante este tiempo. Fue justamente en su clase de literatura colonial, que comencé unos borrones sobre Juan de Espinosa Medrano que hoy, parece, se convirtieron en disertación. Por su parte, quiero agradecer también al Dr. Andrés Zamora por su constante generosidad intelectual y curiosidad lectora demostrada tanto dentro como fuera de sus clases. Además, quiero dar las gracias también al Dr. Earl Fitz por sus ricos comentarios a mi trabajo: conozco su interés por el Lunarejo y es un gran honor poder compartir ese mismo afán.

ÍNDICE

	Página
DEDICATORIA.....	iii
AGRADECIMIENTOS.....	iv
CAPITULO	
I. BARROCO COLONIAL: PERSISTENCIAS Y DISENSIONES.....	1
II. SOBERBIA DERROTA: EL CONCEPTO DE IMITACIÓN EN EL <i>APOLOGÉTICO</i> Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA AUTORIDAD LETRADA CRIOLLA.....	77
III. REPRESENTADO LA DIFERENCIA CRIOLLA.....	147
IV. SACRAS PALABRAS: RETÓRICA, PODER Y SANTIDAD EN LA ORATORIA DEL LUNAREJO.....	223
V. CONCLUSIONES.....	282
OBRAS CITADAS.....	285

CAPÍTULO 1

BARROCO COLONIAL: PERSISTENCIAS Y DISENSIONES

Introducción

Mi disertación lleva a cabo un estudio trasatlántico de la obra de Juan de Espinosa Medrano (¿1630?-1688), intentando ubicarla dentro del campo de las producciones culturales del “Barroco de Indias”. El estudio de los diferentes registros genéricos de Espinosa Medrano (una poética, un drama y un conjunto de sermones) me ayudará a captar las características fundamentales del Barroco colonial, entendiendo este como una práctica de re-escritura que desafía los cánones peninsulares, llevando hasta sus propios límites los fundamentos retóricos e ideológicos del discurso hegemónico. Para comprender el lugar que dentro de la ciudad letrada ha adquirido la obra de Espinosa Medrano (también conocido por su apodo, “el Lunarejo”) creo necesario subrayar los cambios de percepción frente al fenómeno del Barroco colonial. Dejando de lado posturas críticas que consideraban a estas obras como meros reflejos de los modelos estéticos hispánicos, la crítica ha re-leído a una serie de escritores (Sor Juana, Carlos de Sigüenza y Góngora, Bernardo de Balbuena, Hernando Domínguez Camargo et al.) a partir de sus estrategias de apropiación de la discursividad peninsular con el fin de forjar una conciencia social diferenciada.

El alcance de esta nueva perspectiva de estudio me ha permitido observar con mayor nitidez la complejidad discursiva del Barroco de Indias. Este discurso lo entiendo tanto como el código simbólico/cultural que se impuso dentro de los territorios colonizados con el fin de sostener el proyecto imperial, a la vez que fue el sistema semiótico desde el cual los llamados

criollos proyectaron su anhelo de diferenciación de los sujetos peninsulares.¹ Los textos que surgieron de esta coyuntura operan apropiándose de la cultura española a través de distintas estrategias discursivas—la loa, la alabanza, la defensa y la imitatio de modelos consagrados—con el fin de crear, a través de la saturación de los modelos, un modo de enunciación alternativo. Ahora bien, el resultado de este tipo de posicionamiento cultural difícilmente pueda pensarse a través de una nítida oposición centro-periferia, donde el letrado criollo se enfrenta abiertamente al archivo cultural peninsular renegando del legado cultural ibérico: lejos está el Lunarejo de proponer un corte abrupto con los antecedentes europeos, sino que es posible rastrear en sus obras una gradual construcción de la figura del letrado criollo como aquel capaz de interpretar, manejar y re-crear el sentido profundo de la cultura metropolitana. Esta posición, claro está, implica establecer la validez epistemológica de los creadores coloniales a través de una serie de estrategias discursivas que buscan un reconocimiento dual que se dirige, primero, hacia la autoridad letrada peninsular (en tanto busca demostrar su fidelidad al orden monárquico imperial por medio de la aceptación de sus modelos culturales), para luego dirigir su enunciación hacia dentro de la ciudad letrada americana, buscando forjar los lazos (económicos y simbólicos) entre el grupo cultural al cual representa, los criollos. Como Anthony Higgins ha demostrado, en el virreinato de Nueva España, la construcción de la autoridad letrada virreinal se desarrolla dentro de un contexto cultural ambiguo y, por momentos, contradictorio donde el escritor criollo da cuenta de un bagaje de conocimientos diversos y heterogéneos (tanto peninsulares como

¹ Tanto los estudios pioneros de Jaime Concha, como los Mabel Moraña y John Beverley, se interesan en las relaciones entre el poder virreinal y sus formas de representación a través de la producción letrada americana. Esta concepción *jánica* (siguiendo el planteo del Beverley) del discurso barroco permite articular un importante conjunto de hipótesis acerca del entramado discursivo en la ciudad barroca colonial.

americanos) con los cuales busca gestar y sostener su posición de autoridad dentro de las complejas redes de la sociedad virreinal (*Constructing the Criollo Archive* 8-11).²

Espinosa Medrano representa la figura del letrado criollo en toda su magnitud: es un clérigo de la orden dominica, nacido en el Perú y que participó activamente en la vida cultural de la colonia, enseñando, predicando y escribiendo una obra importantísima para comprender algunos aspectos de la historia cultural del virreinato y sus relaciones con la cultura imperial metropolitana: su obra puede entenderse como ejemplo clave para dilucidar los elementos de contacto y separación entre las producciones culturales peninsulares y coloniales.³ Tanto en su *Apologético en favor de don Luis de Góngora* (1662) como en su comedia *Amar su propia muerte* (¿1650?) y en el conjunto de sermones titulado *La novena maravilla* (1695) es posible percibir una relación inestable entre la sumisión al archivo cultural ibérico y la discrepancia con el mismo desde un espacio excéntrico. Al analizar elementos claves de la obra de Espinosa Medrano como su lenguaje, el espacio de creación y recepción, sus vínculos intertextuales e ideológicos con el canon metropolitano y su particular idea de la imitatio, trataré de demostrar que la dinámica de apropiación de la cultura metropolitana por el letrado criollo plantea problemáticas que exceden el marco

² Al describir las características diferenciales de la posición de los criollos y su relación con las estructuras de poder virreinal, Higgins asevera que “In New Spain and the other viceroyalties, the structure of an imperial and, at least nominally, theocratic regime remains largely in place, albeit marked by a potentially destabilizing contingency and heterogeneity vis-à-vis subsisting indigenous and African belief systems. Instead, the salient features of a conjunctural tension are located in the domains of authority and knowledge: first, in the spheres of literature and culture; and, second, in the modes of scientific knowledge that can be articulated within the traditional regime, so long as they do not threaten its own authority and order” (*Constructing* 15).

³ Las obras del Lunarejo en lengua española que conocemos son las siguientes: *Amar su propia muerte* (¿1650?), *Apologético en favor de don Luis de Góngora* (1662), *Panegírica declamación* (1664), *Discurso sobre sí, en un concurso de opositores a beneficio curado, debe ser preferido, caeteeris paribus, el beneficiado al que no lo es en la promoción* (1664), “Censura del Dr. Juan de Espinosa Medrano para el Sermón en la solemnidad de la Virgen María señora nuestra, con título de la antigua.” (1669), *La novena maravilla* (1695). Espinosa Medrano también compuso en quechua dos obras: *El hijo pródigo* (¿1644?), y *El rapto de Proserpina y sueño de Endimión* (¿1644?). Por último, su obra en latín se titula *Filosofía tomística* y se publicó en Roma en 1688. Como puede apreciarse, mi trabajo se ocupa mayormente de la producción en lengua castellana del famoso autor cuzqueño.

estético y que se vinculan con el surgimiento de una identidad criolla. De allí la necesidad de adoptar una perspectiva transatlántica, que revise las negociaciones simbólicas existentes entre el centro y la periferia austral, sin perder de vista las características comunes y diferenciales de estos dos sistemas culturales.

Mi estudio intenta señalar que la particularidad del barroco colonial se expresa a través de una saturación del modelo peninsular, llevada a cabo por un paciente trabajo de reproducción y reconstrucción del habla letrada española. El punto de articulación de esta diferencia americana se da en la capacidad del letrado criollo para mimetizarse con el canon ibérico, a través de la práctica de la imitatio. Estrategia creadora que, según Alicia de Colombí-Monguió, estructura y da coherencia a la serie literaria de la temprana modernidad española:

Desde Garcilaso de la Vega hasta Calderón el mundo poético en sus diferentes avatares estilísticos puede definirse con esa sola palabra: imitatio. Tal es el principio absoluto y acaso el único terreno en común de una realidad elástica en perspectivas múltiples y fluctuantes. La teoría y la práctica de una poética que va desde Petrarca a Sor Juana Inés de la Cruz, y puede abarcarse en una palabra en toda Europa—y naturalmente en toda la América que escribe en lenguas europeas—exige una serie de deslindes justamente por ser un vocablo único determinando tan evidente diversidad. (*Petrarquismo peruano* 140)

De allí que el carácter diferencial de estos textos se basa en el acto de afirmación del ingenio criollo por medio de operaciones discursivas que tienden a desacralizar el antecedente literario peninsular, volviéndolo elemento subordinado a una significación diferente dentro de la obra virreinal.

El primer capítulo es una revisión crítica de la historia y recepción del Barroco de Indias. Las contingencias teóricas e ideológicas que esta producción cultural despertó durante más de un siglo de historia (desde finales del siglo XIX hasta las últimas décadas del XX), me permiten describir con detenimiento las tensiones que habitan esta parte de la historia intelectual americana. A su vez, el repaso crítico de las distintas tendencias teóricas dará lugar a mi particular modo de aproximación al fenómeno, a través del concepto de *imitatio*. La elección de esta noción como punto de partida de mi investigación se debe a diferentes razones. Primero, el concepto de *imitatio* estructura el canon—entendiendo a este último más como un principio generador de formas que como un simple conjunto prescriptivo de reglas—de la producción cultural, tanto peninsular como colonial. En otras palabras, me permite indagar un fenómeno a partir de una idea propia de la episteme barroca. Por otro lado, la amplitud sémica del concepto de *imitatio*, me posibilita vincularlo con aproximaciones teóricas contemporáneas, que incluyen la teoría del discurso, los modos de apropiación de una serie literaria, la intertextualidad y los estudios trasatlánticos. En mi análisis propongo una lectura atenta de la obra del Lunarejo teniendo en cuenta a la imitación tanto como clave de lectura textual que permite observar los modos de actualización de la cultura peninsular, y, al mismo tiempo, como gesto cultural de fundación de la autoridad letrada virreinal. Este último aspecto me interesa sobremanera ya que no sólo destaca las implicaciones ideológicas y culturales de este tipo de diálogo intertextual en el seno de la ciudad letrada americana de finales del siglo XVII, sino que también es posible rastrear los elementos a partir de los cuales el Lunarejo reflexiona en torno al concepto de imitación y sus implicaciones en la producción cultural barroca virreinal. Las noticias sobre la vida y obra de Juan de Espinosa Medrano son escuetas y han generado tantos interrogantes como

errores en el campo de la crítica; es por eso que añado en este capítulo un breve repaso biográfico de Juan de Espinosa Medrano que puede contribuir a conocer cabalmente tanto la vida del letrado criollo como el contexto sociocultural que habitó.

Luego de este capítulo introductorio, realizo un estudio pormenorizado de los diferentes géneros que componen la obra de Espinosa Medrano. De allí que, en el segundo capítulo, analizo el *Apologético* debido a que esta obra reflexiona en torno a los alcances y limitaciones de la palabra poética dentro del ámbito de la cultura letrada de la Contrarreforma. Más aún, el *Apologético* especula acerca de los modos de creación poética, poniendo en primer plano la tensa relación entre el pasado (la tradición) y el acto creativo del presente, entre el modelo y su epígono. No sería erróneo pensar que el *Apologético* es una defensa al mismo tiempo que un tratado sobre el sustento ideológico y estético de la creación letrada virreinal.⁴ Mi interés estará centrado en uno de los aspectos menos estudiados de esta obra, me refiero, concretamente, al singular modo en que Espinosa Medrano utiliza el concepto de imitación poética o imitatio. Creo hallar en el singular trato que el Lunarejo le da a esta idea un camino posible para captar un modo alternativo de estudio de la diferencia criolla. A partir de sus reflexiones en relación a la idea de la imitación, el cuzqueño establece una suerte de micro-poética tácita que puede proyectarse a los otros registros discursivos que componen su obra ya que en estos también se ponen en juego las relaciones entre lectura, escritura y la constitución de una identidad diferenciada. Mi trabajo está dirigido a recuperar, a partir del gesto imitativo, los elementos que definen al posicionamiento del letrado criollo en tanto un intento por participar, desde su propia singularidad, en las redes simbólicas y

⁴ Beverley escribe que Espinosa Medrano al analizar y defender la poética gongorina quiere “en cierto sentido fundar lo ideológico (una conciencia criolla naciente) en lo estético. Estamos presenciando aquí, en otras palabras, el nacimiento epistemológico de la ciudad letrada” (*Una modernidad* 115).

materiales del poder trasatlántico a partir de la construcción de su figura como instancia de autoridad cultural.

El tercer capítulo analiza la comedia titulada *Amar su propia muerte* (¿1650?), a partir de espacio de producción y recepción de esta obra (el ámbito del Colegio Seminario de San Antonio Abad en el Cuzco). Luego creo conveniente también observar el conjunto de elementos culturales que entran en juego en su propia textualidad (la relación entre el mundo andino y el *telos* imperial). Acto seguido comparo la estructura de esta obra con el canon peninsular (principalmente, analizo las similitudes y diferencias con la obra de Antonio Mira de Amescua, *El clavo de Jael*, que comparte el mismo intertexto bíblico). Por último, pretendo interrogar si esta obra de juventud de Espinosa Medrano puede ayudar a comprender con mayor exactitud el drama mismo de la constitución de la subjetividad criolla a través de sus estrategias de inscripción dentro del fenómeno cultural del teatro.

El cuarto capítulo está dedicado al estudio del sermonario de Espinosa Medrano, recogido en el volumen póstumo que se titula *La novena maravilla* (1695). El sermón, una de las partes fundamentales del discurso barroco, puede considerarse como uno de los vehículos más operativos para la transmisión de la ideología de la Contrarreforma. Su alto grado de codificación cultural, su exaltada teatralidad y sus relaciones con el poder político, hacen del al sermón una instancia adecuada donde poder leer las tensiones presentes en el llamado proceso de “colonización del imaginario” (Gruzinski). Planteo, entonces, la ubicación del sermón en la cultura barroca, destacando sus orígenes, funciones, tendencias, y polémicas en torno a los modos de predicar. Luego destaco su llegada, desarrollo y transformación en suelo americano, entendiéndolo como una de las herramientas de colonización y

consolidación del proceso de occidentalización.⁵ Analizaré con detenimiento un sermón dedicado a Santa Rosa de Lima. Este texto celebra a la primera santa nacida en América que fue rápidamente defendida como un signo importante y complejo de la identidad criolla. En este sermón, Espinosa Medrano re-escribe la vida de la santa como ortodoxa defensora de los postulados religiosos de la Contra-Reforma al mismo tiempo que inscribe la historia americana dentro de la teleología imperial. Paralelamente, el texto se constituye también en un objeto discursivo de carácter auto-reflexivo al defender la función de la predicación como herramienta cultural dentro del contexto virreinal peruano, esto último le da un carácter de meta-sermón, es decir, un sermón que reflexiona sobre su propia existencia. Es por eso que es posible interpretar este documento como una poética tanto de la forma y función de la oratoria sagrada en el Perú del siglo XVII, como así también puede pensarse como un intento para definir las coordenadas culturales que definen al estamento criollo del Cuzco.

Una mirada a la intimidad del letrado criollo

Pocos casos en la historia de las letras virreinales han sufrido tantas transformaciones interpretativas como la obra misma de Juan de Espinosa Medrano. A medida que las investigaciones históricas han ido descubriendo nuevos datos sobre su vida, se ha asistido a un proceso de reconstrucción y transformación de este singular cuzqueño. Famoso en el ámbito de las letras a partir de su brillante *Apologético en favor de don Luis de Góngora*, la obra de Espinosa Medrano ha venido siendo analizada como espacio clave donde interrogar elementos que parecerían forjar las primeras reflexiones en torno a la conciencia criolla. Es

⁵Gruzinski define el concepto de *occidentalización* de la siguiente manera: “Westernization includes all the tools of domination employed in the Americas by Renaissance Europe: the Catholic religion, market mechanism, cannon, books, and images. It adopted various, often contradictory forms, some of them overt rivals because Westernization was simultaneously material, political, artistic, and religious (the *spiritual* conquest). It called not only on institutions and social groups (conquistadors, monks, jurists) but also on families, relations, and individuals. Once in America, they all struggled to build replicas of the society they had left behind. In its Castilian version, Westernization meant the cross-Atlantic transfer of the Old World’s collective imagination and institutions” (*The Mestizo Mind* 53).

más, se podría argumentar, que las sucesivas imágenes que hemos tenido de Espinosa Medrano representan el drama mismo del intelectual latinoamericano en busca de su singularidad en tanto sujeto vinculado y a la vez escindido del espacio cultural europeo. Pero, claro está, la distancia histórica y cultural entre ese pasado y nuestro presente nos indican que debemos movernos con cuidado, para no omitir ni homogeneizar el complejo espacio desde donde surgió su obra.

Explorar la vida de Espinosa Medrano resulta una materia complicada aún hoy, a pesar del importante aumento de bibliografía específica sobre el tema. La escasez de documentos historiográficos, la pérdida o la destrucción de fuentes primarias; sumado a esto el desprecio (explícito o implícito) que este período de las letras americanas suscitó en muchas de las inteligencias más importantes de nuestra historia, hacen del *caso* Espinosa Medrano un espacio incierto, donde el mito, el elogio y la imaginación se entrecruzan reciamente. En suma, su biografía es un espléndido ejemplo de cómo actúan las discursividades que participan en la construcción de la historia. Los pocos datos que se tienen fueron interpretados de manera disímil de acuerdo a la visión del intérprete.

Uno de los primeros documentos escritos con pretensiones de veracidad fue un texto de Clorinda Matto de Turner⁶ titulado *Don Juan de espinosa Medrano ó sea El Doctor Lunarejo*, de 1887. Este ensayo fue luego integrado en el libro de 1890 *Bocetos al lápiz de americanos célebres*. Allí la autora configura una imagen posible del Lunarejo: indígena, estudiante precoz y brillante, que supo aunar en su persona la tradición europea con la aborigen, fue traductor de Virgilio al quechua, lector asiduo de los clásicos españoles y fiel seguidor de la oratoria barroca. Matto de Turner argumenta que su estudio se basa en

⁶ Matto de Turner escribe esta sucinta biografía, a la que encuadra dentro de una serie de *tradiciones* (a lo Ricardo Palma). La autora se enfoca en la vida colonial del Cuzco, recuperando la figura del Lunarejo principalmente debido a su supuesto origen indígena.

documentaciones de todo tipo, incluyendo tanto fuentes escritas (como las *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco* del deán Diego de Esquivel y Navia) como testimonios orales de difícil comprobación. Su visión del Lunarejo será filtrada a partir de una postura claramente indianista, donde el tipo social y étnico que se representa funciona como una especie de *tableaux vivant*: Espinosa Medrano servirá como un ejemplo clave para imponer una figura del nativo americano que pudo absorber e integrar lo más granado de las letras occidentales, destacándose en cada uno de los campos en que participó (poesía, música, teología, oratoria). El *Apologético* constituirá entonces, según la escritora peruana “ese lazo de flores con que el hijo de las vírgenes selvas del Perú se ligó con la madre del idioma castellano” (*Bocetos* 34), afirmación que, aunque parezca curioso, subyace en muchos de los textos críticos que, desde el presente, analizan la obra de Espinosa Medrano. De allí que haya incluido esta mención somera a Matto de Turner, que si bien carece de todo interés historiográfico para analizar la vida del Lunarejo, durante años ha sido el intertexto clave las visiones parciales del cuzqueño.

Ahora bien, a partir de los estudios de, principalmente, Luis Jaime Cisneros y Pedro Guibovich Pérez la imagen del Lunarejo ha ido ganando en nitidez, y su lugar dentro de la *ciudad letrada* virreinal se ha hecho más preciso. El erudito indígena deja paso al letrado criollo, que comienza a aparecer en toda su complejidad.⁷ El genio precoz y excepcional que, de la mano de un bondadoso clérigo, abandona el terruño paterno para descollar dentro de los claustros académicos del Cuzco, deviene en un activo participante de la vida intelectual colonial en todos sus registros y expresiones; el indígena que armoniza dos mundos antagónicos por medio de la doctrina y la traducción, comienza a verse como perteneciente a

⁷ Lo que sigue no es sino un intento de dar mayor cohesión narrativa a los datos aportados por estos investigadores: documentos que, curiosamente, no son del todo aprovechados por la crítica especializada.

ese anillo lingüístico que rodea la ciudad letrada y la mantiene a salvo de la alteridad nativa. Todas estas transformaciones, claro está, repercuten en la interpretación misma de sus obras, que dejan de ser vistas como meras reproducciones de los cánones estéticos peninsulares para ser situadas en el espacio intersticial de las ambigüedades criollas, como más adelante pretendo demostrar.

Los documentos de mayor importancia al momento de analizar la vida de Juan de Espinosa Medrano pueden clasificarse a partir de su propio género. Esto último es de capital importancia ya que se debe tener en cuenta que algunos de estos textos funcionan dentro de la misma retórica barroca: el elogio, la alabanza, la vida ilustre, son algunos de los significantes velados que participan en esta construcción discursiva de la vida del doctor Espinosa Medrano. Los datos más fiables que se tienen del cuzqueño provienen de: (1) un prólogo inserto en una de sus obras (finales del siglo XVII); (2) una semblanza compuesta a mediados del siglo XVIII; (3) el testamento e inventario de Juan de Espinosa Medrano (hallado en 1992); (4) dos cartas personales que se refieren a los disturbios sociales en las minas de Laicacota; (5) datos que provienen del Archivo departamental del Cuzco, del Archivo de la Catedral y del Archivo General de Indias.⁸

El primer documento, el prólogo, fue comentado y analizado por Cisneros y Guibovich (1988), quienes señalan que uno de los primeros biógrafos del Lunarejo fue el dominico fray Agustín Cortés de la Cruz. Este personaje fue amigo del autor, y se ocupó de publicar la recopilación de sermones titulada *La novena maravilla nuevamente hallada en los panegíricos sagrados que en varias festividades dixo el Sr. Arcediano Dr. D. Juan de Espinosa Medrano*, editada en Valladolid en 1695. El prólogo se ocupa de dar una semblanza

⁸ El orden que doy a estos documentos está no es estrictamente cronológico, sino que responde a los años en que fueron hallados o comentados estos documentos.

biográfica del Lunarejo. Cortés de la Cruz fue también, vale recordarlo, uno de los albaceas de su testamento. El segundo documento de donde proceden otros datos biográficos integra la obra Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco, escrita por el deán Diego de Esquivel y Navia, a mediados del siglo XVIII. Este autor se documenta a partir del libro II de Actas del Cabildo Eclesiástico, el prólogo a los sermones ya comentado y la tradición oral. El tercero de los documentos es, a mi entender, uno de los mayores hallazgos en torno a Espinosa Medrano: tanto el testamento como el inventario brindan datos concretos acerca del modo de vida que llevaba el cuzqueño, los bienes, su biblioteca, sus escritos y sus deudos. Las dos cartas personales halladas por Guibovich Pérez y Domínguez Faura (“Dos cartas”), fechadas en el año 1666, posibilitan vincular al intelectual cuzqueño con su entorno social y político a partir de los desórdenes ocurridos en las minas de Laicacota. Por último, la información aportada tanto por los archivos del Cuzco como los del Archivo de Indias en Sevilla contribuye con precisiones cronológicas que abarcan buena parte de la vida del Lunarejo.

La fecha de nacimiento de Espinosa Medrano no se conoce con seguridad, sino que ha sido deducida a partir del “Prólogo” a la *Novena Maravilla*. Escribe el albacea Cortés de la Cruz: “Premióle Dios con darle muy buena muerte, y aunque no pudiéramos dezir, que su vida por no aver passado de 60, poco más o menos, fuer corta vida para tanto Fénix”.⁹

Teniendo en cuenta que la muerte del Lunarejo acaeció el 22 de noviembre de 1688, los investigadores sitúan el nacimiento entre los años de 1628 y 1630. El lugar de nacimiento del Lunarejo aparece, en la tradición bibliográfica, vinculado a su origen étnico. Aparentemente, fue Diego de Esquivel y Navia (¿1700?-1779) quien, por primera vez, menciona el pueblo de

⁹ Cito, en todos los casos, de Cisneros y Guibovich (“Un intelectual cuzqueño”).

Calcauso¹⁰ en la provincia de Aimaraes, en el obispado del Cuzco, como el lugar preciso del nacimiento, a la vez, es este autor quien subraya el origen indígena de Espinosa Medrano. El texto dice lo siguiente: “Predicando un día Espinosa Medrano en la Iglesia Catedral advirtió que repelían a su madre, que porfiaba por entrar, y dijo “Señoras, den lugar a esa pobre india que es mi madre”, y al punto la llamaron convidando sus tapetes”.¹¹ Esta historia ha sido repetida y comentada por la crítica académica, de diferentes maneras. Según Cisneros y Guibovich (basándose en un estudio de Núñez) la anécdota no es original de Esquivel, sino que ha sido atribuida a otros autores, es decir, está más cerca de un tópico retórico que de la veracidad histórica. Tamayo Vargas (“Lo barroco y el Lunarejo”) comenta este episodio como un claro ejemplo de la complejidad étnico-cultural de la sociedad virreinal, mientras que John Beverley (“Máscaras de humanidad”) por su parte analiza esta escena, valorando no la verosimilitud de la misma, sino su valor simbólico en tanto emblema de la situación de escisión provocada entre la aristocracia indígena debido a los proceso de transculturación. Sin entrar en discusiones teóricas más complejas—que abordaré en uno de los siguientes apartados—es preciso destacar que la incertidumbre en torno al origen del Lunarejo parte, también, del silencio (muchas veces un *retórico silencio*, retomando el verso de Calderón) en torno al linaje que se halla en los otros documentos de importancia. En el “Prólogo” a *La novena maravilla*, se lee que Espinosa Medrano “fue hijo de sus obras este nobilísimo ingenio”, frase que Rodríguez Garrido ha comentado claramente:

Tal afirmación es un tópico que recorren las plumas de muchos egregios escritores hispanos del siglo XVI y XVII [...] es un tópico que sirve para encomiar y defender a quienes, marginados de algún modo del prestigio social por sus orígenes—ya sea por

¹⁰ En otra edición de esta obra se menciona como ciudad natal Juliaca, después rectificado.

¹¹ Cisneros y Guibovich 331. Esta anécdota también se encuentra copiada en Matto de Turner.

carecer de la llamada pureza de sangre o por ser hijos bastardos o naturales—se han hecho el nombre que la cuna negó a fuerza de sus actos. (“Retórica y tomismo” 32)

Frente a estas dudas, se suma el hecho que en el *Testamento* tampoco se hallan referencias a su origen y filiación; curiosidad que ya ha sido marcada por Guibovich (“El testamento e inventario”) debido a que era habitual en este tipo de documentos encabezarlos con la descripción genealógica. La ausencia de toda mención a su origen familiar o linaje étnico ha sido muchas veces tomado como signo evidente de su origen indígena¹². La mayor parte de los estudiosos en el tema son cautos, ya que es preciso sopesar mucha información, y de diversa índole, que autorice cualquiera de las hipótesis más comunes (indio, mestizo, hijo natural, etc.). Se puede afirmar la existencia de un movimiento crítico de tendencia *revisionista*—Cisneros, Guibovich—que se ha encargado de clarificar los datos biográficos sobre el Lunarejo, haciendo un trabajo ejemplar en lo que atañe a historiografía, moviéndose sigilosamente dentro de un caudal discursivo complejo, donde se entrecruzan el elogio y la hipérbole barroca que son dos—pero no los únicos—de los modos dominantes en esta serie textual.

Si, por ejemplo, se investiga en torno a los primeros años de la vida de Espinosa Medrano, tampoco se encontrarán suficientes datos que avalen cualquier teoría. Se desconoce la fecha de ingreso al Colegio cuzqueño de San Antonio Abad, colegio que fue fundado en 1568. Guibovich y Cisneros, tratando de rastrear cualquier indicio que ilustre sobre el joven estudiante, recuerdan que las Constituciones del Seminario “establecían como condiciones para ingresar ser naturales de este Obispado de Cusco [...] de legítimo matrimonio [...] limpios de raza de moros ni judío” (333). Estos datos, al menos, permiten conjeturar algunas

¹² Boixo en su edición del *Apologético*, si bien relativiza cualquier afirmación tajante en torno al origen indígena del Lunarejo, cree que no es descabellado asignarle este linaje.

de las condiciones que sí reunía el joven Juan, si bien no logran informarnos demasiado sobre su posible pasado indígena. Según Raquel Chang-Rodríguez (apoyándose en los estudios de Valcárcel) el Colegio de San Antonio Abad permitía el ingreso a sus claustros de jóvenes de humilde condición, a diferencia del Colegio de San Bernardo; si bien, es preciso aclarar que no todos los internos del primero pertenecían a este estamento. Según testimonio del padre fray Francisco de Loyola Vergara, en 1645, el Lunarejo cursaba estudios en el Seminario: este religioso afirma haber instruido al Lunarejo por cuatro años, tanto como estudiante como asistente en la catedral (Cisneros-Guibovich 337). Dentro de este clima de enseñanza, probablemente regido por la pedagogía jesuita¹³ ordenada a partir de la *Ratio Studiorum* de Acquaviva, quizás compuso Espinosa Medrano los llamados dramas juveniles en lengua quechua y en española.¹⁴ La comedia en lengua castellana *Amar su propia muerte*, como ya se verá más adelante, pudo haber sido un ejercicio de retórica, o, por qué no, una comedia de tema bíblico escrita para alguna festividad particular. Pero, claro está, no se tienen datos fidedignos sobre esto último que hasta ahora queda sólo como pura conjetura.

Según los datos del Archivo General de Indias, Audiencia de Lima, citados por Guibovich y Cisneros, en el año 1650 comienza Espinosa Medrano su actividad como catedrático de Artes y Teología en el mismo seminario de San Antonio Abad. El 14 de julio de 1654, el Lunarejo logra su grado de Doctor en Teología en la Universidad de San Ignacio de Loyola. Este establecimiento, fundado por los jesuitas en el año 1623, brindaba los grados de bachiller, licenciado, maestro y doctor. Por sus aulas debió pasar Espinosa Medrano y

¹³ Desde 1603 la Compañía de Jesús dirigía el Seminario debido a una disposición del Obispo de Cuzco. Según Cisneros y Guibovich (“Un intelectual cuzqueño”), las dos primeras décadas del siglo XVII fueron testigos de las constantes disputas entre los jesuitas y el clero secular. Para un análisis más profundo de estas tensiones en torno a las órdenes religiosas, consúltese *Las promesas ambiguas* de Bernard Lavallé, fundamentalmente el capítulo “Evangelización y protocriollismo: la cuestión de las doctrinas regulares en el siglo XVI” (63-77).

¹⁴ Una interesante descripción de los manuales, retóricas y métodos de estudios de este tiempo se encuentra en el ensayo “Apuntes para un estudio de la tradición retórica en Hispanoamérica en el siglo XVII” de Luisa López Grigera.

entablar amistad (como lo señalan Cisneros y Guibovich) con el Doctor Alonso Bravo de Paredes y Quiñones, quien firma una de las censuras del *Apologético*, llamando al Lunarejo “Demóstenes indiano, Fénix criollo” (*Apologético* 117). A partir de 1655 se registra la actividad parroquial de Espinosa Medrano dentro de la parroquia del Sagrario. El año siguiente aparece como el inicio de su actividad oratoria, predicando la *Oración Panegírica de Nuestra Señora de la Antigua* en fiestas que se llevaron a cabo en la misma Universidad de San Ignacio de Loyola. La fama de orador culto del Lunarejo es uno de los tópicos más recurrentes en los documentos biográficos, actividad que, se debe recordar, fue de fundamental importancia en la cultura barroca tanto peninsular como virreinal. La oratoria sagrada ha sido pensada como un —entre otros— modo de celebración y afirmación de un orden estamental y simbólico; acontecimiento que aunaba todos los registros propios del arte barroco (teatro, poesía, pintura, religión) dentro de un espacio y un tiempo que se ordenan de acuerdo a la teleología europea y cristiana. El sermón debe estudiarse inserto en esa sociedad que lo circunda, y a la que celebra y defiende en cada acto performativo desde el púlpito. Durante muchos años, la actividad oratoria del Lunarejo no se interrumpirá; los registros se suceden uno a otro, combinando las diversas celebraciones (políticas y religiosas) que se dan en el Cuzco.

Para junio de 1660, Espinosa Medrano ha acabado de escribir su *Apologético*, obra que verá la luz, en Lima, dos años después. Según el testimonio de Cisneros y Guibovich, durante el año 1664 se publican dos escritos del Lunarejo: el *Discurso sobre si en un concurso de opositores a beneficio curado debe ser preferido caeteris paribus el beneficiado al que no lo es en la promoción de dicho beneficio* (Lima, Imprenta de Juan de Quevedo y Zárate) y la *Panegírica declamación por la protección de las ciencias y estudios*. Como

puede apreciarse desde los títulos mismos, Espinosa Medrano participa en los diferentes ámbitos y registros de la cultura letrada virreinal, y deja claras muestras de la polifacética actividad del letrado criollo, en quien se reúnen la producción académica inter-claustral (al tratar una cuestión puramente formal de elección de candidaturas escolásticas) y su proyección externa, valorando la necesidad y el socorro que la actividad intelectual presupone y requiere.

Un reciente estudio de Guibovich y Faura (“Dos cartas inéditas”) da a conocer dos cartas inéditas de Espinosa Medrano, fechadas en 1666, y dirigidas al Chantre Don Francisco Henríquez. El valor documental de estas misivas personales es muy importante, ya que aporta no sólo un dato desconocido en torno a la carrera eclesiástica del Lunarejo como cura de la doctrina en Juliaca (dato que no se consignaba en los anteriores estudios biográficos), sino que también permite valorar en su justa medida la posición que ocupaba Espinosa Medrano dentro del conflictivo mapa de intereses de la colonia.

Hacia el año 1657, asevera Guibovich, se produce una merma importante en la producción mineral del Potosí. Hecho que hace a los mineros andaluces José y Gaspar de Salcedo,¹⁵ desplazarse en busca de otro yacimiento argentífero. El hallazgo de una veta mineral de considerable importancia entre los cerros de Laicacota y Cancharami, cambió sustancialmente el valor y la importancia de esa zona, al punto de generar, debido a las migraciones internas de mineros y trabajadores, un asentamiento particular, llamado San Luis de Alva de Laicacota. Los documentos cuentan que la afluencia de españoles a este nuevo polo minero fue alta y diversa: andaluces, extremeños, castellanos y vascos se reparten la población peninsular del lugar. Los vascongados y los andaluces (capitaneados por los

¹⁵ La descripción de estos hermanos, sus ardidés para encontrar la veta y su posterior caída en desgracia en el mundo virreinal, se encuentran narrados en el libro de Jorge Basadre *El conde de Lemos y su tiempo*.

hermanos Salcedo) pronto se disputan el control político y productivo de la mina; acrecentando tensiones internas de antigua data. En agosto de 1655, bajo las órdenes del en ese momento virrey conde de Santisteban, se nombró a don Ángel de Peredo y Villa corregidor de Paucarola. Este funcionario demostró singular predilección por los intereses de los vascongados, aparentemente más cercanos al poder virreinal que los hermanos Salcedo, que, según Basadre, agrupaba buena cantidad de criollos, mestizos e indios. El poder que los Salcedo detentaban aparece como más cercano a las posturas de los encomenderos (con sus prerrogativas de por vida) que al mandato emanado por la corona. El día 24 de junio de 1665, se produjo lo que se conoce con el nombre de “motín de San Juan”, y los andaluces toman el control de Laicacota y expulsan a la facción de los vascos, que aguardan en San Antonio de Esquilache. Sin poder hacer mella en el dominio de los Salcedo, el comendador enviado decide dejar el asentamiento y preparar una ofensiva desde San Antonio. Claro está, la revuelta no tardó en producirse, y los andaluces abandonan el terreno y se refugian en Cuzco, que pasó a ser el campo de operaciones de los Salcedo, quienes atacan a los enviados desde Lima, cercan Laicacota y, luego de grandes disturbios donde mueren de ambos bandos, detienen al corregidor; quien luego de ser liberado retorna a Lima en el año 1666 y redacta un informe negativo acerca del bando andaluz; relación que, plantea el problema como desobediencia al poder real, más que como un conflicto de intereses económicos, y que, según Guibovich Pérez y Domínguez Faura, “influiría poderosamente en las decisiones que tomaría el nuevo virrey conde de Lemos al llegar al Perú en 1667” (226). Una vez pacificada la región, Lemos visita en persona Laicacota, apresa a los Salcedo, uno es ajusticiado y el otro encerrado de por vida en el puerto del Callao.

Espinosa Medrano aparece en este contexto a partir, como ya anticipé, de dos cartas personales dirigidas a Francisco Henríquez. Ambas esquelas fueron escritas en el año 1666, la primera del 8 de enero y la segunda el 9 de marzo.¹⁶ Guibovich Pérez y Domínguez Faura conjeturan la posible existencia de otras cartas, que seguramente fueron confiscadas por las autoridades virreinales. Este intercambio epistolar brinda, como ya dije, un dato primario de gran importancia: la presencia y labor de Espinosa Medrano en la parroquia de Juliaca. Territorio que poseía un importante rebaño ovino que brindaba una renta considerable, del cual, seguramente el Lunarejo obtuvo algún rédito (“Dos cartas”). Es probable que allí haya participado como cura interino, y puede ser interesante, para un estudio futuro, analizar su presencia en esa parroquia a la luz de las disputas entre el clero secular y las diferentes órdenes, en torno al problema de la *prelación*, tan bien analizado por Bernard Lavallé especialmente el capítulo sobre el *criollismo conventual* (*Las promesas* 63-76).

Por otro lado, el contenido de las cartas, muestra cómo Espinosa Medrano apoya a la facción andaluza, llamándolos “mis feligreses” que se encuentran “despechados, pobres y gastados” (8 de enero 231), descripción cuasi tópica del estamento criollo por esos años. Este ponerse del lado de los andaluces, puede ser leído como una forma de apoyo y crítica (si bien no radical) a la política imperial de dar mayor apoyo a los *gachupines* frente a los criollos. La carta del 9 de marzo se inicia con una afirmación que da una imagen posible del Lunarejo, como claro letrado virreinal: “Ya podía averme olvidado de los libros, como Vuestra Merced dice, con el son continuo del atambor y clarín” (“Dos cartas” 232). No hay, como se deduce de la anterior cita, una escisión radical entre el orden de los estudios y lo político, sino que se vinculan mutuamente; son dos de los ejes principales de la vida barroca virreinal. En lo

¹⁶ Las dos cartas fueron halladas en el Archivo General de Indias, en Sevilla. La primera es un original autógrafa, la segunda es una copia.

relativo a los hechos de Laicacota, Espinosa Medrano desmiente que los andaluces hayan estados organizados con una finalidad específica, tratando de evitar, seguramente, que se califiquen los disturbios como una traición a la figura real. Los amotinados, al esparcirse una falsa noticia sobre la detención de uno de los partícipes en la negociación, se muestran “yndignados de la traición que decían, abanzaron *criollos* y *andaluces* sin horden ni aparato militar” (“Dos cartas” 232; énfasis mío). Como se ve, Espinosa Medrano reúne según su perspectiva en un mismo bando a los mineros andaluces y los nacidos en estas tierras para diferenciarlos de los vascongados.

Por último, introduce un micro-relato bélico inaudito:

Cuéntase que a uno (háseme olvidado el nombre) estando mostrando, sobre un caballo, las troneras del fortín, le dispararon de una un mosquete y la bala se quedó mellada sobre la tapa de una cajeta de Copacabana, sin dañar ni la ymagen ni al dueño. (“Dos cartas” 232)

Si antes las armas y las letras aparecían conjugadas en una sola frase, ahora, lo milagroso cristiano se presenta en el mismo campo de batalla: la religión solidifica y une los diferentes intereses creados, y se introduce en la narración bajo el auspicio de la virgen de Copacabana.

Según Cisneros y Guibovich, en el año 1668 el Lunarejo recibe el cargo eclesiástico en la parroquia de Chincheros, dejando atrás su tiempo en Juliaca. Aparentemente, ejerció esta labor a partir de 1669 hasta 1677. Este nuevo beneficio le aportará importantes réditos económicos que hasta no hace mucho tiempo permanecían desconocido para la bibliografía en el tema. En el “Testamento” se consigna la posesión de 300 o 400 cabezas de ganado ovino en ese curato, suma importante que subraya una de las fuentes económicas que usufructuaba el doctor Lunarejo que, propio de la actividad de doctrinero, alternaba el trabajo

pastoral de *almas y ganado*. Volviendo al año 1668, Cortés de la Cruz consigna que, mientras Espinosa Medrano estaba en el Cuzco, pasó por allí el Virrey Conde de Lemos, luego de trasladarse a Laicacota en ocasión de los disturbios ya narrados. Una vez aplacada la revuelta, el Conde y su séquito volvían a Lima, donde la virreina ejercía momentáneamente el poder. Lemos hace una parada en la ciudad del Cuzco, reuniéndose con las diferentes autoridades del lugar. El albacea del Lunarejo escribe:

El señor conde de Lemos luego que oyó en el Cuzco algunas obras de Espinosa Medrano y versos con que celebró el Colegio de San Antonio, los hizo trasladar, sin que quedase papel que no fuese digno de su estimación, por darlos a la estampa en España. (“Un intelectual” 339-40)

Desconozco cuáles pueden haber sido las composiciones mencionadas en la anterior cita, obras que avalando este testimonio también son mencionadas por Esquivel y Navia ya en el siglo XVIII, dando un dato más específico sobre el tipo de escrito: “escribió varios poemas líricos y cómicos de lengua castellana y en lengua quechua” (cito por Cisneros y Guibovich). Una autoridad en el Lunarejo como Cisneros admite la posibilidad de hablar de textos perdidos del Lunarejo (poesía, sermones, comedias) pero desconoce cualquier tipo documento impreso que avale lo referido anteriormente. Las poesías de Espinosa Medrano por el recibimiento de Lemos, lamentablemente, aún no han sido halladas. Resulta interesante anotar que en unos de los apartados del “Testamento”, donde se hace donación de la biblioteca del Lunarejo al Colegio de San Antonio, también se mencionan

algunos papeles y quadernos en materias escolásticas y morales expositivas quantas de hallaren hago donación de ellas a mis albaceas rogándoles que *los escritos que se*

hallaren en verso que no fueren mui morales y en loor de Dios y de sus santos las quemem luego. (“El testamento e inventario” 16; énfasis mío)

¿Serían estos las composiciones aludidas en los documentos? ¿Es posible asociar aquellas poesías líricas y cómicas—mencionadas por Navia—con estas *no mui morales y en loor a Dios* anotadas en el testamento por Espinosa Medrano? Claro está, es imposible afirmar algo terminante con estos pocos datos que se tienen. Ahora bien no quedan dudas que el Lunarejo compuso poesías (en ambas lenguas) durante su vida, y que fueron habituales esos “ocios [...] que me permiten estudios más severos”, como Espinosa Medrano mismo habla de su obra profana en el apartado “Al lector” del *Apologético*.

En los siguientes cinco años se registra la actividad habitual del Lunarejo, repartida entre la prédica de sermones (muchas veces en la misma catedral del Cuzco, otras veces hospitales y en el monasterio de las Descalzas) y la enseñanza de Teología en el Seminario de San Antonio. Se le conferirá la propiedad del curato de San Cristóbal en durante los primeros meses del año 1679. Esta última, es necesario aclararlo, era una de las “ocho parroquias de indios de la ciudad de Cuzco” (“Un intelectual” 341), lugar donde seguramente el Lunarejo desempeñó con habilidad, política y económica, su labor evangélica.

En 1681 participa y triunfa en el concurso por la canonjía magistral de la Catedral del Cuzco. Su desempeño estuvo, según anota Esquivel “lleno de lucimientos” y el Colegio San Antonio mismo celebró con gran pompa la victoria del antiguo colegial y actual profesor del seminario (citado en “Un intelectual” 342). Al año siguiente se encuentra la firma de Espinosa Medrano en una carta memorial dirigida al obispo Mollinedo donde “manifiestan su oposición a las pretensiones de los jesuitas de hacerse cargo de la parroquia de San Sebastián” (“Un intelectual” 342), este hecho parece vincularse con las disputas internas,

teológicas y políticas que existían entre las diferentes órdenes religiosas, principalmente entre jesuitas y dominicos. Como muy bien ha señalado José A. Rodríguez Garrido, la ciudad del Cuzco fue escenario de las polémicas en torno a la neoescolástica, donde alumnos de las diferentes tendencias en pugna llegaron a enfrentarse en las calles de la antigua capital incaica. En los años que siguieron a este documento que cito, se desarrollaron fuertes encontronazos entre el clero secular y los jesuitas en torno a la facultad de brindar grados académicos en los diferentes establecimientos educativos de la ciudad. A su vez, Rodríguez Garrido remarca que las tensiones se agravaron debido a que

a partir de 1648, los jesuitas eran los únicos que podían otorgar grados universitarios en el Cuzco. Los estudiantes de San Antonio que querían obtenerlos tenían que seguir cursos en el colegio jesuita de San Bernardo y luego rendir allí las pruebas respectivas. (“Retórica y tomismo” 8)

Esta situación comenzó a transformarse cuando en 1692 el Colegio de San Antonio obtuvo la correspondiente autorización para brindar los cargos que hacía tiempo reclamaba. Debido a un rechazo de los jesuitas comenzó una discusión teológica de grandes proporciones donde (ya muerto el Lunarejo) su autoridad fue utilizada como arma intelectual precisa para contestar a la facción contraria. Estos datos, si bien se adelantan a la línea cronológica que vengo trazando, igualmente contribuyen a situar las ideas teológicas del Lunarejo dentro de un horizonte de representación más adecuado y preciso.¹⁷

En la carrera eclesiástica del Lunarejo, 1684 será un año de importancia debido a que recibe la orden de tomar el cargo de la canonjía magistral de la catedral del Cuzco. Una vez asumido el cargo en diciembre de ese mismo año, Espinosa Medrano participa de diferentes actividades: asiste al Cabildo eclesiástico en calidad de canónigo, participa de la elección del

¹⁷ Para un análisis exhaustivo de la cuestión, remito a Rodríguez Garrido, “Retórica y tomismo”.

secretario del cabildo, discute asuntos tales como las capellanías de los prebendados. Su actividad *laica* también se ve constantemente registrada en el año siguiente (1685). Compra viviendas en la parroquia de San Cristóbal (a un indio natural llamado Sebastián Abreu) y también recibe delegaciones para fundar una capellanía. A finales de ese año los registros de los libros de actas del cabildo eclesiástico anotan que Espinosa Medrano es promovido al cargo de tesorero de dicho organismo, participando en la designación de jueces de renta. En 1686 se le otorgará el cargo de chantre de la catedral de la ciudad que, de acuerdo a Esquivel, tomará posesión más adelante. Es importante marcar que el Lunarejo dará un poder al dominico (nuevamente se aprecia de que lado de la disputa teológica se ubicaba el doctor) fray Leonardo Dávalos para que este tramite la posibilidad de imprimir su famosa *Philosophia Tomística*. En el transcurso de este año también se registran algunas transacciones comerciales que el Lunarejo llevó a cabo, por lo visto, necesitado de sirvientes ya que, con ese fin compra “un negrito nombrado Pascual de edad de catorse o quince (sic) poco más o menos”¹⁸ por la suma de 550 pesos; y también contrata a un indio natural del ayllu Hanansaya para su servicio por el período de un año. Espinosa Medrano sumará a su ya importante riqueza algunas viviendas ubicadas en la parroquia de San Cristóbal y también venderá otras propiedades a indios naturales. La publicación en Roma de la *Philosophia Tomística* se dará en el año 1688, año que registra además el deceso del Lunarejo, Por muchos años, debido al escrito de Esquivel y Navia se supuso que la muerte había acaecido el día 13 de noviembre de ese año. Pero, gracias al descubrimiento del *Testamento*, la fecha exacta debe ser el 22 del mismo mes. Hasta aquí las noticias que, en vida de Espinosa Medrano, se registran en la bibliografía más confiable. Pero, creo preciso analizar con mayor

¹⁸ En su testamento es nombrado como “un negro bozal”, es decir, nacido por fuera del territorio virreinal y, según el sentido que Covarrubias le da a esta palabra, sin conocimiento de la lengua española.

detención el texto del “Testamento e inventario”, ya que brinda una oportunidad única de explorar la intimidad de esta singular figura del Perú virreinal.

Cuando en 1992, Guibovich Pérez publica un artículo titulado “El testamento e inventario de bienes de Espinosa Medrano” se abrió una puerta inédita hacia la intimidad de nuestro letrado criollo. No sólo este hallazgo bibliográfico modificaba ciertos datos relativos a la vida del Lunarejo (como ya comenté, en torno a la fecha de su muerte y sus *borrones*) sino que además permitía asomarnos con precisión al entorno material con el que convivió nuestro autor. Espinosa Medrano en su última voluntad deja sus bienes a cargo de dos albaceas, el ya mencionado Agustín Cortés de la Cruz (su primer *biógrafo*) y al canónigo Felipe Ramírez de Arellano: ambos formaban parte también de ese sector letrado que, al menos materialmente, este testamento ilustra.

Cuatro capellanías mandó a fundar el Lunarejo, otorgando al Cabildo de la Catedral del Cuzco el favor de organizar y designar a los capellanes que debían regentarlas; esta acción pía involucró un caudal de 16.000 pesos (12.000 fueron aportados en efectivo) que provenían de diferentes fuentes. Así mismo, se deja dinero para que en la iglesia Catedral “se me diga una misa cantada solemne todos los años indefectiblemente con su responso por mi ánima” (“El testamento e inventario”¹²), como está escrito en ese documento. También se asigna cierta cantidad de dinero destinada, entre otras cosas, a la “redención de cautivos y santos lugares”. (11) Como herederos fueron designados sus sobrinos María Josepha Melgarejo y Francisco Melgarejo, hijos ambos de la hermana del doctor, Ana de Espinosa Medrano casada con Luis Melgarejo. Estos son, como bien comenta Guibovich, los únicos parientes que se le conocen al Lunarejo y quizás, una buena clave para desentrañar el misterio de su origen.

La fortuna de Espinosa Medrano se basaba tanto en tierras, ganado, esclavos, obras de arte (lienzos y esculturas), libros, ropa, platería, y dinero amonedado.¹⁹ Sobre este último punto se señala que al momento de realizar el inventario del Lunarejo se dejó constancia de una importante cantidad 21.239 pesos en moneda. Comenta Guibovich que

los registros notariales conservados en el Archivo Departamental del Cuzco muestran cuán involucrados estuvieron los canónigos y otros prebendados de la Catedral en la compra y venta de casas, tierras, esclavos y otros productos, la minería y el comercio. (“El testamento e inventario”⁴)

Se deduce de esta nota, que Espinosa Medrano no fue una excepción a este modo de acumulación de riqueza. Ya se ha dejado constancia en el anterior apartado de su compra de casas y terrenos. A lo que habría de sumarle algunas de las ganancias obtenidas durante uno de sus curatos, descrita por el Lunarejo como “una manada de ovejas que tengo en dicho pueblo de Chinchero trescientas o quatrocientas poco más o menos”, ganado que se dispone o para los pobres de esos pueblos o para un hospital situado en esa zona como un capital con posibilidades de aumentar. A su vez, es preciso notar que al dejar constancia de sus deudores, se subraya que “los curacas de Maras así el de la encomienda del Conde de Montero como el otro, me deben cantidad de mais y trigo” (“El testamento e inventario” 17), señalando cómo en el espacio virreinal se entrecruzaban el orden evangélico y el económico, funcionando como una red compleja que abarcaba, como se deduce de la cita, a los encomenderos, los curacas y el estamento eclesiástico.

La plata labrada, los vestidos, las colgaduras y lienzos, y su biblioteca dejan entrever que el doctor poseía en su aposento un número importante de objetos suntuosos donde se

¹⁹ El inventario de Espinosa Medrano se realizó el día 25 de noviembre de 1688, es decir, tres días después de su fallecimiento.

reunían (como en algunos de sus escritos, como en su posición ideológica misma) el placer por las formas y la vida devota, la antigüedad pagana y la sacra teología, la literatura sacra y la no “mui moral”, la cultura peninsular y la más joven voz virreinal. Su colección pictórica puede leerse como un emblema de su afán de coleccionista, claro está no sólo suyo, sino compartido por buena parte del estamento letrado: los “liensos grandes de fábulas de pintura primorosa” se encuentran registrados al lado de otros “quatro liensos de los quatro doctores de la iglesia”;²⁰ y los retratos de filósofos antiguos se conjugan con imágenes de santos. Esa misma tensión aparece en las disposiciones que el Lunarejo dejó en torno a su biblioteca y papeles. Como ya subrayé, Espinosa Medrano dejó escritos de diversa índole; entre ellos se destacan los que versan sobre materias escolásticas, morales y expositivas que quedaban a disposición de sus albaceas. La parte no “mui moral” de estos escritos corrió—supongo—la suerte destinada en el documento notarial: las cenizas y el olvido.

La rica biblioteca del Lunarejo, con sus estantes de esculturas, con más de trescientos volúmenes—algunos de ellos eran propiedad del Colegio de San Antonio y que debían devolverse—se destinó a la venta para costear las “mandas y legados” como se registra en el documento testamentario. Este hecho, lógicamente, provocó la dispersión de sus tan valiosos libros e impide el acceso a (hipotéticas) notas de lectura del erudito cuzqueño. Los tomos inventariados dan cuenta de una selecta biblioteca, donde se hallaban obras de diverso origen, son como una muestra concreta del *prodesse et delectare* horaciano.

Las letras profanas se ven representadas por diversos autores. Si se piensa solamente en la península ibérica en los siglos XVI y XVII, se hallará lo más granado de su producción cultural. De Lope de Vega se encontró *La Circe*, y dos tomos de *Comedias*. De Quevedo se halla el *Parnaso* (en un tomo), Covarrubias aparece con sus *Emblemas*, un Sousa (quizá el

²⁰ La ortografía proviene de los testigos que relevaron sus posesiones. No corrijo las erratas.

portugués al que contestó Espinosa Medrano en su *Apologético*), un tal Servantes [sic] con sus *Novelas*, un “Góngora comentado” (seguramente, la edición de Salcedo Coronel, ya que en otra entrada se consigna por separado a Pellicer y sus *Lecciones solemnes*), un “estebanillo guzmán” curioso acto fallido de *condensación genérica* del escribano junto a *La Celestina*. También integraba su biblioteca Baltasar Gracián y el jurisconsulto Alciato, tan citado y utilizado por Espinosa Medrano. Esta biblioteca contiene un importante caudal de libros que, como Teodoro Hampe Martínez ha demostrado, circulaban en el territorio peruano: la posesión material del libro, un objeto suntuoso en sí mismo, integra el conjunto de bienes acumulados que le permiten al letrado criollo pertenecer a un segmento preciso de la sociedad, como así también poder demostrar su manejo del código simbólico del poder (“El eco de los ingenios” 80). La biblioteca del Lunarejo es el último testimonio que quise presentar, ya que ayuda a cerrar el retrato de su vida: el texto *la vida de Espinosa Medrano* que intenté trazar, tuvo como objetivo articular información dispersa, o de difícil acceso. Reconozco que aun queda mucho por explorar en la vida del Lunarejo y que, seguramente, nuevos documentos saldrán a la luz en los próximos años.

Entre ruinas yace la distancia: una arqueología posible del Barroco de Indias

Cualquier estudio que pretenda dar cuenta de la producción cultural del llamado Barroco de Indias se encontrará, desde el principio, con un número importante de cambios en la valoración de este fenómeno. Las producciones culturales de esta época se encuentran enmarcadas en lo que Hernán Vidal llama el proceso de estabilización colonial: un período que se inicia a finales de la década de 1560 (el fin de la conquista territorial) y concluye durante la primera mitad del siglo XVIII. Se habla de una estabilización a partir de los siguientes datos: una minoría étnica (de origen europeo) es capaz de implementar una

política de control y explotación, sobre las masas multiétnicas, estableciéndose como el nexo con la cultura imperial (*Socio historia de la literatura colonial tres lecturas orgánicas*). En este período se destaca la producción intelectual de los dos virreinos más importantes: Nueva España y Nueva Castilla. De aquí que pueda hablarse, siguiendo las ideas de Ángel Rama, de la centralidad de la ciudad letrada barroca en este periodo histórico. Como el crítico uruguayo explicó, la ciudad era un enclave político y simbólico, que tenía tanto funciones ideológicas como administrativas. La ciudad letrada operaba como un artefacto ordenador y restrictivo de la heterogénea realidad de la colonia. Este diseño urbano privilegiaba el espacio céntrico de esa ciudad virreinal a la vez que lo percibe como enclave asediado. La ciudad letrada mantiene la conexión del foco colonial con otros enclaves imperiales, propiciando fenómenos socio-históricos de similares características (*La ciudad letrada* 23-38).

Lo que se ha llamado producción letrada barroca surge de este contexto, y es imposible analizarla por fuera de estas coordenadas. Las figuras literarias de este tiempo forman parte del sector criollo, sector que experimentó un conflicto complejo ya que si bien ocuparon posiciones dominantes en tanto latifundistas, comerciantes y financieros, no pudieron trasladar este poder a lo burocrático, político, administrativo, militar y educativo. Este hecho generó una serie de tensiones y respuestas de este sector que, siendo fiel a la corona, pretendían hacer valer su preeminencia por sobre los agentes burocráticos peninsulares. De allí que se observen, tanto en el Perú como en México, fenómenos culturales similares en tanto negociaciones materiales y simbólicas con el poder metropolitano y con la alteridad nativa.

Lo anterior me permite analizar la figura de Espinosa Medrano desde las coordenadas histórico-culturales de la ciudad letrada en el período de estabilización colonial. Por otro lado, esta situación contribuye a establecer vínculos conceptuales a través del espacio continental. Si pensamos en la producción letrada de la colonia tres géneros aparecen como centrales: la poesía, el teatro y el sermón. Estas tres prácticas de escritura fueron decisivas a la hora de sostener, afirmar y reforzar los vínculos entre los distintos grupos que detentaban el poder. La academia literaria, el escenario y el púlpito se constituyen en espacios de transmisión y actualización de productos culturales que se encuentran inmersos en una ideología sobre la que descansaba el orden colonial. El Lunarejo participó activamente en cada uno de estos géneros de los cuales se conservan la mayor parte de sus obras. Este hecho me permite desarrollar aún más la idea de la ejemplaridad de este “señor barroco” (según la interesante caracterización hecha por José Lezama Lima en *La expresión americana*) en el contexto del surgimiento de la conciencia criolla: 1) Espinosa Medrano reflexionó en torno a los alcances y funciones de la palabra poética en su Apologético; 2) Escribió comedias (en quechua y en español) siguiendo y desviándose de los preceptos estéticos y teológicos de la Contra-Reforma; 3) Fue el más famoso orador del Cuzco y sus sermones fueron recogidos y publicados en España cuando el Lunarejo ya había muerto (1694). En suma, la obra de Espinosa Medrano es una breve *suma* del saber letrado virreinal, donde pueden investigarse el tipo de conexión no sólo con la cultura metropolitana ibérica, sino también las similitudes y diferencias existentes en relación a la historia cultural de los otros virreinos.

El barroco como significante cultural en América Latina también ha sido el objeto de diferentes aproximaciones y re-elaboraciones. La historia de este concepto se desarrolla durante buena parte del siglo XX y en torno a él se debatieron diferentes ideas acerca de,

fundamentalmente, la producción artística virreinal, condenando o defendiendo este tipo de documentos textuales. La polémica captó la atención tanto de escritores como intelectuales de diferentes países y perspectivas, tanto a finales del siglo XIX como durante buena parte de la centuria posterior. Al pasar revista a las distintas posturas de análisis se verá que al querer pensar el Barroco se aprecia que la noción de barroco americano como signo de identidad continental es uno de los conceptos más utilizados, sugiriendo, quizás, que pensar el Barroco americano significa reflexionar en torno al problema del barroco como estilo continental. Este tipo de estudios trae a la luz también el problema del mestizaje y de la modernidad del continente, es decir, su inserción dentro del orden mundial occidental. En pocas palabras, cada vez que se debate en torno al carácter del Barroco en América Latina se intenta realizar una arqueología del término que pueda explicar el presente de la enunciación histórica.²¹

Estas interacciones críticas forman un conjunto de voces diferentes, que pueden agruparse en ciclos y reciclajes (Mabel Moraña) de la idea del Barroco en América Latina. Los primeros intentos que se abocaron a examinar, clasificar y describir este corpus textual fueron realizados en la península Ibérica. A finales del siglo XIX, y de la mano de los trabajos de Marcelino Menéndez Pelayo, se comenzó a institucionalizar una visión negativa de las letras barrocas en el mundo hispano.²² Los juicios valorativos se ven atravesados por categorías ideológicas y estéticas propias de la cultura decimonónica. Pero, ya desde el

²¹ El libro de Lois Parkinson Zamora (*The Inordinate Eye*) es uno de los más recientes intentos por indagar la problemática del barroco en territorio americano, no sólo a través de producciones literarias sino sumando las artes plásticas en general. A su vez, Parkinson Zamora intenta hallar en la producción barroca de los siglos XVI y XVII una clave étnica y cultural para analizar la cultura latinoamericana moderna, desde Frida Kahlo hasta Eduardo Galeano, pasando por Gabriel García Márquez, Andrés Rivera, Elena Garro y Jorge Luis Borges.

²² El crítico ibérico, al hablar de Espinosa Medrano, destaca su valor literario en tanto condena al resto de la literatura barroca americana: el *Apologético* será una “perla caída en el muladar de la poética culterana” (*Antología de poetas hispanoamericanos* 3: 206).

prólogo a *Prosas profanas* Rubén Darío evoca un barroco recreado temáticamente, que se dispone al rescate de una tradición marginada, silenciada, en suma, rara.²³

Durante la primera mitad del siglo XX se mantiene el juicio negativo sobre la producción letrada colonial, aunque desde la perspectiva ideológica las cosas no sean tan claras. Si, por ejemplo, se observa solamente lo que sucedía en el Perú, se percibirá que tanto José de Riva Agüero como José Carlos Mariátegui condenan, desde posturas ideológicas antagónicas (conservadurismo y marxismo respectivamente), los *excesos* Barrocos de este período.²⁴ Mariátegui escribe:

La temática de los literatos de la Colonia es, generalmente, la misma de los literatos de España, y siendo repetición o continuación de ésta, se manifiesta siempre el retardo, la distancia. El repertorio colonial se compone casi exclusivamente de títulos que a leguas acusan el eruditismo, el escolasticismo trasnochado de los autores. Es un repertorio de rapsodias y ecos, si no de plagios.

(*Siete ensayos de interpretación* 52)

Desde una perspectiva marxista, el gran teórico peruano no puede sino considerar la producción letrada del virreinato sino bajo el signo de una sociedad anquilosada y poco renuente al cambio, y al mismo tiempo aplica parámetros estéticos propios de la modernidad post-romántica a producciones culturales que se regían siguiendo otros cánones. Espinosa Medrano, por ejemplo, será considerado como un escritor que pertenece directamente a la literatura española.

²³ Darío habla en ese prólogo del “bravo Góngora” (*Poesía* 180), pero ya anteriormente había remedado el estilo de don Luis en un poema poco estudiado titulado “La poesía castellana”, donde el nicaragüense ensaya estilos y formas poéticas que van desde el medioevo español hasta el XIX americano. Claro está, también existe el tríptico llamado “Trébol”, donde Darío recrea un diálogo ficticio, a través de sonetos barrocos, entre Góngora y el pintor Velázquez.

²⁴ En su edición del *Discurso en loor de la poesía*, Antonio Cornejo Polar ya destacó este singular proceso en torno a la literatura colonial (81-84).

Por su parte, Riva-Agüero, ideológicamente en las antípodas del pensamiento del creador de *Amauta*, asevera que la producción virreinal es “una literatura vacía y ceremoniosa, hinchada y áulica, literatura chinesca y bizantina, a la vez caduca e infantil, con todos los defectos de la niñez y de la decrepitud, interesante para el bibliófilo y el historiador, pero inútil para el artista y el poeta” (“Carácter de la literatura” 15) ya que es la dependencia a los modelos (literarios e ideológicos) peninsulares la establece el canon para juzgar las obras escritas en el Virreinato del Perú, donde no se halla sino una repetición servil de la literatura hispánica.²⁵

Es durante la segunda mitad del siglo XX que dos voces críticas comienzan a recuperar al Barroco colonial. Mariano Picón-Salas funda, en 1944) lo que hoy llamamos el “Barroco de Indias”, mientras que Pedro Henríquez-Ureña, en su ensayo “Barroco de América” (1940), distingue a este estilo como una de las corrientes literarias distintivas del continente. Estos textos fundacionales de la crítica latinoamericana hablan de un encuentro, de un diálogo fructífero entre la metrópolis (España) y las colonias durante el siglo XVII. Igualmente, por más que se reconozca la existencia de este fenómeno, los juicios sobre las obras siguen siendo ambiguos o decididamente peyorativos. En otras palabras, salvo honrosas excepciones (ya incorporadas al canon literario hispánico, como Sor Juana Inés de la Cruz) los textos del Barroco de Indias seguían siendo clasificados como débiles, faltos de fuerza literaria, cargados de un ornato que sólo se leía como una exacerbación vacía, un mero rasgo estilístico propio de una literatura joven. Igualmente, cabe destacar que Picón Salas es el iniciador de un movimiento de revisión crítica que examina al arte barroco americano a partir de la interacción étnica y cultural de esta producción discursiva. El teórico va a analizar

²⁵ Obviamente estas dos posturas son más profundas y responden a programas políticos y teóricos complejos que no puedo abordar aquí.

las dependencias entre las esferas de las artes en general (arquitectura, pintura, escultura, literatura) estableciendo vínculos en todo el sistema representativo de esta época. La novedad y riqueza de la visión de Picón Salas no se basa sólo en su conocimiento erudito del campo cultural sino que además funda una forma de aproximación al fenómeno que define la diferencia americana por medio de una mirada amplia que incorpora tanto la sociología como la antropología social del territorio. (*De la conquista a la independencia* 88-108).

Es preciso aclarar que esta apertura crítica aparece en un momento en que diferentes intervenciones desde el campo de la literatura se interrogan en torno a la valoración del Barroco. José Lezama Lima y Alejo Carpentier, entre los más destacados, construyen también una imagen del discurso Barroco americano como seña de identidad, como signo diferencial. Carpentier quiere comprender la esencia y especificidad de la realidad americana, a través de una supuesta característica barroca del continente. El cubano, al repetir las ideas de Eugenio D'Ors, afirma que el barroco es una constante humana, una actitud del hombre frente al mundo que, se repite a lo largo de la historia de la humanidad y en espacios geográficos distantes. Para Carpentier hay una exuberancia propiamente americana que no puede traducirse sino en el modo de la escritura y la imaginación barroca. El cubano establece cierta prioridad del Barroco americano, asociándolo con cierto carácter espontáneo, que naturaliza las condiciones históricas que introdujeron la cultura barroca en territorio americano. (“Lo barroco y lo real maravilloso”) Lezama Lima, por su parte, asume también en *La expresión americana* (1957) la idea de que el Barroco es el estilo de Latinoamérica, pero lo plantea desde una perspectiva diferente. Lezama define al Barroco americano como un “arte de contra-conquista”, apropiándose de la frase de Weisbach. No hay para Lezama una constante artística, que se re-actualiza con el periodo de la conquista y la colonia, sino

que existió una encrucijada histórica altamente fecundante. La conquista generó un encuentro doloroso entre dos paradigmas culturales diferentes (el español y el nativo americano), resultando en una nueva forma de expresión cultural que, a la larga, será el paradigma modelador y auténtico comienzo de la identidad americana. Lo barroco para Lezama opera como una fuerza subterránea que habita la forma cultural impuesta, y desde allí, proyecta una nueva forma de expresión identitaria (*La expresión* 80-84). Sus ejemplos del arte Barroco en América abarcan una zona amplia, incluyendo el Perú (el barroco del Indio Kondori), el Brasil (el arte del Alejandrinho) y México (los escritos de Sigüenza y Góngora), sujetos, en suma, que contribuyen a caracterizar a ese individuo singular americano bautizado como “el señor Barroco” (*La expresión* 95). En cada uno de ellos, si bien con diferencias, reside un elemento ajeno al mundo español, casi siempre originado por la sutil presencia indígena/nativa. Lezama establece conexiones entre estas producciones culturales fundándose en lo que él considera el rasgo distintivo del Barroco de América: la tensión y el plutonismo. Según el cubano (y anticipándose a los presupuestos de Severo Sarduy, que analizaré a continuación) el “Barroco de la Contra-Conquista” se enfrenta al Barroco institucionalizado y propagandístico de la Península Ibérica, combinando motivos, formas y temas en el cuerpo del artefacto barroco (poema, escultura, pintura). Para Lezama nuestro Barroco es una “contra-catequesis” que prefigura la política subterránea y la experiencia dolorosa de los criollos y mestizos durante el período colonial. (*La expresión* 97)

Otro enfoque interesante para la interpretación del concepto barroco desde Latinoamérica, ha sido escrito por Severo Sarduy. Este autor intenta explicar la morfología de la obra barroca, en general, con relación a los modelos cosmológicos del período. De esta manera, si el Renacimiento se correspondía con la cosmología de Galileo, cuya figura

principal era el círculo y sus desplazamientos retóricos, la metáfora y la alegoría; en cambio, para la época barroca tenemos la cosmología de Kepler, la cual, implica una figura consustancial al arte barroco: la elipsis y sus tropos adyacentes, perífrasis, hipérbole, parábola, hipérbaton, etc.

De este modo, por ejemplo, el espacio urbano barroco, también se presenta como una fase de “descentramiento”, como repetición y ruptura que no garantiza al sujeto barroco una posición fija, privándolo de toda referencia autoritaria, y señalándole una suerte de presencia descentrada. Según Sarduy, es la figura de la elipsis, la que abona el suelo letrado barroco tanto en España como en América, mediante la supresión, ocultación y suspensión de un término en beneficio de otro al que se ilumina. De este modo, Sarduy analiza la elisión en Góngora, afirmando que ésta no sólo se halla en relación a la cosmología, sino también, a la potencia política que ejerce —bajo el orden de la monarquía absoluta— un control y una represión (aunque un tanto irregular) sobre los súbditos de la corte. El texto barroco será para Sarduy—siguiendo conceptos bajtinianos—un espacio de dialogismo, de polifonía y carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, donde siempre existe un significado en fuga imposible de ser controlado por la autoridad. Los tres autores analizados concentran sus enfoques en una matiz reivindicatoria de las letras barrocas, y anticipan, en algunos aspectos la renovación crítica que surgirá dentro del contexto de las últimas décadas del siglo.²⁶

A partir de la década del 70, y hasta finales del siglo XX, se re-examina la idea del Barroco de Indias a la luz de posturas interdisciplinarias que incluyen herramientas de la teoría histórica, de la antropología, del análisis del discurso, el estudio de la ideología, etc. Estas aproximaciones evitan, por un lado, juicios de valor anacrónicos y por otro examinan

²⁶ Para un análisis de las ideas de Sarduy recomiendo *Barroco y modernidad*, libro donde Irlemar Chiampi analiza las formas de apropiación y reciclaje del Barroco en América Latina. (17-41)

estos textos como espacios donde interrogar las primeras vacilaciones en torno a una identidad criolla. De esta manera, el barroco de Indias comienza a hacerse visible como un momento más en la serie literaria latinoamericana, equiparable al romanticismo o al modernismo. La apertura del canon y la incorporación de estas producciones han posibilitado el surgimiento de un debate en torno a las letras barrocas americanas que dista mucho de haberse acabado. Dentro de este importante corpus de los estudios actuales dedicados al barroco de Indias, es posible trazar una línea divisoria entre las tendencias dominantes. Por un lado, una serie de proyectos se han dedicado a establecer filológicamente los textos, a determinar su cronología, su recepción y vincularlos, esencialmente, con las fuentes para subrayar sus vínculos textuales con el canon peninsular.²⁷ Por otro lado, y apropiándose en buena medida del valor descriptivo de los estudios precedentes, otra corriente crítica ha puesto su interés en interrogar las producciones del barroco de Indias en tanto discursiva de una conciencia criolla que pugna por expresarse.²⁸ Este acto de actualización ha sido estudiado por Mabel Moraña a partir de dos formas discursivas precisas: la apología y la defensa en donde se pueden encontrar signos de una postura contestataria y, de algún modo, contra-hegemónica. Al examinar textos de Sor Juana, de Bernardo de Balbuena, de Domínguez Camargo y del Lunarejo, Moraña halla una retórica común a estas obras ya que establecen una ambigua relación con la cultura peninsular: al elogiar o defender un poeta español, los autores virreinales se las ingenian para destacar los méritos culturales y la capacidad crítica del letrado colonial (*Viaje al silencio* 35-40).

²⁷ Los estudios de Luis Jaime Cisneros, Emilio Carilla, José Pascual Buxó, Augusto Tamayo Vargas y Zamir Bechara, entre otros, son ejemplos precisos de esta tendencia.

²⁸ La nómina de estudiosos en el tema incluye a Jaime Concha, Mabel Moraña, John Beverley, Alfredo Roggiano, Raquel Chang-Rodríguez y Roberto González Echevarría, sólo para citar a los más difundidos.

Desde un punto de vista general considero necesario pensar los conceptos de “conciencia criolla” (utilizado por Mabel Moraña) y “agencia criolla” (aplicado por José Antonio Mazzotti) dentro del contexto mayor de re-evaluación de la cultura colonial americana. A partir de los años setenta los estudios literarios comenzaron a interesarse en este período subrayando la necesidad de posturas interdisciplinarias que pudieran dar cuenta la particular situación colonial latinoamericana. Dentro de esta reordenación del mapa cultural colonial se hace hincapié, por ejemplo, en el papel jugado por un sector de la sociedad virreinal (el sector criollo, es decir, los hijos de españoles nacidos en territorios americanos) y su participación en el diagrama de poder de la ciudad letrada. Diferentes críticos comenzaron a estudiar el período llamado Barroco de Indias (concepto forjado por Mariano Picón- Salas) como inmerso en un proceso histórico gradual donde los nuevos actores sociales comenzaban a generar imágenes posibles de una identidad diferenciada de la peninsular²⁹. La producción letrada de este tiempo será entendida como expresión fundacional en la constitución de una subjetividad alternativa al dominio colonial ibérico. De allí que comienzan a estudiarse autores en cuyas obras se perciben prefiguraciones de procesos de emancipación (material y simbólica) que llegarán a su cenit en las primeras décadas del siglo XIX. En otras palabras, se busca en este momento de la historia continental al menos una de las vertientes de la tradición cultural del continente.

El particular interés despertado en el mundo colonial fue el disparador de nuevos asedios interpretativos sobre el ya mencionado Barroco de Indias, un período que gana centralidad y que había sido relegado a un segundo plano, una especie de medioevo americano que nada tenía que ver con los procesos de emancipación guiados por la razón

²⁹ Un buen resumen de este proceso puede encontrarse en el prólogo de Moraña a *Relecturas del Barroco de Indias* y en la introducción de Rose M. de Fugge a *Discurso colonial*.

ilustrada. Las nuevas tendencias críticas consideran relevante examinar la cuestión del emplazamiento y afianzamiento de la cultura letrada virreinal no sólo para entender los tres siglos de dominación hispánica sino también para captar el proceso de formación de las nuevas sociedades en el continente, principalmente analizando los posicionamientos del sector criollo letrado. Si aceptamos que la dominación política española sobre las Indias se sostuvo, entre otros factores, debido a la organización administrativa a la que fueron sujetas, se podría además agregar la importancia del proceso de traslación de las instituciones y formas de cultura peninsulares en los territorios conquistados. Este hecho produjo la formación de una cultura letrada que pretendía reproducir las formas discursivas peninsulares, reordenando un espacio y un tiempo bajo una férrea teleología imperial (Sonia Rose, “La formación de un espacio letrado en el Perú virreinal” 7-13).

Este momento de fundación cultural es simultáneo a la aparición del barroco en la colonia que operó, en sus inicios, como un proceso de erradicación y suplantación de la sociabilidad nativa. Se estableció así una barrera semiótica, una muralla letrada para sostener un orden discursivo dominante, al mismo tiempo que defender el status quo de los asedios de la alteridad externa. Fundamentales son, en este punto, las investigaciones de Ángel Rama sobre la ciudad letrada como su posterior crítica (Rolena Adorno, Jean Franco) que describe las negociaciones entre el afuera y el adentro de este enclave. Participar en la cultura letrada significaba conocer el código discursivo dominante, para poder ingresar en la compleja red del poder virreinal, cuya jerarquía estaba en manos de funcionarios ibéricos. Según Hernán Vidal, en esta sociedad se privilegia el espacio céntrico de la ciudad virreinal a la vez que lo percibe como enclave asediado. Este esquema mantiene la conexión unitaria de la colonia con la totalidad universal del imperio. Para el crítico, la posición de los llamados sectores

criollos es muy importante ya que por su ubicación en el aparato económico, político e ideológico, generarán relaciones complejas con la ideología del imperio. Estos actores sociales, se deben a esa totalidad y para tener noción de su valor e identidad diferenciadora “se suman a y practican rituales públicos que les dan acceso a esa universalidad definida como civilizada, espiritual y cristiana. Su conciencia se vuelca al exterior, a la metrópolis, desde la que se irradia la universalidad, y censura y posterga la noción de lo interior” (Socio-historia 107-08). Curiosamente, la complejidad de la lengua barroca, su amplitud sémica y su alto carácter ambivalente fue el modelo que emplearon los letrados criollos para gestar, con el paso del tiempo y con un sentido de diferenciación de lo peninsular cada vez más agudo, una expresión cultural criolla con características temáticas y formales particulares. Este diagrama cultural del espacio barroco virreinal anticipa los conceptos de conciencia y agencia criolla que pasaré a describir.

En su intento por analizar el período barroco en América Latina, Mabel Moraña observa la relación existente entre el concepto de conciencia criolla y algunos aspectos de la cultura barroca. Para la autora, la importancia del Barroco reside principalmente, en que el estudio de esta poética (en sentido amplio, es decir, como discursividad formadora de subjetividades, lenguajes y procesos culturales) hace emerger problemas críticos-historiográficos que se proyectan sobre todo el desarrollo posterior de la literatura continental y que derivarían del proceso de imposición cultural y reproducción ideológica que acompañó a la práctica imperial: en estos textos se encuentran “procedimiento de afirmación cultural dentro del proceso de surgimiento del pensamiento crítico-historiográfico en la colonia.” (“Apologías y defensas” 34) Este escenario es donde surgen las primeras evidencias de una pugna por poder expresar una conciencia social diferenciada dentro de los límites de

la sociedad virreinal. El llamado sector criollo, postergado en la distribución del poder, comienza a vindicar su propio origen, como rasgo diferencial positivo. Moraña considera central este momento en la historia colonial debido a que subraya un proceso paulatino y creciente de las formaciones sociales en los nuevos territorios que, según su postura, serán el germen de las futuras identidades nacionales. La particular noción de lo criollo es un hecho en gran medida particular del proceso americano, ya que hace aparecer un sector de la población que por características étnicas se piensa en continuidad con el discurso imperial, pero que, desde este mismo centro burocrático es siempre pensado como una alteridad amenazante desde lo físico y lo moral, siendo el objeto de los mismos prejuicios que los nativos subyugados. (Lavallé 125) Este ambiguo posicionamiento derivará en diferentes articulaciones discursivas, diferentes modos de encarar el problema de su identidad, haciendo uso de los medios culturales a su alcance. (la cátedra, el púlpito, la imprenta, la fiesta)

De esta manera, la imposición y el transplante de los códigos representativos del discurso barroco en el territorio americano pueden leerse como uno de los efectos del proyecto expansionista de la España imperial del XVI. Siguiendo en gran medida las líneas teóricas expresadas por José Antonio Maravall, Moraña piensa que el barroco (una cultura urbana, teatral y conservadora) se constituye en el modelo de comunicación a través de cuyos códigos el Estado imperial exhibía en las colonias su poder bajo formas altamente ritualizadas. El código culto y ornamental del Barroco se verá expresado en la cambiante fisonomía de la ciudad virreinal a través de certámenes, recibimientos y ceremonias religiosas, que, como Rosa María Acosta de Arias lo ha analizado en relación al Perú virreinal, proyectarán dentro de los marcos escénicos de la urbe los signos del poder metropolitano (*Fiestas coloniales urbanas* 37-9). Se habla, entonces, de la compleja función

ideológica del Barroco de Indias, esa otra cara, para usar la expresión de Beverley, del barroco, donde las estrategias que despliega para reprimir o reintegrar la alteridad producen efectos no intencionados o incontrolables, que se pueden observar con cierta regularidad en la producción letrada colonial del XVII. (Beverley, *Una modernidad* 13-25)

Moraña habla de un fenómeno de “imposición verticalizada” de los discursos dominantes y de contaminación de los valores y los principios de legitimación del sector hegemónico (*Viaje al silencio* 31). Este acontecimiento, curiosamente, activará ciertos significantes en los sectores dominados que, en un determinado momento de la historia, comienzan generar respuestas sociales diferenciadas al vector cultural dominante hispánico-peninsular. Estas respuestas tienden a impugnar el discurso hegemónico y los principios de legitimación en los que se apoya (religiosos, políticos, raciales) se desarrollan y afianzan hasta constituir formas alternativas dentro de la totalidad social. Debido a su estar dentro del sistema expresivo del Barroco, y al ubicarse dentro del aparato político-social de la época, estas formas de conciencias subalternas son de difícil lectura ya que, muchas veces, utilizan el mismo lenguaje y retórica de los sectores dominantes, mimetizándose con la visión del mundo hegemónica, la remedan, la parodian o utilizan para sus propios fines. Moraña ha analizado también de manera ejemplar las complejas relaciones entre la forma genérica de las apologías y defensas y su progresiva evolución que va desde el mero carácter celebratorio hasta asumir la forma-siempre disimulada, siempre replegada- de interpelación de los discursos hegemónicos (“Apologías y defensas”). A partir de textos que se generan en primera instancia como alabanza o defensa del código en el que se inscriben (el *Apologético* de Espinosa Medrano, la *Respuesta* de Sor Juana, o la *Invectiva apologética* de Camargo) se puede percibir un movimiento sutil de crítica a los mismos fundamentos ideológicos-

políticos que sostienen esa discursividad. Estos son textos que indefectiblemente deben enfrentarse a los problemas de la identidad y alteridad dentro de la cultura barroca; pero que operan apropiándose de la misma con estrategias discursivas como la loa, la alabanza, la defensa y, fundamentalmente, la imitación de modelos consagrados. Para Moraña, el discurso de la defensa que se percibe en estos textos puede ser considerado como “la transición hacia formas de conciencia que impugnan el espíritu homogeneizante y preceptivo del mundo colonial, exponiendo a través de la palabra escrita las instancias de la constitución de identidades colectivas en el mundo colonial.” (“Apologías y defensas” 47). Moraña cree que es por este proceso que los criollos hacen un uso creativo y heterodoxo de las formas provistas por la tradición metropolitana, y que es posible leer en estos textos como temas de una agenda política propia “los tópicos del retardo, la subalternidad y la marginalidad, pugnando por contrarrestar la condición periférica del mundo colonial a través de una racionalidad crítica y reivindicativa” (48).

Para la autora el Barroco de Indias se va a corresponder históricamente con un proceso de emergencia y expansión de la conciencia criolla en los centros virreinales desde los que se establecían los nexos económicos, políticos y culturales con el poder imperial. Al hablar de sociedad criolla Moraña hace referencia a la prefiguración de una sociedad americana, sobreentendiendo la mezcla étnica del elemento europeo con la población originaria del nuevo continente. El sector criollo se convirtió en un grupo social con características comunes que comienzan a ejercer presión, a sitiar los bordes de la ciudad letrada, afianzándose progresivamente, y haciendo alarde de los particularismos que los distancian del sector peninsular. Según Moraña es necesario pensar al barroco hispanoamericano a partir de la diferenciación de sistemas cuyo eje articulador debería

considerar al menos tres variables: primero, las condiciones materiales de producción cultural; segundo, las diversas formas de actualización de los códigos expresivos dominantes; tercero, los grados de conciencia social manifestados por los diversos grupos productores. (*Viaje al silencio* 29) Estas tres variantes permitirían una comprensión aún más profunda de los modos que asumen los fenómenos culturales de la colonia.

El avance criollo será pensado como consecuencia de un largo proceso reivindicativo originado ya en la Conquista, que generó la conciencia social de ese grupo, la cual surge no solamente de los logros conseguidos sino principalmente de las postergaciones y límites de ese avance. Los estudios de Bernard Lavallé demuestran los posicionamientos ambiguos del sector, sus alianzas momentáneas y estratégicas con los sectores ibéricos. Ser criollo, según este autor, tiene que ver con una peculiar inserción social y con cierta mentalidad, forma de conciencia o subjetividad. Lavallé escribe que ser criollo era un hecho que estaba más ligado a una forma de ser, a una adhesión a intereses locales, que al nacimiento en tierra americana (*Las promesas ambiguas* 48). Un examen atento de sus expresiones discursivas revela la característica ambigüedad del criollo. Se proclama plenamente español, leal súbdito de la corona, depositario legítimo de los códigos culturales y las opciones ideológicas propias de la madre patria, afirma la pureza de su sangre ibérica y se precia de su linaje nobiliario. Al mismo tiempo, le enorgullece ser diferente y proclama las bondades de su país, de sus ciudades y costumbres. El criollo se apropia de los códigos y discursos imperiales hegemónicos, pero al propio tiempo realiza una lectura disidente o por lo menos sesgada, se vale de los paradigmas oficiales para articular su propio discurso, para formular sus identidades y definir su identidad.

Esta ambigua funcionalidad ideológica dentro del aparato hegemónico de las formaciones sociales americanas le permite a Moraña señalar que los criollos habitan un espacio intermedio entre hegemonía y subalternidad.³⁰ Este hecho se percibe con mayor intensidad en el espacio de las producciones culturales de la elite, ya que en el espectro cultural, la práctica letrada era vista como un vehículo de inserción en los círculos del poder virreinal. El modelo barroco proveerá el vehículo para alabar la integración del criollo al sistema dominante, o como herramienta de denuncia de esta sociedad como disciplinaria y represiva. En el barroco, señala Beverley, “se predica paradójicamente el principio de una autoridad y orden social al que el individuo debe someterse y a la vez el ideal del individuo autónomo, confiado en sus propios poderes. La capacidad del entendimiento que debe resolver esa aporía es el ingenio” (*Una modernidad* 23).

Como ya anticipé, Juan de Espinosa Medrano, Carlos de Sigüenza y Góngora y sor Juana Inés de la Cruz serán los ejemplos claves de este tipo de posicionamiento cultural, ya que actualizan la naturaleza dual del barroco hispanoamericano. En sus obras el paradigma barroco da la cara a los rituales sociales y políticos del Imperio y se apropia de los códigos culturales metropolitanos como una forma simbólica de participación en los universales humanísticos del imperio. El sermón en conmemoración del apóstol Santiago escrito por Espinosa Medrano y predicado en los claustros cuzqueños en 1660 es un ejemplo radical de este tipo de doble movimiento discursivo que busca elevar la singularidad de los criollos a través de su participación dentro de un imaginario cultural enraizado en la tradición conquistadora hispana: como José Antonio Rodríguez Garrido señaló, en la arquitectura

³⁰Moraña asevera: “Habitar ese espacio entre hegemonía y subalternidad implica justamente poner a prueba el límite de manera constante, ocupar la frontera y hacer de ella, progresivamente, un centro *otro*, construir una territorialidad y una subjetividad inéditas, un espacio de deseo, un *lugar del saber* capaz de ir imponiendo sus propias condiciones para el diálogo, desde los resquicios de la ortodoxia y las fisuras del establishment” (*Viaje al silencio* 15).

argumental de este sermón Espinosa Medrano “pone su ingenio al servicio de la exaltación de unos principios consagrados por el grupo dominante de los europeos”(“Sermón barroco” 121). Es por eso que es preciso recordar que esta conciencia crítica del contexto social de la que habla Moraña, reconoce en la tradición hispánica su antecedente directo, pero que al mismo tiempo subraya su posicionamiento excéntrico, marginal, desplazado en el mapa del poder imperial. La conceptualización y la retórica barrocas, que en la Península legitimaban un sistema de poder que comenzaba a resquebrajarse, sirven en América al proceso creciente de consolidación de formas de conciencia social del sector criollo.

En síntesis, Barroco y conciencia criolla son estructuras culturales e ideológicas en diálogo. Para los sectores más influyentes del sector criollo el Barroco es un modelo expresivo, la imagen y el lenguaje del poder, al que se puede venerar o subvertir, según el grado de conciencia alcanzado. La apropiación de ese modelo es, en gran medida, simbólica y reivindicativa, ya que postula cierto merecido reconocimiento de su pasado cercano, a la vez que no quiere cortar ningún tipo de vínculo con la más antigua tradición de la Península. El sector criollo afirma la herencia, la riqueza y la territorialidad, pugnando por el reconocimiento social, la participación política y la autonomía económica.

El proceso de revalorización de la actividad cultural virreinal enfatiza los rasgos distintivos de esta poética, subrayando que es posible captar las instancias de diferenciación en la semiosis colonial.³¹ Este esquema abre el panorama a lecturas que indaguen los silencios, las grietas o los pliegues de textos que, tradicionalmente, fueron considerados como un conjunto de ripios o balbuceantes repeticiones del canon metropolitano. Sin embargo, es necesario aclararlo, se propone un marco estético e ideológico simplificado del

³¹ El concepto proviene de Walter Mignolo y busca incorporar en las producciones coloniales otro tipo de expresiones culturales más allá de la cultura escrita.

fenómeno del Barroco, pensado como un bloque demasiado homogéneo, residuo, tal vez, de la concepción absolutista propuesta por José Antonio Maravall. El análisis de Leonardo Acosta, por ejemplo, presupone a toda producción literaria del Barroco de Indias como vehículo a-crítico de la ideología monárquico señorial, dejando de lado cualquier tipo de ambigüedad textual que no responda a su paradigma hermenéutico (“El Barroco de Indias” 133-34). El diagrama del poder monárquico se reproduce al nivel de las producciones literarias, borrando los intersticios que surgen a partir de este período de crisis. Es más, en muchos casos, se continúan utilizando términos peyorativos tales como “gongorismo” (Emilio Carilla), o se mantiene la ya caduca clasificación entre literatura “conceptista” y “cultista”, usando herramientas conceptuales de la teoría decimonónica en estudios que se presentan como instancias teóricas de superación de los prejuicios tradicionales al analizar el Barroco de Indias. Es más, en un ensayo reciente que sintetiza la perspectiva de Moraña, la autora pone énfasis en que es lo anómalo o monstruoso la marca de una diferencia americana que resiste a la perfección de la esfera y refuta la universalidad de su valor estético reponiendo su singularidad y contingencia. (“Baroque/Neobaroque/Ultrabaroque” 242), donde parece estar pensando más en la relación entre Renacimiento y Barroco, que entre Barroco metropolitano y barroco colonial. Las diferencias son claras: la esfera perfecta no llegó a América, porque en la estética misma del barroco la desmesura o lo extremo ya estaba presente. El barroco que Moraña tiene en mente se parece demasiado al barroco tantas veces criticado por los críticos decimonónicos, es decir, como una pura extravagancia ornamental, un mero regocijo de formas fragmentarias, sin destino ni finalidad. Curiosamente, al rescatar al Barroco de Indias, Moraña aplica estos prejuicios al conjunto cultural complejo y heterogéneo conocido como *barroco peninsular*. Los índices de monstruosidad mencionados

por Moraña son la masculinidad de Sor Juana, la joroba de Alarcón y el lunar del Lunarejo (“Baroque/Neobaroque/Ultrabaroque” 243) son signos visibles de esa extrañeza americana. Pero la particularidad de este barroco, según mi perspectiva, se expresa por una saturación del modelo peninsular, por un paciente trabajo de reproducción del *habla letrada* española, en suma, el punto de articulación de esta diferencia americana se da en el deseo de identificarse con el modelo, hasta perderse en él, y así, perderlo. Los signos monstruosos como índices de la diferencias son propuestos también, desde otro ángulo, por Roberto González-Echevarría, donde existe una tendencia a subrayar la monstruosidad del barroco, tendencia que, cabe aclararlo, olvida cuáles eran los fundamentos estéticos y epistemológicos del barroco mismo. Al subrayar la monstruosidad, la deformidad, el índice diferenciador, como las características propias de este producto cultural se borra el poder de subversión del barroco colonial que reside en la capacidad que tuvieron los letrados virreinales para imitar hasta confundir y confundirse, imitar como modo de inclusión, autorización y valoración del propio sujeto. La sombra que surge de la producción barroca americana es la sombra de la confusión: un sujeto que proviene de los márgenes puede imitar y superar a los modelos, puede volverse uno más dentro de la cadena de autores, devenir él mismo el modelo. El terror es a la confusión, no a lo que se muestra explícitamente como diferente ya que el orden imperial puede captar la diferencia, re-ubicándola, haciéndole pagar su propio tributo en tanto singularidad: es decir, la mantiene ordenada, alejada, en su espacio propio de rareza americana. Lo que desordena el diagrama imperial es la capacidad del ingenio del letrado criollo que puede mimetizarse, que puede ocupar el lugar del Mismo siendo el Otro.

Por otra parte, al intentar superar este tipo de categorización, José Antonio Mazzotti propone el uso del término “agencia criolla” al tratar de hallar una categorización más

amplia y flexible que la de sujeto. Con esto el crítico propone interrogar ciertos aspectos ambivalentes de la cultura virreinal como por ejemplo las operaciones de apropiación de la heterogeneidad ejercidas por la elite letrada. La amplitud del concepto acarrea una observación detenida de las prácticas de inserción del letrado criollo dentro de la cadena significativa imperial. A su vez, esta propuesta permite observar que la formación del discurso criollo implica cierta heterogeneidad constitutiva en el interior de este constructo ideológico. La agencia criolla propone también un dispositivo teórico útil para percibir las estrategias de re-codificación no sólo de la lengua y la cultura del Imperio sino también de las figuras y símbolos de los pueblos conquistados.

Durante buena parte del siglo XVII, los criollos encontraron diferentes formas de acomodarse dentro del sistema burocrático y la organización eclesiástica a través de alianzas con los peninsulares, si bien, en la mayoría de los casos, dejaron bien claro sus propios derechos. Estas negociaciones implicaban no sólo la dimensión económica, política y administrativa sino, además, los posicionamientos identitarios dentro del orden en construcción—tanto simbólico como material—entre el imperio español y la ciudad letrada americana. Según Carlos Jáuregui, se podría hablar aquí del desarrollo de un conjunto de “estrategias simbólicas de disputa y negociación del poder, apoyadas en discursos de particularismos americanos, y que tienen como finalidad lograr status de autoridad, al mismo tiempo que claman por inscribirse en el orden universal teocrático y cultural del imperio” (211). De hecho existieron mecanismos de tipo burocrático-administrativos que les permitieron a los criollos insertarse en el interior de las redes de poder institucionales. Al hablar de agencias criollas se destaca, principalmente, el carácter dialógico e interactivo de la elite criolla en relación con sus otros (españoles, indios, africanos, etc.). Esta ambigua

posición del letrado criollo ante el discurso de la autoridad se constituye en el punto de partida para analizar las negociaciones simbólicas y materiales que produjo este grupo y que, con el tiempo, fundará una discursividad diferenciada que pugna y consigue su independencia. Los criollos establecieron distancias y discrepancias con la población no española que compartía el territorio colonial. Es por eso que se habla de la posición intersticial de los sectores criollos en el proceso de emancipación contra España, es decir, que habitan espacios intermedios entre la sumisión y la rebeldía, la defensa del proyecto imperial y la vindicación del estamento criollo. Esto permitió la formación de una conciencia individualizadora de la identidad que permitió, entre otras cosas, enfrentar al local con el extranjero mediante una sensación de pertenencia territorial. De allí que la propuesta de Mazzotti destaque cierta heterogeneidad interna del discurso criollo, cierto proceso discursivo ambivalente a la hora de construir los discursos en los cuales fundar su identidad.

La operatividad de la agencia criolla puede relacionarse con la necesidad de articular una diferencia cultural doble que implique no sólo la distancia con la metrópoli sino también con el Otro interno de la ciudad letrada. Se trata de la emergencia de una subjetividad multiforme y heterogénea que se desarrolla dentro de un ámbito cultural complejo y de un tiempo histórico bien circunstanciado. Se puede hablar del surgimiento de una plurisubjetividad—en el sentido de que está tomada por varios ordenes simbólicos—y de una multiposicionalidad—en el sentido de los desplazamientos subjetivos mediante las mascaradas nominales, las citas de autoridad y la utilización del símil—que acontece en el interior de ciertos sectores particularizados de esa sociedad de anillos concéntricos como la definió Rama (*La ciudad letrada* 24-25); dentro de un orden barroco ligado a la exclusividad

de ciertas prácticas lingüísticas que se asocian a la morfología institucional de la ciudad letrada: el púlpito, la cátedra, los certámenes poéticos de la corte y la tertulia conventual.

. Mi tesis se apoya, en gran medida, en las perspectivas críticas descritas anteriormente, principalmente en Moraña y Mazzotti, aunque considero posible evaluar cuáles fueron los modos discursivos a través de los que se forjaron las bases del discurso barroco americano, deteniéndome en los vínculos existentes en los discursos que se encargan de la construcción de identidades. En otras palabras es preciso matizar algunas de las afirmaciones que estos conceptos implican ya que, como se verá a medida que avance mi disertación, el grado de diferenciación planteado por el Lunarejo en sus obras, dista mucho de poder pensarse como una reivindicación americana que incluye y defiende a todos los habitantes de la colonia, sin que aparece como una instancia de negociación coyuntural y momentánea que busca establecer nexos (materiales y simbólicos) entre la intelectualidad peninsular y el sector letrado criollo. Tanto el concepto de conciencia criolla como el de agencia son los primeros pasos que me permiten explorar en profundidad la obra de Juan de Espinosa Medrano, vinculándola con otras construcciones discursivas españolas y americanas, para luego buscar otra alternativa teórica al problema de la distancia/diferencia del Barroco de Indias con respecto al sistema del Barroco peninsular. El ambiguo espacio del Lunarejo dentro de la conflictiva ciudad letrada cuzqueña puede verse con mayor claridad a través de un ejemplo mínimo pero clave, que explica tanto mi acercamiento como las matrices conceptuales desde las que se ha pensado la producción cultural colonial del XVII.

Me refiero a la proteica capacidad del para manejar, describir y, acaso, reinventar ciertas zonas de la palabra Imperial. Un ejemplo clave es su oratoria, quizás la parte menos conocida de su producción y la que más fama le granjeó durante su existencia. En su no muy

extenso sermonario figuran dos piezas que pueden funcionar como muestras de su amplitud de registros. Espinosa Medrano escribe, recita y actúa uno de los panegíricos más impresionantes sobre Santiago apóstol, adalid de la reconquista española y de las batallas en Perú. El Lunarejo, rescribiendo una historia ya tópica en la tradición historiográfica andina—la ayuda de Santiago en las batallas contra los Incas—asevera: “Aquí, aquí donde me escucháis, se vio romper furiosos escuadrones, atropellar armadas huestes, y hacer maravillas con la espada, sudando sangre bárbara este apostólico Marte” (citado en Garrido “Sermón barroco y poder” 127; subrayado mío). El sermón pone al descubierto la sociedad fracturada en torno a la cual gira la celebración religiosa, al mismo tiempo que es exaltación de los valores del Imperio e instrumento del orden político y social. La dicotomía civilización y barbarie aparece prefigurada en las palabras del Lunarejo, combinando el mundo incaico con la tradición grecolatina interpretada bajo la lente cristiana del Concilio de Trento.

(Apostólico Marte) Espinosa Medrano parece gritar la devoción a Santiago, como una amenaza al desvío de la norma imperial, como una advertencia a cualquier tipo de postura disonante con el status quo institucional.

Este acto performativo de inscripción en la cadena semántica del poder imperial (con descripciones de la intercesión del arcángel en la matanza de los Incas) tiene su contrapunto temático y formal en otro sermón, el dedicado a Santa Rosa de Lima. Allí Espinosa Medrano engarza los discursos de reivindicación del sector criollo, creando una síntesis entre teología, hagiografía y política virreinal como pocas veces se ha visto. Lleno de juegos de ingenio, donde la palabra rosa reverbera desde la tradición patristica, atravesando la poesía petrarquista española, el Lunarejo alaba la singularidad de la santa Peruana y enumera los calificativos que le dieron:

Ejemplar, idea y dechado de toda la perfección evangélica, la llamó la santa sede. ¿Qué decís, virrey de Dios? ¿Qué decís, órgano del Espíritu Santo? ¿De todas las perfecciones que cifra el Evangelio es Rosa la idea y el arquetipo? De todas: todas ¿Tantas llegan a caber en una Virgen peruana? (¿criolla, qué decís?).

(“Oración panegírica a la gloriosa santa Rosa” 199)

El balbuceo, el murmullo, la palabra disimulada, dicha al pasar es la que se usa para nombrar a la santa criolla, frente a un auditorio múltiple pero que es capaz de decodificar el gesto de auto-afirmación criolla. En la larga cadena de santos de la historia de la cristiandad, la Rosa de Lima continúa la serie desde un origen excéntrico. La palabra de Espinosa Medrano en este sermón parece poner en escena diferentes voces que son convocadas y organizadas por el orador. Esta oscilación conceptual, temática y política en sus sermones, describe al Lunarejo como el intérprete capaz de anudar, en su creación verbal, la tradición metropolitana con los cambios y exigencias del sector criollo letrado. Como en un friso barroco de alguna catedral cuzqueña (o en algún concepto de Gracián), Santiago Matamoros/Mataindios y la Rosa de Lima construyen una imagen heterogénea e indisociable, emblema mismo de ese espacio epistemológicamente privilegiado que habita el letrado criollo.

Imitación, barroco y codigofagia

Mi disertación recupera un concepto propio de la episteme del Siglo de Oro (la imitatio) debido a razones metodológicas e historiográficas: su centralidad en el contexto letrado de la época, su elasticidad conceptual, y su similitud con propuestas teóricas contemporáneas. A su vez, la imitatio destaca el carácter dialógico e intertextual de toda creación literaria, subrayando que la creación es posible por el encuentro/cruce de diferentes

subjetividades, relativizando la noción misma de autor como entidad única e irrepetible. Fundamentalmente pretendo, en primera instancia, establecer un diálogo fructífero entre las coordenadas estético/culturales que contribuyen a definir el concepto de imitatio en el ámbito hispánico, así como también destacar las características principales que la crítica reciente ha estudiado de este fenómeno. Al re-leer esta parte de la producción cultural del siglo XVII desde esta perspectiva, no sólo actualizo un corpus de conocimiento presente en la literatura áurea española y americana, sino que, además, lo vinculo con elementos teóricos propios de la crítica literaria del presente. Esta oscilación constante entre teoría estética antigua y moderna, sostengo, puede ayudar a comprender con mayor claridad el tipo de relación trasatlántica que se funda entre textos del Barroco peninsular y el de Indias, es decir, me permite captar las similitudes y diferencias entre estos dos campos culturales.

Es por eso que las reflexiones en torno a los principios estéticos dominantes abrirán el camino para indagar las implicaciones político-ideológicas que este tipo de vínculo genera. Resumiendo, mi propuesta utiliza herramientas conceptuales que provienen del análisis de las formaciones discursivas (Foucault), del post-estructuralismo (relación inestable entre la copia y el original), de la teoría de la parodia según Bajtin y la deconstrucción (en tanto marco crítico que propone la disolución, o al menos la matización, de las oposiciones binarias, en este caso Barroco metropolitano vs. Barroco de Indias). Estos elementos se actualizarán al pensarlos dentro de la situación colonial, de allí que la conexión con conceptos tales como colonización del imaginario y occidentalización—Gruzinski—pueda establecerse a partir del examen de la superficie textual del corpus literario, y luego vincularlo con su contexto histórico particular. Es por eso que considero a la ciudad letrada colonial como una red heterogénea de discursos entrecruzados y opuestos, al mismo tiempo que sus sistemas de

representación van a ser releídos como una apropiación desacralizante de los modelos europeos.

Los últimos estudios nos han ilustrado acerca de la similitud existente entre el concepto de *imitatio* y doctrinas literarias recientes.³² En estos ensayos se busca primero reponer el horizonte de producción de estos textos, es decir, explicar cuál era la función y operatividad de la creación verbal dentro de la sociedad barroca. Una vez dilucidado este aspecto se examina hasta que punto un texto sigue, se desvía o se enfrenta con el canon, para luego relacionar esta dinámica bajo la luz de teorías contemporáneas que tienden a plantear problemas en torno a la autoridad y el poder en una sociedad determinada. Es así cómo, en diferentes estudios, se destacan las similitudes entre *imitatio* y el concepto de intertextualidad (Nadine Ly), a la vez que se han realizado analogías entre la lógica de la competencia propia de la *imitatio* con la teoría de la angustia de las influencias de Harold Bloom (Anne Cruz), y, finalmente se han analizado fenómenos textuales de naturaleza similar entre la *imitatio* y la parodia (Linda Hutcheon).³³

Se habla entonces del activo papel del epígono frente a la tradición que lo precede, a la vez que se deja entender cómo, mediante su propia creación poética, el objeto de la imitación puede ser inscripto en la obra nueva, ya sea por el modo de la continuidad o subvirtiendo el carácter del modelo. El trabajo del escritor que responde a los cánones de la *imitatio*, parecen decirnos estos estudios, se realiza a nivel textual, disseminando en el nuevo texto signos que aluden, de diferente manera, al texto *primigenio*. Ahora bien, este último es una entidad inestable, ya que es posible, a su vez, generar un intertexto múltiple y

³² Para un excelente análisis de esta problemática, consúltese el libro de Ignacio Navarrete, *Huérfanos de Petrarca*.

³³ Si bien los tres autores tienen posturas diferentes, me interesa subrayar el tipo de oscilación conceptual entre teoría antigua y moderna al momento de explicar y definir el principio de imitación en el Renacimiento y el Barroco.

heterogéneo. Es decir, existiría una constelación (una red) de textos precedentes, sobre los cuales el creador opera seleccionando y re-funcionalizando elementos distintivos del modelo. El sujeto que lleva a cabo el acto imitativo es plenamente consciente de su alteridad histórica y es esta distancia existente entre uno y otro la que posibilita concebir al nuevo texto como un espacio alternativo donde se plantea la batalla por la autoridad literaria (Cruz 6). Incluyéndose en la larga cadena de autores que le precedieron, el epígono conjuga dos tendencias contrapuestas. Por un lado, remite y exalta los lazos que lo vinculan con la tradición que elige imitar; a la vez que afirma el elemento de competencia, de desafío: el creador moderno prueba sus armas con la antigüedad siendo consciente de su diferencia; pero, paradójicamente, afirmándola a fuerza de repeticiones y variaciones del tema “original”. Este carácter de retardo, implícito en el concepto de imitatio, parece señalar una relación dual entre el modelo y su imitación, suspendiendo (o por lo menos intentando neutralizar) la distancia existente entre la antigüedad mítica y su acto creador del presente.

Podemos comprender la puesta en escena del acto imitativo como un elemento que, aunque no es dominante, ejerce un claro papel en el texto, desestabilizando la idea de un remedo servil del pasado como texto, y comenzando a prefigurar una independencia cultural incipiente. Es posible admitir, entonces, que el texto barroco participa de esta práctica discursiva de la imitatio pero que, parafraseando a Maravall, lleva al extremo la dinámica misma de la imitación renacentista; de allí que puede aseverarse que a finales del siglo XVI y principios del XVII se percibe un cambio importante en la función ideológica de la praxis imitativa. La imitatio deja de ser el medio de legitimar al poeta como otro testigo más de la vigencia perpetua del modelo canónico, para transformarse en el medio de afirmar una superioridad poética que pretende reemplazar o reclamar superioridad frente al prestigio del

modelo y al mismo tiempo iluminar y oscurecer la fama de otros poetas. La actitud moderna propia del Barroco se percibe a través del cambio que el modelo sufre al ser re-elaborado por el nuevo creador, quien actualiza la materia literaria de la antigüedad, pero al hacerlo se afirma como el sujeto capaz de moldear el texto del pasado según su voluntad. Un verso, una palabra, una metáfora de la antigüedad al ser inscripta en el nuevo texto deberá pagar el precio de su presencia, tornándose un elemento más de la construcción poética, volviendo a la vida literaria al servicio de un voz que no es la suya y que irremediamente se dirige en otra dirección.

Este breve análisis teórico puede ser aplicado a la producción barroca americana ya que, según mis hipótesis, es posible hallar en algunos de estos textos (en el Lunarejo, específicamente, pero también en Sor Juana Inés de la Cruz) estrategias retóricas que desafían el discurso peninsular desde el marco epistémico mismo de la imitatio. Claro está, mi planteamiento no se apoya en un vacío teórico ni metodológico: los aportes de John Beverley y Bolívar Echeverría contribuyen enormemente, aunque con diferentes matices, a mi postura. Me interesa analizar las ideas del último teórico ya que remite a uno de los conceptos centrales en mi propuesta (la cultura metropolitana percibida como ruina por el letrado criollo) pero desde una perspectiva diferente.

Bolívar Echeverría plantea la existencia de un “ethos barroco”, es decir, un modo de comportamiento que se vincula con un tipo de desafío al desarrollo del capitalismo moderno y que el crítico compara con las matrices creadoras del artista del barroco (“El ethos barroco” 26). Para el autor, esta forma barroca de habitar el capitalismo puede relacionarse con dos instancias discursivas: la estética barroca y el proceso de mestizaje que se produce tras la conquista y colonización de los territorios americanos (“El ethos barroco” 17). Según Bolívar

Echeverría los innumerables métodos y procedimiento creativos que se desarrollan durante la cultura del Barroco—tanto en las artes plásticas, las letras y la música—son signos precisos de un deseo de trascender y superar los antecedentes renacentistas. Es por eso que el autor habla de un sentido de desesperanza y apatía ante el agotamiento (o el vaciamiento de sentido) del canon artístico. Este sentimiento lleva al artista barroco a someter a los preceptos estéticos a un juego de paradojas y extremosidades (siguiendo la fórmula de Maravall), de enfrentamientos y conciliaciones de contrarios, de confusión de planos de representación y de rupturas con la simetría renacimiento. Se trata, según este autor, de todo un sistema de prácticas creativas destinado a restaurar en el canon una vitalidad que se ha perdido debido a la hiper-codificación de los procedimientos creativos del Renacimiento (“El ethos barroco” 26-27).

Bolívar Echeverría hablará del mestizaje civilizatorio y cultural como una *codigofagia*, es decir, como un proceso semiótico que se distancia de la idea de mestizaje como figura química en tanto yuxtaposición de cualidades, o biológica pensada como cruce o combinatoria de cualidades (32). Al referirse a las formas de subsistencia propias del XVII americano, Echeverría afirma que en estos territorios “son los dominados los incitadores y ejecutores primeros del proceso de codigofagia a través del cual el código de los dominadores se transforma a sí mismo en la asimilación de las ruinas en las que pervive el código destruido” (“El ethos barroco” 36). Como puede apreciarse en esta cita, Echeverría habla de las ruinas de las culturas aniquiladas, sometidas y oprimidas por el proceso de imposición del la cultura europea. La agencia de los dominados reside en inscribir rasgos sutiles en el código del dominador, en suma, aportar signos que pertenecen al mundo cultural que se encuentra negado u oprimido bajo la cultura del colonizador. Estas operaciones

discursivas se basan en estrategias de supervivencia dentro de un contexto material e ideológico autoritario y jerárquico, basado en estrategias de dominación materiales y simbólicas. La imagen de la ciudad virreinal que Bolívar Echeverría propone semeja a un campo de batalla semiótico, donde los invasores-colonizadores buscan soterrar los restos culturales de los colonizados por medio de diferentes estrategias que oscilan entre la negación absoluta, o la inclusión en redes de poder que, igualmente, confinan a los colonizados a una posición de sometimiento. Este hecho va a sumarse a un sentimiento de desarraigo o abandono experimentado por los criollos, quienes habitan un espacio sospechoso tanto para la autoridad peninsular como para los otros grupos étnicos de la sociedad virreinal (indios y africanos). Los criollos, para Bolívar Echeverría, serán la expresión, propia del mestizaje cultural.

Como puede apreciarse, la perspectiva de Bolívar Echeverría señala la necesidad de estudiar con detenimiento los procesos de codigofagia y sus efectos en la vida colonial. Ahora bien, su uso de la imagen de la ruina difiere de mi propuesta por varias razones. Primero, mi propuesta está dirigida a analizar un acto creativo que parte de un habitante del sector criollo, uno de los guardianes del saber/poder presente en la ciudad letrada. La posición de Espinosa Medrano difícilmente pueda parangonarse con la de los oprimidos indígenas del Perú, ni simbólica ni materialmente, ya que, despejadas todas las fabulaciones que lo consideraban hijo de indígenas, los nuevos estudios lo ubican del lado de los sectores criollos mejor ubicados en la sociedad colonial. Ahora bien la posición del criollo implicaba también un tipo de orfandad que no encontraba su lugar ni allende el mar ni en las masas explotadas indígenas. Es desde ese lugar intermedio que el Lunarejo interpretará la cultura peninsular como ruina, inscribiéndola en sus textos, refuncionalizando estos fragmentos en

un nuevo cuerpo escritural. En otras palabras, en la textualidad del Lunarejo el archivo peninsular se ve asediado por diferentes estrategias de lectura/escritura que van desde la imitación a la parodia, devolviendo a la cultura metropolitana al devenir histórico.

Esta dinámica de apropiación y re-elaboración del canon no significa una mera variación temática de la imagen de la ruina sino un modo de apropiación del canon clásico. Como diferentes estudios han señalado, este tipo de ensoñación ruinoso fue una constante en la cultura europea del XVII. Según Maravall, la preocupación del Barroco por el tema de las ruinas se debe a que el sujeto histórico de este período pretende leer en las ruinas el testimonio de un tiempo perimido, pero, simultáneamente, esta percepción se origina en la incipiente conciencia de su lugar en la historia. El escritor barroco cultivaría así una arqueología, donde leer a los otros y, oblicuamente, leerse a sí mismo. Es por eso que se pueden catalogar a las ruinas como un significante flotante en la cultura barroca, ya que son un material muy adecuado para estudiar la estructura de la obra humana y, por lo tanto, la condición de la vida del hombre que la ha creado, sin poderla librar de su propia fugacidad.

Maravall escribe:

Son un patente testimonio de la pugna entre la naturaleza perenne, aunque cambiante, y del hombre perecedero y dotado de la capacidad de hacer cambiar las cosas, por ejemplo, de hacer de la piedra, palacio. Nos la confirma nuestro recuerdo de tantos poemas dedicados o que aluden a las ruinas de Troya, Cartago, Roma, Numancia, Sagunto, Itálica: Arguijo, Quevedo, Rioja, Caro, Quirós, etc., hicieron versos sobre ellas. (*La cultura* 385)

La serie de autores que Maravall nombra son una clara muestra de esa devoción por la ruina en la temprana modernidad española: el abanico de poetas es variado y heterogéneo,

destacando que este tipo de composición fue una materia común en la península. Ahora bien, la geografía de la ruina que estos poetas proponen está íntimamente asociada con un horizonte cultural diferente—el mundo clásico—aún cuando el espacio que se nombra está topográficamente ubicado dentro del territorio peninsular (Sagunto, Numancia, Itálica). Si bien la ruina sirve de disparador para una reflexión en torno a la fugacidad de la vida, su materialidad (es decir, su proximidad en el presente de la enunciación poética) se ve disminuida a través de una referencia cultural a la clasicidad. Esa referencia funciona como un índice, casi como un deíctico en el pasaje cultural del Barroco: la ruina siempre está más allá, señala un lugar externo que funciona como ejemplo para el habitante del presente en crisis. El poeta, al cantar a las ruinas, paradójicamente, crea un espacio amenazado por el tiempo irreversible (su espacio, su cultura) al mismo tiempo que resguarda su subjetividad para una posteridad (la letra, la escritura).

Es posible afirmar que diferentes autores de la colonia (Espinosa Medrano y Sor Juana, por ejemplo) asumen el rol de intérpretes, de lectores críticos del sistema semiótico peninsular. En sus obras, por ejemplo, se hace referencia constante a códigos artísticos como sociales. Tanto el Lunarejo como Juana de Asbaje dejan en sus obras rastros de una tensión inasimilable entre la nueva creación y el canon clásico, un tipo de relación que puede describirse a través de la figura de la ruina según palabras de Benjamin:

For the perfect vision of this new phenomenon (Baroque aesthetics) was the ruin. The exuberant subjection of antique elements in a structure which, without uniting them in a single whole, would, in destruction, still be superior to the harmonies of antiquity, is the purpose of the technique which applies itself

separately, and ostentatiously, to realia, rhetorical figures and rules. Literature ought to be called ars inveniendi. (*The Origin* 179)

Desde esta perspectiva ciertos textos del Barroco de Indias presentan una compleja forma de relacionarse con sus antecedentes: tomarán fragmentos, palabras, giros poéticos, técnicas escriturales, etc., apropiándose de estas estrategias de escritura y utilizándolas como modos de reafirmación de su ingenio. Pero el ingenio, según Beverley, sobrepasa la esfera estética, ya que es una virtud política, un modo de relacionarse con la trama discursiva que sostiene el poder: una forma de leer y escribir en el mundo (“Gracián o la sobrevaloración de la literatura” 26-27). El ingenio será una virtud del sujeto que emprenda la creación artística, capaz de ser aprendida mediante un paciente ejercicio a través de los conceptos poéticos o artísticos. De allí que este tipo de práctica se da dentro del contexto de las letras, una de las instituciones coloniales básicas en la gestión española en territorio americano, pero también es una de las prácticas básicas en el desarrollo de una cultura criolla autónoma. Si pensamos el tipo de reflexión en torno al acto poético que el Lunarejo realiza en su *Apologético* y su inserción dentro del complejo campo cultural de la colonia (su participación en lo que podría llamarse un discurso criollo) es posible pensar en un primer intento de autonomía creativa e ideológica. Es por eso que algunos críticos hablan que en esta obra es posible presenciar el nacimiento epistemológico de la ciudad letrada (Beverley, “Máscaras de humanidad” 115), a través de un movimiento conceptual que pretende fundar la diferencia ideológica a partir de la reflexión sobre lo estético. La idea de la fundación de lo ideológico en lo estético remite a las práctica de escritura, es decir, de actualización de un código cultural común a la ideología dominante del imperio; al mismo tiempo que refiere a la posibilidad de inscribir la diferencia, la alteridad del letrado virreinal.

En Espinosa Medrano esto último se da a partir de un examen detallado de los mecanismos que contribuyen a formar el artificio literario: el Lunarejo no sólo evalúa la función y los alcances de la producción letrada en general sino que también subraya la capacidad de alcanzar la forma metropolitana a través de un aprendizaje. Esto provoca un claro efecto de distanciamiento entre la materia estudiada y el sujeto de la enunciación colonial. Esta distancia puede verse también en su comedia *Amar su propia muerte*, donde la preceptiva estética de la comedia nueva es re-elaborada o puesta en abismo cuando los personajes reflexionan en torno a los efectos de la representación teatral y social.

Otro ejemplo donde creo posible captar el tipo de relación ruina-intérprete es en una composición poética no tan conocida de Sor Juan, me refiero al ovillejo titulado “Pinta en jocosos numen, igual con el tan célebre de Jacinto Polo, una belleza”. En esta composición la décima Musa plantea, en un tono entre paródico y burlesco, los límites de la representación poética de la belleza femenina. Sor Juana escribe su poema como una recreación y variación de motivos poéticos peninsulares: el petrarquismo, el *carpe diem*, los cultismos léxicos, la sintaxis latinizante, son algunos de los elementos que aparecen en este texto. Sor Juana interpreta la tradición precedente ubicándose en un espacio y un tiempo privilegiados, generando una posición marginal (descentrada) que le permite jugar con una serie extensa de materiales poéticos. La poeta subraya durante todo el poema cierta gesticulante retórica auto-reflexiva, dirigiéndose a un público lector altamente calificado para poder reponer los múltiples intertextos: Garcilaso, Góngora, Quevedo, Lope de Vega y Jacinto Polo de Medina son algunos de las figuras poéticas cuya voz poética puede leerse en este palimpsesto barroco. La composición de Sor Juana plantea un tipo de vínculo ambiguo con una tradición, a la que decide recuperar mediante un calculado proceso imitativo, que interviene

activamente en las polémicas metropolitanas no sólo en torno al gongorismo sino también sobre los límites del petrarquismo.

El texto de sor Juana es una ajustada síntesis de las escuelas poéticas anteriores, realizada a partir de cierto carácter prosopopéyico: Sor Juana crea un poema donde hace hablar a los letrados peninsulares, descentrando el capital cultural ibérico y subrayando cierto interés meta-ficticio que, claro está, resalta la naturaleza artificial y en progreso de su poema. En el poema titulado “Pinta en jocoso numen, igual que el célebre de Jacinto Polo, una belleza” (*Obras completas* 1: 320-30) Sor Juana escribe:

¡Oh siglo desdichado y desvalido
en que todo lo hallamos ya servido,
pues que no hay voz, equívoco ni frase
que por común no pase
y digan los censores:
¿Eso? ¡Ya lo pensaron los mayores! (39-43)

Esta dramatización del acto poético entendida dentro del contexto colonial no deja dudas de las tretas retóricas de Juana. Su valoración negativa al tiempo de la enunciación en el primer verso, se complementa con la idea de una saturación del código cultural, en donde no es posible ya encontrar la propia voz sino a partir del uso de máscaras. Esta disimulación se enfrenta, claro está, con la figura de los censores (la autoridad, por antonomasia), pero, en el poema de sor Juana, estas figuras no son sino marionetas del yo poético o representaciones vacías de una autoridad burlesca. El texto mismo establece los canales del diálogo poético con la tradición, utilizando versos completos de otros poetas:

Pues las Estrellas, con sus rayos rojos,

que aun no estaban cansadas de ser ojos,
cuando eran celebradas
(¡Oh dulces luces, por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería!),
ya no las puede usar la Musa mía
sin que diga, severo, algún letrado
que Garcilaso está muy maltratado
y en lugar indecente. (53-61)

Esta repetición del topoi de Garcilaso se inserta en un nuevo contexto poético, subrayando el cambio (luces por prendas) en relación al original, y la plena conciencia de la autora de estar utilizando un corpus literario que pertenece a otro ámbito de la cultura: los letrados severos del poema pretenden restituir un orden que es del pasado pero que ya no puede evitar la fragmentación. Sor Juana nos da una muestra perfecta de ese procedimiento de leer como ruina la tradición anterior, desde un texto que utiliza cada una de las estrategias compositivas a su alcance, pero que, irremediamente, persigue otra dirección, quizás la emancipación poética a favor de la diferencia al otro lado del Atlántico.

La palabra del otro y la ruina

Resumiendo un poco todo lo anterior, en las corrientes dominantes que examinan el fenómeno del barroco de indias (que han sido simplificadas con fines explicativos) es posible destacar carencias interpretativas que no se han resuelto satisfactoriamente. Algunas posturas tienen en su capacidad descriptiva del texto su mayor valor, muchas veces parece sobredimensionar el carácter de continuidad de la obra, proyectando una imagen de la misma puramente dependiente de los modelos estéticos/ ideológicos del imperio. Mientras que otros

enfoques problematizan el valor de la obra en tanto documento cultural que nos permite observar espacios de resistencia donde parece comenzar a gestarse una identidad particular, destacando la relación de contigüidad del texto con los modelos metropolitanos. Es decir, el texto barroco colonial entonces será re-significado e interpretado como producto del papel del letrado criollo en tanto que elabora, registra y representa la compleja experiencia de lo colonial.

Es posible afirmar que en la base de estos estudios residen dos tipos de tropos a partir de los cuales se establece la clasificación: la metáfora y la metonimia. Estas figuras del lenguaje configuran el tipo de negociación simbólica que se establece entre el centro imperial y la periferia colonial. Si desde la perspectiva metonímica/especular los textos americanos no serán sino un apéndice de las coordenadas culturales peninsulares (la mismidad),³⁴ para los modos metafóricos / diferenciales la percepción de la diferencia americana se observa como un choque, como una separación un tanto abrupta que no responde a las bases epistémicas del período (la alteridad).³⁵ Curiosamente, estas dos perspectivas coinciden al describir al discurso Barroco como una entidad demasiado compacta, con una teleología definida, y con una operatividad ideológica infalible. También, desde lo estético, se ha caído en una simplificación de la cultura del Barroco, en algunos casos se produce un curioso efecto ya

³⁴ Bechara escribe: “Según creo, la convicción de que sí hay un tal barroco americano sustantivo nace de una loable pero poco rigurosa creencia desiderativa por prefigurar ya en la colonia una identidad hispanoamericana propia. En mi opinión, la principal característica de tal barroco radicaría mayormente en la continuidad del barroco español, a menudo y no casualmente, anacrónica” (142).

³⁵ Tanto Moraña como González Echeverría, quienes parten de perspectivas teóricas diferentes, sobredimensionan el carácter de rareza de la producción barroca americana en relación al canon literario peninsular. Curiosamente, ambos utilizan el concepto de lo monstruoso como rasgo distintivo de este momento cultural. Este aspecto, con sus limitaciones y contradicciones, será desarrollado en la disertación.

que se piensa la oposición Barroco metropolitano / Barroco colonial como antiguamente se pensaba la relación entre el Renacimiento y el Barroco.³⁶

Mi trabajo pretende examinar las relaciones culturales y simbólicas entre la colonia y la metrópolis durante el período Barroco a través de otra figura del lenguaje; me refiero a la alegoría en el sentido que le da Walter Benjamin en *The Origin of German Tragic Drama* (1925). En esa obra, Benjamin realiza una arqueología del concepto de alegoría, intentando discriminar prejuicios de origen clasicista y romántico, para reponer la importancia de este modo de la significación. Para el autor, el uso de la alegoría en el universo Barroco reviste gran importancia, como un modo de filosofía, de conocimiento del mundo, evitando el carácter estático, cristalizado y pasivo del concepto de alegoría clásico.³⁷ El punto central en la teoría de Benjamin es que la alegoría, especialmente aquellas alegorías sobre el destino, la muerte y la melancolía, es el principal elemento de la estética de la modernidad, y tiene su origen arqueológico en el olvidado y oscurecido pasado de la modernidad: el Barroco. Para Benjamin, la alegoría es una de las claves para entender la visión de mundo del Barroco. Debido a ello, se detiene a analizar los fundamentos epistémicos que habitan en una de las imágenes alegóricas propias de la cultura barroca: la ruina. La especial atención que los artistas del Barroco dieron a esta imagen se debió, en gran medida, a que la ruina fue una alegoría de la melancólica mentalidad del Barroco, entendiendo a la ruina como una afirmación del inevitable paso del tiempo, de la incapacidad humana para escapar de la tiranía temporal. La verdad y la belleza, entonces, estaban circundadas por la muerte, por la

³⁶ Moraña, haciendo un juego conceptual con el término *barrueco*—supuesto origen etimológico de barroco— escribe: “lo anómalo o monstruoso es la marca de una *diferencia* americana que resiste a la perfección de la esfera y refuta la universalidad de su valor estético reponiendo su singularidad y contingencia” (*Barroco* 49). La autora parece ver la perfección de la esfera en el barroco español, y el desvío en el americano.

³⁷ El libro de Christine Buci-Glucksmann es imprescindible para comprender las relaciones entre el concepto de alegoría benjaminiano y su posterior aplicación a la cultura de la modernidad.

caducidad del estado presente. Benjamin asevera (*The Origin* 177) que en la idea de la ruina, la historia emerge físicamente en el paisaje del barroco.

Benjamín asevera que la ruina, la biblioteca, el laberinto y el artificio eran imágenes o instrumentos filosóficos que podían capturar la naturaleza fragmentada, fracturada y ruinosa del mundo en crisis del Barroco.³⁸ Según Buci-Glucksmann, estos conceptos hacían percibir con claridad dos elementos: el carácter de constructo artificial de la realidad, y la precaria, catastrófica e incierta naturaleza de la existencia humana. El profundo sentido social de un cambio y decadencia que acompañaba la política cultural del Barroco encuentra su expresión en un conjunto de imágenes y temas los cuales expresan un profundo sentido de alienación de la sociedad, del ser y la naturaleza.³⁹ Benjamin destaca el hecho que la cultura barroca gire en torno a la figura de Saturno (la melancolía), la ruina, la biblioteca y el laberinto como una consecuencia del sentido de catástrofe política inminente, del colapso de una tradición y la emergencia de un incierto y destructivo presente.⁴⁰ La alegoría, en la teoría de Benjamin, es la muestra petrificada de la naturaleza, que destaca como una ruina en el presente lo que en un pasado fue algo y del que ahora solamente quedan sus restos. El crítico alemán explica el sentido de la alegoría a través de un emblema alegórico típico del Barroco: la calavera. La proliferación de este motivo en las artes del siglo XVII y su función en las alegorías, le

³⁸ Buci-Glucksmann afirma que “long before modern art, then, allegory testified to be preeminence of the fragment over the whole, of a destructive principle over a constructive principle, of feeling, as the excavation of an absence, over reason as domination. Only the fragment is capable of showing that the logic of bodies, feeling, life and death does not coincide with the logic of Power, nor with that of the Concept” (71).

³⁹ “Allegory thus consigns reality to a permanent antinomy, a game of the illusion of reality as illusion, where the world is at once valued and devalued. Hence the peculiar seductiveness of the baroque: the primacy of the aesthetic—of appearances and play—joins up with the metaphysical wretchedness on the ground of grief and melancholy. The metaphor of the world as theater expresses this specific temporality of the baroque, an almost choreographic or panoramic temporality. In this eternal reflecting of appearances one ubiquitous yet not already distant spectator reigns supreme: God. But the gulf between reality and illusion cannot be bridged: theater now *knows* itself to be theater” (Buci-Glucksmann 71).

⁴⁰ “This fragmentation of language and representation gives rise to profane appreciation of the Now which is characteristic of allegory: that is, an unprecedented cultural shift in the relations between visible and invisible, tangible and non-tangible” (Buci-Glucksmann 70).

permiten a Benjamin observa en esta constante cultural la presencia de la progresión del tiempo, del desarrollo de la historia como un proceso irreversible y trágico. Para el autor allí es donde se muestra la decadencia de la vida humana, de su transitoriedad y corta duración. Es la alegoría además representación de una concepción de la historia decadente y negativa en la cual no existe la redención y todo tiende a la destrucción de aquello que conforma el presente. La siguiente composición alegórica contiene cada uno de los elementos que Benjamin halla en el Barroco y puede ayudar a clarificar mis ideas:



Fig. 1. Philippe de Champaigne, La Vanidad, o alegoría de la vida humana. Musée de Tessé, Le Mans.

Tiempo, naturaleza y caducidad son tres de los significantes que interactúan en este cuadro. El orden de lo humano está representado por su ruina (la calavera), y custodiado por la naturaleza y el tiempo. Este último aparece congelado en esta pintura, suspendiendo por un instante el proceso de maduración y decadencia de la naturaleza (la flor), captado el instante mismo de su propia declinación. Parafraseando a Benjamin, la alegoría destruye y conserva

la vida simultáneamente, extinguiendo de su apariencia lo orgánico y lo vivo. En la alegoría, la historia aparece como naturaleza en decadencia o ruina. La naturaleza orgánica que es fluida y cambiante en las imágenes del Renacimiento deviene en la alegoría barroca naturaleza en decadencia: para el alemán, el interés del artista barroco no está puesto en el capullo y en la flor, sino en la maduración y decadencia de estas creaciones de la naturaleza.

La producción cultural del Barroco de Indias podría entenderse como un acto performativo de esta dinámica barroca que habita en las alegorías: la cultura peninsular será considerada como fragmento, como una ruina que debe ser descifrada. Pero en este acto se observa un proceso que vuelve objeto a la autoridad letrada peninsular, y destaca la preeminencia del sujeto que habita la colonia por sobre su antecedente metropolitano. Quizás sea necesario un ejemplo para entender con mayor precisión esta ambigua relación.

A mediados del siglo XVII, un letrado español llamado Andrés de Cuesta reflexiona en torno al desarrollo de la historia peninsular. Cuesta fue discípulo de Gonzalo de Correas y Catedrático de Menores en Griego en la Universidad de Salamanca. Escribió un largo comentario a la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora que nunca pudo acabar, y no fue jamás impreso, como también un intento de traducción del Polifemo gongorino al latín, empresa también fracasada.⁴¹ En un cuaderno de notas, escribió un tipo de ensoñación que podría catalogarse dentro de las alegorías melancólicas catalogadas por Benjamin y que prefigura el tipo de relación trasatlántica que se establecerá entre el canon peninsular y los letrados coloniales:

Está, pues, nuestra lengua en el estado que nuestro imperio. I si no es que Dios, por ver que en España se conserva la pureza de la fe hace milagro particular, es

⁴¹ Para más datos, consúltese el libro de Miguel Artigas y la edición crítica de las *Soledades* a cargo de Robert Jammes.

fuerza que así de imperio como de lengua se sienta dentro de pocos años la declinación. Vendrán gentes extranjeras como en los demás imperios ha sucedido. Procurarán saber nuestras cosas i gobierno de señorío tan grande, al modo como agora nosotros ponemos cuidado en el conocimiento de las griegas y latinas. Qué señores hubo en España, qué oficios en Palacio: adonde avia Audiencias, qué ombres florecieron en cada tiempo en armas y letras. Sobre todo habrá gramáticos y críticos que pleiteen si este verso es de este u de aquel poeta, no menos que agora procuramos restituir las obras griegas y latinas a sus verdaderos dueños. (Artigas 279-80; énfasis mío)

El párrafo es complejo y rico en sugerencias. En primer lugar, hay un intertexto obvio con las palabras liminares de Antonio de Nebrija en su *Gramática de la lengua castellana* (1492): Cuesta mantiene la relación lengua /imperio, pero el presente de su enunciación es el de a decadencia y “declinación” del poder peninsular. La fórmula de Nebrija, asentada en la idea humanista de *translatio studii/translatio imperii*, sirve de base para este razonamiento cargado de pesimismo y desencanto. El tiempo es visto como el agente destructor del estado de cosas y, de la misma manera en que se inscribe en las alegorías, la historia se presenta como sinónimo de destrucción y pérdida. La cultura peninsular tiende irremediamente hacia su propia caída, dejando en el camino signos, ruinas donde las “gentes extranjeras” intentarán descifrar el complejo entramado de la cultura del imperio español. Se plantea así un posible y probable destino imperial, al mismo tiempo que se comienza a avizorar la llegada de un otro, que a partir de una mirada atenta, intenta reconstruir la grandeza de la cultura ya perdida. Cuesta parece resumir en su visión alegórico / melancólico el sentido de crisis propio del XVII ibérico, como así también, parece construir el tipo de intercambio

cultural que plantea el Barroco de Indias. El *Apologético en favor de don Luis de Góngora*, por ejemplo, con su interés puntilloso en la poesía gongorina, parece dedicado a hacer realidad la ensoñación del doctor de Salamanca, encarnando la visión de un “extranjero” tan lejano como próximo.

Espinosa Medrano parece retomar, palabra por palabra, la anterior cita, asumiendo su lugar de “gente extranjera” que examina las ruinas imperiales; que reconstruye el corpus letrado que declina. El Lunarejo parece regirse por una lógica interpretativa afín al discurso español, pero al situarse en las afueras del cuerpo imperial, se constituye en el sujeto apropiado para dotar de sentido los signos, se posiciona en el lugar de esos “gramáticos y críticos que pleiteen si este verso es de este u de aquel poeta”, como escribía Cuesta. Espinosa Medrano y Cuesta coinciden de manera especular pero invertida: lo que para Cuesta era la proyección catastrófica e irreversible de un futuro incierto, es para el cuzqueño el presente de la enunciación y el eje rector de su participación en la dinámica de las polémicas metropolitanas. La alegoría de la decadencia y caída del imperio, y su consiguiente examen por ojos foráneos, en manos del Lunarejo se actualiza como un agudo ataque a la preeminencia europea desde los confines del imperio, por un sujeto que se inscribe en esa lógica como marca de alteridad, creando el espacio del sujeto que re-significa las ruinas.

La obra de Espinosa Medrano (como ejemplo del Barroco de Indias) puede leerse a través del prisma alegórico. El Lunarejo se apropia de imágenes codificadas y cargadas de sentido como la ruina, la biblioteca, el laberinto y el artificio. Sus textos pueden entenderse como un detenido análisis y una activa reconstrucción de las ruinas metropolitanas (la poética de Góngora, el drama de Calderón, los sermones de Paravicino). El escritor virreinal

se apropia de la biblioteca imperial y crea un nuevo texto (un artificio del lenguaje) donde puede leerse el ambiguo laberinto cultural en el que está ubicado el letrado criollo. Así visto, el Barroco de Indias puede entenderse como una práctica de re-escritura que vuelve al canon metropolitano a la historia, es decir, que lo ubica en el plano sincrónico de su existencia, haciendo ver que no existe una supremacía natural entre la producción cultural peninsular y la virreinal. Espinosa Medrano, por ejemplo, analizando la palabra poética de Góngora, disecciona el corpus letrado peninsular, lo vuelve objeto de análisis y crítica, al mismo tiempo que establece una curiosa relación jerárquica. Ante los ataques al “príncipe de los poetas castellanos” es una voz marginal la que asume el papel de defensor de esta poética, describiendo los elementos que la configuran, es decir, los mecanismos productores de sentido que sostienen al artefacto Barroco.

A esta instancia de análisis de la estructura profunda de una obra literaria, Espinosa Medrano le suma su singular concepción de la imitación poética, desarrollada explícitamente a lo largo del Apologético, como así también, presente implícitamente, en sus otros textos (drama y sermón). En estas obras, el letrado criollo reflexiona, practica y pone a prueba el principio de imitatio, destacando, principalmente, su carácter dual de homenaje y superación. Competencia, entonces, que sitúa y demarca el espacio desde donde el nuevo creador asume su palabra: siendo fiel a las coordenadas que el concepto de imitatio le brinda, el letrado criollo que lleva a cabo el acto imitativo es plenamente consciente de su alteridad histórica y geográfica. Esta distancia existente entre uno y otro posibilita concebir al nuevo texto como espacio alterno donde se plantea la batalla por la posteridad literaria (el texto como un ejemplo de la codigofagia, según el término de Bolívar Echeverría).⁴² Incluyéndose en la

⁴² Al hablar de los vínculos entre la apropiación del Barroco y su fundamento ideológico, Echeverría afirma que “son los dominados los incitadores y ejecutores primeros del proceso de *codigofagia* a través del cual el código

larga cadena de autores que le precedieron, el epígono virreinal conjuga dos tendencias contrapuestas. Por un lado, remite y exalta los lazos que lo vinculan con la tradición que elige imitar; a la vez que afirma el elemento de competencia, de desafío: el creador moderno prueba sus armas con la antigüedad siendo consciente de su diferencia, pero, paradójicamente, afirmándola a fuerza de repeticiones del tema original.

Este carácter auto-reflexivo sobre la literatura en tanto práctica de escritura que puede estudiarse y practicarse, implica la posibilidad de pensar la imitación poética como estrategia de diferenciación del modelo (estético e ideológico). Cuando lo que se imita y reproduce es una perfecta imitación del modelo, este último pierde cualquier tipo de aura de eternidad, para volverse *res facta*, es decir, un objeto cultural que puede alcanzarse por medio del arte del aprendizaje y la práctica.⁴³ La imitación será entonces una *techné* (según Beverley) o un *ars inveniendi*, parafraseando a Walter Benjamin, es decir, un tipo de habilidad que puede aprenderse, enseñarse y reproducirse dentro de coordenadas histórico-temporales precisas. El horror a la repetición exacta de un modelo o, mejor dicho, al manejo preciso de una dinámica estética y cultural es uno de los puntos no abordados al analizar los elementos distintivos del Barroco de Indias. En el caso de Espinosa Medrano esta idea es capital, y se percibe a través de sus diferentes obras. En otras palabras, hay cierto carácter de competencia en sus textos, que podrían pensarse como instancias discursivas desafiantes, pero desafiantes por medio de la repetición, no la diferenciación, ni del rasgo monstruoso. Lo inquietante va a generarse por

de los dominadores se transforma a sí mismo en la asimilación de las ruinas en las que pervive el código destruido” (32).

⁴³ Escribe Gruzinski: “The colonization of the New World can be viewed as a varied process of copying, imitation, duplication, reproduction, and representation. From this angle at least, the relationship between Europe and the Americas is similar to the one between an original and a copy. But nothing is more complex than a relationship of this type, which implies a dependence that may change with time, evolving from the most total submission to a reversal of roles, indeed an irreversible break. As to duplications of an original, they are likely to occur in the most diverse forms: the production of doubles, the development of true copies or imperfect, hasty, incomplete replicas, the subversion or neutralization of the frame of reference, or even—in extreme cases—capture and reversal” (*The Mestizo Mind* 219).

una exacta repetición de los códigos culturales metropolitanos, por un acto del entendimiento que lleva hasta el límite los principios estéticos/ideológicos en los cuales se funda este arte. La paradoja en la que están atrapados los escritores peninsulares se llama imitatio, su puente de contacto con la antigüedad, su herramienta para ponerse a prueba frente a ella, incluso superarla, pero también, el pasaje que permite el surgimiento de estas nuevas voces que, desde la otra orilla del Atlántico, reclaman su espacio cultural.

En resumen, las letras virreinales configuran un espacio que, más adelante, será diferencial: un espacio de práctica, de experimentación letrada, de búsqueda de una voz particular. La lección del letrado americano será demostrar su capacidad de manejar el código cultural a través del uso del ingenio. En otras palabras, el escritor del barroco americano trata de ahuyentar el fantasma del simio, del papagayo, de la luna (instancias de mera repetición degradada que aparecen en el Apologético, como imágenes ominosas que el letrado criollo debe conjurar)⁴⁴ como figuras tutelares de su carácter secundario, derivativo. Para hacer esto—paradójicamente a nuestros ojos modernos—no busca la originalidad por medio de un rechazo del canon metropolitano, sino que actualiza las prácticas de escrituras, apropiándose de un capital cultural y simbólico tan diverso como complejo. No está equivocado Beverley al afirmar que

La paradoja de la escritura del Barroco español, tanto en la metrópolis como en las colonias, es que fue a la vez una técnica de poder de una clase dominante en un período de reacción y una figuración de la conciencia de los límites de ese poder.

(Una Modernidad 27)

⁴⁴ Estas tres imágenes serán trabajadas a lo largo de la disertación. Para un análisis interesante de las mismas, consúltese el ensayo “Máscaras de humanidad” de Beverley.

La obra de Espinosa Medrano puede entenderse como una instancia precisa de esa figuración de los límites del poder. Su dinámica de apropiación de los antecedentes literarios descansa sobre el axioma clásico de la imitación a ultranza de los modelos peninsulares, entendiendo a ésta última bajo la idea de imitar hasta confundir y confundirse, imitar como modo de inclusión, autorización y valoración del propio sujeto. El asombro que surge de la producción barroca americana es la capacidad que tiene un sujeto que habita los márgenes del imperio para imitar y superar a los modelos, para volverse uno más dentro de la cadena de autores, hasta devenir él mismo el modelo.

CAPITULO II

SOBERBIA DERROTA: EL CONCEPTO DE IMITACIÓN EN EL *APOLOGÉTICO* Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA AUTORIDAD LETRADA

Cuando en 1662 se imprimió por primera vez en Lima el *Apológético*, pocas personas hubieran augurado un destino tan singular como cambiante.⁴⁵ Es que el *Apológético* fue leído durante mucho tiempo como un ingenioso ejercicio estilístico escrito por un cura de provincias, de dudoso origen étnico y con un gusto literario, al menos, discutible. Más aún, si se tiene en cuenta que el *Apológético* tenía como objeto analizar y defender la poesía de don Luis de Góngora y Argote, no resulta sorprendente observar que comenzó a acaparar algo de atención durante las primeras décadas del siglo XX. Fue, justamente, a partir de la revalorización de la obra del poeta cordobés que el texto del Lunarejo comenzó a hacerse visible para la crítica académica. El *Apológético* fue así interpretado como un texto singular y excéntrico que participaba en la polémica en torno la poesía de Góngora ya que esta apología incluía algunos de los elementos dominantes que participaron en la disputa acerca del arte gongorino. Espinosa Medrano dedicaba en su *Apológético* secciones enteras al problema de la oscuridad en el lenguaje poético, a la hibridez genérica, al uso y abuso de cultismos/latinismos, a las alusiones culturales difíciles de interpretar, a la discordancia entre la “forma” y el “contenido” del poema (lo alto y lo bajo) y al uso excesivo de ciertos tropos y figuras (principalmente, el hipérbaton). etc. Por esta razón, durante mucho tiempo la

⁴⁵ Para un análisis detallado de la fecha de composición del *Apológético*, como así también acerca de las vicisitudes editoriales de la obra, consúltese la “Introducción” de Cisneros a su edición de esta obra de Espinosa Medrano.

visibilidad del texto del Lunarejo estuvo condicionada a los cambios de percepción en torno al hecho poético gongorino. De allí que el *Apologético* pueda aparecer dentro de una serie textual heterogénea que incluye documentos tan dispares en lo genérico como epístolas, pareceres, prólogos, poemas, invectivas y comentario; al mismo tiempo que atraviesa las rígidas coordenadas nacionales.

Ahora bien, diferentes lecturas han intentado indagar los fundamentos estéticos y culturales del *Apologético* a partir de su comparación con los textos peninsulares que entraron en la polémica. Este tipo de lectura, que privilegia los postulados de la filología más tradicional y que desatiende cualquier forma de aproximación teórica que indague algo más que la superficie textual, no ha podido encontrar elementos discordantes o disidentes en la defensa del cuzqueño (Dámaso Alonso y Robert Jammes son dos ejemplos claves de este modo de lectura).⁴⁶ Es más, el grado de desatención que esta obra suscitó sólo puede compararse con el infundado desdén con el que ciertos críticos han comentado el trabajo hermenéutico del Lunarejo. En uno de los libros mejor documentados sobre la polémica gongorina, Joaquín Roses Lozano afirma que el *Apologético* no es sino “un extenso y plumizo repertorio de autoridades clásicas, que poco o nada tienen que ver con la poesía de Góngora y sí y mucho con lo que el *Apologético* era, un mero ejercicio de seminario” (*Una poética de la oscuridad* 186), comentario extremadamente ligero y más cercano a los arrebatos intempestivos de Marcelino Menéndez y Pelayo que a la historiografía literaria del siglo XX.

Este desdén, por otra parte, puede ser contrapesado con otras afirmaciones críticas como aquellas que, basándose en las reflexiones que en el *Apologético* se refieren a la

⁴⁶ Estos dos ensayos contextualizan al *Apologético* en tanto partícipe de la polémica en torno a Góngora, a la vez que, Alonso, destaca la idea de una aparente modernidad del lenguaje poético de Espinosa Medrano como antecedente de la estilística.

diferencia entre los modos de escritura profanos y religiosos, ha interpretado a este texto como un ferviente defensor de la autonomía de la actividad literaria y, por ende, uno de los primeros testimonios de la modernidad literaria hispanoamericana (Roberto González Echeverría⁴⁷). Otros autores, como Emilio Carilla o Jaime Concha, han visto en la defensa del cuzqueño tanto los primeros pasos del género ensayístico latinoamericano que dará frutos tan diversos como el *Facundo* o la *Carta de Jamaica*.⁴⁸ Más aún, otras interpretaciones definen a la obra de Espinosa Medrano como una textualidad donde hallar una postura ideológica contra-hegemónica enunciada por sujetos subalternos que se revelan contra los discursos totalitarios (Raquel-Chang Rodríguez),⁴⁹ o, al menos, como un claro antecedente de los discursos nacionalistas que definirán la idea de nación en América Latina a través de reciclajes y mutaciones de distintas posturas estéticas. (Mabel Moraña)⁵⁰

⁴⁷ En su *La prole de Celestina*, el crítico cubano busca establecer una serie de continuidades estéticas e ideológicas presentes en la literatura española e hispanoamericana. Al analizar el lugar del Lunarejo en esta tradición, González Echeverría plantea que el escritor peruano representa una figura fundacional en el desarrollo de la modernidad estética latinoamericana. Este hecho se basa en la capacidad que el escritor criollo tiene para dialogar con la tradición que lo precede: el criollo, para González-Echeverría es “arte”, y su texto es “una amalgama de textos previos” (196-97) que serán re-elaborados en función de una nueva búsqueda que apunta a la constitución de una identidad particular. Esto último le permitirá al crítico vincular la obra de Espinosa Medrano con una vasta zona de la producción literaria latinoamericana (desde el *boom*, pasando por Carpentier, Lezama Lima para llegar a Severo Sarduy) que, según su perspectiva, representa un posicionamiento estético que re-elabora hasta el extremo la tradición recibida. La modernidad de Espinosa Medrano es, para González Echeverría, una “combinación de resentimiento, alienación y reconocimiento del propio ser que, si bien goza del estatuto de lo nuevo, sufre de su retraso, que lo condena a un ansioso revolver de lo dado, de lo recibido” (201).

⁴⁸ Emilio Carilla al escribir en 1946 *El gongorismo en América*, contribuyó enormemente al conocimiento de buena parte de la literatura barroca de América. El valor de sus estudios, anclados en la tradición estilística ibérica, reside en el carácter descriptivo de sus ensayos que ayudan a conocer con mayor exactitud el campo literario de esa época. Concha, por su parte, fue una de los primeros estudiosos que buscó mostrar el cariz ideológico de la literatura barroca colonial.

⁴⁹ La postura de Chang-Rodríguez busca encontrar en la producción del Lunarejo los signos sutiles de una cosmovisión andina que busca expresarse y contrarrestar la opresión colonial. Para la autora, los textos de Lunarejo pueden leerse en clave contra-hegemónica. En el capítulo 3 voy a trabajar *in extenso* sobre esta interpretación al leer la comedia *Amar su propia muerte*.

⁵⁰ Uno de los aspectos más interesantes de la postura de Moraña es su intento por leer el barroco americano como un sistema literario que tiene características afines (Sor Juana, Camargo, Balbuena y Espinosa Medrano); mientras que lo negativo se encuentra en cierta simplificación de la materia textual del *Apologético* como un claro desconocimiento de otros aspectos de su obra (teatro, sermón).

Considero preciso destacar que el *Apologético*, al ser un texto que se basa en la glosa y el comentario de otros documentos discursivos, presenta una estructura argumental con diferentes niveles, donde las palabras de los otros (del portugués Faría y Souza, de Góngora, o de los Padres de la Iglesia) son reubicadas en una serie singular y compleja.⁵¹ El *Apologético* se presenta, de esta manera, como una caja de resonancias tanto del archivo cultural peninsular como de esos discursos producidos en suelo americano que comienzan a interrogarse, tímidamente, acerca de su lugar en el mundo. Las doce secciones que forman el texto del Lunarejo contienen reflexiones en torno al lenguaje poético en general, describiendo también los diferentes mecanismos que el poeta utiliza para construir el artefacto poético. Pero, al mismo tiempo, se reflexiona allí sobre la función de la poesía dentro de la sociedad barroca y su relación con un ideal lenguaje poético que extrema la complejidad conceptual tratando de generar un tipo de comunicación intra-estamental y aristocrática. El *Apologético* puede pensarse como un artefacto cultural que está atravesado por las formaciones discursivas (Michel Foucault) que construyen la llamada cultura del Barroco, al mismo tiempo que repone significantes tales como la formación del sujeto, los límites de la norma, el control y la inestable relación entre el centro y la periferia que muchas veces se encuentran elididos en los productos culturales peninsulares. El *Apologético* está inmerso también en la crisis de la semejanza, de la episteme, de los factores económicos y políticos que aquejaban al imperio español bien entrado el siglo XVII y que, aunque presenta fracturas bien visibles en su estructura social, económica y política, todavía opera como

⁵¹ Estos elementos ya fueron destacados por Jaime Cisneros y Susana Howell, quienes analizan, desde distintas perspectivas, este carácter de palimpsesto que el *Apologético* presenta. Los ensayos de Cisneros son imprescindibles para conocer en detalle la estructura textual precisa de la defensa gongorina.

dominante ideológica en los territorios conquistados.⁵² De esta manera, creo es posible leer el *Apologético* tanto a través de su participación en la batalla en torno a Góngora como así también destacar los elementos que hicieron a este texto un artefacto cultural adecuado donde el estamento criollo representó sus inquietudes políticas y culturales.

El cuerpo textual propiamente dicho del *Apologético*, es decir las doce secciones que constituyen la defensa de Góngora, se encuentra enmarcado por distintos textos preliminares escritos por autoridades civiles y eclesiásticas del virreinato del Perú. Estas inscripciones discursivas fueron realizadas por distintos sujetos que habitaban el mismo espacio material y simbólico que el Lunarejo y representan una gran oportunidad para indagar de qué modo, ya desde los umbrales del *Apologético*, se va a forjar una compleja figura de autoridad en torno a la figura de Espinosa Medrano en tanto representante dilecto del sector letrado criollo. Más aún, a partir del tipo de estrategias retóricas y tropológicas que aquí se ponen en juego puede apreciarse con mayor certeza la ambigua posición que estos individuos asumen al momento de dialogar con la cultura peninsular, ya que si bien asumen el linaje cultural hispano, simultáneamente, intentan borrar de éste último elementos ideológicos-naturales que vayan en desmedro de los habitantes de las colonias. De esta manera, los preliminares al *Apologético* pueden ser pensados a partir de una oscilación discursiva entre la presencia textual de la autoridad (eclesiástica, civil) y un velado proceso dual de autorización cultural del sector criollo que se concibe como partícipe activo de la serie cultural del imperio—por momentos asumiendo la defensa a ultranza de sus principios—y como sujeto que ha sido injustamente puesto al margen de la circulación del poder económico/político.

⁵² Al hablar de crisis de la episteme me refiero a lo expresado por Foucault en los capítulos I, II y III de su ya clásico libro *Las palabras y las cosas*. Los estudios de Henry H. Kamen (*Empire*, por ejemplo) son de indispensable consulta para entender el contexto histórico y cultural de esta crisis y sus efectos.

Creo necesario pensar, entonces, a los para-textos preliminares al *Apologético* como algo más que meras alabanzas cortesanas o simples juegos de palabras que poco ayudan a entender las inestables relaciones entre la metrópolis y la colonia, sino como acontecimientos discursivos que construyen un marco simbólico e ideológico que será re-elaborado en el cuerpo mismo de la apología gongorina. Estos para-textos, por ejemplo, introducen el problema del carácter secundario y puramente mimético del letrado colonial por medio de imágenes emblemáticas (el papagayo), como también alusiones a prejuicios culturales (los criollos/indianos como individuos débiles mental y físicamente) o figuras del mundo greco-latino aplicadas al contexto virreinal que son retomadas por el Lunarejo en su obra y que contribuyen a crear el mundo significante desde el cual se enuncia este texto. Como podrá verse a medida que este capítulo avance, Espinosa Medrano retomará de manera sutil cada uno de estos significantes para establecer cierta continuidad entre los preliminares y el cuerpo de la apología. Además, los preliminares también crean un tipo de espacio cultural que establece dos zonas vecinas pero enemigas: por un lado el ámbito de los doctos/eruditos que detentan el poder de la autoridad letrada (el código lingüístico del Barroco) y por otro el área del vulgo, de los bárbaros (y ya se verá cómo concibe a este sector el Lunarejo) que no comprenden la poética barroca y que acechan en los anillos externos de la amurallada ciudad letrada americana. Por último, en estos textos es posible hallar ciertas discrepancias internas al cuerpo letrado, que se harán visibles en relación al término criollo, y que ayudan a pensar en cierta heterogeneidad presente en este sector. En definitiva me propongo rastrear los signos propios de una discursividad criolla afín a la estética y la ideología que el Lunarejo plantea a lo largo del *Apologético* y, principalmente, en la sección que trata el concepto de imitación.

Como ya ha demostrado Luis Jaime Cisneros en su edición del *Apologético*, el manuscrito original sufrió un proceso de aprobación y censura que duró al menos dos años (desde 1660 hasta 1662), y que implica toda una serie de procedimientos burocráticos complejos que involucran personajes tanto de Lima como del Cuzco. El *Apologético*, entonces, fue objeto de una paciente lectura que buscaba juzgar la moral religiosa del texto para poder darlo a la imprenta y no generar ningún tipo de resquemor con las autoridades civiles y eclesiásticas. Carmen Perrili, en su artículo “La colonización y la crítica literaria: el Lunarejo” ha estimado que en este proceso es posible leer la dinámica represiva del mundo colonial a través de la intervención de las instituciones dominantes del mundo virreinal, y asevera que

toda la obra está autorizada desde fuera y desde dentro por las instituciones coloniales: la literatura, la religión, la política, la cultura. El discurso no deja lugar a dudas sobre su carácter, se ubica dentro del canon colonial—en el sentido religioso y literario. La legitimación del *Apologético* es exhibida en los interminables párrafos iniciales que otorgan el marco represivo y laudatorio, demostrando que cada palabra ha sido fiscalizada y aprobada debidamente por las autoridades religiosas, políticas y académicas de la Colonia. El fuerte aparato burocrático de la sociedad virreinal se expresa en los pre-textos que delinean la silueta de la ordenada y jerárquica ciudad letrada. (69)

Esta ubicación del *Apologético* dentro del canon colonial subraya una clara (y cierta) vinculación de la obra de Espinosa Medrano con las autoridades virreinales, pero, sin embargo, construye su hipótesis a partir de cierta infalibilidad de la autoridad institucional que no se condice ni con las vicisitudes de la primera edición de este texto—que fue expurgada

de algunos pasajes cuando se re-editó en 1694—ni tampoco presta demasiada atención a las tensiones internas presentes en estos preliminares. En otras palabras, los textos preliminares construyen, en la arquitectura ideológica del *Apologético*, una especie de retablo en miniatura que reproduce la misma singular oscilación cultural entre la sumisión a la autoridad peninsular y la búsqueda de una alternativa formal que contribuya a crear un espacio de enunciación alternativo.

Los preliminares al *Apologético* fueron escritos por distintas personalidades del Perú virreinal y pueden clasificarse de acuerdo a su género ya que nos encontramos con dos censuras, cuatro aprobaciones, una licencia, cinco poemas en español y en latín, y, por último dos textos escritos por el mismo Lunarejo: una dedicatoria y una sección titulada “Palabras al lector”. Analizaré primeramente los para-textos escritos por los otros académicos viendo que sus alabanzas y elogios al *Apologético* funcionan como ejes discursivos creadores de una matriz simbólica que penetra las palabras mismas de Espinosa Medrano y que operan como una transición hacia el desarrollo completo en el cuerpo del texto.

En cada una de estas secciones se hallan signos de alabanza a la agudeza y el conocimiento de Espinosa Medrano, como así también, numerosas referencias de carácter biográfico que ilustran una imagen posible del doctor en teología. Pero, más allá de los meros formalismos propios de estos textos, se pueden sistematizar fácilmente una serie de significantes explícitos que enuncian, afirman y celebran el carácter indiano/criollo del autor a través de numerosas referencias que lo vinculan con el territorio americano, con la clasicidad greco-latina, con la lengua poética de Góngora y con la situación compleja del letrado virreinal. La figura del Lunarejo que estos textos irán construyendo se compone a partir de diferentes materiales lingüísticos que establecen, por ejemplo, juegos conceptuales

entre dos imágenes de una América rica (en metales y en ingenios), o alusiones retóricas a la antigüedad aplicada ahora a la figura colonial, así también como elementos de la poética gongorina re-inscriptos en los poemas laudatorios . Estos elementos, que he clasificado con fines meramente explicativos, se vinculan e interactúan en la dinámica textual, generando un constructo retórico ideológico complejo y heterogéneo que amplía a la vez que resignifica el lugar del *Apologético* dentro de las coordenadas del Perú virreinal, y ayudan a interrogar los modos en que actúa la agencia criolla.

El primer texto que encuadra al *Apologético* es la “Censura” del Doctor don Fray Fulgencio Maldonado, quien firma su texto en Arequipa, donde era chantre de su catedral, en 1660.⁵³ Esta censura se abre con un elogio importante a la figura de Góngora y a la de su defensor austral, subrayando la debida fidelidad que al poeta cordobés ha mostrado el apologista, saliendo en su defensa una vez que aquél había muerto. El esfuerzo del Lunarejo es doble ya que al escribir el *Apologético* no sólo es el protector del autor de las *Soledades* sino que reivindica a los habitantes del Perú. Escribe el Doctor Maldonado:

Y ¿quién pudiera valiente defenderlos [los laureles poéticos de Góngora] y conservarlos como el doctor Juan de Espinosa Medrano?, sujeto que (ayudado de perpetuas vigiliassu caudaloso ingenio) ha llegado a ser admiración de su *patria*: dando a ver a la envidia, que desalumbrada suele concitarse *contra los hijos de ella* (*Criollos los llaman con nombre de incógnita etimología*) que donde crió Dios más *quilatados y copiosos tesoros de la tierra, depositó también los ingenios del cielo.* (*Apologético* 115; énfasis mío)

⁵³ Todos los datos biográficos provienen de la muy completa introducción de Cisneros a su edición del *Apologético*.

Maldonado alaba la capacidad crítica de Espinosa Medrano a partir del trabajo intelectual realizado por éste durante sus años de formación, destacando que fue un progresivo trabajo de adquisición de conocimientos lo que lo ha llevado a ser una personalidad de renombre en su tierra (“ayudado de perpetuas vigiliassu caudaloso ingenio”), en suma, que el letrado es producto del influjo de distintas formaciones discursivas que participan en su horizonte de representación. Al hablar del renombre del Lunarejo, Maldonado refiere su fama en los límites geográficos de los territorios del Perú, y es justamente la patria el término que sutilmente se desliza en este fragmento cuando se quiere hablar de los prejuicios metropolitanos contra los habitantes de América; pero Maldonado realiza un movimiento crítico aún más profundo cuando afirma que es la envidia lo que produce esos estereotipos: la envidia, es preciso no olvidarlo, va a ser uno de los elementos rectores que, según Espinosa Medrano, hicieron a Faría atacar a Góngora. Maldonado pone en un mismo espacio a los que desconfían de la capacidad cultural de los criollos y los que no entienden el arte gongorino. Luego de esto, el fraile de Arequipa repasa dos de los nombres con que, según Bernard Lavallé, se nombraba a los hijos de españoles nacidos en América: hijos de la tierra y criollos.⁵⁴ Este último concepto requiere mucha atención porque, como se puede ver en la cita, el letrado no parece muy contento con el tipo de nominación impuesta a los habitantes australes: al negar el origen de la palabra criollo (“incógnita etimología”) parece querer desestimar cualquier tipo de aplicación de este término a los hijos del Perú.⁵⁵ Maldonado agrega que el nombre no es usado por su grupo ya que, como él señala, “criollos los llaman”.

⁵⁴ En su libro *Las promesas ambiguas*, Lavallé analiza con certeza los cambios de significación ideológica del término criollo. Fundamentalmente me interesa destacar que esa serie de transformaciones en el valor semántico del concepto, parte de una significación puramente negativa (segunda mitad del siglo XVI) para luego ser progresivamente re-apropiada por los sectores criollos que buscan agruparse bajo esta denominación.

⁵⁵ Cisneros explica que no hay un sentido peyorativo aquí. No estoy de acuerdo con su interpretación debido a que, en una sociedad obsesionada con la limpieza de sangre como la del siglo XVII hispanoamericano el vínculo epistémico entre linaje y etimología es recurrente y opera como una estructura recurrente en el pensamiento del barroco español.

No es casual que Maldonado reniegue de este término de linaje dudoso en el marco de una sociedad obsesionada con conceptos tales como el de limpieza de sangre que adquiere un carácter aún más complejo a partir de la conquista y colonización del territorio americano. El doctor Maldonado no se siente cómodo con este tipo de término debido a que percibe en éste cierto matiz peyorativo que se funda en el temor a la confusión étnica y cultural: si criollo, según los parámetros culturales metropolitanos, hacía referencia a sujetos de dudosa estirpe étnica, Maldonado no quiere asumir esta idea como bandera del sector social que el representa.

Estas palabras no sólo establecen el lugar, aún incierto y hasta pasivo del *criollo*, ya que obtuvo su nombre vía el efecto de nominación de los otros, sino que va a dar paso a un juego conceptual que va a poder encontrarse en cada uno de los textos que sirven de pórtico al *Apologético*: la riqueza material de la tierra (entendidas a partir de los significantes oro y plata) establece una relación simétrica con la riqueza de ingenios del continente. El territorio, entonces, será comprendido y expresado a partir de los ojos imperiales que lo han ido tornando espacio privilegiado para la adquisición y aumento de las riquezas, pero los personajes coloniales que inscriben sus palabras en esta obra (como Maldonado) pretenden corregir esa única perspectiva, subsanando un error que los relega a un segundo plano. La multitud de riquezas que por tanto años iría a alimentar las arcas de la monarquía ibérica se debe, parece sugerir Maldonado en su fragmento, en gran medida, al trabajo de mediación de estos sujetos criollos que exigen hoy un reconocimiento mayor. Roberto González-Echevarría ya notó cómo

En el *Apologético* llama la atención la insistencia con que tanto Espinosa Medrano como los autores de los preliminares se identifican, geográfica y culturalmente, con

un espíritu de grupo que limita y define su actividad discursiva; cómo le dan nombre a lo que son, por referencia a donde están. (*La prole de Celestina* 184)

Pero éste espíritu de grupo no es tan homogéneo como González- Echevarría piensa, ya que existen matices en el tipo de reivindicación que cada uno realiza de la actividad creadora virreinal. La censura de Maldonado va a encontrar una respuesta en otro texto que pertenece a los preliminares, me refiero a la “Aprobación” del Doctor Alonso Bravo de Paredes y Muñones quien fuera visitador general del obispado del Cuzco y catedrático de Filosofía en el Real Colegio de Antonio el Grande. La oscilación discursiva que se percibe entre estos dos textos es un preciso ejemplo de los modos diferenciadores de la agencia criolla y de cierto carácter heterogéneo en el interior de la ciudad letrada. En su aprobación el doctor Paredes no duda un instante en vincular a Espinosa Medrano con figuras de la antigüedad clásica que, a modo de *exempla*, subrayan la altura intelectual del Lunarejo al mismo tiempo que lo sitúan en una serie cultural más amplia. En la “Aprobación”, Paredes asevera que

Miro en este argumento ya no las luces todas de este *Demóstenes indiano*; tienen éstas otra mayor esfera a que iluminar brillando, siendo usurero empleo de la atención en los púlpitos: veo no el vuelo entero de este *Fénix criollo* remontarse con imperceptibles giros al Olimpo, siendo sutil despertador de las águilas en la cátedra. (*Apologético* 117; énfasis mío)

En la cita Paredes alaba a Espinosa Medrano destacando primero que su carácter de predicador sagrado es el verdadero oficio de ingenio tan valioso, elogiándolo a través de la figura retórica de la antonomasia pero inscribiendo en ella cierto matiz de vindicación territorial: al nominar a Espinosa Medrano como “Demóstenes indiano” se sobreimprime sobre el territorio americano y su historia una forma de comprensión del pasado a partir de

analogías con la cultura clásica que funciona como modelo y punto de comparación del presente. Es decir, el movimiento que Paredes y Quiñones lleva a cabo, si bien pretende asimilar el territorio americano desde una supuesta diversidad (lo indiano) necesita, primero, eliminar cualquier rastro o signo que lo vincule con un pasado aborigen: su uso de la retórica encomiástica compara al Lunarejo con una figura proverbial de la antigüedad clásica. Por desplazamiento y por antonomasia (Demóstenes es “el” defensor) las palabras del *Apologético* nacen en la otra orilla de la metrópolis pero pertenecen, pero se dirigen y se inscriben, también, en la tradición e historia del imperio. Es posible vincular este desplazamiento tropológico con aquello que Beverley señala al comentar la traducción al quechua de Virgilio llevada a cabo por el Lunarejo:

El modelo de la literatura que ofrece Góngora y el barroco es para Espinosa una práctica cultural capaz de desplazar los elementos de una cosmovisión indígena y las formas sociales estructuradas alrededor de ella. (*Una modernidad* 54)

Por otro lado, el Lunarejo será nombrado también como “Fénix criollo” lo cual no sólo reproduce la dinámica de comparación y asimilación de la cultura peruana al canon cultural europeo, sino que además dialoga abiertamente con la “Censura” de Maldonado, ya que Paredes asume el concepto de lo criollo como elemento discursivo que puede dar cuenta de lo distintivo y diferenciador de los hijos de españoles nacidos en América. Si anteriormente Maldonado ponía cierta duda de la validez del término “criollo” debido a su espuria etimología, Paredes está un paso más allá en el proceso de asumir este término como signo identitario de un sector social del virreinato peruano. Claro está, el Doctor Paredes no perderá la oportunidad de hacer referencia a la particular situación americana en el esquema

económico del imperio español y buscará que se reconozca al espacio del virreinato un papel activo como productor de cultura.

Resulta sobremanera curioso hallar en la “Censura del muy reverendo Padre Fray Miguel de Quiñones” un *error* que me permite ilustrar el complejo campo discursivo del barroco colonial. En este apartado, el padre habla de Góngora de la siguiente manera: “[...] que en defensa de las obras de *nuestro insigne castellano*” (118; énfasis mío). Por un lado, el “acto fallido” del religioso establece a las claras el carácter imperial tanto *hacia fuera* del territorio español (brindando a aquellos que habitan en otros territorios la posibilidad de integrarse aceptando la sumisión al soberano) como *hacia adentro*: Góngora, cordobés, será llamado “castellano”. Pertenencia, sumisión y diferencia son elementos que funcionan dentro de la ratio imperial y que condicionan hasta los razonamientos de un estamento criollo que comienza a reflexionar en torno a su estatuto dentro de las coordenadas imperiales; aún sin poder claramente encontrar su espacio discursivo.

Los poemas laudatorios que celebran la aparición del *Apologético*⁵⁶ trazan también un entramado heterogéneo de voces que celebran a Espinosa Medrano, atacan a Faría y contribuyen a formar un marco simbólico/ cultural en torno al lugar desde donde enuncian sus alabanzas. No es extraño que se halle en estos poemas un fondo temático hiper-codificado que responde a los cánones estéticos propios de las creaciones celebratorias. Paralelamente, se encuentran también agudas referencias a la procedencia geográfica del Lunarejo que, si bien pretenden afirmar el valor de lo indiano/criollo lo hacen desde las coordenadas poéticas gongorinas. Ahora bien, en estos poemas se explicita un concepto (en

⁵⁶ Hay seis poemas laudatorios: dos décimas de Francisco de Valverde Maldonado y Xarava; cuatro espinelas de Diego de Loaisa y Zárate; dos poesías del Licenciado don Bernabé Gascón Riquelme; y dos epigramas en latín del Maestro Juan de Lira y de Francisco López Mejía respectivamente.

el sentido que del mismo da Gracián “un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”) basado en la polisemia del término *plumas*: las plumas de las aves pero también como metonimia de la escritura. Esta última significación será mentada de las siguientes formas: “Con una pluma aseguras / a tu fama muchas alas” (121); “Si como esta pluma hubiera / espadas de valentía” (121); “[...] que plumas de occidente / hoy son flechas que envía diestra mano” (122).

Todos estos ejemplos, considero, parecen ir generando un marco conceptual que culmina y alcanza su máxima expresión en la “Dedicatoria al Excelentísimo señor don Luis Méndez de Haro” escrita por el mismo Espinosa Medrano. La “Dedicatoria” es un texto de cierta complejidad donde el Lunarejo va a dirigir la palabra al Duque Conde de Olivares. Como es esperable, Espinosa Medrano sigue los lineamientos generales de las preceptivas retóricas de su tiempo y crea un texto que puede ser enmarcado dentro de los límites retóricos del encomio. Es decir, el cuzqueño desea, al amparo de este “padre de la patria”, dar a conocer su defensa de Góngora; solicitando un protector de su ingenio desea inscribirse en la arquitectura metropolitana. Además, es preciso aclararlo, el noble al que dedica su trabajo ya estuvo presente dentro de las tensiones que animaron la batalla en torno a Góngora. Como bien lo expresa el texto, el conde ya había sido objeto de otra obra (de otra dedicatoria) con antelación, y, nada menos, lo había hecho don García Salcedo Coronel que, en 1636 dedica a Don Luis Méndez de Haro sus *Soledades de D. Luis de Góngora, comentadas por D. García de Salcedo Coronel*, obra monumental que funcionó como uno de los textos más importantes en la canonización de la obra gongorina. El Lunarejo pide el amparo de un gran señor que ya había mostrado fidelidad a la causa gongorina. En las primeras líneas de la dedicatoria, Espinosa Medrano establece los puntos espaciales precisos. Su protector es tan brillante que

Acá llegan las luces de su valor, de su prudencia, rectitud, magnificencia y benignidad: hechizo que pudiera contentarse ciñendo su actividad a la esfera *de toda esa Europa*; pero pasa arrebatando poderosamente las veneraciones a inundar nuevos climas con la fragancia de tan glorioso nombre. (*Apologético* 124; énfasis mío)

La geografía cultural que aquí se establece va a funcionar como un eje discursivo a lo largo de todo el texto, dejando ver una constante oscilación entre un sentimiento de carencia, expresado a través del deseo de estar en el centro del imperio, y otro de reivindicación que se vincula con las discursividades criollas. El Conde de Olivares será entendido como la figura metonímica que representa la autoridad cultural ibérica y con la que el letrado criollo intentará establecer un diálogo basado en estrategias discursivas que se mueven entre la humildad y el deseo de reconocimiento. Espinosa Medrano también simula cierta pasividad en torno a la publicación y circulación de sus escritos, topoi de humildad presente en toda dedicatoria a un noble:

que si con violencia me arrebatan hoy este papel; con gusto le consagro a los blasones de vuestra excelencia: llévense enhorabuena, que con cuadernos o tomos más serios estudios desempeñaré las deudas de haberme honrado estos borroneos.

(*Apologético* 125)

El cuzqueño construye astutamente un lugar enunciativo desde la periferia austral, concibiendo a este territorio como receptor de la grandeza del noble español y siguiendo a ultranza el tipo de retórica encomiástica propia de su época. El *Apologético*, entonces, será pensado por el cuzqueño de manera despectiva (“estos borroneos”) que se contraponen con la altura de quien es el sobresaliente destinatario de su obra.

Pero el pasaje que mejor define la construcción textual de su lugar simbólico aparece trazado en el siguiente párrafo:

A los príncipes grandes suelen presentarse *las aves peregrinas*, los pájaros que crió *región remota: una pluma del orbe indiano* se abate a los pies de vuestra excelencia no de vuelo tan humilde, que por lo menos no ha salvado el Antártico mar, y el Gaditano: a tributar llega siquiera, esta *gola* al inmenso océano de sus glorias.

(*Apológico* 125-26; énfasis mío)

La dinámica interna de esta cita se estructura a partir de distintos niveles que es necesario distinguir para poder captar la red profunda de alusiones y elisiones que construyen el espacio criollo y su relación con la autoridad metropolitana. Las referencias a la poesía gongorina se dan de forma abierta y clara, estableciendo un diálogo intertextual con un texto gongorino donde, a partir de ciertas eruditas alusiones, el poeta cordobés menciona la alteridad americana representada por un ave, el aletto. Este pasaje de las *Soledades* aparece re-creado en las palabras del Lunarejo, palabras que se ofrecen como un palimpsesto al inscribir los versos de Góngora en su propia apología: pero como ya adelanté, los fragmentos que se utilizan se refieren de forma directa o indirecta al territorio americano como terreno productor de una singularidad. Espinosa Medrano dialoga con este fragmento gongorino, realizando una lectura creativa del pasaje al utilizar similares coordenadas retóricas pero buscando expresar su propia individualidad desde adentro del canon ibérico. Los versos que se glosan provienen de las *Soledad Segunda* y son los siguientes:

Tú, infestador de nuestra Europa nuevo,
de las aves, nacido, aletto, donde

entre las conchas hoy del Sur esconde
sus muchos años Febo,
¿debes por dicha cebo?
¿Templarte supo, di, bárbara mano
al insultar los aires? Yo lo dudo,
que al preciosamente Inca desnudo
y al de plumas vestido Mejicano
fraude vulgar, no industria generosa,
del águila les dio la mariposa. (*Soledades* 772-83)

El pasaje gongorino se inserta en una escena de cetrería, donde el yo poético describe una escena de volatería nombrando a cada una de las aves que participan en ella. El fragmento citado es un tipo de invectiva que se sostiene a partir del uso que del apóstrofe hace la voz poética, dirigiendo sus palabras al aleteo, “una especie de halcones que se crían en Indias, de muy pequeño cuerpo, pero de grande y generoso ánimo” como lo definía Salcedo Coronel (*Soledades* 538). El aleteo aparece descrito bajo el signo de la singularidad americana que, una vez establecida en el territorio europeo, “infesta” el territorio, probando estar a la altura de las aves del antiguo continente. Góngora pregunta cómo es posible que un ave que tiene su origen en las tierras “bárbaras” de América ha podido adaptarse tan rápida y sólidamente al juego cetrero, para convertirse en una de las más feroces y temidas. El poeta cordobés descreo de la capacidad de los habitantes del nuevo continente para poder adiestrar a este tipo de ave (“¿Templarte supo, dí, bárbara mano? [...] Yo lo dudo”) aseverando que tantos los incas como los mexica no conocían el arte de la cetrería (“industria generosa”) sino que utilizaban medios no tan honrosos (“fraude vulgar”) para esta tarea.

Espinosa Medrano recrea este pasaje pero invirtiendo el juego conceptual del modelo: si Góngora apostrofaba en sus versos al elemento del otro orbe (el aletto), conminándolo a responder a sus inquisiciones, dando la palabra pero, a su vez, impidiendo cualquier tipo de respuesta, es decir, relegándolo al silencio propio de un elemento decorativo; Espinosa Medrano, asume el lugar del otro que vive tras el océano mentado por la palabra gongorina y que buscará “infestar” el territorio español a partir de su defensa del príncipe de los poetas. Y es desde las mismas palabras gongorinas que el doctor en teología se dispone a responder, proponiéndose como voz posible del espacio austral mencionado por el poeta, asumiendo su singularidad, pero (y siempre hay un pero en la retórica barroca del Lunarejo) ofreciéndose al reconocimiento de la visión metropolitana que, bajo un común capital cultural, podrá reconocer en la pluma (la escritura) del otro los signos de sí mismo. Resumiendo, la estrategia retórica del cuzqueño intenta escribir la alteridad (el aletto/el letrado americano) a partir de las palabras centrales de la discursividad metropolitana (la retórica gongorina), apropiándose de la letra del imperio para imprimirle un pliegue singular. La dinámica de apropiación del Cuzqueño es rizomática, en el sentido deleuzeano del término, mostrando que la apariencia exterior de la palabra del otro disimula un tejido de significantes que se expanden y asedian sin ser percibidos por aquellos que sólo perciben el tejido superficial.⁵⁷ La *gola* que menciona el Lunarejo es también signo de un cambio de posicionamiento, utilizando este término también para referirse a la voz creativa del letrado. Pero este tropo afirma que la escritura del Lunarejo será gola de *ave peregrina* que, siendo habitante del otro orbe se le tributa a los grandes, como prenda de su poder y como signo de la riqueza y extrañeza de sus

⁵⁷ “Le rhizome e lui-même a des formes très diverses, depuis son extension superficielle ramifiée en tous sens jusqu’à ses concrétions en bulbes et tubercules” (*Mille plateaux* 13).

territorios. Espinosa Medrano, siguiendo los cánones retóricos de la dedicatoria, introduce el tema americano partiendo de un tópico común (la singularidad, la diferencia, la alteridad subyugada por el noble) pero también realiza una clara variación: no es prenda la voz del Lunarejo que dé cuenta sólo de la tierra conquistada, sino que sus palabras intentan introducirse dentro de una polémica metropolitana, es decir, se da por sentado la capacidad para lidiar con estos temas que el sujeto “indiano” posee. Culminando la dedicatoria con un nosotros tan inclusivo como anónimo que afirma la lejanía del indiano frente a la metrópolis, a la república de las letras:

le deseamos eternizado los que en tan remoto hemisferio vivimos distantes del corazón de la monarquía, poco alentados del calor preciso con que viven las letras, y se animan los ingenios, contentándonos con saludarle siquiera con los afectos.

(Apologético 126)

El sujeto plural de la enunciación puede entenderse como agencia que asume su carácter excéntrico, suponiendo la carencia, la falta, como elemento propio que lo define. Espinosa Medrano habla de la ausencia del calor preciso con que viven las letras, estableciendo una cadena significativa metrópolis/ letras que, debido al acto que él está llevando a cabo (una defensa del poeta español) queda neutralizada: ¿cómo es posible que, si ese nosotros vive por fuera del calor necesario, pueda alzarse y participar de la polémica? ¿Acaso en el topoi que el cuzqueño utiliza (el calor preciso con que viven las letras) podría entenderse como una forma velada, y a la vez irónica, de afirmación del otro orbe, lugar donde *también* se tiene el calor preciso para el desarrollo de las letras? Si es así, Espinosa Medrano estaría igualando los dos espacios en lo que a letras refiere, es decir, su excentricidad es inestable debido a que el centro mismo que lo definiría en sus márgenes es interrogado. Este es un modo de la agencia

criolla constante en el texto: utilizar los lugares comunes de una discursividad dominante para inscribirse en ella y, al momento, hacer tambalear sus límites y bases, a la búsqueda de una imagen propia que, si aún difusa, comienza a adquirir carácter propio.

Estas últimas afirmaciones se corroboran en el último de los textos preliminares, me refiero al, tantas veces citado, pasaje titulado “Al lector”. En este texto Espinosa Medrano introduce los tópicos del retraso cultural y la marginalidad geográfica como ejes discursivos desde los cuales este letrado criollo va a llevar a cabo su defensa de Góngora: “Tarde parece que salgo a esta empresa: pero vivimos muy lejos los criollos y, si no traen las alas del interés, perezosamente nos visitan las cosas de España” (127). El locus de la enunciación sigue estableciendo una tensa relación entre el centro y la periferia a partir del eje de la explotación del territorio americano a mano de los españoles como único tipo de vínculo entre las dos orillas. A su vez, el Lunarejo construye su subjetividad como miembro activo del sector criollo que busca el reconocimiento de su autoridad cultural por medio de su escritura. Este estado de la situación colonial se verá reforzado con el último párrafo de la sección, el cual fue censurado en la segunda edición del *Apologético* (1694):

Ocios son estos que me permiten estudios más severos: pero ¿qué puede haber bueno en las Indias? ¿Qué puede haber que contente a los europeos, que desta suerte dudan? Sátiros nos juzgan, tritones nos presumen, que brutos de alma, se alientan a desmentirnos máscaras de humanidad. (127)

La mayor parte de la crítica se ha detenido en analizar este fragmento interpretándolo como un ejemplo clave del posicionamiento ideológico del Lunarejo. Mabel Moraña ha explicado que en el apartado “Al lector” es posible rastrear los elementos nucleares que hacen al *Apologético* una obra singular, donde el elogio del poeta español se entreteje con una sutil

defensa de lo propio “a través de una compleja operación hermenéutica que expone la estatura intelectual del letrado criollo inscribiéndola dentro de un proyecto que apunta hacia la construcción de su identidad por contraposición con la otredad metropolitana” (“Apologías y defensas” 42). Es preciso recordar que para la autora el conjunto de textos que ella clasifica como “apologías y defensas del mundo colonial”⁵⁸ serán pensadas como textos fundacionales en el proyecto de construcción de una identidad criolla, al mismo tiempo que serán interpretados como inscripciones discursivas que, por medio de modulaciones en el canon del Barroco, interrogan al sujeto virreinal “e impugnan el orden ideológico e institucional de la época, desafiando el hegemonismo de los discursos dominantes desde una perspectiva descentralizadora y cuestionadora” (“Apologías y defensas” 32). El retraso y la marginalidad, entonces, se vinculan con la estructura textual del *Apologético*, es decir, su carácter dependiente de una obra del pasado que funciona como pre-texto (la poesía gongorina) y sobre la cual se discute en torno a su espacio entre los modelos canónicos, doctrinales y preceptivos. Para Moraña,

La actualización de estos pre-textos tiene como función dar ocasión a una práctica hermenéutica a través de la cual el letrado virreinal se constituye no solamente en tanto interlocutor válido en polémicas de alcance universal, sino en tanto sujeto colonial, determinado por condiciones bien concretas de existencia y producción cultural. (“Apologías y defensas” 41)

Justamente las referencias a las condiciones “bien concretas de existencia” no aparecen expresadas en el pasaje “Al lector”, salvo por la alusión al carácter secundario del mundo

⁵⁸ Moraña analiza textos escritos por Bernardo de Balbuena, Espinosa Medrano, Domínguez Camargo y Sor Juana.

colonial en relación al interés metropolitano que, como se vio en los otros preliminares, opera como un tópico común.

Ahora bien, para analizar la dimensión material de estas producciones culturales, creo interesante interrogar otra zona de la obra del Lunarejo que puede ayudar a comprender este problema. En el “Prefacio al lector de la *Lógica*” (1688) Espinosa Medrano asevera lo siguiente:

Finalmente, para no disimular nada, confieso que la única ansia que por esta temporada ha ahondado profundamente en mi alma, es que estos escritos, valgan lo que valgan, se manden a España, es decir, al otro orbe, para ser publicados, y (porque estoy lo más lejos posible de la imprenta) que sean depurados de horribles erratas. Pues he visto que las obras de no pocos han padecido la suerte de estropearse feamente en casi todo: períodos mutilados, oraciones desconectadas, silogismos suspensos, palabras omitidas. Y puesto que nosotros, por vulgar error llamados ‘indianos’, somos considerados bárbaros, no sin razón me recelo de tales vicios y solecismos recaigan contra el autor del libro. (329)⁵⁹

La *Lógica* fue el último trabajo que Espinosa Medrano pudo preparar antes de su muerte (la publicación de la misma se hizo en Roma cuando el cuzqueño había fallecido) y la cita elegida parece funcionar como un contrapeso exacto de aquella dinámica de apropiación simbólica que Moraña señala en el *Apologético*. Aquí se halla una voz que no duda en señalar las diferencias materiales que la colonia tiene frente a la metrópolis, es decir, la escasa calidad y cuidado que se pone ante las obras que se deben imprimir. Ahora bien, este

⁵⁹ Este fragmento ha sido citado en reiteradas oportunidades para avalar el grado de conciencia criolla del Lunarejo. Es interesante observar que si bien el texto resulta conocido, se lo ha citado solo de forma parcial, priorizando las tesis que enfatizan el eje de apropiación simbólico-cultural, por el de las condiciones materiales. (Moraña, “Apologías” 43) En un estudio sobre la imprenta en el Perú virreinal, Pedro Guibovich examina y brinda datos valiosísimos acerca de la cantidad y calidad de los libros editados, al tiempo que describe la pobre infraestructura con que contaban en el Perú durante los años 1584-1699. Este ensayo da cuenta también de las tendencias dominantes que regían la edición de libros, como así también los procesos mediante los volúmenes llegan a las imprentas. El fragmento que analizamos del Lunarejo es también citado por Guibovich-en inglés- como dato fehaciente de la escasa especialización de los imprenteros del virreinato del Perú.

deseo de apartar el error tipográfico se describe a través de ominosas alusiones a un discurso sin organización estructural (“períodos mutilados, oraciones desconectadas, silogismos suspensos”) que sería producto de un sujeto sin la necesaria capacidad para articular coherentemente el lenguaje: podría decirse que el Lunarejo trata de conjurar la figura antes introducida del papagayo, otra ave que repite sin comprender lo aprendido. A su vez, esta retórica se vincula estrechamente con un deseo de querer evitar también otros errores discursivos, aquellos que provocan que a los criollos se los llame “por vulgar error” indios y bárbaros. Espinosa Medrano rápidamente incluye el significante velado, para, asumiéndolo, contra-atacar e igualarse. Su razonamiento parece seguir el siguiente esquema de raciocinio: el bautismo de los americanos se debe a un error fundacional (la confusión colombina al pensar que había arribado a la India cuando en realidad era otro continente), y es necesario romper esa dependencia sémica que, por otra parte, ubica a los habitantes del virreinato en un lugar secundario, cercano a la barbarie. Para hacerlo, no sólo es preciso demostrar sus saberes ante el sector letrado metropolitano sin que, además, el sostén material (el libro como objeto suntuoso del conocimiento) debe ser cuidadosamente construido. A la vez, Espinosa Medrano es consciente de su dependencia a la metrópolis (la carencia de buenas imprentas) y debe congraciarse con aquellos que habitan el “otro orbe” y que poseen los bienes materiales para imprimir libros libres de erratas.

Es interesante analizar lo siguiente: si el nombre erróneo (indios) es producto de los otros, el habitante de la colonia corrige al sujeto del imperio, tratando de abreviar toda distancia, pensando al conocimiento como puente simbólico que puede cicatrizar las diferencias. Pero a su vez, existe la dependencia material y la necesidad de la estructura imperial para que sus trabajos existan y alcancen el nivel que el criollo desea. El intento del

criollo es lograr publicar de forma tan cuidada como en la metrópolis, pero para ello no sólo sus propios escritos deben desestabilizar la semántica de la barbarie (el epíteto bárbaro, indiano debe conjurarse por su trabajo hermenéutico) sino que el soporte material del libro debe doblar la autoridad. Pero para ello, Espinosa Medrano debe mandar su libro a Europa. Es decir, su postura oscila constantemente entre la afirmación de la capacidad criolla para tratar asuntos de toda índole, a la vez que subraya el temor frente a la consolidación del error (que los criollos signa siendo considerados bárbaros) pero debido al mismo accionar de los suyos: es el miedo a que la mala calidad de las imprentas del Perú muestre el origen *indiano/secundario* del texto. El miedo al error es el miedo a la persistencia del error primero (el error de nominación, *indios* que luego se traducirá en *bárbaros*) que debe superarse, paradójicamente, con el abandono de las condiciones materiales de la producción cultural de la colonia. Como se ve, la tensión que se establece entre los ejes materiales y simbólicos es constante y no parece resolverse en uno de los extremos: si el Lunarejo se apropia de ciertos tropos imperiales para desestabilizar esta discursividad desde su propia lógica; por otro lado es consciente de cierto retraso material que lo rodea, condenándolo a vivir con un error de nominación que, a las claras, le repugna. Como bien lo señalara Moraña es necesario pensar al barroco hispanoamericano a partir de la diferenciación de sistemas

cuyo eje articulador debería considerar al menos tres variables: primero, las condiciones materiales de producción cultural; segundo, las diversas formas de actualización de los códigos expresivos dominantes; tercero, los grados de conciencia social manifestados por los diversos grupos productores. (*Viaje al silencio* 29)

Estas tres variantes permitirían una comprensión aún más profunda de los modos que asumen los fenómenos culturales de la colonia. El anterior examen de la apropiación del

Lunarejo de una idea imperial, remitiría tanto al segundo (el código barroco y su actualización) como al tercer eje articulador (conciencia social del sujeto productor) al mismo tiempo que describiría con claridad las condiciones materiales que rodeaban la producción letrada del sector criollo, definiendo un inestable espacio de autoridad para la creación lingüística.

De la imitación

Espinosa Medrano dedica toda una sección de su *Apologético* para analizar los fundamentos estéticos e ideológicos que participan en el acto de creación letrada que sigue los procedimientos de la imitación de los modelos. Curiosamente, Espinosa Medrano destaca que muchos acometieron la triste empresa de imitar a Góngora, autor de por sí tan soberano, que la imitación sólo se traduce en un remedo servil. Esta afirmación, ha sido pocas veces leída en relación con el llamado gongorismo colonial: el emblema mayor del “señor barroco americano”, el apologista cuzqueño, abanderado del arte gongorino, asevera la dificultad/imposibilidad de imitar a Góngora, hecho que se opone abiertamente con la vasta difusión que tuvo la obra del cordobés en los virreinos americanos. A su vez, si se piensa que los más grandes escritores americanos de este período (Sor Juana Inés de la Cruz, por ejemplo) acometieron un número importante imitaciones del poeta cordobés, es extraño que el mayor teórico del barroco americano niegue rotundamente el camino de la emulación gongorina como herramienta válida para lograr un espacio en el canon letrado. Escribe Espinosa Medrano:

aquel peregrino ingenio, tan soberanamente *abstraído del vulgo*, fue *inimitable* o se deja *remedar poco y con dificultad*. Eso tiene lo único, eso tiene de estimable el *sol*,

que no admitir *émulo feliz* tolerando las *competencias*, es la valentía de lo singular.

(182; énfasis mío)

Góngora se describe como el non plus ultra de la poesía en lengua castellana, quien aparece en una clásica posición alejada del común de las personas. Su obra se concibe a partir de la imposibilidad de ser imitada debido a las características únicas y aristocráticas de su arte. Según esta postura, Góngora genera un texto poético complejo, plagado de referencias textuales/culturales elitistas que deben ser descodificadas por el receptor para plenamente comprender el artefacto lingüístico.

Este acto de comunicación poética plantea también un tipo de relación diferencial con la cultura peninsular del XVII que involucra el proceso de canonización del arte del cordobés. Al constituirse en parte activa del parnaso ibérico, Góngora se eleva a modelo a ser imitado por los futuros poetas. Este hecho plantea la dificultad inherente a todo proceso imitativo, deslizando el carácter de competencia literaria por la posteridad típico de la cultura del Barroco. El Lunarejo utiliza el recurso a la inimitabilidad naturalizando el proceso de canonización gongorina, y disimula así cualquier tipo de influencia de factores histórico/culturales. Sin embargo esta afirmación categórica se irá matizando a medida que se desarrolle esta sección, generando ciertas disrupciones, ciertas ambigüedades textuales que no permiten, en primera instancia, deducir un concepto claro y preciso de la dinámica imitativa que el Lunarejo presenta. Es más, en la misma cita que he analizado el Lunarejo opone imitar con remedar sumándole a este último los atributos de “poco y con dificultad”. Este matiz léxico se suma al tipo de concepto (en el sentido de Gracián) que Espinosa Medrano practica en el párrafo. Góngora es pensado como el sol/Apolo quien resplandece por su propia grandeza y luminosidad y ante quien debe presentarse aquel que reclame su

linaje. La centralidad del cordobés, entonces, se sostiene a partir del término elidido en el concepto: el mítico Faetón/epígono quien en busca de su origen/linaje se encaramó a lo más alto del firmamento para caer al no poder dominar los caballos del carro solar. La historia griega opera en el discurso del cuzqueño como puente analógico a través del cual se piensan las relaciones literarias, es decir, como un emblema que captura la problemática posición del epígono gongorino en la cadena cultural, y a su vez, funcionará como significante velado en otros fragmentos del *Apologético*. El Sol/Apolo no admite “émulo feliz”, es decir, cualquier tipo de competencia se verá signada por la derrota y la caída. Escribe el letrado cuzqueño: “Así, las imitaciones que acometen al ejemplar de aquella poesía resbalan del original y desmienten con el desempeño sus esforzamientos” (182). Aquel que pretenda seguir los pasos del ilustre poeta cordobés será arrastrado por su influjo hasta no ser más que una mera sombra del poeta.

La imagen usada por el Lunarejo, es necesario aclararlo, puede leerse como una caja de resonancias de los elementos distintivos más recurrentes que entraron en la polémica en torno la innovación gongorina: la poesía gongorina (y la de muchos de sus seguidores) era vista como una mera repetición hasta la saciedad de ciertos principios retóricos, de un léxico y una sintaxis latinizante, y de un número finito de metáforas inauditas. Buen ejemplo de esto son, por ejemplo, los textos de Quevedo que parodian el estilo gongorino. El Lunarejo, curiosamente, utiliza argumentos que parten del grupo intelectual que atacó a Góngora, pero usándolos para defender la singularidad poética del cordobés y (anticipándome un poco a lo que ya trabajaré) para defender el valor y la capacidad creativa de los letrados virreinales. En otras palabras, construye y ubica en el centro de la ciudad barroca virreinal a un sujeto (él

mismo) capaz de interpretar, defender y re-crear la dinámica discursiva del poeta más complejo de la temprana modernidad española.

Es posible entonces deducir que dentro de la dinámica imitativa del Lunarejo se admite la posibilidad de enfrentar el pasado, si bien se plantea esta empresa como temeraria; el carácter del sujeto que emprenda este tipo de imitación deberá cumplir con un gran número de requisitos (estéticos, culturales, ideológicos) para poder enfrentarse al modelo establecido por la antigüedad. Como se verá a continuación, con esta imagen emblemática, el Lunarejo no cancela el principio de imitación sino que lo moldea a su imagen y semejanza, sutilmente anunciando que su texto funciona como defensa, testimonio y prueba de que es posible defender y seguir los lineamientos estéticos propuestos por Góngora. Este hecho adquiere en el *Apologético* un carácter particular, debido al tipo de reivindicación criolla que, como ya mencioné al analizar los textos que autorizan la obra, él y su sector están practicando. De hecho, las ideas sobre la imitación adquieren una doble importancia no sólo al plantear *cómo se puede seguir escribiendo después de Góngora*, sino que también interroga acerca de *cómo se puede escribir después de Góngora desde los márgenes del imperio*.⁶⁰ La escritura del Lunarejo es una posible respuesta a esa pregunta.

Lo expuesto en los párrafos anteriores se complementará y complejizará aún más durante el desarrollo de la sección. Los supuestos estéticos del Lunarejo se pondrán a prueba a través de un tipo de gesto retórico que produce un doble movimiento de inclusión y supresión del receptor/lector. Si anteriormente la idea de imitación del Lunarejo se propuso a través de la imposibilidad de imitar a Góngora, ahora el cuzqueño utilizará lo que llamo el recurso a la experiencia y apelará al conocimiento común y compartido con el público lector:

⁶⁰ González-Echevarría afirma el mismo criterio auto-reflexivo del texto del Lunarejo: “pudiéramos adaptar la conocida pregunta del personaje de Montesquieu, *Comment peut-on être persan?*, y decir, ¿Cómo se puede ser escritor peruano en el siglo XVII?” (*La prole* 184).

“Si os parece fácil imitar a Góngora, durará la presunción hasta la experiencia; pero estimaréis la hermosura de sus versos a costa de vuestra flaqueza y desengaño (*Apologético* 182). Espinosa Medrano parece dirigir su alocución a un grupo cultural bien diferenciado constituido, fundamentalmente, por el sector letrado virreinal. Luis Jaime Cisneros ha analizado este uso del apelativo como una de las marcas textuales que hacen del *Apologético* un tipo de sermón universitario, producido dentro de los claustros cuzqueños como un ejercicio retórico.⁶¹ Si bien no estoy completamente de acuerdo con su caracterización genérica, estimo de gran importancia el tipo de lector/receptor que Cisneros propone: un lector culto que conoce y acepta los presupuestos culturales que Espinosa Medrano pone en juego en su defensa de Góngora. Siguiendo esta perspectiva, se puede afirmar la presencia virtual de una comunidad de lectores que conoce la obra poética de Góngora y que, al menos, ha realizado el intento de seguir la tradición poética gongorina. Al recurrir a la experiencia común de un sector perteneciente a los anillos interiores de la ciudad letrada, el Lunarejo despliega los vínculos estrechos entre la cultura letrada y la dominación política: la práctica de escritura, como Concha y Beverley lo han sugerido, implicaba algo más que una mera repetición ornamental y a-crítica de una retórica que daba la espalda a la realidad; sino que involucraba un posicionamiento ideológico preciso en torno a los fundamentos simbólicos y materiales de la colonia.⁶²

⁶¹ Cisneros, principalmente en su “Estructura y sentido del *Apologético*” y “Un ejercicio de estilo del Lunarejo” tiende a afirmar que el *Apologético* es en sí mismo un ensayo escolar del Lunarejo. El crítico peruano encuentra elementos retóricos que se corresponden con la estructura discursiva de un sermón universitario y asevera que Espinosa Medrano seguramente leyó su texto ante un auditorio académico. Si bien es cierto que el texto está atravesado por la lógica discursiva propia de los sermones escolásticos, prefiero no restringir la funcionalidad del *Apologético* de acuerdo a una taxonomía genérica difícil de precisar. Al contrario, prefiero pensar al texto del Lunarejo como una encrucijada textual donde se dan cita elementos discursivos de diversa índole.

⁶² Concha afirma que “ fructífero ver en él un primitivo momento de constitución de una ideología de las capas medias del Virreinato, en su grupo de letrados, no sólo en la oposición a los bachilleres o gramáticos, sino también en otras dos direcciones: uno, la consolidación de una cierta conciencia de élite cultural debido a manejar un instrumento técnico complejo como es la poesía de gongorina (función indudable de Góngora en

El recurso a la experiencia, sin embargo, tiene una doble función, ya que no sólo establece los límites entre la cultura letrada y la alteridad, sino que añade otro tipo de distribución dentro del espacio letrado. Espinosa Medrano deja ver que existe un tipo de jerarquía intra-estamental dentro del sector criollo que se vincula con aquellos que pueden detentar y manejar el saber acumulado en la poética gongorina. El resultado de la imitación de la poesía de Góngora provoca un sentimiento de carencia en los sujetos que la emprenden y no están lo suficientemente preparados para hacerlo, que se contraponen, simultáneamente, con la experiencia estética deleitable que surge ante la lectura: “estimaréis la hermosura de sus versos a costa de vuestra flaqueza y desengaño”. El diagrama retórico/ideológico de esta sección se hace aún más visible en tanto el Lunarejo crea para su palabra un espacio de autoridad inobjetable. Él será el sujeto capaz de examinar no sólo la poesía de Góngora sino también dictaminará cuáles imitaciones tienen el valor suficiente.

Lo anterior se complementa a través de otra cita del Lunarejo, donde afirma que uno de los rasgos distintivos de la poesía de Góngora es que pudo “escribir versos que todos anhelan por imitarlos, y nadie o pocos arriben a conseguirlos” (*Apológico* 183), reafirmando la idea acerca de un selecto grupo capaz de emprender un diálogo intertextual con el poeta cordobés. Estos *pocos* constituyen el grupo antes mencionado de los doctos/discretos/eruditos que se oponen a aquellos salvajes/bárbaros que no lo comprenden. Espinosa Medrano continúa demostrando que conoce el archivo cultural involucrado en la polémica en torno a la nueva poesía, recurriendo a uno de los comentaristas peninsulares que participaron en la misma. Con ese fin, el Lunarejo introduce un fragmento de las *Lecciones*

América fue la de intensificar esa conciencia de grupo en las capas medias literarias), y dos, en la nueva oposición poetas—oradores sacros y en el permanente motivo de comparación entre las letras profanas y la escritura sacra” (“La literatura colonial hispanoamericana” 45).

solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote (1630) de Joseph Pellicer de Salas y Tovar, donde se habla de las críticas esgrimidas por los enemigos de don Luis y las causas que generaron estas discusiones: tanto para el cuzqueño como para el peninsular será la envidia ante la genialidad de Góngora lo que produjo tan ácidos comentarios. Pero junto a esta perspectiva, Pellicer plantea uno de los aspectos más utilizados para vindicar la tarea poética gongorina: la poesía de Góngora fue un intento para darle a la lengua castellana el mismo valor cultural que las lenguas de la antigüedad greco-latina. Ahora bien, el texto que Espinosa Medrano cita e incluye en su texto es diferente en su estructura y significación al originalmente publicado por Pellicer en España. En el *Apologético* se lee:

Irritados (habla de los envidiosos) de genio tan más allá de todos, *que pudo y supo mejorar el idioma castellano enseñando rumbo entre la novedad misma, docto y grave con la imitación de griegos y latinos*, conspiraron contra él y echando la culpa al estilo bien admitido de todos y mal imitado de muchos, de cuanto los cansaba su ingenio se dio por ofendida la calumnia, se agravió la envidia. (183; énfasis mío)

En las *Lecciones solemnes* de Pellicer se lee otro texto debido al uso de las comas que cambia sustantivamente el sentido del párrafo:

porque tuvo en vida este Príncipe de los Poetas Líricos de España muchos enemigos (aunque está muy en duda si lo son los envidiosos) que irritados de Genio tan más allá de todos, *que pudo y supo mejorar el idioma Castellano, enseñando rumbo, entre la novedad misma docto y grave, con la imitación de Griegos y Latinos*, conspiraron contra él, y echando la culpa al estilo (bien admitido de todos, y mal

imitado de muchos) de cuanto los cansaba su ingenio, se dio por ofendida la Calumnia, se agravió la Envidia. (*Lecciones solemnes* 397; énfasis mío)

Leamos detenidamente: en el texto original se expresa que Góngora enseña el rumbo entre la novedad misma del presente, marcando el ritmo a seguir por las generaciones venideras. En esta representación histórica de los aportes del cordobés al desarrollo de la cultura ibérica, Pellicer subraya el hecho que el poeta ha sido docto y grave en la imitación de griegos y latinos; es decir que mantuvo y siguió los preceptos clásicos a ultranza, mejorando el idioma, y elevándolo a un estatuto de modelo inamovible. Pellicer se encuentra en proceso de canonizar la poética gongorina, concibiéndola como un acontecer lógico y natural de la evolución histórica, desestimando cualquier tipo de rareza y singularidad en el tipo de imitación llevada a cabo por Góngora.

Mientras que en el texto de Pellicer Góngora aparece idealizado como aquel poeta que siguió sin ningún tipo de cambios la tradición clásica, el texto que el Lunarejo utiliza parece expresar otra cosa. Góngora, según el Lunarejo citando a Pellicer, marcó el camino nuevo de la poesía con sus innovaciones no sólo al ser “docto y grave” ante la antigüedad sino también al transformar el presente. Espinosa Medrano sutaliza la afirmación de Pellicer, creando un espacio inestable donde poder inscribir la singularidad gongorina: su imagen de Góngora se vincula, simultáneamente con el pasado y el presente, estableciendo una relación dual entre el homenaje y competencia con los antecedentes literarios. En otras palabras, *su* Góngora se mantiene en una ambigua distancia entre lo nuevo y lo viejo, practicando la imitación pero para generar lo nuevo. Esta idea de la diferencia gongorina, desplegada a través de su emplazamiento jánico en la cadena cultural europea no sólo es más afín a lo que la crítica académica ha venido aseverando sobre el poeta cordobés, sino que, a su vez,

permite al Lunarejo pensar el espacio reservado para el creador criollo. Espinosa Medrano produce un tipo de lectura creativa del canon peninsular utilizando los modelos y textos que autorizan su propio discurso, pero provocando torsiones al texto que cita hasta hacerle decir lo que él está buscando: que el creador criollo está a la altura del metropolitano y puede entablar negociaciones materiales y simbólicas con su par peninsular.

A partir de dejar en claro cuáles son los aportes capitales de la poesía de Góngora en la tradición cultural hispana, Espinosa Medrano comienza a generar un espacio textual de transición que vincule adecuadamente el espacio creador del Perú con el metropolitano. Este puente simbólico se dará a partir de diferentes estrategias: primero el Lunarejo establecerá una serie literaria común entre el centro y la periferia; luego señalará procesos similares de intercambio genérico entre ambos campos culturales, para finalizar con una ficcionalización discursiva de un acto de imitación realizado dentro de los claustros cuzqueños. Esta gradual secuencia estructural está plenamente relacionada con aspectos temáticos y formales del *Apologético*, y puede leerse como una instancia discursiva de auto-reflexión del letrado peruano sobre el contexto cultural e ideológico en el cual se desenvuelve; en otras palabras, es un ejemplo preciso de los modos ambiguos de auto-representación de la llamada agencia criolla.⁶³

La primera estrategia tácitamente ubica al Lunarejo en un espacio interpretativo privilegiado desde donde puede analizar los procesos culturales que ocurrieron en la península, y simultáneamente, lo autoriza a realizar juicios en torno a la evolución literaria metropolitana. Estos juicios, por su parte, se vincularán con el segundo movimiento

⁶³ Mazzotti afirma que “las agencias criollas se definen, así, por sus proteicos perfiles en el plano político y declarativo, pero a la vez por una persistente capacidad de diferenciarse de las otras formas de nacionalidad étnica” (*Agencias criollas* 15), destacando de esta manera cierta crítica a la idea de un sujeto único y sin fisuras que lleva a cabo un proyecto que él encarna.

hermenéutico que postula la plena interacción entre los discursos letrados españoles, tomando como ejemplo las conexiones existentes entre dos formas particulares de discursividad: la poesía y el sermón. De esta manera, puede pensarse que la participación del Lunarejo en polémicas trasatlánticas excede el campo de batalla en torno a la innovación gongorina. Este hecho, si bien parece obvio, no ha sido analizado detenidamente por la crítica académica que solamente pensó al *Apologético* como un eslabón más, algo trasnochado, en la polémica por la nueva poesía. Al afirmar que el texto del peruano participa y, simultáneamente, va más allá del ámbito retórico/estético, destaco su filiación con las nuevas formas de escritura y representación que surgieron durante el siglo XVII, en tanto producciones culturales que emiten signos precisos de ascendencia étnica y social. La poesía cortesana gongorina, el teatro de Calderón, la prosa de Gracián, o los tratados teológico/políticos de Quevedo son sólo algunos de los ejemplos que operan como términos de comparación con la obra del cuzqueño. La tercera estrategia demostrativa de la argumentación del Lunarejo se vincula con lo que Cisneros llama una *constructio* (*Apologético* 70-75) y que puede definirse también como la representación de un acto performativo de imitación dentro del contexto colonial. Estos tres momentos están plenamente cohesionados por tres significantes dominantes: la imitación, la apropiación y la singularidad del letrado criollo.

El primer movimiento se genera a partir del establecimiento de un tipo de conexión entre la innovación propuesta por el fenómeno del gongorismo y otros tipos de géneros literarios tales como el sermón. Subrayando la cohesión propia de la cultura del Barroco, Espinosa Medrano asevera que la evolución e influencia de la poética gongorina es amplia y que no sólo atravesó las barreras genéricas (de la poesía al sermón) sino que, además, tuvo la

particularidad de cruzar el Atlántico y afianzarse en los diferentes territorios del *Nuevo Mundo*. Refiriéndose al hipérbaton, uno de los rasgos retóricos más polémicos en la poesía de Góngora y magistralmente defendido por Espinosa Medrano en otra sección, el cuzqueño asevera que diferentes personalidades letradas han intentado llevar a cabo una imitación de Góngora:

Ya su colocación se ve introducida aun a lo sagrado de los pulpitos. Los mayores oradores de España y América imitaron la transposición. Allá, Hortensio, severísimamente hablando, dijo: *Armará enojos insoportables, iras fulminará eternas*, y en otra ocasión: *Al espejo de sus claridades inmenso*. Acá, don Juan de Cabrera: *Una de las más erróneas al parecer impiedades (...)* Callo otros, así españoles como peruanos, que siguieron esta senda.” (*Apologético* 183; itálicas en el original)

La dinámica discursiva del cuzqueño es tan compleja como intencionada, y comienza a partir del establecimiento de una oposición binaria (lo sagrado del púlpito y lo profano de la poesía de Góngora) que no va a sostenerse, o que, al menos, generará un espacio intermedio de difícil resolución: lo sacro del púlpito se verá inundado por la exuberante verba del cordobés, sugiriendo un tipo de vínculo ambivalente entre estas dos esferas de la cultura barroca. Esta interpenetración será puesta a prueba a través de una lectura que pretende trazar la evolución de este acontecimiento dentro de las coordenadas geográficas del imperio español. El uso de los deícticos (el allá y el acá del hablante) constituirá la segunda inestable oposición presente en este párrafo, poniendo como ejemplo y comparando a dos ingenios del siglo XVII que se enfrentan y conectan mediante el uso de una retórica común. El Lunarejo ubica a la altura de Paravicino (el predicador cortesano del XVII por antonomasia) a un famoso predicador de la

colonia, Juan Caballero de Cabrera. Este autor escribió una recopilación de sermones que llevaba por título *Sermones a diversos intentos, que predicó el Dr. Juan Caballero de Cabrera* y que fue publicada en 1649. La elección de Cabrera no es casual, ya que, según consta en testimonios de la época, hacía uso de comparaciones y ejemplos americanos en sermones de raigambre culta (Charles Moore, *El arte de predicar* 238); es decir, aparecería como un antecedente válido al proceso de autorización cultural del sujeto criollo que Espinosa Medrano lleva a cabo con su *Apologético*. La producción de Cabrera aparecería en la estructura argumental de esta sección como una instancia precedente que destaca la plena interacción entre la retórica de raíz gongorina y los procesos de auto-afirmación criolla del siglo XVII.

Espinosa Medrano establece una genealogía posible que lo ubica a él mismo en una posición privilegiada para analizar, comentar y continuar una tarea que tiene su origen en Cabrera; al mismo tiempo que desmiente prejuicios metropolitanos que negaban a los letrados de las colonias cualquier tipo de valor intelectual. Espinosa Medrano repone el referente histórico en su genealogía del sermón culto, destacando también los vínculos geopolíticos que sostienen la vida cultural del XVII. El Lunarejo parece jugar con los estereotipos sobre el criollo o indiano que circulaban en esa época, y que dudaban no sólo de la limpieza de sangre de estos sujetos, sino que también cargaban una serie de creencias sobre la caducidad del ingenio creador de los habitantes de la colonia; el apologista gongorino construye una filiación posible donde la historia personal del cuzqueño parece reproducir la formación de la cultura virreinal. Espinosa Medrano parte del origen de un fenómeno (la oratoria culta y sus vínculos con la poética de Góngora), lo ubica geográficamente (con Paravicino) y deja constancia de la existencia de sujetos que, en tierras

australes, retomaron este tipo de práctica cultural. A su vez, la presencia de un antecedente peruano repone un vínculo histórico preciso (los procesos de conquista y colonización del territorio americano) existente entre los habitantes de la metrópolis y los del virreinato.

Esta clase de reconocimiento no tiene la potencia verbal de, por ejemplo, las palabras del Lunarejo en el prólogo al *Apologético*, pero operan de la misma manera: reclaman que se valide la capacidad intelectual del estamento criollo por medio de ejemplos que demuestran cómo estos sujetos han continuado y, por momentos, re-elaborado las coordenadas letradas más insignes de la metrópolis. Simultáneamente, esta genealogía de varones ilustres virreinales (como una variación de aquellos varones lustres castellanos en la historiografía poética de la época) establece una clara distancia con aquellos actores sociales que se presentan, tanto para el criollo como para el peninsular, como la pura alteridad: el nativo. Este, se podría afirmar, es el significante velado u omitido que opera en la construcción del pasado cultural virreinal; el Lunarejo construye un mapa cultural de su tiempo tanto a través de sus vínculos trasatlánticos como también hacia el interior mismo del territorio que lo vio nacer.

En otras palabras, el *allá* y el *acá* de la cita se encuentran implícitamente conectados por la palabra del Lunarejo, quien introduce y autoriza las palabras de los otros para que el lector juzgue la calidad de cada uno. Curiosamente, la cita analizada más arriba culmina con un silencio expreso; el Lunarejo prefiere callar los otros seguidores quizás como un explícito gesto a un público lector que podría rápidamente reconocer las conexiones culturales que aquí se debaten. Sin embargo, la estrategia retórica más osada que Espinosa Medrano llevará a cabo para defender su posición de intérprete y productor de cultura letrada será a través del

prisma de la ficción narrativa, me refiero a la historia intercalada de un fallido proyecto imitativo que el peruano introduce en esta sección.

Paravicino, Espinosa Medrano y la práctica de la imitación en el Cuzco: variaciones de una ambigua etopeya

La presencia de Hortensio Paravicino en la obra de Espinosa Medrano ha sido reiteradamente señalada por la crítica académica. A través de la estructura retórica de los sermones, del uso de complejos conceptos religiosos y, en suma, debido al alto grado de elaboración estética de estos textos, se ha aseverado la continuidad estético/doctrinal entre estos dos autores. Es más, pocos son los textos del Lunarejo en que no se mencione, directa o indirectamente, al religioso metropolitano como figura tutelar de su pensamiento poético. Ahora bien, este vínculo aparece presentado en el *Apologético* ambiguamente, ya que si por un lado el Lunarejo construye una imagen de Paravicino como orador metropolitano inimitable, al mismo tiempo desafía la autoridad cultural peninsular al ensayar una imitación poco ortodoxa de un fragmento de un sermón. En el centro de la sección sobre la imitación Espinosa Medrano destaca los rasgos comunes entre Góngora (objeto de su defensa) y Paravicino (seguidor del cordobés), construyendo una genealogía estética basada en el principio de la *imitatio*.

Según el cuzqueño, el estilo oratorio que Fray Hortensio impuso en los púlpitos españoles del siglo XVII se debe, en gran medida, a que fue un seguidor a ultranza de los principios poéticos gongorinos: “No es de extrañar en Hortensio, que le siga en prosa cuando siempre le imitó en verso” (*Apologético* 183). El tipo de diálogo intertextual que el Lunarejo sugiere, plantea microscópicamente, los tropos típicos que rodeaban al concepto de *imitatio* en el Barroco, destacando un tipo de homenaje ambiguo donde el deseo por imitar a un

modelo implica una competencia implícita que puede leerse en la obra del presente. El nuevo poeta deberá enfrentarse con la autoridad de la tradición e intentar vencerlo a nivel textual, generando un nuevo texto cargado de signos culturales que intentan dialogar y discutir con el antecedente que se está imitando. Sin embargo, el Lunarejo, quien concibe a la posibilidad de imitación como una herramienta capital para autorizar la producción letrada virreinal, va a catalogar al arte oratorio de Paravicino como el producto de una derrota, de un fracaso poético. Al hablar de la poesía de Góngora el peruano asevera:

Quede recomendada esta dificultad con sólo que el más elocuente ingenio de España más aína se hizo inimitable en el estilo oratorio suyo, que émulo del poético de Góngora. Éste es el maestro fray Hortensio Félix Paravicino, varón sin duda grande; y no lo fuera, a proseguir la imitación de Góngora por las floridísimas veredas de aquel monte, que tan estudiosamente tuvo emprendidas; *quiso imitar con los pinceles* de todo su caudal aquella idea, y no pudo arribar más que a la hazaña de haberle *con los diseños dado algún aire*. (*Apologético* 184; énfasis mío)

La autorización cultural de Paravicino como hombre de letras digno de ser imitado proviene de su posición como epígono poético de Góngora, ya que lo ha estudiado con detenimiento, venerando el tipo de discurso poético que el cordobés compuso, y llegando a intentar un tipo de imitación, en otras palabras, se ha enfrentado abiertamente con su antecedente poético. Obviamente, este argumento no es nuevo, ni pertenece al cuzqueño: Gracián, por ejemplo, utiliza una estrategia similar al analizar en su *Agudeza y arte de ingenio* el linaje poético gongorino. En su “Discurso LXII” el jesuita reflexiona en torno a lo que llama el “estilo aliñado” propio de autores que prestan atención “más la frase relevante, al modo del decir

florido” (510). Gracián introduce a Góngora como fiel representante de un grupo de poetas que comprende tanto a Apuleyo como a Luis Carrillo Sotomayor; afirmando que don Luis remontó a este estilo a su mayor punto. Curiosamente, Gracián pensará a los poetas seguidores del cordobés usando un tipo de concepto mitológico similar al que utilizó el Lunarejo. En el caso peninsular será la figura de Ícaro la que dé el testimonio sobre los avatares y fracasos de la imitación poética realizada por la escuela gongorina:

Algunos le han querido seguir, como Ícaros a Dédalo; cógenle algunas palabras de las más sonoras, y aun frases de las más sobresalientes (como el que imitó el defecto de torcer la boca del rey de Nápoles), incúlcanlas muchas veces de modo que a cuatro o seis voces reducen su cultura. (*Agudeza* 510)

Gracián plantea un tipo de acercamiento similar al del Lunarejo sobre los peligros de la imitación en el Barroco. Para el erudito peninsular la dinámica de apropiación y reelaboración de un texto precedente debe omitir cualquier tipo de repetición servil de rasgos retóricos superficiales, sino destacar la capacidad creativa (el ingenio) que el poeta del presente pone en juego cada vez que produce un artefacto poético. Para Gracián el problema no está en imitar a un antecedente de la antigüedad o del presente, sino que el error se encuentra al crear un texto que carezca de gracia poética, es decir, un tipo de creación verbal a la que le falte el uso del concepto. Gracián afirma que “suele faltarle de eminencia a la imitación lo que alcanza de facilidad; no ha de pasar los límites del seguir, que sería latrocinio” (524), planteando un tipo de relación intertextual creativa y reflexiva, que debe buscar su propia voz dentro del cuadro mayor.

Pero, a diferencia de Gracián, este hecho es descrito por Espinosa Medrano a partir de un concepto basado en una metáfora pictórica (imitar con pinceles/haberle dado con los

diseños algún aire) que seguirá operando en el texto a medida que este se desarrolle. Si bien este tipo de juego conceptual es bastante común en el contexto del siglo de oro español, y que David Darst lo ha explicado con erudición, la selección léxica del Lunarejo no es casual y será retomada más adelante bajo otro signo discursivo. El enfrentamiento entre Paravicino y Góngora plantea una paradójica resolución del conflicto ya que, con un giro típico del Barroco, el religioso al perder, gana y al ser vencido, vence:

Desquitóse, empero, en la oratoria, haciéndose en ella el Góngora de los
declamadores, pues de tantos que aspiraron a su competencia, apenas hay quien
dibuje sus huellas, cuando apenas hay quien no amague sus pasos. (*Apologético* 184)

Al no poder competir con el genio poético gongorino, Paravicino construye su singularidad transformándose por su propio trabajo en la figura a imitar por las futuras generaciones de predicadores. El orador cortesano aún mantiene, según el Lunarejo, un signo de dependencia con su modelo a través de la nominación ya que la sombra tutelar del cordobés no puede ser conjurada: Paravicino es a la oratoria sagrada lo que Góngora para la poesía. Pero este signo de dependencia será utilizado por el cuzqueño de manera inversa, ya que la reversibilidad en la relación modelo/epígono, vencedor/vencido establece un término intermedio que parece suspender este tipo de oposición conceptual ya que Paravicino ha ganado su espacio dentro del canon literario de su tiempo, a través de una paciente reconstrucción de la poética gongorina aplicada otro tipo de configuración textual (los sermones). A su vez, este espacio intermedio subrayado en la tradición letrada metropolitana le servirá al Lunarejo como estrategia tropológica para pensar el grado de dependencia y autonomía cultural entre la península y el Perú: el discurso de Espinosa Medrano se va estructurando en capas de oposiciones tales como defensa/ataque, alabanza/vituperio, metrópolis/colonia,

criollo/español, insubordinación/ obediencia, que siempre plantean la presencia de un resto semántico, de un tercer elemento que funciona, según la fórmula gongorina, como un “vínculo desatado”, como un “inestable puente” entre el archivo cultural ibérico y la naciente intelectualidad criolla.

Espinosa Medrano en el *Apologético* inserta un micro-relato que funciona como dramatización de un intento fallido de *imitatio* en la periferia austral. Un anónimo estudiante de la orden en Cuzco emprende una variación de un sermón de Paravicino logrando, según el Lunarejo, un texto de valor que, si bien remeda el original, no puede competir con su grandeza. En palabras del apologista peruano, “En cierto estudio nos hallamos un día, donde se descogió un hermosísimo lienzo de aquella mano” (*Apologético* 184). La fase introductoria de esta hipotiposis (así será mencionado este fragmento por el mismo Lunarejo) permite indagar en el tipo de escena que se va a representar. Quiero prestar fundamental atención al carácter de ejercicio que se impone al relato, es decir, ver cómo desde el inicio Espinosa Medrano va a colocar como marco estructural la idea de práctica, de *techné*, del conjunto de saberes que pueden aprenderse para poder manear el código cultural dominante del imperio, en suma, el cuzqueño nos permite echar un vistazo a la intimidad misma del acto de apropiación discursiva del letrado criollo.⁶⁴ Este último, claro está, aparece sutilmente disimulado en el pronombre personal inclusivo de la primera persona del plural (“nos hallamos”) que funcionaría como un índice más del proceso de formación de la agencia

⁶⁴ La circulación y distribución del conocimiento letrado puede entenderse también a partir de las ideas de Pierre Bourdieu acerca del *capital cultural*, definido como una forma de conocimiento, un código internalizado o una adquisición cognitiva con la cual se equipan los agentes sociales dominantes de una sociedad. Este tipo de conocimiento permite al grupo distintivo poseer un código que opera como una herramienta que descifra e interpreta las relaciones entre relaciones culturales y artefactos culturales, al mismo tiempo que tiende a reproducir un tipo jerarquizado de tejido social. La posesión de este código se da a partir de un largo proceso de adquisición y práctica que tiene como centro de irradiación tanto espacios educativos institucionales, como familiares. De allí que el sociólogo francés hable de una dialéctica de *conocimiento* (*connaissance*) y *reconocimiento* (*reconnaissance*) entre los miembros de un grupo particular dentro de la sociedad (*Distinction* 2).

criolla, es decir, con esta anonimidad el Lunarejo no pone el énfasis en un sujeto particular sino que subraya un conjunto de estrategias y saberes compartidos por un sector cultural común que operarían como índices precisos de pertenencia al grupo criollo. Acto seguido, el Lunarejo copia los dos textos (el de Paravicino y el del estudiante) y los ubica frente a frente con el fin de establecer sus cualidades poéticas. Su dictamen final será, sin lugar a dudas, a favor del escritor peninsular.

Esta breve narración nos ilustraría, en una primera lectura, sobre la imposibilidad de generar un texto desde la periferia que, basándose en las coordenadas estético/culturales metropolitanas, logre superarlo. Según esta perspectiva, podría leerse la historia como si fuera una dramatización de las prácticas de escritura llevada a cabo por las subjetividades periféricas. ¿Cuál es, me pregunto, el sentido posible de este episodio emblemático? ¿Por qué el Lunarejo introduce una anécdota donde sus propios postulados poéticos son discutidos? ¿Cuál es el lugar específico del letrado criollo en este campo cultural y qué oportunidades tiene de inscribirse en la tradición de la que dice formar parte? Las respuestas son difíciles de enunciar ya que parecen situarse en la ambigua funcionalidad ideológica del sujeto colonial, habitando ese espacio intermedio “entre hegemonía y subalternidad” (Moraña, “Apologías y defensas” 48).

Creo conveniente analizar en detalle la escena de la imitación para hallar en ella ciertos ejes semánticos que pueden contribuir a describir con precisión el tipo de posicionamiento cultural que el Lunarejo propone. El texto de Paravicino que se inserta en el *Apologético* proviene de un famoso sermón que el orador diera con motivo de festividades religiosas en la Corte. Espinosa Medrano elige comentar e incluir como modelo de imitación un párrafo del sermón de Paravicino donde se narra una historia perteneciente al *Antiguo*

Testamento. (Samuel 2.18.9) En ese fragmento se describe la suerte de Absalón, hijo de David pero enfrentado a éste debido a problemas en torno a la sucesión real. Absalón es, en la Biblia, el tercero de los hijos de David y es destacado en el *Libro de los reyes* por su belleza y por su abundante y hermosa cabellera. La historia de este personaje se enmarca en la llamada tragedia de la casa de David, que culminará con la llegada de Salomón al trono. La historia sacra cuenta que el mayor de los hermanos de Absalón, Amnón, prendado de la belleza de su hermanastra Tamar, hermana de Absalón, la viola. Absalón decide vengarla matando a Amnón y luego huye a Gesur, donde reina su abuelo materno, el arameo Talmai. Joab intercede por él ante David y éste le permite volver, aunque tarda dos años en recibirle. Al no existir un derecho sucesorio claro, Absalón comienza a hacer campaña para hacer valer sus derechos de primogenitura ya que el heredero Amnón ha muerto. Pero aunque Absalón contaba con el apoyo de todos los estamentos del pueblo de Israel, la sucesión parecía reservada para Salomón, por lo que trama contra la vida de su padre David. Finalmente Absalón se hace proclamar rey en ausencia de David, quien era apoyado por mercenarios y entran en batalla junto al río Jordán. La suerte parece echada para el príncipe sin corona ya que, mientras huye montado en un asno para escapar de la derrota, es irónicamente su bella cabellera la que le traiciona, al quedar enredada en los árboles, lo que permite a Joab, capitán de David, darle alcance y atravesarle con su lanza desoyendo las órdenes brindadas por el rey padre. La pena de David fue inmensa por la muerte de Absalóm , tanto que entró en Jerusalem como si hubiera perdido la batalla.

El final trágico del príncipe es re-elaborado por Paravicino en un fragmento ejemplar del arte oratorio, utilizando todos los recursos poéticos a su alcance para lograr una recreación aún más trágica de la escena. Cito en extenso el pasaje:

Mirad hacia lo más de ese campo, veréis que viene huyendo *Absalón* la indignación de su *padre*; desapoderada corre la bastarda bestia en que se escapa el pie frecuente al cuidado, largo el freno a la huida, caliente al hierro la boca, ya llega a aquellas encinas, algo medroso a las sombras, más al estorbo medroso. *Detente, ardor juvenil, para, fugitivo inconsiderado que te despeñas en llano, guarda, guarda*, de ese tronco, baja la cabeza a esa rama, recoge las guedejas que vuelan mucho: ¡ah!, que te traban en ella, ¡ah!, que sirven no de lazo sólo sino de sogas, ten atado el freno; ¡ay!, *que perdiste las riendas, no pierdas los estribos también*, que no hay que detener el bruto firme, que dejas la silla, échale a la cerviz o al cuello las manos; no te falte su cabello, ya que el tuyo te ha sobrado; pasó la bestia mestiza, así infiel; ¡ay!, que te quedas pendiente también del árbol, maltratado de las ramas, *mal atento joven*; ¡ay!, *negro cabello de oro, y que altamente te pierde, así es*. ¿No veis que le viene siguiendo un soldado? No es sino un capitán, el general es, sí; Joab sin duda, Joab es, terciando viene una lanza, ya se detuvo y la arroja, por el pecho le atraviesa, otra le da un soldado y otra: todas tres las logra en el desdichado, ellas quedan blandiendo, Absalón *palpitando, Joab triunfante. Malograda hermosura, miserable juventud, espectáculo horrendo a todos*. (*Apologético* 184; énfasis mío)

La estructura retórica del pasaje responde, fielmente, a los recursos poéticos más recurrentes en la poética gongorina: sintaxis latinizante, uso de cultismos léxicos, metáforas complejas y conceptos elaborados, correlaciones binarias, y uso del llamado acusativo a la griega.⁶⁵ A su vez, la historia bíblica aparece recortada a partir de un importante número de signos

⁶⁵ Estos elementos fueron analizados por Cisneros (“Un ejercicio de estilo”) y André Labertit (“Exercices de style et lecture de Góngora au Perou vers 1660”). Ambos críticos destacan el conocimiento de la lengua barroca que el Lunarejo tenía.

culturales que hacen referencia, sutilmente, al episodio bíblico, estableciendo un palimpsesto entre el pasaje original y el texto del presente.

El texto expone desde el principio la naturaleza rebelde de Absalón, subrayando el quiebre de la relación filial como el motor de la caída del príncipe. Una de las figuras retóricas que dominan este pasaje es el apóstrofe que genera una doble teatralidad del gesto, dirigiéndose en primera instancia a los espectadores/receptores del mensaje poético, para luego dirigir su palabra al personaje central de la escena, estableciendo una especie de diálogo con un ausente, y trocando el apóstrofe por la prosopopeya. Con este tipo de juego retórico Paravicino refuerza la idea de la muerte del joven como algo inevitable, creando una secuencia textual cargada de estructuras sintácticas afines que se repiten y dan a la imagen un singular ritmo.

El pasaje de Paravicino es una versión, en el sentido musical del término, de la historia de Absalón, y su estructura retórica da cuenta de una voluntad de presentar un mensaje complejo al auditorio quien tendrá la tarea de vincular este texto del presente con el del pasado para construir el sentido de la escena. Por otra parte, el autor crea una escena donde de manera recurrente se establece una cadena semántica precisa que interpreta al hecho bíblico desde una perspectiva caracterológica. En otras palabras, la imagen de Absalón que Paravicino recrea acentúa rasgos propios del príncipe desobediente: su juventud, rebeldía y su traición. El cuadro bíblico citado parece operar como un emblema barroco donde simultáneamente se establece un sentido a partir de la mezcla de distintos significantes que participan en la escena, generando un espacio semántico preciso. El orador ha elegido volver a contar esta historia a partir del vínculo quebrado entre la figura del padre (David) y el hijo desobediente (Absalón) quien será definido a partir de su “ardor juvenil” que lo lleva a ser un

“fugitivo inconsiderado” a punto de crear su propia derrota. Estas dos primeras menciones crean un marco retórico que, a medida que el pasaje se desarrolla, irá intensificando y extremando el concepto clave: la competencia y caída en desgracia de Absalón por enfrenarse a su padre/modelo. El príncipe será llamado “mal atento joven” que está a punto de “despeñarse” debido a su poca experiencia, hecho que le hará perder las “riendas” y los estribos, en clara alusión a su nefasto atrevimiento. Las palabras de Paravicino trazan un bosquejo de la caída de Absalón que, sin lugar a dudas, pueden vincularse con la idea antes mencionada de la caída de Faetón que Espinosa Medrano desarrolló al hablar del linaje gongorino: a través de estos conceptos ambos escritores plantean un tipo de relación filial conflictiva que se basa en la oposición viejo/joven, antiguo/moderno. Esta dualidad plantea, tanto en el mito griego como en la historia bíblica, el deseo por el joven de un reconocimiento de la autoridad paterna que va a desembocar en la caída (en un caso literal, en el otro metafórica) y destrucción del epígono, concebido como un “mal atento joven;” que parece debido a aquello que lo ha distinguido por entre los demás: “¡ay!, negro cabello de oro, y que altamente te pierde;”. Este recurso va a desembocar en un tipo de cuadro dramático que se piensa a partir de su capacidad para generar un tipo de mensaje didáctico/moral que tiende a salvaguardar la autoridad modélica, y condenar, no sin cierta melancolía, la tozuda altivez del joven.

Absalón y su derrota se pensarán, según Paravicino, como un *exemplum* retórico capaz de advertir sobre los desenfrenos de la juventud y los siniestros caminos a que nos conduce. El orador utiliza un último sintagma que retoma el tema antes aludido y gradualmente le suma otros significantes; de esta manera el final de Absalón será descrito como “malograda hermosura, miserable juventud, espectáculo horrendo a todos”. La

teleología del fragmento (el dominio de la autoridad/modelo/padre/antiguo) se re-afirma a través de esta última secuencia que advierte sobre los peligros que acechan conceptos a primera vista positivos como la hermosura y la juventud. Por otra parte, el carácter didáctico de la escena se refuerza a través de la transformación de la historia personal en espectáculo público a través de la versión del orador. En suma, el texto de Paravicino elegido por el Lunarejo culmina con un gesto de inclusión y amenaza, ya que hace participar a su receptor en la tragedia al mismo tiempo que busca afectarlo y aleccionarlo a través del lo sombrío del espectáculo que él mismo creó: el espectáculo será “horrendo” para todos aquellos que lo contemplen.

No resulta casual que Espinosa Medrano elija y comente justamente este pasaje de Paravicino en una sección del *Apologético* enteramente dedicada a los problemas en torno a la imitación literaria. La presencia de este fragmento del español genera un espacio de *reflexión* en la apología que claramente puede pensarse como una reflexión acerca de la producción letrada misma. El constante juego auto-referencial de las obras del Barroco no está ausente de la pluma del cuzqueño, y este pasaje puede entenderse no sólo como un micro-relato sobre la actividad real de los estudiantes del Cuzco y los ejercicios practicados en los colegios de la colonia; sino que prefiero leer en el pasaje un significado suplementario que lo vincula con las prácticas discursivas de autorización y validación propia de la cultura del Barroco. En otras palabras, esta escena puede leerse en *clave poética*, como una dramatización de las complejas relaciones culturales del siglo XVII, como un micro-cosmos de la producción poética colonial a través de la idea *misa de imitatio*. La imagen que se describe en el sermón de Paravicino destaca una serie de significantes que cobran un particular sentido no sólo si se los lee dentro de la estructura ideológica de la cultura

virreinal, sino también tienen una plena vinculación con el marco semántico que ha creado el Lunarejo en esta sección de su libro.

En este contexto se podría pensar que el Lunarejo plantea un tipo de analogía entre el procedimiento imitativo y el destino del malogrado príncipe debido a factores simbólicos y materiales presentes tanto en la situación cultural del creador criollo como también en las teorías mismas de la imitación del Renacimiento y el Barroco. Me explico, no creo que sea una casualidad que en el desarrollo de un apartado sobre uno de los temas capitales en la creación letrada de la temprana modernidad española se utilice como ejemplo una violenta relación filial donde es el hijo quién disputa el poder de su padre y quiere ocupar su lugar. No sólo el tipo de metáfora erística, es decir, de competencia entre dos sujetos (según la clasificación de George Pigman y luego retomada por Thomas H. Greene) aparece de manera recurrente en los tratados sobre la imitación, sino que, además, la relación padre/hijo es otra de las metáforas centrales a la hora de definir la dinámica presente en el concepto de *imitatio*. Es posible leer este gesto retórico del Lunarejo teniendo en mente uno de los más famosos y difundidos pasajes en torno a la idea de *imitatio* de Petrarca, autor que el cuzqueño había leído con seguridad. El fragmento pertenece a una de sus *Epístolas familiares* y trata, entre otras cosas, de desentrañar las coordenadas básicas que definen la idea de imitación poética. El florentino concibe el artificio literario a partir de un tipo de metáfora filial, ya presente en Séneca, pero que es re-escrita para dar cuenta de uno de los modos de vinculación cultural del Renacimiento. Petrarca escribe

El imitador debe preocuparse por escribir algo *similar*, aunque *no idéntico* al original, y esa similitud *no debe ser como la imagen con respecto a su original* (en la pintura), donde cuanto mayor es la similitud mayor es el elogio del artista,

sino ha de ser como la del *hijo* con respecto al *padre*. Aunque éstos son a menudo *muy diferentes en sus características*, tienen *cierto algo* que produce el *parecido* y que nuestros *pintores* llaman *un aire*, especialmente claro en la *cara* y los *ojos*; este parecido hace que al ver la cara del hijo nos acordemos de la del padre. (...) Debemos tener en cuenta, pues, que *si bien hay algo similar, también hay mucho de disímil, y que lo similar está latente*. (cit. en Navarrete 23; énfasis mío)

Lo similar pero no idéntico, siguiendo los postulados de Petrarca, puede pensarse como una práctica de escritura que se consigue a través de un paciente ejercicio de reproducción y reelaboración de la palabra del modelo poético. Este hecho instala una clara diferencia que hace explícita la diferencia entre mimesis e imitatio a través de la comparación entre la pintura y la escritura, siendo esta última un diálogo inconcluso entre un texto del presente y un antepasado literario. Las poéticas del Renacimiento y del Barroco llevan al extremo estos postulados del florentino y defienden un tipo de independencia letrada restringida, en donde la producción textual del presente deberá imitar a la del pasado no a través de una exacta reproducción de giros retóricos, sino que la similitud se va a hallar a través de un sutil ejercicio de distanciamiento y diferencia que puede hallarse en el texto mismo. Petrarca utiliza la palabra “aire”, un término proveniente del arte pictórico (*aerem* en el original latino) y es a través de este concepto que introduce la comparación entre padre e hijo: el texto del epígono debe caracterizarse por contener elementos lingüísticos que lo vinculen con su antecedente sin dejar de perder su propia autonomía. La idea de similitud a través de la diferencia aparece enmarcada a través de la relación filial padre/hijo que puede extenderse también al par modelo/imitación: es en el texto del presente que se debe buscar ese “aire” que

establece sus vínculos con el pasado, en otras palabras, se deben buscar los signos precisos de un linaje cultural latente.

Es posible hallar en el *Apologético* un constante movimiento de vaivén entre la aceptación de las ideas dominantes en torno a la imitación y una búsqueda subjetiva por la independencia o, al menos, la autoridad necesaria para la creación desde el presente. Espinosa Medrano va a utilizar tanto los conceptos petrarquistas, como las metáforas rectoras de este tipo de acto imitativo, pero las va a incluir en un contexto mayor mostrando cómo, de forma latente, tiene la capacidad para alzarse hasta la altura del modelo. El relato de la imitación que el Lunarejo nos presenta contiene el mismo tipo de comparación entre las esferas del arte. En el principio de esta historia, el cuzqueño ha empleado el mismo puente analógico entre la pintura y las letras para describir la obra de Paravicino como un “hermoso lienzo” que se ha mostrado a los estudiantes peruanos. Por otro lado, cuando describió la derrota personal de Paravicino ante el arte gongorino hizo explícito que el religioso cortesano “quiso imitar con los pinceles de todo su caudal aquella idea, y no pudo arribar más que a la hazaña de haberle con los diseños dado algún aire” (*Apologético* 184), casi una glosa de la carta del florentino que demuestra el grado de cohesión argumental y teórica de este pasaje del *Apologético*. Por otra parte, se refuerza esta idea si se nota el eje temático y conceptual del pasaje a imitar de Paravicino que el Lunarejo ha elegido, donde son explícitas las referencias a un tipo de relación filial que, sin embargo, se ha quebrado. En otras palabras, Espinosa Medrano al elegir precisamente este pasaje crea un espacio textual donde se pueden leer diferentes elementos conceptuales de la preceptiva estética del Barroco que ayudan a pensar la dinámica imitativa desde otra perspectiva, ya que si bien parece atenerse al dogma que habla de la inimitabilidad de los grandes poetas y del carácter subsidiario de los

epígonos, no deja de enfrentarse al modelo del pasado, a la autoridad letrada peninsular al transcribir luego otro texto, producido dentro del marco de la sociedad criolla virreinal. Resumiendo, si el pasaje de Paravicino opera como un ejemplo a partir de su estructura formal y retórica, también desde lo puramente anecdótico (la historia de Absalón y su derrota) parece expresar un reto a aquellos que decidan imitarlo: juventud, arrogancia, desafío y caída son los significantes que conforman la materia narrativa de la imagen bíblica imitada por Paravicino y que, a su vez, será modelo de imitación en el Cuzco colonial.

Una vez que se ha introducido el fragmento de Paravicino, Espinosa Medrano pasa a narrar lo sucedido en el estudio: “Enamorado otro de la descripción, cogió el carboncillo y afilando el dibujador, con propósito de no dibujar a Joab, más que al Absalón, por copiarle, acometió a este rasguño” (184). Es importante señalar la idea del sentimiento expresado por el epígono hacia el original (enamorado, no puede resistirse al deseo de imitarle), como así también cierta tendencia a la *humilitas* presente en el pasaje que va a contribuir a conformar el diagrama ideológico de la escena comentada. A través de ciertos matices léxicos el Lunarejo construye una contra-figura (el imitador) compleja ya que, por un lado, el “otro” que va a encarar la tarea es nombrado como un mero “dibujador” que toma un “carboncillo”. A partir de esta selección léxica no sólo se sigue retomando la analogía con las artes plásticas sino que, a la vez, se está queriendo expresar cierto carácter subsidiario del estudiante ya que, en palabras del Lunarejo, no es un “pintor” el que va a “copiarle” a Paravicino; como así también su producto parece más un diseño (algo dibujado con un carboncillo) previo a la producción de la obra, en suma, un “rasguño” según el Lunarejo. Pero, como ya anticipé, la humildad que circunda a este pasaje no deja de ser profundamente retórica. Espinosa Medrano está poniendo el énfasis en el carácter casual o, quizás, habitual y cotidiano del tipo

de ejercicio letrado que el anónimo estudiante está realizando, mostrando la gran capacidad que los sujetos criollos tienen para este tipo de diálogo cultural: un día cualquiera, parece leerse a trasluz, un sujeto cualquiera no resiste el deseo a imitar un pasaje de una de las figuras más autorizadas de la metrópolis y su apurada copia rivaliza con el original. Lo que quiero expresar mediante esta glosa es que el Lunarejo con esta retórica anclada en la humildad está afirmando la capacidad cultural inaudita de este estudiante que se atreve a medir su estatura con el modelo peninsular, y lo hace casi naturalmente, siguiendo el impulso (enamorado) que le produce la experiencia estética. Difícil sería encontrar otro pasaje que resuma con tanta claridad el posicionamiento cultural e ideológico del sector criollo frente al canon hispánico; posición que implica, claro está, un grado de tensión no del todo resuelta entre la sumisión y cierta irreverencia a la autoridad/modelo. El enamoramiento del joven estudiante, es necesario no olvidarlo, conlleva también un discreto intento de enfrentarse y probarse con el antecedente metropolitano. Además el imitador ha elegido no seguir al modelo en todo ya que, podría inferirse, o no está completamente de acuerdo con la selección de personajes que Paravicino ha hecho (incluir a Joab en la escena), o busca deliberadamente marcar esas diferencias que, glosando las palabras de Petrarca, van a generar aquella latente similitud que debe encontrarse en la imitación que está a la altura del original.

A partir de aquí se presenta el texto del imitador que transcribo:

Tended la vista del espíritu por el llano de aquella campaña, envuelto en nubes de polvo se desbarata un poderoso ejército entre el estruendo de alaridos y atambores; fugitivo atraviesa el bosque en apresurado tropel un *mancebo*, que *del estrago escapa*. Absalón es, *que huye de la batalla*, Absalón sobre un bruto, que bañado de espumas el freno, teñidos de mucha sangre los ijares, a todo correr endereza a los

encinos. Pica, pica, *príncipe mal aconsejado: cometa parece en la fogosidad*, como en lo cabelludo, pues lamiéndole el viento la melena en ondas de oro dilatada, se tremolan poderosamente sus rizos por el aire. Mas ¡ay!, que al romper por la espesura, el ganchoso tronco de una encina le trabó enmarañadas las guedejas: confuso ignora, si ataque el bruto que apresura o desgaje la rama que prende, tiró repelado las riendas; mas mordiendo los alacranes al freno, pasó espumoso el mulo desbocado, crujió el tronco, cabeceó el árbol, encorvóse el ramo, sonaron las hojas, *pendió el joven: ¡ay belleza desdichada, infeliz hermosura, malograda juventud que perdiste la ocasión de reinar con más venturas; y cogióla por el cabello tu fortuna!* La verde encina, que corona el copete a tu fortaleza, ya *sirve de frondoso patíbulo a tu osadía*; pues rindes en miserable suspendio el pelo a los ramos, el corazón a tres lanzas, la esperanza a los aires, la vida al malogro, la lástima al orbe y el escándalo a los siglos. (*Apológico* 184-85; énfasis mío)

Desde una perspectiva retórica, Espinosa Medrano plantea ciertas diferencias y similitudes con el modelo. En primer lugar, mantiene el tipo de gestualidad retórica propia del sermón que busca involucrar al espectador/receptor a partir de la construcción del espacio escénico a partir del uso de deícticos, y apelando a la capacidad imaginativa de su auditorio. Además, el tipo de sintaxis, los cultismos y las paronomasias se inscriben dentro de la retórica gongorina que Paravicino y el Lunarejo siguen, como así también se percibe un uso similar del apóstrofe desde el comienzo del relato hasta el final de la escena, donde el yo narrativo parece, por momentos, involucrarse en las acciones del mancebo, al mismo tiempo que lo impreca por la poca atención que ha puesto en su huída.

El primer cambio significativo que se puede observar en esta nueva versión del pasaje es la ausencia total de mención a David, padre de Absalón. El joven será ahora descrito a través de un juego de alusiones cortesananas tópicas, ya que Absalón será el “mal aconsejado joven” que intenta alejarse de la desgraciada batalla, sin dar ningún tipo de referencia que subraye la ruptura del orden filial. Absalón será entonces el pretendiente a un trono que no se menciona ni se alude de manera explícita, algo así como una víctima de su propia inexperiencia y de su juvenil deseo que lo hará brillar por momentos antes de perder su vida; de allí que se compare al joven con la fogosidad y perennidad del vuelo de un cometa: “cometa parece en la fogosidad, como en lo cabelludo, pues lamiéndole el viento la melena en ondas de oro dilatada, se tremolan poderosamente sus rizos por el aire”. La cabellera funcionará en el segundo pasaje comentado Lunarejo como una polivalente metonimia que irá transformando los términos involucrados en este tipo de similitud semántica, es decir, que gradualmente referirá a significantes tales como cometa, corona, hermosura y patíbulo. Esta progresiva serie de metamorfosis tiende a destacar el eje de la disputa que, según la interpretación del Lunarejo, se da por el trono real elidiendo el vínculo padre-hijo. El anónimo cuzqueño escribe “pendió el joven: ¡ay belleza desdichada, infeliz hermosura, malograda juventud que perdiste la ocasión de reinar con más venturas; y cogióla por el cabello tu fortuna!”, notando un cierto grado de afinidad con el sino del desventurado príncipe que no ha logrado acceder a la silla real. Como gran conocedor de la retórica clásica que era, Espinosa Medrano realiza lo que considero una disimulada *deprecatio* (o deprecación) confesando las culpas del enjuiciado Absalón, pero, al mismo tiempo, alegando sus méritos e invocando un juicio benigno. Este gesto retórico va a influir en el diagrama ideológico de la sección sobre la imitación, ya que el vencido/condenado (como se verá) por

querer imitar a la autoridad modélica tendrá derecho a ser reconocido como un sujeto de gran valor también.

La frase que cierra el pasaje también se desvía de la retórica punitivo-didáctica presente en el fragmento de Paravicino, ya que mientras éste hacía de la muerte de Absalón un emblema que enseñaría a todos el castigo que aguarda a los que se rebelan contra la autoridad paterna, el anónimo estudiante matiza el evento a través del uso anafórico del verbo “rendir” que oscila entre su significación antigua de entregar alguna cosa y vencer (*Autoridades* 572), como si el acto mismo de Absalón fuera en sí una acción loable pero mal guiada, es decir, como si el error no estuviera en querer obtener el reino que pertenece a su padre sino en la estrategia usada para ello. El error, parece deslizarse el Lunarejo citar el fragmento, está en la estrategia para competir con la autoridad, no en las prerrogativas que el príncipe quiere hacer valer.

Leído a través de la lente de la imitatio, la versión peruana del evento plantea un número interesante de sugerencias. En primer lugar, la apropiación misma del motivo es ya un desafío asumido por el imitador, quien parece ocupar el lugar del impetuoso joven que decide coronarse a sí mismo rey (de los predicadores) enfrentándose a la paternidad modélica representada por Paravicino. Por otra parte, la elisión del drama filial aumenta el sentido de autoridad del sujeto que emprende la imitación, ya que en el pasaje no se duda de la legitimidad del heredero para asumir el lugar del rey, sino que, al contrario, se condena la falta de ingenio y astucia para poder vencerlo en la batalla. El Lunarejo subraya que sí es posible imitar y enfrentarse a un modelo cultural que parece intocable, pero, sugiere, es necesario adquirir la capacidad creativa para hacerlo. De esta manera, se afirma que el archivo cultural peninsular puede ser asediado y re-elaborado por el letrado criollo a través

de un paciente estudio de las prácticas discursivas que lo sostienen, para crear un nuevo artefacto cultural que ostente su linaje. Como en la metáfora pictórico-filial usada por Petrarca, el Lunarejo deja ver el “aire” que lo une con Paravicino para que los que se asomen al texto puedan afirmar la calidad de un linaje que vincula la metrópolis con la periferia. En otras palabras, Espinosa Medrano lleva a cabo un proceso de saturación de las coordenadas culturales que define la imitatio, creando un tipo de discurso auto-referencial que analiza tanto los fundamentos que rigen la poética imperial como así también las estrategias discursivas que permiten a los criollos reivindicarse e inscribirse en ese imaginario trasatlántico.⁶⁶

Luego de incluir el texto del estudiante cuzqueño el Lunarejo sigue narrando la escena, a partir de la inclusión de otros personajes que operarán como primeros receptores del acto imitativo. Estos sujetos comparten el espacio de recepción académico-criolla que ya he analizado a través de los para-textos iniciales, y a la vez continúan reforzando la idea de una comunidad que comparte tanto intereses políticos afines como un tipo de archivo cultural similar. El Lunarejo representa a estos individuos a través de su juicio estético, describiendo la clase de reacción que la imitación del estudiante ha provocado en los presentes, y al hacer esto establece una clara filiación entre saber letrado (en esta escena representado por la retórica de Paravicino, y en el *Apologético* la poesía de Góngora) y poder virreinal. La ejercitación del ingenio a través de la práctica de la imitación puede entenderse como un laboratorio discursivo donde se prueban y refuerzan las capacidades políticas de los criollos cuzqueños. Beverley ya ha señalado que el valor político del ingenio radica en que es

⁶⁶ Definiendo los pro y los contra de la imitación Espinosa Medrano utiliza un léxico similar al que aparece en los fragmentos que compiten y a la cita de Petrarca: “Empresa fue siempre ardua el lograr las semejanzas afectando las imitaciones; lo que se compite mejor suele ser, tal vez, repasallo que seguillo: porque quien lleva *bríos* de *exceder*, puede lograr la ventura de igualar” (*Apologético* 185-86; énfasis mío).

capacidad individual que puede desarrollarse a partir de la práctica cultural de la escritura y, en este caso, un tipo de escritura compleja y artificiosa que define con claridad el *adentro* y el *afuera* del grupo dominante de la ciudad virreinal (*Una modernidad* 20) Practicar este tipo de imitaciones no significaba un pasatiempo ocioso de unos cortesanos que deseaban seguir los principios de la moda metropolitana, sino que, en palabras del crítico antes citado, “se trata de una elaboración de la categoría lo estético como una forma de exclusividad estamental” (*Una modernidad* 48). El *Apologético*, claro está, participa activamente de este proceso de fundación cultural y agenciamiento político a través del prisma de la poética barroca gongorina.

En otras palabras, el grupo examinador va a constituirse como aquel capaz de imitar y juzgar la calidad de estos nuevos artificios culturales, y así elaborar un tipo de barrera cultural basada en cierto código letrado (en este caso, la compleja oratoria barroca de Paravicino) que aísla, al mismo tiempo que sostiene, al colectivo criollo dentro del espacio de la ciudad letrada. Volviendo a la historia de la imitación, Espinosa Medrano nos cuenta que luego de examinar la imitación

Solemnizóse el bosquejo, examináronse faiciones, aplaudióse la copia y no falló quien la hombrease en lo crespo de la frasi con el original, como quiera que aquello de *¡ay, negro cabello de oro!* es una exclamación tan bella, que aunque las demás porciones de la hipotiposis quedaran competidas, o superadas, ella bastaba sola a asegurar de vencimientos al ejemplar. (*Apologético* 185; énfasis en el original)

El proceso del juicio valorativo implica un tipo de censura de este ejercicio de escritura a través de la lectura detenida de los presentes quienes aprueban o no la calidad del escrito a partir de su estructura retórica. Nuevamente el Lunarejo pone énfasis en el carácter

circunstancial, de obra en marcha del fragmento al usar el término “bosquejo” vinculándolo así también con la serie de analogías con las artes plásticas. Por otra parte el uso del verbo “solemnizar” aquí expresa el sentido de “engrandecer, aplaudir, encarecer o autorizar una cosa” (*Autoridades* 140) por medio de la observación detenida de un grupo de académicos. Estos van a examinar la estructura del texto penetrando en los recursos discursivos que lo conforman y buscando los elementos que constituyen el valor textual o, en otras palabras, reconociendo la capacidad artística del artificio, su “faición” (hechura). Como se puede deducir el proceso de descodificación del fragmento está estrechamente relacionado con un movimiento hermenéutico que intenta leer el texto inter-textualmente, señalando préstamos, deudas y diferencias con el modelo. Los académicos buscan el “aire” que muestre la filiación cultural entre el texto del estudiante y el de Paravicino, pero al mismo tiempo son los jueces que determinarán el resultado de esta competencia.

En general, el juicio de los académicos es positivo, valorando la capacidad de artística del anónimo estudiante para poder re-versionar este pasaje. La construcción del sentido de este acto imitativo puede entenderse como un proceso de negociación entre las diversas partes que participan en el ejercicio ya que es posible percibir ciertas diferencias internas en el grupo. Curiosamente la única voz que se destaca del conjunto, es la que va a insinuar la posibilidad de que la copia austral se imponga sobre el original metropolitano (“y no falló quien la hombrease en lo crespo de la frasi con el original”) si bien el pasaje va a finalizar con una ambigua alusión a la primacía del cuadro de Paravicino. Según el censor imaginario del relato la recreación del estudiante está lo suficientemente bien lograda para poder enfrentarse y medirse con el modelo peninsular, eclipsando por momentos la superioridad de

la autoridad metropolitana, aunque esta última contenga el rasgo distintivo (la frase “negro cabello de oro”) que señala su altura poética.

El dictamen de los letrados parece inclinarse por el fragmento de Fray Hortensio, complicando aún más el tipo de dinámica que subyace en la concepción de la imitatio que tiene Espinosa Medrano, ya que ¿cómo puede entonces escribirse desde la periferia imperial siguiendo los preceptos estéticos peninsulares si uno de los mayores difusores del Barroco en el nuevo mundo niega la posibilidad de hacerlo? Creo que la respuesta a este tipo de interrogante debe buscarse en los pliegues mismos del *Apologético*, es decir, en las sugerencias que desliza a lo largo de su desarrollo textual. La escena de la imitación, donde se narra el proceso de apropiación de la cultura peninsular mediante una derrota del individuo americano a manos de la consagrada autoridad metropolitana, parece responder al tipo de expresión compleja que Bolívar Echeverría propuso para analizar el marco ideológico/político de las obras del Barroco de Indias. Para este académico en un tipo de sociedad como la virreinal, donde el disenso abierto era algo difícil de expresar sin sufrir consecuencias punitivas, se debe prestar singular atención a los procesos de *codigofagia* (cercaos a nuestra parodia bajtiniana) que el sector letrado utilizó en busca de su propia identidad:

La expresión del *no*, de la negación o contraposición a la voluntad del otro, debe seguir un camino rebuscado; tiene que construirse de manera indirecta y por exageración. Debe hacerse mediante un juego sutil, como una trama de *síes* tan complicada, que sea capaz de sobredeterminar la significación afirmativa hasta el extremo de invertirla el sentido, de convertirla en una negación. (*Ethos barroco* 36; énfasis en el original)

En la escena analizada Espinosa Medrano parece constituirse como un ejemplo preciso de las estrategias descritas por Bolívar Echeverría ya que si bien plantea una negativa a los prejuicios peninsulares sobre la incapacidad colonial de los letrados coloniales para producir artefactos culturales que compitan con los metropolitanos, lo hace a partir de una valoración positiva de los mecanismos discursivos dominantes que participan en la creación estética peninsular. La complicada trama de “sés” se estructura, primero, a partir del reconocimiento del principio de la *imitatio* como motor creativo común para la cultura letrada tanto del Perú como de España. Este hecho reconoce inmediatamente el carácter modélico de la cultura imperial, es decir, la acepta como canon en el doble sentido del término, en tanto heterogéneo conjunto de obras que expresan la ideología cultural de una época, pero también como un principio generador de formas artísticas que está en la base epistémica del Barroco y que ha permitido su surgimiento y consolidación a través de su enfrentamiento con las normas *clásicas* renacentistas. Espinosa Medrano tiende un puente entre ambas producciones culturales manifestando un respeto incondicional a las técnicas de representación discursiva del Barroco (sus estrategias de saturación del canon renacentista) y subrayando como característica distintiva en aquellas técnicas la capacidad para enfrentarse e imponerse por sobre sus antecedentes modélicos.

Por otra parte, no es casual que Espinosa Medrano preste tanta atención a los mecanismos retóricos que construyen el valor de un texto y que indague acerca de los procedimientos lingüísticos compositivos que se disimulan en el artefacto cultural, ya que de esta manera pone el énfasis, por un lado, en el valor de la educación estética/política a la que los letrados deben acceder para dialogar con sus pares metropolitanos, y por otro destaca que

lo distintivo de una obra o un estilo es algo que puede aprenderse mediante un trabajo constante de lectura, práctica, apropiación y reelaboración.

En definitiva, el Lunarejo a la vez que reconoce la autoridad del letrado ibérico le recuerda a éste cuáles fueron los medios (materiales y simbólicos) por los cuales accedió a su centralidad canónica, en otras palabras, inserta al canon en la historia y hace que abandone su espacio de certeza inmutable trocándolo en lo que realmente es, un producto de las discursividades históricas. Para hacer esto, sugiere el cuzqueño, es necesario someter a los principios dominantes de la creación artística a un juego extremo de auto-reflexión, que puede implicar situaciones a primera vista paradójales tales como el enfrentamiento y la conciliación, o el desafío y el acatamiento, pero que en definitiva aspiran a funcionar como ejes rectores del principio de negociación básico que reside en la actitud del escritor barroco virreinal: reconocer (al modelo) para ser reconocido en su propia singularidad (como agente que participa en las redes trasatlánticas del poder).

La capacidad demostrada por el estudiante que imitó a Paravicino no queda desmerecida por su derrota ante la figura metropolitana, sino que opera en el tejido ideológico del *Apologético* como una muestra cabal de las diferentes modulaciones expresadas por Espinosa Medrano para deslizar su reivindicación del estamento criollo. Si anteriormente me referí a las dificultades que implicaba pensar el carácter contestatario de algunas de las producciones del Barroco de Indias a través de oposiciones tajantes o de enfrentamientos abiertos entre el escritor colonial, lo hice pensando justamente en el tipo de respuesta cultural que Espinosa Medrano despliega en esta escena: el carácter diferencial de su postura reside en las formas veladas que asume su crítica hacia el *status quo* ibérico. Hablando de la singularidad socio-cultural del barroco latinoamericano Bolívar Echeverría

define con claridad el tipo de movimiento retórico empleado por el religioso peruano para enfrentarse al mundo de las letras imperiales:

Para decir *no* en un mundo que excluye esta significación es necesario trabajar sobre su orden valorativo: sacudirlo, cuestionarlo, despertarle sus fundamentos, exigirle que dé más de sí mismo, que se traslade a un nivel superior a fin de que pueda integrar incluso lo que para él son contra-valores. (Bolívar Echeverría 36; énfasis en el original)

El trabajo que Espinosa Medrano realiza con los postulados dominantes del principio de imitación no es una negación del mismo, sino una afirmación sutil de su función y evolución a través de los años y en distintos espacios geográficos. Al exponer que en la dinámica de la *imitatio* está latente la capacidad de superar al antecedente por medio de una práctica constante en el arte imitativo, se está diciendo también que el conjunto de prejuicios culturales y de natura aplicados a los letrados americanos es un acto defensivo por parte de la intelectualidad peninsular ante las claras muestras que los criollos estaban dando de su capacidad de manejar el código imperial. Ante este hecho es posible deducir otro tipo de acto defensivo, esta vez de parte de la intelectualidad letrada del Perú, que busca una forma de reconocimiento de su linaje y para ello debe dar cuenta, casi hiperbólicamente, de su altura cultural.

Esta tensión entre los distintos campos culturales puede percibirse con mayor certeza en los párrafos finales de la sección sobre la imitación del *Apológico*, donde Espinosa Medrano continúa explicando los distintos matices que convergen ante un acto imitativo. Para el autor la relación entre modelo e imitación puede desembocar en un tipo de remedo fútil y sin arte, es decir, en una débil reproducción a-crítica de los principios estéticos que

sostienen al texto original, y esto provocaría un desmerecimiento del sujeto que ha querido llevar a cabo una imitación, convirtiendo su esfuerzo mental en un conjunto de muecas culturales que para nada destacan su estima.

El Lunarejo explica esto último a partir de un juego paronomástico que, como siempre en su escritura, va más allá del puro deleite formal y apunta a desterrar uno de los temores tutelares presentes en la escritura barroca virreinal: “Cuando sea muy bien lograda la imitación, junto a las vivezas de la idea no sólo descubre la *menoría*, pero aun la *monería*” (*Apologético* 185; énfasis mío). El juego conceptual se basa principalmente en el carácter dependiente y secundario de una mal lograda imitación que contiene en sí misma los rasgos que la hacen un mal remedo; *menoría* significa “la inferioridad y subordinación con que uno está sujeto, y en más ínfimo grado que otro” (*Autoridades* 594). Pero más aún me interesa destacar el segundo término de la paronomasia (*monería*) ya que se vincula semántica e ideológicamente con los conceptos ya mencionados de “papagayo” y “luna”: el mono, al igual que los otros significantes, solamente repetiría los gestos de humanidad sin poder reflexionar sobre ellos, sería una copia degradada de la figura original.

Ya desde los textos preliminares al cuerpo del *Apologético*, Espinosa Medrano buscaba separarse de este tipo de imagen conceptual que eclipsa la producción letrada virreinal bajo el signo de la mera reproducción de elementos culturales metropolitanos; y es precisamente en el momento en que está debatiendo en torno a la imitación que vuelve a introducir esta idea. En su edición del *Apologético* Luis Jaime Cisneros anota que el sentido de la palabra *monería* debe entenderse de acuerdo a la segunda acepción dada en el *Diccionario de Autoridades*, como una “cosa sutil o de poca importancia” (*Apologético* 271), pero yo discrepo con su interpretación, y prefiero leer este pasaje a partir del sentido de

monería como “gesto, visaje y caricia propia de las monas o parecido a ellas” (*Autoridades* 596) ya que de esta manera se puede comprender con mayor claridad por qué Espinosa Medrano está tratando de conjurar este significante de su producción discursiva. Al entender este pasaje con ese sentido, es posible leer un doble movimiento retórico en el Lunarejo ya que, por un lado, el escritor cuzqueño será capaz de determinar, debido a su conocimiento y práctica de la cultura áurea española, qué textos son fieles imitaciones de los grandes modelos y cuáles son sólo repeticiones degradadas.

Pero, curiosamente, el juego conceptual entre menoría/monería tiene un antecedente cercano en la *Epístola familiar* (23.19) de Petrarca ya citada, donde también al hablar de las imitaciones propias e impropias se utiliza el símil del mono. Petrarca explica que en una imitación positiva, la similitud entre modelo y nuevo poema está latente, mientras que en el caso de una mera copia el parecido es evidente, de allí que concluya el razonamiento de la siguiente manera: “Illa enim similitude latet, haec eminent. Illa poetas facit, haec simias” (cit. en Greene 95). Espinosa Medrano glosa la epigramática frase de Petrarca y la traduce a su propio mundo significativo, es decir, le da un nuevo sentido dentro del contexto histórico del siglo XVII peruano, produciendo un artefacto lingüístico que se apropia del archivo cultural europeo para re-semantizarlo dentro de las coordenadas socio-políticas que rodean la realación metrópolis/colonia. Espinosa Medrano asume el temor de ser considerado una mera reflexión, un conjunto de movimientos y sonidos sin sentido ni orden que remedan al original, y conjura este temor al demostrar que conoce a la autoridad europea y la utiliza para defender su perspectiva. Es más, el cuzqueño es consciente de la dificultad que existe al querer lograr una buena imitación y asevera que es posible encontrar aún dentro de las coordenadas culturales del virreinato del Perú falsos seguidores de la poética gongorina a los

que él, como agente intermediario entre las dos orillas, va a denunciar de manera humorística:

Así pues, entre nuestros imitadores vemos que quien sabe decir: *El ronco de los bárbaros estruendo*, o dice: *Esta si no mortal, veloz saeta*, con dos hipérbatos, seis voces y *plumas calzada o aljófares vestida*, se tiene persuadido a que el alma de Góngora se le pasó a sus carnes. (*Apologético* 186; énfasis en el original)

Espinosa Medrano transita una delgada línea con su humor cáustico ya que incorpora a su defensa del poeta cordobés argumentos que se encuentran mayoritariamente en las páginas de los escritores adversos a la poética gongorina tales como Quevedo y Juan de Jáuregui. El tipo de crítica que en este pasaje se expone está estrechamente vinculada con lo que se podría llamar la evolución literaria de las innovaciones poéticas gongorinas: como es ya sabido, el uso de hipérbatos con valor estilístico, la incorporación de cultismos, el acusativo a la griega, o el uso de palabras corrientes pero siguiendo su significación originaria han sido materia de crítica y glorificación de la poesía de Góngora desde el siglo XVII hasta nuestros días; sin embargo la estrategia escritural del Lunarejo busca crear una figura intelectual que actúe como vigilante del canon letrado, para premiar o castigar los continuadores de esta poética. El escritor peruano argumenta que es necesario crear un tipo de autoridad cultural que pueda rastrear, casi como en los procesos por limpieza de sangre, el propio linaje del imitador. Esta afirmación no deja de provocar asombro por el gesto extremo que asume en boca de un sujeto perteneciente al estamento criollo (“palabra de origen incierto” como decía el Doctor Bravo Paredes en su censura al *Apologético*) el cual había sido blanco de prejuicios biológicos y morales en torno a su *limpieza* étnica. Es posible pensar que la escritura del Lunarejo suple esta duda en torno al origen por medio de una saturación del archivo letrado

español, es decir, suplementa la duda (del origen) por medio de un ejercicio escriturario que destaca, en cada página, la pertenencia a la heterogénea cultura hispana. De allí que el texto del escritor criollo se constituya en base a un tejido complejo de citas, de alusiones y sobreentendidos que funcionan como señas de identidad o como las bases mismas de un marco epistémico compartido entre el centro y la periferia. El gran conocimiento de la cultura letrada que el Lunarejo tiene se despliega en este texto como una estrategia de escritura que busca que el otro peninsular lo acepte y reconozca en tanto agente capaz de velar por el desarrollo de la cultura peninsular en la colonia; claro está el criollo no será considerado un igual sino como un tipo de mediación necesaria.

La cita anterior se cierra a partir de la configuración burlesca de la clase de imitador que el Lunarejo reprueba y censura. El epígono débil es un personaje que sólo repite las características más superficiales de la escritura gongorina y que, por lo tanto, se desacredita a sí mismo. Como puede verse, el humor que Espinosa Medrano introduce en este pasaje no se vincula con la anterior escena del estudiante imitador de Paravicino, sino que proyecta un estereotipo diferente al cual se dirige más adelante:

Pues, desengañaos legos, desengañaos presumidos (aunque lo mismo sois presumidos, que legos) y teneos por notificado que lo sumo, lo grande, lo superior de los oradores o poetas nunca se puede imitar, como el ingenio, la invención, el vigor, la facilidad y todo lo que no enseña el arte; algo tiene, empero, común y mediocre la elocuencia grande, y esto sólo se os permite que remedéis (*Apologético* 186-87)

Algunos críticos (Cisneros, Labertit y Hopkins) han interpretado esta cita—y toda la sección—como una abierta negación del principio de imitación y una adscripción a la teoría

platónica del furor poético que, brevemente, sostiene que el poeta posee un don divino (una inclinación) que lo distingue del resto de los individuos y le permite crear versos inimitables.⁶⁷ Me resulta difícil poder aceptar esta clasificación no sólo porque el Lunarejo ya ha hecho una clara separación entre escritura sagrada y secular, sino porque además, toda la sección VIII se sostiene a partir de una reflexión sobre las formas de aprendizaje de la lengua literaria. Considero pertinente leer la anterior cita bajo el signo burlesco que antes subrayé, ya que continúa construyendo la figura de ese otro, ahora llamado “lego” y “presumido”, que no podrá alcanzar la calidad de la pluma gongorina, y que solamente podrá remedar (como el mono, como el papagayo) los rasgos más salientes de la misma. Su ataque a los neófitos en materia poética finaliza con un ingenioso juego conceptual que ridiculiza e injuria la calidad de sus enemigos: “Es forzoso el precipicio, siempre que tratare de volar quien no ha nacido pájaro: que no bastan plumas para el vuelo, pues, aunque dellas se hacen las alas, también los plumeros” (*Apologético* 188). En definitiva el Lunarejo se presenta a sí mismo como un ambiguo guardián ya que se encargará de detectar y expulsar del círculo letrado (con celo religioso) los simulacros poéticos que pretenden participar del linaje gongorino, y, simultáneamente, va a salvaguardar el carácter y la calidad intelectual del grupo socio/cultural del que forma parte.

El Lunarejo ha creado así un espacio de autoridad para su palabra incluyéndola en una serie mayor que abarca no sólo las letras peninsulares sino que tiene su origen en el humanismo renacentista europeo, y es por eso que su texto es más que una respuesta a los prejuicios culturales de la cultura letrada ibérica, sino que también es un llamado de

⁶⁷ El pasaje que más se acerca a esa idea plantea que es posible (y necesario) imitar a los grandes poetas: “No me arguyáis que os niego el imitar a los varones grandes, cuando no hay escuela en que no se nos propongan ejemplares insignes para eso. Porque aquí sólo os distingo dos porciones en el estilo: una, hija de la naturaleza, que no se alcanza; y otra, parto del arte, que se consigue” (187).

advertencia sobre su gran capacidad para moverse dentro de las instituciones imperiales y negociar su legitimidad. Bolívar Echeverría ha afirmado que en el arte barroco americano existiría una estrategia de apropiación de los códigos culturales europeos, y la ha definido como un “codigofagia” donde el grupo dominado y sujetado por la institución imperial española (los nativos) serán los agentes de un proceso constante de aprendizaje y refuncionalización del código de los dominadores, insertando en éste material semiótico proveniente de la cultura originaria arrasada.⁶⁸ Esta acción utiliza las ruinas de una episteme (la indígena) y las inscribe en otra (la impuesta), haciendo tambalear el edificio conceptual de los dominadores y generando un espacio de incertidumbre y perpetua amenaza. Espinosa Medrano actúa de una manera similar pero en otra esfera, ya que pertenece al sector criollo y no se identifica con la cultura originaria americana, sino que se ubica en un espacio intermedio, a medio camino entre la aceptación de la palabra autorizada española y la creación de un lugar de enunciación singular. Claro está, el Lunarejo aún no puede desentenderse del sistema de representación colonial y el *Apologético* es un escrito que proyecta sobre los letrados peninsulares una amenaza de emancipación cultural que no se llevará a cabo sino en los siglos posteriores.

⁶⁸ Escribe el crítico: “son los dominados los incitadores y ejecutores primeros del proceso de codigofagia a través del cual el código de los dominadores se transforma a sí mismo en la asimilación de las ruinas en las que pervive el código destruido. Es su vida la que necesita disponer de la capacidad de negar para cumplirse en cuanto vida humana, y son ellos los que se inventan en la práctica un procedimiento para hacer que el código vigente, que le obliga a la aquiescencia, les permita sin embargo decir *no*, afirmarse pese a todo, casi imperceptiblemente, en la línea de los que fue su identidad” (“Ethos barroco” 36).

CAPITULO 3

REPRESENTANDO LA DIFERENCIA CRIOLLA

En el primer capítulo de esta disertación mostré las dificultades que se presentan al momento de investigar sobre la vida de Juan de espinosa Medrano principalmente por la falta de documentación precisa sobre algunos aspectos de su vida en el Cuzco. Si resulta complejo asomarse sólo a su biografía, aproximarse a la comedia Amar su propia muerte conlleva un alto número de problemas e incertidumbre ya que no se tiene una fecha precisa de su composición y ni siquiera poseemos un manuscrito fidedigno de la obra. Es más, el mismo título ya presenta problemas: Rubén Vargas Ugarte vacila entre el título con el artículo o sin él, ya en su primera publicación periódica en la Revista de la Universidad Católica del Perú (1932-34). Las ediciones posteriores adoptaron el título suprimiendo el artículo. La última publicación a la fecha, realizada por Ricardo Silva Santisteban en el año 2000, repone el artículo.⁶⁹ El problema de la datación de la obra ha sido abordado a partir de dos tipos de fuentes: por un lado se analizan los versos finales del drama, donde se hace referencia a la autoría del mismo. Allí se lee:

Y aquí fin tiene
esta sagrada historia
del amar su propia muerte.
El doctor Juan de Espinosa

⁶⁹ Creo interesante recordar que existe una obra de Calderón que posee un título similar: *Amar después de la muerte*, que trata de la revuelta de los moriscos granadinos. Este tipo de variación en el título de acuerdo a similitudes fónicas refuerza la idea de que se está llevando a cabo una imitación de un asunto ya trabajado. Sor Juana hace algo similar con *Los empeños de una casa*, calembour de *Los empeños de un acaso* de Calderón.

Medrano, aquel a quien se debe
el seminario Antoniano
créditos que lo engrandecen
la sacó a luz, cuando era
colegial actual, y espera
que le perdonéis las faltas
si en tal pluma caber pueden. (2940-50)⁷⁰

Esta noticia fue utilizada por Luis Jaime Cisneros y Pedro Guibovich Pérez para determinar con exactitud la posible fecha de composición (“Un intelectual cuzqueño” 337). Contrastando con otros documentos, los autores concluyen que la posible fecha de escritura debe estar comprendida entre los años 1645—fecha en que el Lunarejo entra a estudiar al Colegio Seminario de San Antonio Abad—y 1650, año en que obtiene su título de catedrático de Artes y Teología, en la misma casa de estudios. Se puede suponer, entonces, que son los propios religiosos del seminario quienes guardan, copian y dan a conocer el drama, no antes de 1654, año en que Espinosa Medrano obtiene su grado de doctor en teología en la Universidad de San Ignacio de Loyola en Cuzco. El colegio, entonces, funciona como el *autor* (en el sentido que esta palabra tenía en el siglo de oro) de su obra; es decir, es el colectivo social que posibilita la representación y recepción de la obra, en suma, es el espacio (material y simbólico) que brinda la espectacularidad necesaria al texto del Lunarejo, operando como el contexto ideológico cultural que provee las coordenadas temporales y espaciales desde las cuales la comedia se proyecta.

Casi tres siglos después de escrita la obra, Rubén Vargas Ugarte hallará en la Biblioteca Nacional del Perú un conjunto de manuscritos donde aparece *Amar su propia*

⁷⁰ Cito siempre la edición anotada del texto que estoy preparando.

muerte. El estudioso peruano copia el texto y lo da a conocer, periódicamente, en la *Revista de la Universidad Católica del Perú*, durante los años 1932-34. Recién en 1943, Vargas Ugarte publicará, bajo el título *De nuestro antiguo teatro*, un conjunto de obras coloniales, donde figura el drama del Lunarejo. Ese mismo año, un incendio asolará la Biblioteca Nacional del Perú, llevándose, entre otras cosas, el manuscrito base del texto.

La suerte de *Amar su propia muerte*, fue dispar, y recibió poca atención de la crítica especializada. Sin embargo, como ya también fue adelantado, no fueron pocas las ediciones de este texto durante el siglo XX y comienzos del XXI, aunque nunca fue publicado en forma individual, sino que siempre formó parte de antologías (ya sean del teatro colonial o de las obras del Lunarejo). Lo que sigue no pretende sino ser un catálogo comentado de las varias ediciones que manejo, subrayando las características básicas de cada texto, la forma en que fue publicado y los comentarios de los editores. Creo fundamental establecer con claridad desde el inicio cuáles de estos textos resultan *confiables* para el investigador actual, debido a que durante más de cinco décadas se han manejado ediciones parciales, poco anotadas y con un texto bastante dudoso cuando no directamente incompleto. Lamentablemente, buena parte de la crítica que ha estudiado esta comedia lo hizo a partir de estas ediciones defectuosas, desvirtuando la calidad dramática del Lunarejo y, simultáneamente, poniendo en duda las variadas conclusiones a las que estos críticos han arribado.

La primera edición de esta comedia apareció como por entregas en la *Revista de la Universidad Católica del Perú*, con sede en Lima, durante los años 1932 y 1934. Usando el seudónimo de Juan del Rimac, el padre Rubén Vargas Ugarte dio a conocer una de esas “escasas reliquias que aún nos quedan del arte escénico”, cómo él mismo llama al conjunto de piezas que descubrió en la Biblioteca Nacional del Perú en el año 1932. La comedia del

Lunarejo se fue publicando por partes, en ocho entregas, sin otro criterio que el del espacio editorial del número en cuestión. Doy a continuación los datos respectivos de cada revista, seguidos de la paginación:

1. Año I. Septiembre. N°1. 1932: 36-44.
2. Año I. Noviembre. N°2. 1932: 103-112.
3. Año I. Diciembre. N°3. 1932: 181-192.
4. Año II. Abril. N°4. 1933: 309-321.
5. Año II. Julio. N°5. 1933: 403-414.
6. Año II. Diciembre. N°7. 1933: 597-606.
7. Año III. Abril. N°8. 1934: 20-27.
8. Año III. Junio. N°9. 1934: 108-115.

En el primer número comentado, hay una sucinta introducción firmada por Juan del Rimac, donde se detalla cómo fue hallado el manuscrito, en qué condiciones y dónde se encontró. El padre Vargas Ugarte describe que el manuscrito se hallaba en la Biblioteca Nacional de Lima, en un volumen en 4°, sin foliar, con el número 314 cuyo título estaba en el dorso y rezaba *Manuscritos Diversos*. Ugarte comenta que la obra está inserta en “un viejo centón de piezas diversas”, conteniendo obras tanto del siglo XVII como del XVIII. El texto del *Amar su propia muerte* fue encontrado sin título, sin nombre de autor y “en letra muy menuda y a ratos borrosa”; la autoría se le revelará en los versos finales (ya citados) donde consta el nombre del Doctor Juan de Espinosa Medrano. Vargas Ugarte destaca que no conoce ninguna noticia en torno a esta obra, ni pudo rastrearla en las colecciones sobre el teatro español. Más adelante resume la trama de la obra, su vínculo con el tema bíblico, sin adentrarse demasiado en un análisis de la misma. Hacia el final de la introducción aclara que

ha modificado la ortografía, modernizándola; a la vez que ha introducido el encabezamiento y la división en escenas que no aparecían en el manuscrito primario. El texto tiene, discontinuamente, ciertas notas al pie que se refieren, principalmente, a la tradición bíblica o a formas lingüísticas antiguas. Es importante precisar que el título mismo de la obra varía en esta introducción, ya que por momentos Vargas Ugarte la llama *El Amar su propia muerte* (afirma que así figuraba en el manuscrito), mientras que al editarla, prescinde del artículo.

Puede deducirse de lo anterior que el manuscrito transcrito por Vargas Ugarte pudo haber sido una copia hecha y conservada por alguna autoridad del Seminario de San Antonio Abad, como los últimos versos atestiguan; la fecha de composición (entre 1645 y 1650) se deduce de los datos que se tienen en torno a la vida del Lunarejo y de allí que se hable de una obra de juventud. Ahora bien, es probable que la copia *original* del texto haya sido hecha luego del año 1654, que es cuando Espinosa Medrano recibe el grado de Doctor. Pero, claro está, esto sólo una hipótesis posible, ya que no se tienen datos históricos que la avalen con firmeza. De alguna forma, la obra nunca dejó de pertenecer a ese *centón de versos* que Vargas Ugarte describe, donde se confunden las autorías, donde han intervenido diferentes sujetos y donde el original no es sino una ficción creada desde el presente. Si a esto último se le suma que esa copia que el jesuita halló, aparentemente se quemó en el incendio que asoló la Biblioteca nacional en el año 1943, el panorama de hallar una copia más fiable resulta por demás de incierto.

Es en ese mismo año (1943) que Vargas Ugarte dará a conocer la obra para un público más amplio, incluyéndola en su libro *De nuestro antiguo teatro (colección de piezas dramáticas de los siglos XVI-XVII y XVIII)*, volumen que se consigna como el tomo IV de la colección titulada Biblioteca Histórica Peruana (Compañía de Impresiones y Publicidad.

Lima: 1943). La obra de Espinosa Medrano se desarrolla desde la página 39 a la 131 del volumen. Este libro que pretendía cubrir el vacío bibliográfico, a la vez que difundir mejor la obra del cuzqueño fue, desafortunadamente, el origen de nuevos problemas. Vargas Ugarte omite casi trescientos versos de la segunda jornada, los que van desde el 1584 hasta el verso 1860, dejando para la posteridad un texto que se ve truncado justo antes de la tan importante resolución de la segunda jornada de la obra. Este hecho no sólo transforma el desarrollo argumental de la trama, sino que además no permite ver con claridad hasta qué punto el Lunarejo sigue y por momentos extrema las técnicas compositivas peninsulares. Creo preciso recordar el valor que el final de una segunda jornada tenía en el canon de la comedia, ya que operaba como el clímax de la sucesión de eventos acaecidos hasta ese momento, captando el interés del espectador a través de presentar una escena final cuya resolución dista mucho de poder captarse con facilidad. Volviendo al texto, nada en la edición de 1943 permite conjeturar el por qué de esta omisión. Salvo esta gran excepción, el texto es casi el mismo, si bien existen ciertas vacilaciones en los nombres los bíblicos (de lugares y de personas). En la “Introducción” del tomo, Vargas Ugarte escribe un breve comentario a la comedia, repitiendo bastante de lo dicho en la primera edición, aunque suma algunos datos de interés. Primeramente, clasifica a la obra como una “tragicomedia”, concepto que no había usado en la primera edición. A su vez, el título de ahora en más prescindirá del artículo. Asevera luego (aunque no dice de dónde lo deduce) que la comedia fue puesta en escena en el Seminario de San Antonio Abad del Cuzco y que a este hecho se debe la poca difusión de la misma y la escasez de copias manuscritas. Por último destaca el conocimiento que el Lunarejo tenía del teatro áureo hispano, principalmente destacando las deudas de *Amar su propia muerte* con la producción de autores tales como Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina; si

bien no duda en afirmar que Espinosa Medrano “a fe, que salió aprovechado discípulo de los mismos” (*De nuestro* 33). Esta última afirmación tiene un sustento material en la estructura y armado de escenas de *Amar su propia muerte*, como así también las tensiones presentes entre la acción principal de la obra y las acciones subsidiarias. Pero es curioso contrastar este juicio con la omisión ya comentada de 300 versos al final de la jornada segunda, donde, según mi parecer, se lleva a cabo una exacerbación de los procesos compositivos peninsulares: es el clímax de este segundo acto y casi de toda la obra, es un punto crucial donde por un momento se cruzan cada una de las fuerzas que soportan el entramado textual: el marido celoso, la mujer supuestamente infiel y los dos *amantes* se encuentran en la habitación de la dama, cada uno de ellos actuando en su drama particular, como si la trama principal se descompusiera en un haz de tramas parciales, como si el teatro fuese consciente de su mismo carácter de artefacto verbal. Si bien estas últimas afirmaciones quizás deban moderarse, sin embargo este final de jornada es central para captar la complejidad de la obra misma. Desgraciadamente, esta versión mutilada tuvo diferentes re-ediciones que paso a comentar.

En 1972 se publica un libro titulado *Teatro Hispanoamericano. Antología Crítica. I Época Colonial*, donde Carlos Ripoll y Andrés Valdespino figuran como los editores del volumen. En esta supuesta antología crítica, se hallan textos dramáticos hispanoamericanos de diversos autores, tales como Ruiz de Alarcón, Juan del Valle y Caviedes. Sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Espinosa, este último representado por su obra *Amar su propia muerte*: la obra propiamente dicha abarca las páginas 331 hasta 384 y en el título se sigue omitiendo el artículo. El texto es el mismo de la segunda versión de Vargas Ugarte (1943), es decir, reeditan la versión incompleta de la obra aunque en ningún momento los autores informan de

dónde han copiado el texto.⁷¹ Añaden los críticos un breve comentario introductorio, que abarca tanto datos sobre la vida del Lunarejo (repetiendo los lugares comunes de corte indigenista de Matto de Turner), como ciertos aspectos estructurales de la obra. Es el primer comentario que conozco que analiza la relación entre el lenguaje del *Amar su propia muerte* y su filiación gongorina, sin ser este aspecto tratado negativamente. La obra de Espinosa Medrano, según los compiladores, será un gran ejemplo de aplicabilidad de los conceptos que la estilística (con Dámaso Alonso a la cabeza) utilizó para pensar el arte gongorino. Luego de la introducción, se suma una breve bibliografía sobre el teatro colonial en general y algunos artículos fundacionales en el estudio del Lunarejo (se citan los ensayos de Robert Jammes, de Jaime Giordano y de Luis Alberto Sánchez). En el corpus textual, se añaden algunas notas al pie—escasas para una pretendida edición crítica—que aclaran dudas léxicas y alusiones bíblicas.

Dos años después, en 1974, se re-editará el ya comentado *De nuestro antiguo teatro* de Vargas Ugarte en Lima, Perú. No hay mucho que decir de esta re-edición donde se reproduce el texto de 1943, a excepción de un error grosero de paginación: el texto de la comedia se lee a partir de la página 80 hasta la 126, allí el texto se corta, y *reaparece* en la página 241 (si bien no al comienzo de la página) hasta su final en la 267.

En 1982 la editorial Ayacucho publica el *Apologético* de Juan de Espinosa Medrano, una edición preparada por Augusto Tamayo Vargas. El tomo no sólo presenta la defensa gongorina, sino que además incluye la *Panegírica Declamación por la protección de las Ciencias y estudios*, el prólogo a la *Lógica*, algunos sermones de *La novena maravilla*, el

⁷¹ En la “Bibliografía”, incluyen una “Introducción” de Vargas Ugarte a *Amar su propia muerte; comedia del Dr. Juan de Espinosa Medrano*, con el siguiente pie de imprenta: Biblioteca Histórica Peruana, 14. Lima, 1943. No he visto esta edición, creo entender que es un error bibliográfico, donde se estaría aludiendo a la ya comentada segunda edición de Ugarte.

auto sacramental *El hijo pródigo* y el drama en castellano *Amar su propia muerte*: en este volumen, la comedia comprende las páginas 249 hasta la 322. Esta edición ha tenido singular importancia en el mundo académico debido a su gran difusión en el continente americano. Para la edición de la comedia que aquí me interesa, Tamayo Vargas utiliza la edición de Vargas Ugarte de 1943, es decir, reproduce la edición fallida, manteniendo la división en escenas, no utiliza notas al pie, y el texto en sí no se distingue demasiado de las anteriores ediciones. El estudioso peruano realiza un somero análisis de la obra, sostiene que el texto original (es decir, la copia que transcribe Vargas Ugarte) pudo haber sido una versión hecha por compañeros o discípulos del Lunarejo. También destaca el carácter conceptista del lenguaje de la “tragicomedia” (así la menciona el prologuista), los recursos dramáticos propios del teatro áureo español (monólogos, apartes, antítesis, graciosos, polimetría, enumeraciones poéticas); siendo así la obra una síntesis singular de los principios con que el crítico clasifica a la literatura barroca: “revestida de imágenes, conceptuosa a veces, deslumbrada entre figuras contrastadas, tiene un ejemplo fundamental de claro oscuro” (LVI).

Más de seis décadas se tuvo que esperar para poder acceder a una versión completa del drama. En el año 2000, dentro de un proyecto editorial de importancia, titulado *Antología General del Teatro Peruano*, el tomo II lleva como subtítulo *Teatro Colonial. Siglos XVI-XVII*. La selección, el prólogo y la bibliografía fueron preparadas por Ricardo Silva-Santisteban. Allí se incluyen diversas piezas teatrales de la época virreinal, incluyendo, claro está, la obra del Lunarejo. El compilador subsana los errores arrastrados desde 1943, volviendo a la primera edición de la obra que apareció en la *Revista de la Universidad Católica*. Así mismo, se corrige en algunos casos la ortografía, se unifican los criterios tanto

para los topónimos como para los nombres de los personajes. La división en escenas será eliminada (recordemos, fue añadida por Vargas Ugarte), como también el nombre de los personajes que las encabezan y participan en ellas. El título volverá a ser *Amar su propia muerte*, ateniéndose a lo dicho por el primer transcriptor de la comedia. Se añaden algunas acotaciones escénicas a criterio del editor, y se modifican con acierto algunos de los versos que contradecían el esquema métrico y rítmico de las estrofas. El texto que edita Silva-Santisteban es, sin lugar a dudas, el más confiable que poseemos, debido a una lectura detenida y cuidadosa de la primera edición mencionada: los errores formales son mínimos⁷², la organización estrófica es precisa y clara, y el esquema métrico (realizado por Cecilia Moreano) que cierra la publicación de *Amar su propia muerte* es una preciosa herramienta de trabajo al momento de reflexionar en torno a la poética que soporta el texto. No se introducen notas aclaratorias al pie del texto, hecho que hubiera facilitado la lectura de la obra, pero, claro está, el propósito de este volumen no las exigía (no es una edición anotada o crítica, sino de divulgación precisa de textos coloniales). También se incluye con tino el fragmento bíblico de donde el Lunarejo tomó su argumento. Resulta curioso que un volumen que posee información bibliográfica tan precisa desde lo textual, en su “Introducción” presente ciertos puntos dudosos. Al hablar de la vida del Lunarejo Silva-Santisteban sigue la línea de Matto de Turner, afirmando que fue hijo de padres indios, aseveración que dista mucho de poder sostenerse. La obra será definida como una comedia de capa y espada a pesar de su tema bíblico; creo preciso comentar que estas dos fuerzas rectoras organizan y estructuran el texto todo, donde es difícil poder separar una de otra. El editor subraya los vínculos estrechos que esta obra mantiene con el marco conceptual del barroco peninsular tanto del teatro como la poesía. Ejemplificando esto último a partir de los recursos retóricos dramáticos empleados en

⁷² Estas variaciones las detallo en notas al pie en mi futura edición del texto.

la obra (monólogos, enredos, apartes, escenas realistas o cómicas) y los poéticos que subyacen en el entramado mismo del discurso. La posibilidad de rastrear la influencia poética de Góngora en el lenguaje mismo se estudia a partir de las siguientes características: uso de metáforas complejas, la hipérbole, el cultismo, el hipérbaton, el contraste, el sentido musical y pictórico de cada escena. Para Silva-Santisteban la arquitectura argumental de la obra se ve sobrepasada por la “aspiración poética”—según sus palabras—tácitamente relegando esta producción del Lunarejo a un segundo plano, por detrás del *Apologético*. Por último añade esta edición un apéndice muy útil, donde se consignan tanto las diferentes ediciones de la obra dramática en castellano, en quechua y sus traducciones—con breves comentarios sobre los datos más sobresalientes de las mismas—como también una bibliografía centrada sólo en el aspecto teatral de la producción del Lunarejo.

Como se expuso en los párrafos anteriores, *Amar su propia muerte* tuvo dispar suerte a la hora de su edición ya que fue impresa seis veces en un período de tiempo que abarca casi siete décadas, labor que fue realizada por diferentes estudiosos, tanto del Perú como de universidades norteamericanas. Las vicisitudes del texto original, los cambios en las reimpressiones, y la casi nula atención crítica que este documento provocó, opacaron un trabajo de difusión editorial para nada despreciable. Resulta curioso notar que durante el siglo XX el *Apologético*, obra que sin duda acaparó la atención académica en torno a Espinosa Medrano, fuera editado seis veces, un número no muy superior que la comedia que fue impresa cinco veces en el siglo pasado. Esta asimetría entre cantidad de ediciones e interés académico se debe, desde mi punto de vista, a diferentes factores. El *Apologético en favor de don Luis de Góngora* es un documento capital al momento de entender la recepción de la obra de uno de los poetas más importantes de las letras hispanas, a la vez que

explícitamente reflexiona sobre el complejo espacio simbólico y material del letrado criollo. La singularidad de esta obra, su marcada relación de contigüidad con los discursos peninsulares en torno al hecho poético y su estructura retórica la han convertido (justamente) en el foco mayor de atención si se reflexiona sobre espinoza Medrano y las letras virreinales. *Amar su propia muerte* fue relegada a un segundo plano, pensada como una obra de juventud del Lunarejo, subrayándose los elementos de continuidad que esta obra presentaba en relación con la preceptiva teatral áurea española: la poca recepción crítica que tuvo no perdió instancia en repetir sus deudas con los dramas de Calderón y el lenguaje poético de corte gongorino. En suma, fue considerada desde su descubrimiento, como una mera copia y traslación de los moldes poéticos de la tercera fase de la comedia peninsular. Tácitamente se ha remarcado el carácter subsidiario y a-crítico frente a los cánones estéticos dominantes. Implícitamente, todos los prejuicios que durante mucho tiempo se aplicaron al barroco de Indias (usando el concepto de Picón Salas) pueden rastrearse en la bibliografía primaria sobre *Amar su propia muerte*: desapego de las unidades de tiempo y espacio, acción principal balanceada por acciones subsidiarias, uso de un episodio bíblico traducido al lenguaje semiótico de la comedia nueva, complejidad de la intriga, personajes que no responden verosímilmente al tiempo que se recrea, sino que se atan al formato propio del teatro de su tiempo (galán, dama, rey, viejo, gracioso, villano), uso y abuso de conceptos, juegos de palabras, etc.

Claro está, no pretendo con esto decir que *Amar su propia muerte* se aparte de los condicionamientos de su época o que niegue de lleno la *doxa* poética del siglo XVII: la creación letrada de esos años distaba mucho de esta idea. Lo que creo conveniente aclarar es que las relaciones—que hoy llamaríamos intertextuales entre un texto y su antecedente

temporal—se encontraban bajo el aparato cultural y conceptual de la *imitatio*. Como han dejado testimonio comentaristas y tratadistas de la época, la instancia de apropiación y reelaboración de los elementos formales de una obra del pasado era una de las bases para determinar el valor de la presente. El arte barroco en general genera un intercambio textual ambiguo entre antecedente y epígono, donde se conjugan el deseo de homenaje y de competencia con el texto canónico. Lejos de sugerir una mera repetición servil de modelos de la antigüedad, dentro del amplio marco de la *imitatio* se puede encontrar un sistema de relaciones, de vasos comunicantes que actualizan las relaciones entre un texto y su modelo. El acto de creación literaria se plantea de manera singular, basándose en un tipo de diálogo intertextual, donde el poeta se apropia del texto precursor mediante un acto del entendimiento que asume tanto su dependencia de los antiguos, como también afirma la posibilidad de inscribir su obra dentro de una cadena mayor y así diferenciarse. El trabajo del creador que responde a los cánones de la *imitatio* se realiza a nivel textual, diseminando en el nuevo texto signos que aluden, de diferente manera, al texto primigenio. Ahora bien, este último es una entidad inestable, ya que es posible generar un intertexto múltiple y heterogéneo. Es decir, existiría una constelación (una red) de textos precedentes, sobre los cuales el poeta opera seleccionando y re-funcionalizando elementos distintivos del modelo Competencia, entonces, que sitúa y demarca el espacio desde donde el nuevo creador asume su palabra: siendo fiel a las coordenadas que el concepto de *imitatio* le brinda, el sujeto que lleva a cabo el acto imitativo es plenamente consciente de su alteridad histórica. Esta distancia existente entre uno y otro posibilita concebir al nuevo texto como un espacio alterno donde se plantea la batalla por la posteridad literaria. Incluyéndose en la larga cadena de autores que le precedieron, el epígono conjuga dos tendencias contrapuestas. Por un lado, remite y exalta

los lazos que lo vinculan con la tradición que elige imitar; a la vez que afirma el elemento de competencia, de desafío: el creador moderno prueba sus armas con la antigüedad siendo consciente de su diferencia; pero, paradójicamente, afirmándola a fuerza de repeticiones y variaciones del tema original. Este carácter de retardo, implícito en el concepto de imitatio, parece señalar una relación dual entre el modelo y su imitación, suspendiendo (o por lo menos intentando neutralizar) la distancia existente entre la antigüedad mítica y su acto creador del presente. La visión del artista barroco no nace únicamente del descubrimiento de su legado clásico, sino también del reconocimiento de la separación existente entre los dos mundos y la imposibilidad de reconstruir íntegramente ese legado. La acción imitativa brinda al escritor una estrategia por la cual puede construir su vínculo con la cultural clásica, canónica y dominante; vínculo que funciona ambiguamente, ya que posibilita, al mismo tiempo, participar y enfrentarse a ese pasado.

La idea de retardo temporal ha sido una constante en los estudios en torno al *Apologético* donde, abiertamente se plantea esta situación.⁷³ En otras palabras, a la idea de retardo ya presente en el concepto de imitatio se le sobreimprime otro factor que causaría que la brecha temporal y la espacial re-signifiquen las estrategias miméticas. Alicia de Colombí-Monguió, ha señalado con claridad la función de la ratio imitativa dentro del contexto del petrarquismo peruano representado, entre otros, por Diego Dávalos y Figueroa. Si bien esta producción poética, cronológicamente, se adelanta a lo que hoy se conoce como barroco colonial, existen ya estrategias discursivas nacientes que buscan la individualidad literaria

⁷³ Sobre este aspecto, Moraña afirma que “el elemento del retardo o retraso con que el texto criollo inicia o se incorpora a una determinada polémica sirve para dramatizar la distancia entre el ámbito colonial y la metrópolis, entre el Yo que pugna por autodefinirse y el Otro que se ubica en el núcleo de los discursos dominantes. De esta manera los textos coloniales desafían e impugnan el centralismo imperial, en un proceso que va desde el motivo del retraso o retardo en tanto marca de marginalidad, hasta la definición del Yo que ocupa ese espacio periférico y subalterno” (“Apologías y defensas” 41).

por el camino de la repetición, o, en otras palabras, llevando al extremo los fundamentos poéticos peninsulares.⁷⁴ El manejo del código dramático de Espinosa Medrano descansa en el principio creativo de la reproducción de las estrategias compositivas canónicas metropolitanas. Es por eso que resulta difícil encontrar una franca oposición con las ideas dominantes de su época o un tipo de ruptura estética abrupta entre el modelo de la comedia (que es de por sí un modelo heterogéneo) y esta obra del Lunarejo. Imitar significaba reelaborar un conjunto heterogéneo de textos, dando una nueva coherencia a un haz de elementos múltiples. Esta forma de diálogo textual se inscribe, claro esta, en un contexto social, histórico, político e ideológico determinado: el llamado período de estabilización colonial. Este criterio clasificatorio ha sido utilizado, entre otros, por Hernán Vidal y Carlos García Bedoya-Maquina, quienes establecen los vínculos materiales y simbólicos que dan cohesión a la producción de la ciudad letrada americana. El campo de las letras en el Perú virreinal no escapa a esta perspectiva histórica, que destaca el surgimiento de un propio sistema literario producido por las elites; esta literatura, escrita en español, se inscribe dentro del discurso criollo, capaz de incorporar, apropiarse y re-elaborar signos provenientes de diferentes horizontes culturales. Para un análisis detallado de esta problemática, el libro de García-Bedoya es insoslayable. Su perspectiva sobre el barroco en el Perú es rica en sugerencias, apoyada por un marco teórico amplio y profundo. El autor diferencia las producciones culturales de este virreinato a partir de categorías históricas y sociológicas que provienen de diferentes teorías y perspectiva. Para el crítico, el campo literario participa de la heterogeneidad social y étnica del periodo llamado de estabilización colonial, funcionando como una caja de resonancias de otras discursividades. Sus comentarios sobre el Lunarejo, si bien denotan cierto desconocimiento de las recientes investigaciones, contribuyen a situar

⁷⁴ Véase su libro *Petrarquismo peruano*, especialmente el capítulo 8, “Imitación” (168-94).

parte de su obra—*Amar su propia muerte, Apologético*, sus sermones—dentro de la dominante cultural del barroco criollo, es decir, ubica a esta producción dentro del campo cultural de las elites letradas virreinales (*La literatura peruana en el período de estabilización colonial* 74-78).

Vale la pena citar una vez más el ya famoso pasaje de la defensa gongorina, donde el Lunarejo escribe: “Tarde parece que salgo a esta empresa: pero vivimos muy lejos los criollos y si no traen las alas del interés; perezosamente nos visitan las cosas de España” (*Apologético* 127), fragmento que se ha convertido en emblema de la posición del letrado criollo que desde los márgenes del imperio pretende inscribirse en el terreno cultural de la metrópolis. En otras palabras, la posición geográfica misma desde donde produce este sujeto es otro de los condicionantes de su retardo cronológico, de su participación en el reloj del Imperio. Pero esta idea no ha sido del todo contrapuesta con otro fragmento del mismo Lunarejo, proveniente del “*Prefacio al lector de la Lógica*” (1688); en ese pasaje la distancia vuelve a mencionarse como causa ya no sólo de la diferencia temporal, sino que es la razón misma que hace que no se considere al criollo de la misma estatura intelectual que el metropolitano:

Alejados, pues, en el otro orbe, carecemos de aquel calor celestial con que el príncipe nutre, alienta, fomenta y hace florecer la excelencia y todas las artes. Así pues no basta merecer los premios, la gloria y los honores debido a esta excelencia (los cuales hay que buscar prácticamente en las antípodas y aún así llegan tarde o nunca).

(*Apologético* 327⁷⁵)

⁷⁵ Cito la edición de Augusto Tamayo Vargas para la editorial Ayacucho donde se incluyen el *Apologético*, *Amar su propia muerte*, algunos sermones, la *Panegírica declamación* y el “*Prefacio al lector de la Lógica*”.

La ausencia del eje rector, del sol en la tierra que reúna y sintetice bajo su mandato la dispersión propia del imperio es un signo de la carencia que Espinosa Medrano asume y hace explícito. Claro está, la declaración va a ser completada por la afirmación de la existencia de sujetos nacidos en el virreinato que están a la altura de los metropolitanos y por el mismo acto performativo que el prólogo conlleva. Aunque, claro está, hallamos otro repliegue en este movimiento: “hay que ser argonautas también” (327) afirma el doctor cuzqueño, nuevo signo de alteridad tanto simbólica como material que asume la textualidad bifronte de sus escritos. La imagen del argonauta ayuda a comprender aun más el inestable espacio de las “agencias criollas” (Mazzoti 7-24) ya que repone la semiótica del par indisoluble saber / poder: un signo altamente codificado perteneciente a la cultura occidental será utilizado por un conjunto de sujetos que buscan “diversas formas de acomodarse dentro del sistema burocrático y la organización eclesiástica a través de alianzas con los peninsulares, pero en la mayoría de los casos subrayando sus propios derechos” (*Agencias* 11). Estas negociaciones implicaban no sólo la dimensión económica, política y administrativa sino, además, los posicionamientos identitarios dentro del orden en construcción—tanto simbólico como material—entre el imperio español y la ciudad letrada americana (Rama 27-28). El período que le tocó vivir a Espinosa Medrano se caracterizó por el desarrollo de un conjunto de maniobras “simbólicas de disputa y negociación del poder”, apoyadas en discursos que, a su vez, destacan las singularidades americanas. Estas discursividades se apoyan en un objetivo doble y complejo, ya que buscan las fuentes propias que les permita autorizarse (en tanto otros) a la vez que “intentan inscribirse en el orden universal teocrático y cultural del imperio”, es decir, afirmando cierta mismidad, que se demuestra por el uso del capital simbólico común desde la periferia americana (Jáuregui, “El plato más sabroso” 211).

Todo el argumento de la comedia oscila entre el desarrollo dramático de un tópico bíblico y diferentes escenas donde surgen temas propios de la comedia nueva. Este tipo de representación fue un sub-género bastante común en el Siglo de Oro español y han llegado hasta el presente un gran número de obras teatrales que se basan en la selección conceptual de una historia bíblica y su consiguiente re-elaboración dramática dentro de los cánones compositivos de la comedia nueva.⁷⁶ En el escenario podían verse entonces personajes de origen sacro actuando de acuerdo a lo prescrito por la dramaturgia áurea, manteniendo un tipo de relación intertextual bastante libre, en donde el episodio bíblico funcionará como el centro neurálgico de la trama, a partir del cual se desarrollaban las distintas acciones. Las historias bíblicas funcionaban así como un archivo importante de personajes diversos que fácilmente podían adaptarse a la estructura estética e ideológica de la comedia: reyes y reinas, tiranos y guerreros, soldados y cobardes, graciosos y enamorados poblaban este tipo de representación, por momentos manteniendo ciertos vínculos con el intertexto bíblico, pero también eclipsando al modelo y ganando su propia autonomía en tanto personaje nuevo. En relación a la función de este tipo de espectáculos, los autores de comedias bíblicas ofrecen la oportunidad de contemplar un artefacto lingüístico que buscaba aunar en su estructura textual tanto valores estéticos como morales, transmitiendo dogmas religiosos y políticos a través de un complejo andamiaje escénico y retórico.

Esta obras abiertamente tienen su fundamento simbólico en textos autorizados por el poder eclesiástico, y se presentan a un público heterogéneo que podía recuperar el motivo intertextual de acuerdo a su propio conocimiento bíblico que podía provenir de otros

⁷⁶ Este tipo de composiciones era bastante comunes en la época. Lope de Vega y Calderón, maestros del género que habían sido muy leídos por el Lunarejo escribieron varias obras de tema bíblico. El primero escribió *La hermosa Ester*, *Los trabajos de Jacob*, *La historia de Tobías* y *El robo de Dina*; mientras que el segundo compuso, entre otras, *Los cabellos de Absalón* y *La hija del aire*, además de numerosos autos.

espectáculos religiosos (sermones, autos sacramentales, fiestas, misas u otras obras dramáticas) tendientes a reafirmar el carácter dogmático de la cultura del barroco. Como en el caso de las comedias históricas los poetas adaptan las características de los personajes bíblicos, al horizonte de representación de la España del siglo XVII, traduciendo e interpretando las figuras y acciones bíblicas según los códigos culturales de la episteme barroca. Este hecho permite hallar en los textos de argumento bíblico claves de lectura que se vinculan abiertamente con el contexto imperial y de contra-reforma; y es por eso que un evento narrativo ocurrido en las lejanas tierras orientales será re-elaborado a partir de la ideología imperial católica y estamental del Barroco, creando un nuevo texto donde, por ejemplo, temas como la honra, la limpieza de sangre, el honor o la debida fidelidad al Rey afloran y participan activamente en la construcción del sentido del nuevo texto dramático. No sorprende así la inclusión de personajes que responden más a la caracterología propia de la comedia nueva que a cualquier tipo de reconstrucción verosímil de la historia bíblica, sumando esto a una estricta sumisión a las prescripciones dramáticas dominantes del teatro áureo: la división tripartita de las jornadas, una cantidad homogénea de versos, el uso de diferentes estrofas y versos de acuerdo a su valor significativo en relación a lo que se pretende transmitir. Todos estos elementos se conjugan con tramas y acciones cercanas a las llamadas comedias de capa y espada ya que se unen argumentos sacros y seculares en una misma obra; de hecho no faltará ninguno de los personajes recurrentes en estas representaciones, ni el marido celoso, ni la fiel esposa, ni el rey tirano, tampoco el anciano sabio o los tan populares personajes graciosos o burlescos.

En suma, el poeta concibe el motivo bíblico como el punto de partida a partir del cual la obra se estructurará manteniendo un ambiguo posicionamiento en relación con el tema

original. La relación intertextual entre ambos plantea una lectura doble donde puede leerse entre líneas elementos semióticos propios de ambos campos de significación (la antigüedad bíblica y el presente) que se cohesionan a partir de un esquema dramático altamente codificado. A su vez, en algunos de estos textos el modelo bíblico se traduce casi el pie de la letra como si se estuviera reforzando la función religiosa/doctrinal de la obra, mientras que en otros casos el sistema retórico de la comedia nueva prevalece sobre el antecedente y así encuentran en la historia sacra la dinámica misma (celos, amor, placer, crimen) que se quiere recrear en estas obras.

Amar su propia muerte de Espinosa Medrano puede ser considerada sin ningún lugar a dudas dentro de la taxonomía antes descrita ya que la historia base de la obra pertenece al *Antiguo Testamento*. Específicamente, el Lunarejo retoma una narración que se incluye en el *Libro de los Jueces*, 4: allí se narran las peripecias del pueblo judío en busca de quebrar el dominio cananeo y funciona como el intertexto primario para poder comprender con claridad la comedia de Espinosa Medrano. El fragmento de la historia bíblica cuenta cómo, tras la muerte de Aod, los hijos de Israel cometen diferentes ofensas a los ojos de Jehová, quien los castiga obligándolos a servir a Jabín, rey de Canáan que vivía en Haroset quien dominaba a los hebreos imponiéndoles la fuerza de su ejército comandado por el valeroso capitán Sísara. Este último personaje se destaca del resto de la escena, siendo representado como un hábil guerrero que tiene confianza tanto en sus destrezas bélicas como en aquello que hacía del ejército enemigo una fuerza formidable: los novecientos carros de hierro que poseía. Capitaneados por Sísara los cananeos ocupan la posición central del país, hostigando a las tribus al norte y al sur, dificultando cualquier intento de aunar esfuerzos en una empresa común de sublevación del pueblo de Israel. El enemigo llevaba “veinte años oprimiendo

duramente” a los hijos de Israel, cuando la profetisa Débora manifestó que la voluntad de Dios era la de liberar a su pueblo. Débora, mujer de Lapidot, además de poder ver el futuro era juez y gracias a los dones proféticos con que la había dotado Dios se ganó la veneración de las divididas tribus de Israel y obtuvo una gran autoridad sobre ellas. El texto bíblico asevera que siempre mostró desde un principio su sabiduría al mediar en los litigios que le eran presentados, y describe su accionar con las siguientes palabras: “La cual Débora habitaba debajo de una palma entre Rama y Beth-el, en el monte de Ephraim: y los hijos de Israel subían a ella a juicio” (Jueces 4, 5).

Débora dio a conocer el designio divino en primer lugar a Barac hijo de Abinoam quien también sufría el poder cananeo. Débora le conminó a que reuniera sus fuerzas y ocupara el Tabor, una montaña situada al este de la llanura de Esdraelón, con un ejército de diez mil hombres, al tiempo que le prometía que Dios pondría en sus manos a Sísara junto con el ejército cananeo. Barac decidió cumplir estas instrucciones, pero sólo con la condición de que le acompañara la propia profetisa. Ésta aceptó, prediciéndole sin embargo que la gloria de haber liberado al territorio de Sísara pertenecería a la acción singular de una gran mujer. La profecía no se refería a ella misma, Débora, sino a Jael, esposa de Heber el Cineo, quien, curiosamente, estaba en paz con los Cananeos.

En la batalla del Tabor, que señaló un hito en la historia de Israel, Débora desempeñó un papel importante ya que fue ella la que indicó el momento de atacar al enemigo, y alentó a Barac a que descendiera con resolución desde las montañas para luchar en la llanura a pesar de la ventaja de los cananeos en terreno llano gracias a los carros con que contaban sus tropas. La intervención divina fue crucial en este enfrentamiento, provocando la derrota del ejército cananeo y la huída a pie de su capitán Sísara. Es en este punto que el personaje de

Jael aparece en su plenitud, ya que mediante un engaño atraerá a Sísara a su tienda, ofreciéndole resguardo de sus enemigos en su propia tienda. El capitán cananeo no percibe ningún tipo de amenaza y luego de pedir por agua y recibir un trago de leche, se dispone a descansar, ordenándole a Jael que niegue su presencia. Acto seguido,

Jael, mujer de Heber, tomó una estaca de la tienda, y poniendo un mazo en su mano, vino a él calladamente, y metióle la estaca por las sienes, y enclavólo en la tierra, pues él estaba cargado de sueño y cansado; y así murió. (Jueces 4.21)

Este acto fue discutido por diferentes tradiciones, debido a que, si bien los cananeos dominaban a los hebreos, había paz entre las casa del Cineo y de Jabín. De allí que el acto de Jael quebraría las leyes de hospitalidad que regían en esa época. Algunos intérpretes destacan que el acto de Jael, si bien implica cierta trasgresión a pactos de paz existentes entre las dos casas, se debe a una circunstancia más acorde a la situación de sometimiento del pueblo hebreo en general, y garantizando un futuro seguro para su propia casa.

Esta historia será seleccionada por el Lunarejo como el intertexto primario a partir del cual realizar su versión dentro del marco de representación propio de la comedia nueva peninsular. Espinosa Medrano va a construir un artificio lingüístico singular donde algunos de los personajes de la historia sagrada serán elegidos mientras que otros serán dejados de lado de acuerdo a su interés en la estructura dramática del evento. Es por eso que considero necesario comentar, a grandes rasgos, los eventos y personajes de *Amar su propia muerte* para poder reflexionar en torno a las operaciones de re-elaboración efectuadas por el letrado cuzqueño. Como podrá apreciarse, el texto bíblico será aprovechado hasta sus extremos en pos de una dinámica dramática que imite y compita con los grandes maestros de la escena española del XVII.

La obra se abre con un parlamento de Sísara, capitán de los cananeos, quien destaca sus cualidades guerreras ante sus tropas, su fidelidad al rey Jabín, y su deseo de aniquilar a las tropas hebreas acaudilladas por Barac y Débora. Luego de este despliegue de valor y arrogancia dicho a través de una retórica cercana a la de Góngora, en un aparte Sísara confiesa su enamoramiento de Jael, esposa de Cineo. La belleza de Jael también ha hecho sucumbir al rey de los cananeos quien compite con Sísara por el amor de Jael. Sísara se encuentra atrapado por su deseo ya que si quiere conseguir a su amada deberá vencer al rey. Pero la heroína de esta obra desprecia a ambos pretendientes y lo hace explícito desde el primer acto: sus juegos amorosos con los dos caballeros no serán sino estrategias para poder vengarse de la dominación cananea. En Jael el conflicto doméstico y el político-religioso aparecen interrelacionados desde el inicio de la obra, ya que asume su papel de instrumento por el cual la divinidad se manifiesta. Este hecho la diferencia de su esposo Cineo que, como se verá, es movido, principalmente, por la duda sobre su honor y recién al final de la obra se dispone a defender también la causa hebrea. La aparición del rey Jabín en este acto es central ya que es a través de sus palabras que se sabe que una criada (Dina) le ha dado un retrato de Jael como prenda de amor. Este hecho desencadenará una serie de enredos que dará mayor complejidad a la trama amorosa: Jabín y Sísara, ambos cananeos, pretenden a Jael quien no les corresponde sino que actúa como si estuviera enamorada de ambos sólo para poder llevar a cabo el plan divino: asesinar a Sísara y buscar la libertad del pueblo judío. Cineo, marido de Jael, aparece desde este primer acto como un personaje dominado por los celos que no puede penetrar en el secreto de Jael y piensa que ella lo engaña con los dos cananeos. Cineo también está atrapado en una situación compleja, ya que no deja de afirmar que está en paz

con Jabín, pero progresivamente se plantea la necesidad de vengar el (supuesto) daño de su honor.

Más adelante aparece Barac, quien se describe como un anciano guerrero y sabio. En este parlamento el caudillo Barac resume algunos aspectos de la historia bíblica (los 900 carros, la profecía de Débora como así también menciona la historia y la geografía bíblica). La siguiente escena es un contrapunto humorístico de la anterior, ya que aparecen Dina y Vigote (la primera es criada de Jael, el segundo es un soldado cobarde que sirve a Sísara): estos personajes no sólo tienen como función el humor, sino que también informan de las diferentes sub-tramas de la obra: por ejemplo, por qué Dina entregó el retrato de Jael al rey Jabín sin que su dueña se enterase, o también la función de Vigote como *correo* amoroso de Sísara. Luego de este parlamento, vuelve Cineo a escena y descubre a Vigote escondido en una vasija, esperando el momento justo para darle el recado a Jael: Cineo sabe que Vigote es soldado cananeo y cree que aquél lo ha enviado para traicionarlo con Jael. La escena final es un diálogo entre Jael y Cineo, donde cada uno oculta su plan; el primer acto se cierra con las palabras de Jael afirmando que llevará a cabo su plan sin importarle si su honra está en peligro.

El segundo acto comienza con una escena donde Cineo está disfrazado de Sísara para poder acercarse a la tienda del rey Jabín, matarlo y vengar su *ofensa*. Pero en el camino se cruza con Vigote quien, al confundirlo con Sísara, le cuenta el estado de su negociación amorosa: de esa manera Cineo se entera que su mujer es pretendida por dos hombres. Cineo sabe ahora que Sísara envió un papel a Jael y que ella lo recibió sin molestarse, el marido celoso, claro está, cree que su esposa lo ha engañado no sólo con el rey sino también con el capitán enemigo. Lo que sigue es el intento fallido de Cineo por matar al rey, quien se

despierta sorprendentemente y ve que su manto real ha sido robado (Cineo lo tomó como *venganza*) y su lanza está clavada en el piso de su tienda. Estos dos elementos son interpretados por el rey Jabín como malos augurios que le deparará el destino. Esto último se ve complementado por diferentes fenómenos sobrenaturales que comienzan a ocurrir en el campamento cananeo: un búho que aparece de la nada, un cometa rojo que cruza el cielo, los tambores y clarines suenan sin que nadie los accione. Estos acontecimientos serán interpretados por un capitán cananeo como presagios negativos para su ejército, mientras que Sísara los lee como signos claros de su victoria sobre los hebreos; este hecho aumenta más su figura de guerrero altivo que no teme los signos sobrenaturales o que los lee en su favor.

La próxima escena se lleva a cabo en el territorio de Jael: Barac y José, hebreos, van a visitarla ya que la profetisa Débora les ha asegurado que Jael llevará a cabo la venganza sobre Sísara. Al llegar al hogar de Cineo y Jael, los dos visitantes dudan de la honestidad de la dama ya que la ven con el manto del rey (que ha robado Cineo) y creen que es prenda de amor consentida por el marido. En un monólogo interno, Jael explica su plan y sus engaños, pero no es advertida por los hebreos. El encuentro entre estos tres personajes es complejo, ya que si bien Jael defiende su causa, no puede confesar su plan, mientras que Barac critica el comportamiento de la mujer. Jael en ningún momento se deja avasallar y responde de manera ambigua a Barac. En el siguiente acto se produce otro enredo, ya que Barac está escondido en la casa de Cineo (para poder ver si sus dudas son fundadas), mientras que este último vuelve y lo confunde con el rey Jabín: pelean con la espada, luego se reconocen y Barac amonesta a Cineo, insinuando que su traición es doble: a su honor y a su patria. Cineo queda sólo, confundido y lastimado. A la casa se acercan, por separado, Jabín y Sísara; mientras que Jael está en su habitación leyendo la carta de Sísara y se dispone a contestarle. Escribe la carta y

cae dormida. En ese momento sale Cineo, recoge la carta, se enfurece y quiere matar a Jael. Cuando está por hacerlo salen de sus escondites los dos supuestos amantes (Jabín y Sísara): el clímax es extremo, ya que los cuatro personajes que participan en la trama amorosa se ven las caras rodeando el lecho de Jael, quien mantiene su plan de matar a Sísara y vengar a Israel.

El último acto comienza con un temblor que ocurre en el campamento cananeo. Cineo ha partido a Jerusalén en busca de una respuesta a su tragedia. Sísara sale al campo y se interroga sobre los augurios. En el próximo acto se conoce que el rey Jabín se ha dado cuenta de que ambos pretenden a la misma mujer y su confianza hacia su capitán ya no es la misma. Luego de una breve participación de Jael (escondida) en la escena, Sísara presencia la aparición de una figura de la muerte, y cae al piso desmayado: las tropas canneas temen una posible derrota ante los hebreos. Las siguientes escenas son de carácter burlesco: Dina y Vigote dialogan, hasta que este último se oculta en una tienda y el rey Jabín lo confunde con Jael; comienzan entonces toda una serie de juegos de palabras y sobreentendidos entre el soldado disfrazado y el rey que no descubre el engaño. El gracioso culmina su acto pidiéndole una cadena al rey, quien se la da sin inmutarse. Por su parte, Jael va en busca de Sísara para poder cumplir con su cometido pero se cruza con el rey Jabín, quien solicita ahora violentamente sus favores. Jael lo aleja a punta de espada, mientras enuncia un discurso donde defiende su honra sin importar el rango social de quien la solicite. Más adelante se presenta el campamento hebreo donde Barac se prepara para la batalla y discute el futuro de Cineo (quien está escondido tras unos arbustos): decide arrasarlo con su familia por traidor. Al escuchar esto, Cineo pierde el juicio y decide pelear contra el ejército cananeo sin importar su destino. Comienza entonces un cántico (intervienen músicos) donde el

marido *traicionado* se lamenta de su estado. En ese momento ocurre otra confusión, y Barac cree que Cineo quiere matarlo, y debido a eso lo encierra (Cineo va a escaparse más tarde). La siguiente escena es burlesca y tiene como protagonistas a distintos pastores y sirvientes. Comienza la esperada batalla en la base del monte Tabor: Jael y Dina la contemplan desde lo alto de una colina. Barac y Sisara se enfrentan primero, luego también Cineo entra en la batalla y ataca a Jabín hiriéndolo. La intervención divina no tarda en hacerse presente: viento, granizo y rayos destrozan las huestes cananeas. Sísara logra escapar y se dirige a la tienda de Jael, quien le permite la entrada para luego atravesar sus sienes con una estaca. Cuando su marido Cineo viene a matarla se da cuenta del plan divino, le cuentan los malentendidos con el retrato y la carta, luego le pide disculpas y todo el pueblo de Israel celebra la victoria.

Los personajes y sus funciones

Jael es el personaje central de la obra y, por momentos se convierte en la figura *autorial* de la obra ya que durante los acontecimientos que atraviesa ella retoma el código de la comedia, lo re-elabora en tanto su propio plan. Su actividad preferida es la *caza* en los terrenos de su propiedad; figura de gran belleza, que enamora a los dos personajes más importantes de los cananeos (Jabín y Sisara).

J A E L Mas, ay de mí, que cazando
 divertida, en la espesura,
 de Sísara hasta la tienda
 he llegado. Estoy confusa,
 él me ama, yo le aborrezco,
 tengo esposo y él angustia
 el pueblo de Dios. ¡Qué importa:

que le engañe mi hermosura! (91-98)

La relación con su esposo Cineo se basa en una gran devoción hacia su figura, aunque poco a poco logra su independencia: Jael sigue el plan divino (vengar a los judíos) a espaldas de su amado, ya que este se encuentra atrapado por los celos y las dudas. Esta situación la hará transitar por el camino peligroso de las apariencias: debe *simular* favorecer al rey y a su capitán, poniendo en peligro el concepto base del *honor*. Su situación es compleja porque su esposo tiene buenas relaciones con el invasor y ella vive en una posición privilegiada, pero la divinidad hace que abandone esta comodidad para ayudar a su pueblo, asumiendo un carácter excéntrico: se desplaza de su papel de mujer fiel, asumiendo estrategias, fabulaciones complicadas y peligrosas. Durante una escena de la primera jornada, marido y mujer componen un contrapunto en apartes que describe con claridad el tipo de dinámica que quiero describir:

Jael y Cineo, siempre en apartes.

JAEL Amante el pecho se enciende.

CINEO Celosa el alma revienta.

JAEL ¡Oh, quién pudiera saberlo!

CINEO ¡Oh, quién decirlo supiera!

JAEL ¿Para qué el cariño tierno?

CINEO ¿Para qué mi furia inmensa?

JAEL ¡Por pagar tantos halagos!

CINEO ¡Por vengar tantas ofensas!

JAEL Pudiera darle el alivio.

CINEO Darle la muerte pudiera.

JAEL ¡Ay, amor, lo que me debes!

CINEO ¡Ay, honor, lo que me cuestas! (839-50)

Esta técnica de versos sueltos, alternando el personaje que interviene, y en apartes, es utilizada por Espinosa Medrano con destreza, planteando en la culminación de este “coro” dos de los conceptos que estructuran la obra: amor y honor. Por otro lado, los personajes reflexionan sobre su forma misma de actuar el drama marital que representan, principalmente Jael quien debe actuar como mujer traicionera hasta que puede cumplir su cometido. Los demás que observan *desde afuera* la representación del *drama de Jael* no logran interpretarlo (ni Heber, ni Barac) correctamente hasta el final de la acción (la muerte de Sisara como corolario de la derrota cananea). En suma, Jael es la fuerza creadora dominante de este texto, utilizando ciertos procedimientos significantes de la comedia, llevando al extremo su retórica, en suma, la semiótica teatral es una de las materias que Jael parece dominar. En palabras al rey Jabín la heroína afirma:

JAEL Dícesme, que pues te busco
 al desdoro me abalanzo,
 mas vine a daros la muerte
 si quieres que te hable claro.
 Buscábate para matarte
 pues fuera este justo pago
 de las lágrimas y sangre
 que en Judea has derramado,
 no porque mi honestidad
 solicite menoscabos,

ni de un príncipe el poder,
ni la fuerza de un tirano,
ni la oferta de un imperio,
ni el desvío de un trabajo,
ni lo áspero de un rigor,
de un cariño lo blando,
la sombra de un deseo,
la niebla de un aplauso.
No me sigas; guarte Rey,
que a Dios tienes enojado
y el amar tu propia muerte
te cuesta ya ese presagio. (2338-59)

Esto último se puede apreciar en la variedad de su lenguaje mismo: de acuerdo a cada situación, el lenguaje amoroso se transforma en bélico, religioso, utilizando símiles tanto de tradición cristiana como pagana.

Por su parte Sísara es el capitán cananeo, famoso por su valentía y bravura. Representa al orgulloso militar que cree en su propio accionar y no le teme a la ira divina. Desde su primera aparición, se observa que este personaje se encuentra atrapado por el deseo de conquistar a Jael: su primer parlamento es una apología *pro domo suo*, destacando su valor; pero en este mismo momento, en un aparte, reflexiona sobre su cautiverio de amor, su inclinación por Jael:

SÍSARA Titubeó el tropel de sus peñascos,
al tremolar mis bélicos damascos,

y al furibundo grito de mis tropas
encorvaron sus álamos las copas.
Testigo es el Cisón, si a sus corrientes
cadáveres armados forman puentes;
pues ya sus aguas vio, tristes y amargas,
sorbando yelmos, revolcando adargas,
cuando con las sangrientas avenidas
reventaba por márgenes floridas,
mintiendo al excederlas,
carmín su plata y rosicler sus perlas.
Sísara soy, soldados, brazo diestro
del Rey Jabín y soy general vuestro,
y pues Sísara alienta vuestros bríos,
viva Canaán y mueran los judíos. (1-16)⁷⁷

El capitán cananeo combina elementos de distintos tipos: el soldado orgulloso, el amante desenfrenado, el blasfemo irreverente: como puede apreciarse, no hay balance, no hay justo medio en este personaje que tiene una clara inclinación por los extremos. Luego de presenciar una serie de prodigios que, con certeza, señalan la derrota próxima del ejército cananeo, Sísara asevera

SÍSARA quedó el campo amedrentado,
 quedó el ejército absorto,

⁷⁷ Tanto la aliteración de primer verso, como el uso expresivo del hipérbaton (para usar la frase acuñada por Dámaso Alonso) pueden leerse a través de las reflexiones sobre estas figuras retóricas en el *Apologético*, principalmente secciones II y III donde el cuzqueño expresa sus ideas acerca de la importancia de estas figuras retóricas en el lenguaje poético.

y por poder aplacar
los celestiales enojos,
con voces, llantos y grita
duplica el temor los votos,
sin advertir que es afrenta,
sin reparar que es oprobio,
teniéndome a mí, que teman
del cielo mortales odios;
pues de mi brazo a la sombra,
pues de mi brazo al socorro,
rogar los dioses es culpa,
temer al cielo es desdoro. (1169-81)

Esa ausencia de *auras mediocritas* lo enfrentará con la jerarquía (el rey Jabín) al mismo tiempo que pretende seducir a una mujer casada con un aliado. Su lenguaje transcurre por una gama de modulaciones (la militar, la amorosa) a lo largo de las distintas etapas de la obra

Jabín es el típico rey tirano e invasor que sojuzga al pueblo de Israel por más de veinte años. Este personaje, al igual que Sísara, se dejará llevar por su impulso amoroso hacia Jael y este hecho le hará perder su capacidad para reflexionar en relación a su entorno. Así le ocurre cuando, engañosamente, le acercan un retrato de Jael que él cree fue enviado por la dama misma:

JABÍN ¿Dónde habrá dicha mayor
que la que mi amor alcanza?
¿Posible es que mi esperanza

deba a Jael tal favor?
¡Jael me envía su retrato!
No lo creo, aunque lo gozo,
que se extraña lo amoroso
en quien se estrenó lo ingrato.
Robóme el alma inmortal
y el retrato hoy me vuelve,
que ya la pintura absuelve
culpas del original. (259-70)

El rey quedará atrapado por los constantes juegos conceptuales de Jael, y así le hará perder cualquier tipo de vínculo con la situación bélica que se está desarrollando. Por ejemplo, los constantes augurios y presagios no son interpretados por este rey que abandona su lugar jerárquico al involucrarse en la trama amorosa. Constantemente Jabín sale de su campamento en paseos nocturnos donde, como ya lo anticipé, es engañado por un simple soldado. Su lenguaje no es tan irreverente y altanero como el de Sísara, ya que tiene sus momentos de duda ante el destino próximo. Sin embargo, el amor por Jael lo conduce a su irremediable derrota.

Cineo es el marido de Jael quien vive en paz con el invasor cananeo en una especie de *locus amoenus*. Su alianza con el rey Jabín le permite vivir holgadamente y sin enfrentamientos, hasta que este último se enamora de su esposa. Cineo es (dentro de este contexto bíblico) la figura de un noble que emplea su ocio con actividades propias de su estamento. El rey Jabín se dirige a él de la siguiente manera:

JABÍN Tu noble divertimento

Cineo, no he de estorbar,
y pues saliste a cazar,
cursa el bosque y peina el viento,
que el militar ejercicio
me llama ya, en paz te queda. (311-16)

Esa es la *traducción* del mundo significativo bíblico dentro del marco de representación de la comedia nueva. Es un sujeto acomodado que comparte su esparcimiento con la figura del Rey Jabín que es, no olvidar, un rey invasor, no legitimado por la divinidad.

Cineo desconoce durante toda la obra el plan divino que tiene a Jael como instrumento y es por eso que interpretará cada acto como un signo preciso del engaño y la deshonor. Por momentos, Cineo parece atenerse al estricto código del honor ya que una vez que se ha enterado de la supuesta traición decide matar a Jael y a sus amantes:

CINEO No cree el Rey mi cuidado,
 que ella es mujer, y un marido
 para ser más ofendido
 le basta ser más confiado.
 Basta presumir la ofensa
 y ésta en la honra es tan veloz,
 que, como si fuera a Dios,
 le ofende aun lo que se piensa.
 Fue mi honor tan delicado
 que un retrato le es nocivo,
 triste honor, que estando vivo

le da muerte aun lo pintado. (385-96)

Curiosamente no puede hacerlo por distintas circunstancias que residen en el plan divino que rige los acontecimientos. Por otra parte Cineo parece estar, en la estructura del drama del honor, en una posición de intérprete (fallido) de los signos típicos que daban cuenta de la traición amorosa en el sistema de signos propio de la comedia del siglo de oro. Esta actitud se verá a lo largo de toda la obra. Quizá un signo de saturación de las coordenadas semióticas del teatro áureo:

CINEO ¿Qué es esto, cielos, qué es esto?
 ¿Al Rey da prendas Jael?
 ¡Oh, infame, falsa, cruel,
 que en tal infamia me has puesto!
 Notoria es su culpa grave,
 cuando yo la he conocido,
 puesto que es siempre el marido
 el último que lo sabe. (303-10)

El lenguaje de Cineo es variado, pero se atiene al típico personaje del marido ultra-celoso de corte calderoniano. Su lógica de la duda se basa en los signos exteriores que él percibe dentro del ámbito matrimonial, sin poder trasladar este marco conceptual a uno mayor que se entronca con la historia sagrada.

Barac es el capitán, juez y anciano sabio de la tribu de Israel. En la obra conecta las peripecias de los personajes con el intertexto bíblico al reponer al personaje de Débora (quién curiosamente nunca aparece en el texto) a través de la repetición de las palabras de la jueza y

profetisa. Barac se convierte así en el vínculo entre los sucesos terrenales y el plan creado por la palabra de Dios:

BARAC Una sacra profetisa,
 Débora, es la que me nombra
 por general desta guerra;
 no quise aceptar la honra
 sin que ella misma viniese
 a vuestro campo en persona,
 porque un amigo de Dios
 en toda ocasión importa.
 Y ya sobre su alazán
 la valerosa matrona
 pisa el soto, sin desdoro
 de los pimpollos de Flora,
 porque el alazán pisando
 o la mosqueta o la rosa,
 cuando las toca o las huella
 ni las huella ni las toca.
 Ánimo, pues, Israel,
 y para que reconozcas
 que suele Dios conceder
 grande lauro a fuerzas cortas,
 entre otros muchos trofeos

repase ya la memoria,
de Faraón la arrogancia
que halló entre las verdes olas
pirámide en los escollos
y mausoleo en las rocas. (487-512)

También se lo caracteriza en contraposición a la figura de Sísara, ya que ambos ocupan el espacio del guerrero, pero mientras el cananeo se fía solamente en su valentía y sapiencia bélica, el hebreo deposita su confianza en la autoridad divina. Justamente es Barac una de las figuras prominentes que encarna a la ley en la obra, ya que vela por el acontecer de la profecía. Su relación con Jael es, sin embargo, ambigua cuando se encuentran porque Jael no le confiesa que está actuando según lo dictado por la divinidad, y el anciano juez no penetra en el sentido oculto de las palabras de la dama, destacando aún más el carácter central del personaje femenino en esta trama. Barac increpa a Jael creyendo que ella engaña a su marido con el rey Jabín

BARAC

Señora,

Negocios me traen ahora
tan precisos como grandes.
La vida del pueblo hebreo,
no menos, de ellos pendía,
fiando de tu osadía.
Mas tu infamia, tu vileza,
tu liviandad, tu mudanza,
desalientan la esperanza

que concebí de esta empresa. (1498-507)

J A E L Espera, detente, escucha,
 porque, vive el Dios que invoco,
 ha sido tu seso poco
 ni fue mi prudencia mucha:
 y a no mirar que de ancianas
 cumbres eres monte breve,
 que ha coronado la nieve
 con la plata de esas canas,
 y a no mirar también que eres
 mi duque, de otra manera
 te enseñara que Jael era
 la más leal de las mujeres. (1529-39)

Otro de los personajes destacados es Vigote, quien representa el clásico papel del soldado/sirviente gracioso, que participa activamente en la trama y establece el eje humorístico de la obra. Este personaje sirve de correveidile del capitán Sísara e interviene de manera directa en la intriga amorosa. Pero, principalmente, su lugar en la estructura sémica de la comedia se ajusta a las coordenadas burlescas. Su retórica es burlesca, cargada de elementos léxicos populares y satíricos. Dina es la criada de Jael que desempeña la función de graciosa y simple que solo sigue su rédito personal. Este personaje es la pareja conceptual de Vigote y como él también participa de la intriga amorosa siendo la mediadora entre Jabín y Jael (esta última no sabe que Dina está tramando estos favores). Por último aparecen también otros personajes como José (quien es consejero de los hebreos y acompaña a Barac

en varias escenas) o Mosco y Bato que son dos *simples*, aldeanos rústicos, cuya función en la obra es mínima y sólo de carácter humorística y bastante aislada.

Es más, el trasfondo religioso, por momentos, aparece eclipsado tras las intrigas amorosas de los personajes. Jael, la dama de la obra, se sitúa en un espacio intersticial, a medio camino entre la doncella que ha sido deshonrada y la mano que llevará a cabo la profecía de la jueza Débora: vencer al invasor cananeo. Su esposo, Heber Cineo, también se mueve dentro de esta dualidad: por momentos es el marido que desea salvar su propio honor (ya que cree que Jael lo engaña con el rey y con Sísara), mientras que también actúa en las intrigas guerreras que pretenden vencer el poder del rey cananeo. Este último comparte rasgos de los tiranos típicos de la comedia, sumado a su perdido amor por Jael. Sísara, capitán del ejército de Canaán es otro de los puentes entre el sustrato bíblico y la dinámica narrativa de la comedia. En definitiva, en un molde propiamente barroco, Espinosa Medrano dramatiza una *imitación* (en el sentido que la palabra adquiere en el Siglo de Oro) de los grandes maestros del género; maestros que, como sabemos tenían un lugar privilegiado en su biblioteca. Pero, claro está, la imitación funcionaba como un ejercicio fundamental en la currícula de los claustros académicos; de allí esa duplicidad que encontramos en la estructura ideológica de la obra: variación de un tema conocido en función de un orden didáctico moralizante y político preciso, dentro del complejo espacio de la sociedad colonial. De allí que sea necesario realizar una breve digresión en torno a otra obra dramática escrita en el siglo XVII que tiene como tema la misma historia bíblica, me refiero a la obra titulada *El clavo de Jael* escrita por el dramaturgo español Mira de Amescua.⁷⁸

⁷⁸ Utilizo el texto preparado por Vern G. Williamsem, en su edición electrónica del sitio web de la Association for Hispanic Classical Theater. Este texto se basa en el manuscrito 15.331 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

La obra de Mira de Amescua plantea ya desde la misma selección de los personajes claras diferencias con la versión del Lunarejo. Por ejemplo, la inclusión y activa participación de la profetiza Débora es uno de los elementos diferenciales como así también la incorporación de personajes que no aparecen en la historia bíblica (Sofonisa, hermana de Jabín y esposa de Sísara) y que cumplen un rol importante en la argumentación dramática del texto. La primera escena comienza con Jael y Tamar, dos jóvenes mujeres, escapando por el desierto de Judá, un territorio de características pastoriles que será el escenario donde acontezca el encuentro con Heber Fineo. Allí, cada uno de ellos presenta su linaje y su estado actual. Jael viene desterrada ya que tuvo un problema de herencia con sus hermanos: ella es de familia rica, pero al morir sus padres sus hermanos la engañan, y la dejan sin dote. Fineo, por su parte, es un rico campesino que sigue la ley de Abraham, a diferencia de Jael que profesa la de Moisés. El tópico de la diferencia religiosa ya sea entre los mismos israelitas, o en relación a los cananeos, es una de las sub-tramas presentes en la obra de Mira, que se vinculará con el deseo amoroso de Fineo quien quiere conocer la ley mosaica, para poder casarse con Jael ya que se ha enamorado perdidamente de la dama.

En las siguientes escenas aparece la tribu cananea, encabezada por Jabín, Sísara y Sofonisa. El capitán Sísara hace un relato de su valor en batalla y como doblegó a los israelitas, a su vez, galantea a Sofonisa y obtiene del rey su mano. Sísara conserva, tanto en esta obra, como en la variante del Lunarejo ese carácter irreverente y altivo que se le da en el original bíblico. Ahora bien, en la obra del peruano a estos elementos negativos del personaje se le suma la ardiente pasión que siente por Jael, una mujer casada; por su parte Mira de Amescua prefiere neutralizar cualquier rasgo de raptó erótico en el capitán cananeo que en su obra se perfila como un marido fiel y de modales cortesanos.

En contraposición a las escenas en el campo de Canaán, Mira de Amescua desplaza la acción al lado hebreo donde aparece en escena Barac, el capitán israelita, quien va al encuentro de Débora, la profetisa y jueza, que lo espera debajo de la sagrada palmera mencionada en la Biblia. Débora comienza su discurso, pasando por las victorias y las derrotas del pueblo de Israel, y su estado actual debido a su falta de fe en el dios verdadero. Les da la profecía (vencerán al cananeo, Barac será el caudillo, pero una mujer matará a Sísara): Barac duda, teme, pide su ayuda. Este hecho se inspira de cerca en la tradición bíblica, donde el anciano capitán pide la ayuda de la valiente profetisa para ir a la batalla. En *Amar su propia muerte*, Barac va a mencionar a Débora pero ella no estará entre los *dramatis personae* de la obra.

El inicio de la jornada segunda presenta a Barac y Débora, reportando sus tropas: Barac teme pero la mujer sabia lo calma, y le explica que Dios a veces elige al humilde para llevar a buen fin sus deseos. Se nombran uno a uno los ejércitos que aparecen en el pasaje bíblico y que pertenecen a las tribus israelitas que se agruparán para vencer al invasor cananeo. Un soldado describe la ferocidad del ejército cananeo, mientras Débora se separa de la tropa por unos días ya que debe conseguir el sustento para su ejército: se decide a hablar con Heber Fineo, para que rompa la alianza con Jabín, y los apoye en su rebelión. A partir de allí, hay un diálogo entre Sísara y el Rey Jabín: le pregunta como puede armonizar a *Venus* y a *Marte*. Hay diálogos amorosos y cortesanos entre Sísara y Sofonisa, futuros esposos. El rey decide separarlos hasta que Sísara venza la insurrección judía en el monte Tabor. Sísara prepara su salida, y sus soldados encuentran a Barac, que, disimuladamente, ha ido a espiar al campamento cananeo. Lo liberan ya que piensan que es un pobre campesino. Barac se decide a matar a Sísara mientras duerme, pero algo sucede: sus pies no se mueven y no puede

lograrlo. Pero Sísara despierta gritando, sufriendo: despierta a todo el campamento. Ha tenido una pesadilla: una mujer hermosa se le aparece en sus sueños, en un campo de batalla onírico; ella lo llama, le da leche, y le atraviesa las sienes con un clavo: claro está, es un sueño profético, ya que esa será la suerte de Sísara, a manos de Jael. Pero Sofonisa interpreta mal el sueño de Sísara, ya que cree que significa la victoria de los cananeos: su error se basa en su carácter pagano, ya que desconoce el valor del Dios de Israel, es decir, esta figura es una falsa profetisa, en claro contraste con Débora. En otra escena observamos que Fineo duda de convertirse a la Ley mosaica por el amor a Jael: debe rechazar su estado para seguir a su deseo. Jael también duda, y en el siguiente acto consulta el *Deuteronomio* para ver qué debe hacer: la aparición del libro como objeto que representa la ley es otro de los signos diferenciales entre las dos obras ya que refuerza el carácter moralizante y educativo de la versión de Mira de Amescua. Luego se encuentra con Débora quién le explica su plan: que convenga a su amor (no es su marido aún) para que con sus posesiones sustente a los ejércitos de Barac, y rompa la alianza con Jabín. Débora utiliza un lenguaje con connotaciones marianas. Jael lo trata de convencer ofreciéndose en matrimonio: enamorado, Fineo acepta unirse al ejército judío.

El último acto comienza con un diálogo entre Débora y Fineo, donde este último tiene ciertas dudas acerca de la posibilidad de vencer al ejército de Canáan. Débora lo convence a partir de su seguridad acerca de la intervención divina en la batalla: ambos están lejos de la batalla y pueden ver cómo el ejército de Sísara será atacado por diversos fenómenos sobrenaturales (lluvia, granizo, rayos). Al ver los sucesos positivos para el pueblo de Israel, Fineo exclama “vuestro culto es el verdadero”, convirtiéndose al culto hebraico. Toda esta escena es narrada por diferentes personajes (Débora, Fineo, Barác, Abdías) que van relatando

los sucesos que ocurren en el campo de batalla, de la misma manera que lo hace Espinosa Medrano al representar esta sección bélica de la narración.

La siguiente escena tiene a Sísara como protagonista, caído del carro, sintiendo que la derrota está próxima. El capitán cananeo se dirige a las divinidades del panteón grecolatino para buscar una respuesta a su cruel destino, reforzando uno de los conceptos centrales del drama, la batalla entre la religión verdadera y la herejía. Sísara es enfrentado por Débora y la jueza quiere matarlo pero no lo puede hacer debido a la intervención sobrenatural: recordar que la profecía decía que Jael iba a matar al capitán cananeo. Sísara logra escapar. Luego de esto, Fineo entra en escena totalmente convertido a la ley hebrea y quiere reforzar los votos matrimoniales con Jael que está cerca del Senín. Los personajes reflexionan sobre la transformación increíble de Fineo que se ha vuelto “victorioso soldado, y deseado marido”.

La siguiente escena pone en cuadro a Simaneo y Tamar llevando a cabo un cortejo entre pastoril y cómico. Mira de Amescua balancea así el drama, contraponiendo una escena bélica con una amorosa. Aparece luego Jael y la escena del cortejo se termina. Tamar es la criada de Jael y debe guardarle respeto. A partir del diálogo entre Tamar y Jael se sabe que la heroína sólo ha visto a Sísara una vez (una gran diferencia con la obra de Espinosa Medrano, donde hay cierta familiaridad entre estos dos personajes), por otra parte, en esta misma escena, Simaneo interviene en apartes jocosos ya que está escondido tras unos arbustos y se ha lastimado al frotarse con una matas espinosas. Las dos mujeres se separan y queda Jael sola y triste extrañando a su esposo. Comienza una escena de contrapunto: Jael canta al paisaje debido a la pérdida de su amor, mientras Simaneo le anta a las zarzas que lo lastimaron.

Acto seguido hace aparición Sísara que viene huyendo de la batalla. El capitán ve a Jael, alaba su belleza y le pide asilo cortésmente: ella comienza su engaño. En este pasaje central, Mira de Amescua sigue de cerca la historia bíblica al reproducir detalles narrativos que aparecen en la Biblia. Los dos personajes se toman de la mano y Simaneo contempla la escena creyendo que Jael está engañando a su amo Fineo. Esta es la primera alusión a una posible traición de Jael, algo muy importante si se lo compara con la trama de *Amar su propia muerte* donde el tópico del engaño es el verdadero motor dramático de los acontecimientos. Simaneo asume el deber de comunicar a su amo la afrenta a su honor. En la siguiente escena amo y sirviente se encuentran: hay una confusión ya que Simaneo no reconoce a Fineo y le narra en estilo indirecto sus sospechas sobre el plan de Jael. Simaneo confunde los signos en el cuerpo de Jael ya que interpreta mal el plan de la dama: él cree ver en los gestos de Jael el deseo por Sisara cuando en realidad la mujer está tramando la venganza. Fineo escucha el relato y los celos lo poseen, llegando a dudar, nuevamente, de la ley hebrea. El marido celoso “sólo” puede tomar una decisión: con su espada va a matar a los dos infieles. En la siguiente escena Jael y Sísara dialogan, el capitán cansado se tiende a dormir confiado en la fidelidad de Jael, mientras que ella busca la forma de culminar la profecía, asesinando al capitán enemigo. Jael toma el martillo y el clavo para matar al capitán, al mismo tiempo que su esposo y su criado observan atónitos la escena desde afuera. Jale traspasa la sien de Sísara con un clavo invocando a figuras ilustres del Antiguo Testamento. Aparecen los otros personajes para contemplar el terrible final del cananeo. Débora narra el evento simbólicamente diciendo que Sísara era figura del pecado, como el dragón, es decir, Mira de Amescua da pistas del carácter religioso/moral de su obra: es decir, explica como debe leerse alegóricamente la obra.

La participación activa de Débora en las escenas iniciales es un ejemplo claro que marca la distancia temática entre los dos dramaturgos: mientras el peninsular se atiene con mayor certeza al pasaje bíblico destacando el heroísmo de las dos mujeres (Débora y luego Jael), Espinosa Medrano ha excluido a la profetisa de su campo de representación, ya que ha optado por destacar las características amorosas del pasaje que re-crea. De allí que su versión de Jael adquiere mayor importancia y participación en la trama debido a que existe una constante oscilación entre los dos polos argumentales de la obra: el amor y la guerra, Eros y Marte. Por su parte, Mira incluye fragmentos bíblicos (versiones del Cantar de los Cantares), versos de poesía anterior (Jorge Manrique) o directamente los personajes leen los evangelios, destacando el carácter didáctico moral de su obra: la fidelidad a la ley divina se expresa a través de la confianza que tiene el pueblo hebreo en su salvación a través del accionar de Jael que opera como herramienta de la voluntad celestial. La historia hebrea funciona como un espejo donde el espectador del siglo XVII puede recuperar significantes morales afines a su visión de mundo: el respeto a la autoridad religiosa y al orden jerárquico da como resultado, en el devenir de la comedia, en la salvación y liberación del pueblo elegido. A su vez, el temor reverencial a lo que ya se encuentra *escrito en el cielo* es un signo de la nobleza de los personajes vencedores en la obra. El peninsular ha elegido dar una versión de esta historia a través de un texto que prefiere no mezclar registros disímiles en su trama: en *El clavo de Jael* las intrigas amorosas son casi inexistentes y el drama marital es completamente elidido, así como tampoco se encuentran elementos humorísticos de ningún tipo en la trama. Mira de Amescua parece estar más interesado en producir una obra dramática con una explícita finalidad pedagógica, mientras que el Lunarejo se deja llevar por el camino del *mero* entretenimiento escénico, combinando registros lingüísticos diversos al mismo tiempo que

utiliza la técnica del contrapunto entre escenas disímiles desde lo temático (escenas bélicas vs. escenas humorísticas, por ejemplo). Ahora bien, este somero análisis comparativo de la materia narrativa de las dos obras permite observar los principios creativos que dominaban la creación verbal del Barroco español: dos autores diferentes podían elegir contar una misma historia utilizando una estructura dramática común (la comedia nueva), pero, cada uno a su manera, realizando variaciones individuales al trasfondo escénico. Mira de Amescua y el Espinosa Medrano permiten ver las formas de interacción entre las distintas creaciones verbales en el Barroco, formas que, claro está, pueden utilizarse para investigar los vínculos entre la península y los territorios coloniales. No hay entre estas dos obras una cualidad intrínseca de carácter *nacional* que las oponga abiertamente y las haga pertenecer a un espacio determinado, ya que comparten los principios fundacionales de una misma cultura letrada. Una breve digresión sobre las formas de recepción e inscripción de la cultural peninsular en el contexto americano, quizás ayude a comprender este tipo de situación dialogal.

Para situar y comprender en su total alcance la nueva ubicación que dentro de la ciudad letrada ha adquirido Amar su propia muerte, es necesario subrayar los cambios de percepción frente al espacio colonial.⁷⁹ Dejando de lado aquellas posturas críticas que consideraban a estas producciones culturales como meros reflejos de los modelos estéticos metropolitanos, se comienza a percibir cómo una serie de escritores van a ser re-examinados no sólo por sus deudas y préstamos con la cultura dominante, sino que además se analizarán

⁷⁹ Para profundizar acerca de la función cultural y evolución del teatro hispánico en el período colonial son muy útiles los comentarios de Frederick Luciani en su contribución a la *Cambridge History of Latin American Literature*, como así también la introducción al número especial del *Bulletin of the Comediantes* de Friedman y Jaúregui.

sus estrategias de apropiación de esta discursividad con los fines de forjar una conciencia social diferenciada. Mabel Moraña ha afirmado que

la cultura barroca debe ser vista como un paradigma dinámico y mutante, permeable no sólo a los influjos que incorpora la materialidad americana sino vulnerable también a los efectos de las prácticas de apropiación y producción cultural del letrado criollo, que redefine el alcance y funcionalidad de los modelos recibidos de acuerdo a sus propias urgencias y conflictos. (*Viaje al silencio* 14)

La complejidad del discurso barroco se apoya, justamente en su carácter dual, es decir, que será entendido como código simbólico / cultural que se impone dentro de los territorios colonizados con el fin de sostener el proyecto imperial, a la vez que cifrar y dificultar el acceso a los estamentos de poder. Lengua, expresión y representación serán en gran medida partes de un constructo mayor que subordina, ordena y dispone de los nuevos espacios anexados bajo la reafirmación simbólica de un orden universal. Dentro de esta compleja trama de relaciones, tanto materiales como simbólicas, el acceso y el manejo del código barroco implica no ya una materia ociosa y meramente artística sino que a la vez, remite a un anhelo de participar en las redes de relaciones que ejecutan y ostentan el poder político. De allí que la dualidad del barroco colonial resida en ser un código estético polivalente que cifra en su enunciación tanto la voluntad de inmutabilidad imperial como también los primeros signos de una alteridad naciente. Las polémicas en torno a la literatura culta y su valor dentro del sistema de dominación política colonial han sido señaladas por Beverley (*Una modernidad obsoleta*) como un eslabón dentro de la cadena de disputas por la consolidación (o la ruptura) con el orden hegemónico. Siguiendo su razonamiento, para los letrados de los virreinos americanos “las nuevas formas de escritura y representación

desarrolladas por escritores como Góngora funcionaban no sólo como un signo de ascendencia étnica y social, sino como una técnica (techne) del poder, un ejercicio que por su dificultad y sutileza agudiza la inteligencia del poder” (48). Agregaría a la anterior frase, que también ese ejercicio será entendido como un proceso que habilitaría la inteligencia *sobre* el poder, permitiendo la inscripción del sujeto colonial dentro del espacio donde los códigos del barroco significan. Su entrada no será entendida, entonces, como una mera fórmula especular, sino que, justamente ese *estar dentro y afuera* al mismo tiempo, imprime en su relación con el discurso dominante un tercer elemento de la oposición, un espacio intermedio, intersticial. El código barroco permitirá al sujeto colonial o agencia criolla un doble reconocimiento: ente los otros, la metrópolis, y entre los “suyos”, que van conformando una conciencia incipiente, en progreso, nunca del todo definida.⁸⁰

Amar su propia muerte de Juan de Espinosa Medrano ha sido objeto de escasos asedios críticos e interpretativos. Diferentes dispositivos de lectura han sido aplicados sobre esta obra con el fin de describir su dinámica interna así también cómo su ubicación en la producción cultural colonial. Es posible, entonces, observar en las diferentes aproximaciones al texto distintas etapas de la crítica literaria que iluminan tanto aspectos singulares propios del objeto de análisis, como las bases crítico-ideológicas que conforman el discurso de la crítica académica.

Dentro de este magro corpus de estudios dedicados a esta zona de la obra del Lunarejo, se puede trazar una línea divisoria entre las tendencias dominantes en torno a su obra. Por un lado, encontramos una serie de estudios que se han dedicado a establecer el texto, determinar su cronología, su recepción y vincularlo, esencialmente, con las fuentes

⁸⁰ El volumen editado por Moraña (*Relecturas del Barroco de Indias*) es una buena muestra de los cambios acaecidos en torno a este tópico de la historiografía literaria americana.

para subrayar sus vínculos textuales. Tanto Rubén Vargas Ugarte, como José Juan Arrom y, en su medida, Augusto Tamayo Vargas, sitúan a la obra a partir de los elementos afines a la poética dramática del Siglo de Oro español. Se subrayarán, entonces, elementos estructurales que vinculan esta obra con precedentes metropolitanos (Lope de Vega y Calderón): el trabajo sobre la lengua de corte conceptista incluye antítesis y contraposiciones, paronomasia, equívocos verbales; su técnica dramática incluye la utilización de soliloquios, apartes; los personajes de la comedia desafían la verosimilitud de la historia (bíblica) y se representan a partir de los tipos propios de la comedia nueva (el galán, el gracioso, la dama, el marido celoso, las criadas, etc.). La pertenencia a esta serie literaria, fue considerada como una mera repetición de preceptos establecidos allende la mar. Para Arrom, “es, pues, una pieza efectista, como para deslumbrar a los más engolados de los españoles y criollos que asistirían a la representación de dicha pieza” (*El Teatro de Hispanoamérica* 112). El crítico se detiene solamente sobre la superficie retórica de la obra, sobre la construcción de personajes y situaciones que remiten, según su lectura, a las ideas de Calderón. Así, el único interés posible que se hallaría en esta obra es observar cómo se sigue el camino trazado por los autores españoles dentro del ámbito colonial.

Intentando estudiar con mayor precisión las relaciones textuales entre la comedia del siglo de oro peninsular y su contraparte colonial, otros estudios han propuesto lecturas que subrayan las características formales básicas que ambas expresiones comparten. Amalia Iniesta Cámara en su artículo “Barroco peruano. Huellas de Lope de Vega y Calderón en el teatro del Lunarejo” ha propuesto una serie de coincidencias formales al nivel de la estructura argumental, la caracterización de los personajes, el lenguaje utilizado y la circulación y recepción entre los dramas peninsulares y *Amar su propia muerte*. Para ello establece una

serie de conceptos que comparativamente examinan la obra y sus antecedentes, planteando diferencias y similitudes entre los dos campos culturales. La autora plantea cuatro elementos básicos para el análisis de esta obra: las variables contextuales (el lugar físico donde se representaban las comedias, el Cuzco en este caso), la recepción (los fieles, indios evangelizados, los letrados, el pueblo), la lengua (del virreinato del Perú) y el intertexto (tanto el pasaje bíblico, como los dramas de Calderón y las comedias de enredo), conceptos que serían un primer movimiento de diferenciación de la obra colonial. Sumado a esto, la arquitectura dramática es descrita como claramente calderoniana, apoyada en un lenguaje de raigambre gongorina, lo que lleva a la investigadora a concluir acerca de la importancia de la complicación formal en el teatro barroco. Sobre los aspectos ideológicos de la obra, se subraya el carácter de “teatro práctico”, es decir moralizante, propagandístico y pedagógico, aunque se desliza cierta hipótesis acerca de la relajación del código del honor en la colonia, basada en el accionar de la figura central del drama, Jael, quien aparece como la mujer sospechosa, pero que acaba probando ante las autoridades hebreas que no sólo es fiel esposa, sino también fiel a su pueblo y religión. Estas reflexiones de Iniesta Cámara, si bien son sugestivas, tienen un problema básico: trabaja con la edición de Tamayo Vargas, es decir, con un texto incompleto al que le faltan casi 300 versos al final de la jornada segunda. Esta primera falencia se complica aún más cuando se pretende interpretar *Amar su propia muerte* como “un drama de autoafirmación del origen indígena” del Lunarejo, a la vez que se dice que Espinosa Medrano es “la voz católica de la conciencia de dicha sociedad” (“Barroco peruano” 189-90), omitiendo no sólo la ubicación del Lunarejo dentro de la ciudad letrada (cerca, bien cerca del discurso dominante) sino lo heterogéneo del campo religioso en lo que a las órdenes se refiere. Su conclusión acerca de la “autoafirmación del origen indígena del

Lunarejo” parece basarse más en una falencia bibliográfica acerca de la vida de Espinosa Medrano que en una deducción extraída del corpus textual de la obra: Iniesta Cámara construye una figura del Lunarejo que se parece demasiado a la versión indianista de Matto de Turner. Según esta tradición, en las obras del Lunarejo podría encontrarse de manera cifrada un mensaje dirigido a la población indígena del Cuzco sutilmente disimulado en el andamiaje verbal de su producción literaria.

Un trabajo de similares características, pero con datos más precisos y concretos fue realizado por Ursula Ramírez Zaborosch. En primer lugar, la autora utiliza el texto completo editado por Vargas-Ugarte lo que le da a su lectura la base textual adecuada. A partir de allí analiza los elementos estéticos que participan en la textualidad de la comedia, destacando su interés por la forma en que se desarrollaba la práctica teatral en el virreinato peruano. Sus comentarios sobre las características formales de la obra subrayan los elementos comunes entre la comedia de Espinosa Medrano y los preceptos estéticos del teatro aurisecular. Para la autora existen varios recursos retóricos centrales en la obra que denotan su participación en el sistema signifiante propio de la comedia nueva. Por un lado, la *suspensión*, es decir, la interrupción de un parlamento de un personaje con fines dramáticos, aparece como figura recurrente en la retórica del drama. A su vez, *Amar su propia muerte* responde a la llamada “ley de subordinación” de las acciones básicas del relato: una acción político-religiosa y otra de comedia de amor y honor se complementan una a otra, generando un texto donde ambas tramas construyen un contrapunto balanceado. Para Zaborosch las figuras dramáticas cumplen roles estructurales dentro de la obra, ordenando el espacio de la comedia a partir de una precisa distribución de los *ethos* trágicos, por un lado, y de los elementos cómicos (siguiendo los preceptos del *Arte nuevo* de Lope de Vega); este último hecho se percibe,

además, en la clara diferenciación lingüística de cada uno de los personajes: los nobles hablan elevadamente, mientras que los rústicos emplean un lenguaje acuerdo a su ubicación social. La construcción climática, la estructura de la gradación y la técnica de la premonición son algunos de los aspectos que la autora certeramente destaca como fundamentales para entender la ubicación cultural de esta obra. Este agudo ensayo contribuye a una lectura fenoménica del fenómeno teatral, al mismo tiempo que repone los vínculos intertextuales precisos a partir de los cuales la creación verbal de Espinosa Medrano emerge.

En su ensayo “Defensa e imitación de Góngora en Juan de Espinosa Medrano”, José Carlos González Boixo ensaya una lectura general de la obra del Lunarejo, abarcando tanto su obra teatral como su prosa. González Boixo no parece conocer la primera edición del *Amar su propia muerte*, ya que cita la versión *defectuosa* de 1943. Desde el punto de vista del género, el crítico habla por momentos de comedia, de drama, de tragedia y hasta de tragicomedia, sin decidirse por ninguna de las clasificaciones. Su lectura, a pesar de basarse en un texto incompleto, contiene algunos aciertos, tales como la preponderancia, por momentos, de la base léxica y poética por sobre la acción narrativa de la obra; se destacan también los usos que Espinosa Medrano re-elabora del corpus gongorino, aunque se vuelva a caer en la ya caduca diferenciación entre *conceptismo* y *culteranismo* para describir la textualidad de la obra. Además, el crítico omite cualquier tipo de mención al contexto histórico cultural desde donde esta obra surgió, y menos aun se plantea cualquier tipo de ingerencia de otras discursividades en la serie literaria, o la relación del estamento criollo con el saber letrado.

Diferenciándose en buena medida de las coordenadas estéticas e ideológicas de los estudios tradicionales, Raquel Chang-Rodríguez ha centrado su interés en interrogar el texto

en tanto entidad discursiva de una conciencia criolla que pugna por expresarse. La autora considera la obra como “un producto cultural cuya hibridez da entrada a diversos modos de conocimientos y variadas percepciones de la realidad que, desde el espacio textual, socavan y cuestionan la autoridad del discurso barroco y del orden dominante” (*El discurso disidente* 201). Partiendo de cuatro categorías culturales diversas (las referencias lingüísticas al mundo virreinal, los sueños, agujeros y fenómenos naturales de supuesto origen incaico, el núcleo de la acción centrado en dos mujeres, y una supuesta lectura analógica que equipara al pueblo hebreo con el incaico) Chang-Rodríguez ensaya una lectura contra-hegemónica de esta obra; concibiéndola como una canal apropiado por donde Espinosa Medrano expresará—y por medio de él, todo el estamento criollo—la críticas al sistema colonial. En mi opinión, la autora parte de una idea posible, pero pierde de vista la plena solidaridad significativa de tres elementos fundamentales para pensar esta obra: el lenguaje, el espacio de representación y la temporalidad (el *telos*) de la misma. Como dije, cada uno de estos son conceptos claves en la textualidad (y contextualidad) de la obra que no pueden desglosarse sin afectar su plena participación en su función semántica.

Chang-Rodríguez comienza subrayando dos momentos de la obra donde Espinosa Medrano hace un juego de palabras utilizando un léxico que puede referenciarse a la situación social de la colonia: el primero es un diálogo entre dos graciosos en donde uno de ellos menciona la palabra *azogue*, y el otro responde humorísticamente utilizando el término *azogado*. Vigote está escondido en una vasija ya que trata de escapar de la presencia de los cananeos, pero es descubierto por el rústico Bato quien nota que el peso de la vasija no es el normal:

BATO Parece que tiene azogue,

que la meneo yo apenas.

VIGOTE Si hubiera dicho azogado
no errara. (708-11)

Chang-Rodriguez entiende en este juego de palabras (azogado: ahogado) una alusión directa a la realidad del virreinato del Perú, más precisamente, a la cruel explotación indígena en las minas de plata y azogue:

esta sutil referencia al ahogo de Vigote por la falta de aire en la tinaja, seguramente remitió al público a los mortales trabajos de la población indígena en la vecina ciudad minera de Huancavelica y por asociación al ardua régimen laboral de las minas de Potosí. (*El discurso disidente* 202)

Si bien la lectura es ingeniosa, y el juego de palabras existe, difícilmente se pueda interpretar así el pasaje si se lo contrapone con otro escrito del Lunarejo donde se hace mención directa al azogue. Me refiero a la *Panegírica Declamación* (1664) donde se elogia a don Juan de la Cerda, quien fue gobernador de Huancavelica y regenteó este centro productor del azogue por varios años. Al leer esta obra poco estudiada del Lunarejo, se podrá deducir lo lejos que está Espinosa Medrano de criticar esta dura situación de explotación, y lo cerca que se sitúa de la idea imperial del *tributo* que el Perú paga a España. Asevera el letrado criollo que cuando Juan de la Cerda fue

gobernador de estas prendas, gozó el nuestro Huancavelica, aquel famoso mineral de azogue, tan felizmente a su cuidado, diligencia y calor medró la opulencia de él con mayores partos que los que nunca sacó a luz la gigantesca preñez de aquel arrogante , aunque azogado, monte.[...] cuando el Perú en mayor cantidad que otras veces tributó

a la Europa las riquezas de una y otra flota, copiosas por la abundancia del azogue que dio Huancavelica en tiempo que tuvo la cabeza. (*Apológico* 123)

La explotación de los recursos naturales de su tierra natal es traducida por el Lunarejo al lenguaje del encomio y la salutación, donde los bienes del Perú se entienden como debido tributo a la grandeza de los amos ibéricos: la pluma del letrado criollo se utiliza para celebrar lo que Chang-Rodríguez interpreta como una actitud inconformista y contra-colonial. El segundo índice *disidente* que Chang-Rodríguez encuentra se refiere a un juego conceptual jocoso entre los términos *chivo-oidor*. En esta escena, Bato acusa a Mosco de haber ordeñado a un *chivo*, al cual describe con “más barbas que un oidor” (2609), vinculando así la figura burocrática con el sentido de la lujuria (representado por el chivo). Chang- Rodríguez concluye que estas dos escenas ayudan a entender que:

Desde el espacio escénico convocado por su obra, Espinosa Medrano pone en evidencia los defectos del orden social imperante cuando recuerda las fallas de la industria minera así como los vicios ligados a representantes del poderoso estamento judicial. Al avezado y mixto público que asistía a la puesta en escena de autos, dramas y comedias no le pasarían inadvertidas las sutiles convergencias suscitadas por las alusiones del Lunarejo. Su representación en un contexto jocoso acentúa las contradicciones de la sociedad colonial ahora expuestas desde los intersticios del espacio dramático. (*El discurso disidente* 202)

Ahora bien, la autora no presta atención a la estructura escritural completa de *Amar su propia muerte*, cuyo lenguaje es de clara filiación gongorina: “Sorbiendo yelmos, revolcando adargas” (8); “Carmín su plata y rosicler sus perlas” (12); “Campos de zafiro huella” (360); “Plata espumando por la boca” (452). Estos ejemplos de la retórica barroca permiten

describir la dimensión lingüística precisa de la obra, así como establecen ecos, alusiones, a diferentes poemas gongorinos que serían, presuntamente, actualizados por los espectadores del drama. El primer verso aludido es el típico ejemplo de bimetración gongorina. El segundo es una variación de corte petrarquista. El tercero alude al verso 6 de la *Primera Soledad* (“en campos de zafiro pace estrellas”); el cuarto es una reminiscencia manifiesta al *Polifemo*: “tascando haga el freno de oro, cano, / del caballo andaluz la ociosa espuma” (2.5-6). Pero esta actualización del código barroco es, a la vez, un reconocimiento intrastamental del capital cultural y simbólico común al grupo. La actualización del mismo mediante la representación del drama funcionaría según la lógica del código común establecida por John Beverley acerca del gongorismo:

Representa, en esencia, una nueva modalidad de colonización (por las letras en vez de por las armas, aunque, por supuesto éstas quedan en reserva). Es una técnica, un ejercicio que puede servir como forma de adoctrinamiento en las nuevas prácticas ideológicas elaboradas por y dentro del aparato burocrático de los virreinos para mantener la hegemonía española en América. (*Una modernidad obsoleta* 92)⁸¹

Es justamente por el canal de la representación, de la justa poética, de la festividad, es decir, del lenguaje y los signos que allí se practicaban que podemos acceder a estas representaciones donde se realiza un acto de autoafirmación y pertenencia a un grupo que

⁸¹ Ya Jaime Concha, en 1976 había anticipado esta interpretación ideológica de la poética barroca en América, destacando la función del *Apologético* ya que este era “un documento único en reflejar la condición de marginalidad cultural de los hombres de letras en el Nuevo Mundo. Al mismo tiempo, es fructífero ver en él un primitivo momento de constitución de una ideología de las capas medias del Virreinato, en su grupo de letrados, no sólo en la oposición a los bachilleres o gramáticos, sino también en otras dos direcciones: uno, la consolidación de una cierta conciencia de élite cultural debido a manejar un instrumento técnico complejo como es la poesía de gongorina (función indudable de Góngora en América fue la de intensificar esa conciencia de grupo en las capas medias literarias), y dos, en la nueva oposición poetas—oradores sacros y en el permanente motivo de comparación entre las letras profanas y la escritura sacra” (*La literatura hispanoamericana* 45).

maneja y detenta el poder de la palabra (con sus contradicciones internas, claro está). Mujica Pinilla asevera que

Durante la fiesta, el espacio urbano convertía la magnificencia y el poder político-religioso del monarca en ritual y espectáculo. Transfiguraba a la ciudad en una metáfora extratemporal donde se entremezclaba el mundo vivido con el mundo imaginado, a los dioses y héroes de la mitología clásica con los personajes del Viejo y el Nuevo Testamento. (“Humanismo y escatología” 225)

El lenguaje, a su vez, remite al momento de la enunciación, es decir, a las condiciones materiales desde donde se generó el drama y repone el horizonte de expectativa preciso donde el artificio lingüístico cobra un significado aún más amplio. Por otra parte, como Solange Alberro también afirma las formas de sociabilidad que se desprenden del tejido semiótico urbano transformado durante cualquier tipo de festividad/representación, implican un forma de sociabilidad barroca mixta, donde lo público se entreteje con lo religioso y político en su variante monárquica imperial. Lo estético, es decir, las diferentes manifestaciones visuales, lingüísticas e iconológicas que se ofrecen al variado espectador virreinal revelan que, en palabras de Alberro, “se trata de una sociabilidad que corresponde a la estética y a la función propias de la fiesta barroca. Es una sociabilidad integradora, no tanto de sectores sociales, sino de niveles religiosos, públicos y privados” (“Criollismo y barroco” 107).

Por eso, si partimos en primera instancia del espacio de producción de la obra es difícil acordar con los presupuestos de Chang-Rodríguez acerca de la velada subversión de la obra del Lunarejo a los principios institucionales e ideológicos de la cultura del Barroco. Mientras la autora piensa que este espacio ayuda a comprender “su interés por la cultura

autóctona y su deseo de divulgar entre sus estudiantes, de hacer llegar a indios y mestizos, lo más granado de las letras occidentales ya en quechua, ya en castellano” (*El discurso disidente* 208), por otro lado no se debe olvidar que la producción dramática dentro del colegio (es preciso volver a marcar que la obra fue escrita cuando el Lunarejo era alumno de la institución, y no docente como la autora parece creer) y la figura de Espinosa Medrano dentro de esta red de relaciones simbólicas y materiales dista mucho de poder entenderse como un mero acto de un divulgador de la cultura occidental en el ámbito incaico. Sino que debe pensarse como una integración y subordinación de la cultura colonizada dentro de las coordenadas religiosas y políticas del Imperio.

Chang-Rodríguez plantea también que los sueños, augurios y fenómenos naturales, funcionan en la obra como presagios de catástrofes, y son los signos manifiestos de los canales de subversión solapada dentro de la textualidad de la misma. Es así como analiza diferentes escenas de *Amar su propia muerte* donde el autor utiliza estos procedimientos narrativos e interpreta su significación como una referencia al mundo incaico. Si bien sus palabras son muy sugerentes y plantean interrogantes que dinamizan la lectura de esta obra, es preciso contra-argumentar que la autora analiza sólo algunos de ellos y de forma fragmentaria. En la obra ocurren seis señales que pueden analizarse como portentos y que considero necesario citar para poder juzgar su pertenencia o no a la cultura andina dominada. El primer augurio le ocurre al rey Jabín quien sueña su futuro asesinato a manos de su antiguo aliado hebreo Heber Cineo el cual está a su lado en ese preciso momento y al no decidirse a asesinarlo clava la lanza real en el piso y roba el manto. El monarca recuenta su pesadilla con las siguientes palabras:

JABIN En sueño vi de mi muerte

la tragedia más funesta.
Reposaba aquí la siesta
y hasta ahora me he dormido;
de Cineo me vi herido (1051-55).

Este hecho se comprende dentro del marco narrativo/argumental de la obra ya que, seguidamente, el rey va a deslizar un comentario en un aparte que señala su temor debido a su interés en Jael , mujer de Cineo: “no es mucho, que miedo tenga / de quien en sueños se venga, / quien despierto le ha ofendido” (1056-58), es decir este sueño opera dentro de los mecanismos productores de la trama como agente semántico que refuerza el vínculo entre el tópico religioso y el amoroso. La caída del rey Jabín parte también de su ardorosa persecución a Jael mientras deja de lado los asuntos bélicos.

El segundo de los prodigios es la aparición de un búho al capitán Sísara:

SISARA Cuando vi bajar ¡qué horror!
con tardo vuelo ¡qué enojo!
por los aires, ¡qué prodigio!
un feo búho, ¡qué asombro!
que atemorizando el campo
con unos gemidos roncós,
paró el espantoso vuelo
y se me puso en el hombro. (1135-42)

La aparición de este tipo de aves y sus virtudes anticipatorias es un topos bastante recurrente en la literatura occidental y no único de la cultural originaria andina (como cree Chang-Rodríguez), pero la descripción del animal será una instancia adecuada no para querer

transmitir un significado hermético y sólo entendible por una minoría cultural; sino para que Espinosa Medrano pruebe su capacidad creativa con al archivo peninsular ya que en su descripción del búho se percibe un diálogo intertextual con el ave gongorina de la *Soledad segunda*: “Grave de perezosas plumas globo / que a luz condenó incierta la ira / esta emulación pues de cuanto vuela / dos topacios bellos con que mira / término torpe era” (*Soledades* 791-95).

Los siguientes portentos pueden agruparse en un sub-grupo ya que son manifestaciones de la divinidad a través de modificaciones en la realidad material terrena. El primero de los cuatro es la parición de un cometa ante las tropas cananeas (1161-68), seguido por el súbito sonar de los clarines y tambores (1241-47) sin que nadie los accione, sumado a un temblor (1965-66) que afecta al campamento de Sísara que se verá reforzado por una lluvia de piedras y rayos se debate por sobre el ejército de Canaán cuando entran en batalla contra los hebreos (2765-805). Estos acontecimientos sobrenaturales cumplen una función estructural doble, ya que, en primera instancia, remiten al intertexto bíblico que aquí se está representando: la intervención de Jehová a favor de las tropas hebreas y su carácter definitorio en la suerte de la batalla estaba ya presente en la historia de los *Jueces*.

Chang-Rodríguez en su interpretación disidente de la obra sólo se refiere a los cuatro primeros y sostiene que son prueba de la contaminación de signos de procedencia indígena en el texto que, de alguna manera, expresan la caída de un orden, el cananeo, que por analogía los espectadores vincularían al invasor hispánico. Así, se constituye un mensaje cifrado en el texto que puede ser recuperado por el sujeto víctima de la dominación política, económica y cultural. Afirma Chang-Rodríguez que

La estructura ideológica de *Amar su propia muerte* ofrece el mundo como debiera ser y no como es en tanto detalla el fin de la tiranía, la elevación de los relegados en la escala social y la restauración de un orden auspiciado por divinidades celestes o del Hachan Pacha. (*El discurso disidente* 205)

Esta interpretación de la obra omite ciertos significantes del texto que es preciso recuperar. Por ejemplo, es curioso que Chang-Rodríguez eluda, al describir el primer prodigio, que lo que sorprende al rey se debe a la intervención humana y no a señales divinas: una vez que Jabin se despierta de su sueño profético, observa que su manto ha sido robado y su lanza está clavada en el suelo hecho que fue realizado, como ya anticipé, por Heber Cineo en la anterior escena. Es decir, lo que atemoriza al rey es un falso prodigio o, mejor dicho, una mixtura entre el orden celeste y el terrestre. Por otro lado, la autora omite analizar los presagios que, claramente, no refieren al mundo incaico (quinto y sexto) y que afectarían el “fácilmente comprensible contenido ideológico de *Amar su propia muerte*” (*El discurso disidente* 205). Lo que quiero argumentar es que la dinámica ideológica de la obra no es ni simple ni homogénea y que en su propia textualidad pueden convivir signos propios de la tradición bíblica, grecolatina, e incaica; pero lo que me interesa señalar es, justamente, la síntesis que el entramado textual genera. Son diferentes etapas, diferentes signos, de diferentes culturas, los que serán asimilados bajo la discursividad del drama; haciendo convivir órdenes diferentes dentro de un espacio (textual) único. Esta simultaneidad sémica no puede entenderse sólo bajo la interpretación “contra-hegemónica” realizada por Chang, ya que lo andino es una de las valencias que comporta el signo barroco. Al incluir estas significaciones bajo el constructo verbal/ doctrinal de la obra, Espinosa Medrano abre las puertas a lo diverso con el fin de ser incluido, neutralizado bajo el signo del imperio.

Es importante notar que el rey Jabín, al hablar de los signos que ha observado, utiliza la imagen del mundo como libro o *liber mundi*:⁸²

JABIN Si aquese libro de cielos
si ese cuaderno de globos
que de once hojas azules
se forma cerúleo tomo
en cuyas planas de vidrio,
marginada de los polos,
se forman letras de plata
y se escriben rasgos de oro. (1277-84)

Es decir, aún cuando los fragmentos de una cosmovisión cultural heterogénea afloran en la textualidad del drama, es la imagen renacentista/ barroca del mundo como objeto a ser leído lo que eclipsa, opaca y reintegra en su propio contexto de significación a los fragmentos, las ruinas de la significación alternativa. De allí la oscilación entre estos polos del drama colonial: la configuración de una otredad que, una vez establecida, es tomada, absorbida por el saber barroco. Lo profundamente otro (lo indígena) si es que disimuladamente está inscripto en el texto, es captado por otro tropo de apropiación: la aplicación de la idea del mundo como libro sobre los signos indígenas tiende a estabilizar y dominar la pura otredad americana. Es el libro del mundo el que estabiliza la diseminación sémica de los signos del universo: es aquello que va a ordenar y contener la proliferación del universo por medio de la palabra impuesta.

Chang-Rodríguez entiende que Espinosa Medrano está realizando un acto sutil de oposición a la cruda realidad de la colonia, a la vez que defiende la cosmogonía andina a

⁸² Un buen ejemplo de esta imagen tópica y su influencia puede verse en Curtius (448-89).

partir de una estrategia retórica de inclusión de un sentido oculto en el marco conceptual de la comedia. Para la autora, lo que el Lunarejo realiza no tiene antecedentes en las letras hispánicas y se debe a un posicionamiento que pretende la defensa y reivindicación de formas culturales relegadas por el esquema político-militar jerárquico propio del imperio español. Chang-Rodríguez afirma que

Su atrevida re-invenición expande el signo barroco de *Amar su propia muerte* matizándolo con elementos andinos; el carácter híbrido del drama apertura entonces un espacio textual desde el cual es posible postular una lectura anti-hegemónica de la obra y develar cómo el Doctor Sublime subvierte la fabulación bíblica para cuestiona el orden colonial y reafirmar su propia valía y la de su patria americana. (*El discurso disidente* 208)

La lectura contra-hegemónica de Chang-Rodríguez tiene su base en un supuesto manejo conceptual/alegórico realizado por Espinosa Medrano. Según esta investigadora, el letrado criollo del Cuzco utiliza la historia bíblica de Jael como una herramienta cultural a través de la cual leer el pasado y el presente del territorio americano. Según este tipo de interpretación, a los personajes que intervienen en la comedia del Lunarejo se les pueden asignar espacios simbólicos precisos de acuerdo a su linaje étnico y de allí que los cananeos (según Chang-Rodríguez) representen al invasor español, mientras que los hebreos sean figuraciones del pueblo andino sojuzgado. Esta forma de leer la historia a través del prisma alegórico bíblico no es una estrategia discursiva novedosa en el campo cultural del Barroco hispánico, ya que tiene varios antecedentes que procuran construir un tipo de desarrollo histórico que reside en un tipo de teleología providencialista y señorial. Esta hermenéutica histórica se basa en la capacidad de encontrar elementos analógicos comunes en el archivo histórico universal que

permiten comparar diferentes eventos o personajes (históricos o ficticios) para dar cuenta de un presente monárquico.

Ahora bien, esta estrategia interpretativa tiene sus bases en la misma episteme del barroco que sostenía la posibilidad de concebir al mundo como una escritura, como un tejido de signos que se vinculaban unos con otros. Este hecho, ha sido explicado por Michel Foucault en su libro *Las palabras y las cosas*, donde se sostiene que este tipo de postura conceptual residía en la capacidad que el sujeto tenía para interpretar estos signos le permitía asociar los diferentes objetos que habitaban la superficie del planeta. Pero esta asociación se daba a partir de la creencia en esta escritura divina universal, concebida como un todo coherente de índices que podían clasificarse a partir de elementos comunes: un objeto era explicado por su semejanza con otro, ya que compartían, analógicamente, un principio común. Este principio se sostenía en la capacidad que la divinidad tenía para cifrar la superficie terrena, es decir, Dios había creado la superficie del planeta como un conjunto complejo de cifras que era necesario indagar para lograr un conocimiento cabal de las cosas.

Según Foucault, existía una figura dominante en la red semántica del saber del XVI: la semejanza. Basándose en este principio, la episteme del siglo XVI concibe al mundo como un gran texto en donde los signos deben ser interpretados correctamente a partir de las signatures inscritas en la faz de las cosas. Para el filósofo, de aquí proviene el carácter a la vez pletórico y absolutamente pobre de este saber: pletórico porque es ilimitado ya que la semejanza nunca termina de estabilizarse. Es un saber que funciona a partir de la acumulación infinita de confirmaciones que se llaman las unas a las otras. Por otro lado, la pobreza se debe a los procedimientos de repetición de las fuentes y autoridades que deben avalar cualquier acto de conocimiento (*Las palabras y las cosas* 26-34).

Para este pensador, es ésta una episteme que opera a partir del motor de la acumulación de elementos dispersos, considerando que lo leído, lo visto, lo oído forman parte de esa enciclopedia del conocimiento, creando una mezcla inestable de saber racional, de nociones derivadas de prácticas mágicas y de toda una herencia cultural cuyo descubrimiento en los textos antiguos había multiplicado los poderes de la autoridad. Esta autoridad se deduce a partir de que

en el tesoro que nos ha transmitido la antigüedad, el lenguaje vale como signo de las cosas. No existe diferencia alguna entre estas marcas visibles que Dios ha depositado sobre la superficie de la tierra, a fin de hacernos conocer sus secretos interiores, y las palabras legibles que la Escritura o los sabios de la antigüedad han depositado en los libros salvados por la tradición. La relación con los textos tiene la misma naturaleza que la relación con las cosas; aquí como allí, lo que importa son los signos. (Foucault 41)

Esta última afirmación tiene su eco en diferentes expresiones discursivas propias de la cultura del Barroco con las que sería necesario comparar la afirmación de Chang-Rodríguez para poder aseverar el valor contra-hegemónico de la obra del Lunarejo. Con esta finalidad me interesa destacar dos textos de dos autores leídos y citados *in extenso* por el Lunarejo, me refiero a Fray Hortensio Paravicino y Francisco de Quevedo quienes utilizan la misma historia bíblica de Jael para interpretar el presente histórico. Considero apropiado indagar la dimensión semántica de estas obras ya que me permitirán ubicar la producción letrada del Lunarejo dentro de una serie literaria afín, que comparte no sólo una retórica sino que también un tipo de ideología de la historia.

La primera alusión a las vicisitudes de Jael proviene de un famoso sermón de Paravicino que fue pronunciado en 1625 en las fiestas por la canonización de Santa Teresa de Jesús, titulado “Sermón de Santa Teresa”. En esta pieza de oratoria sagrada Paravicino está defendiendo la posibilidad de erigir a la carmelita como patrona de España. Su mayor interés es destacar que una mujer, cuando es elegida por la inteligencia divina, puede llevar a cabo acciones *varoniles* tales como guerrear y doblegar a los enemigos. Claro está, Paravicino intenta aunar a Santa Teresa con otra de las figuras más importantes del panteón ibérico, me refiero a Santiago Apóstol con quien se estaba disputando el papel de patrono de España. Pero lo que me interesa destacar aquí es que en un tipo de celebración profundamente ortodoxa se recurra a un tipo de analogía que aparece en el *Antiguo Testamento*: Paravicino introduce la historia de Jael dos veces en su Sermón, y lo hace de manera gradual, primero apenas aludiendo a la crónica bíblica para luego narrar los eventos de manera explícita. La primera mención se hace en estos términos:

Lo ardiente y bélico contra nuestros enemigos parece ajeno del sexo y de la ternura de una mujer; mas antigua gloria es de Dios escoger instrumentos, no sólo flacos, sino desacomodados también, para acabar cosas grandes. Débora e Iael sean aquí ejemplos, que no falta más por ver en aqueste punto. (*Sermonario clásico* 131)

El pasado, según el docto predicador, puede leerse como un archivo de símbolos o figuras que ilustran el tiempo presente. La historia bíblica funcionará como un signo más en la escritura del mundo ya que puede interpretarse de modo tal que los personajes del *Antiguo Testamento* se conviertan en prefiguraciones o alegorías que operan dogmáticamente en el presente de la enunciación. En este caso, la ideología de la contra-reforma asimila y re-

elabora elementos presentes en la historia hebrea (la presencia de una mujer realizando un acto masculino) que, sin embargo, no coinciden con la imagen corriente del sexo femenino que este tipo de sociedad elabora y prescribe. Pero la re-elaboración ideológica que este escritor del barroco realiza destaca el carácter singular, único, predestinado de esta mujer (Jael/Teresa) y es así que su accionar puede considerarse ejemplar, es decir, digno de imitación y alabanza. En otras palabras, la matriz cultural del Barroco permite la entrada en su campo cultural de aquello singular (una mujer que actúa como hombre, que se sale del lugar asignado en la sociedad) pero lo hace a partir de controlar la significación del episodio por medio de operaciones analógicas que residen y forman activa parte de la episteme del siglo XVII, tal como Michel Foucault lo ha explicado.

La segunda mención de Jael en el sermón se da casi al final del mismo y amplía la base ideológica ya mencionada, ubicando a la historia bíblica dentro del devenir histórico de la cristiandad. Paravicino celebra un número finito de eventos que parecen repetirse a lo largo de la historia y que, a fuerza de repeticiones, sugieren un plan divino que ordena pasado, presente y futuro:

Barac ilustre, lleva en tu compañía a Débora, o, a lo menos, no niegues que, como tú con la espada ganas las victorias, esta Jael, con el clavo, acabe los triunfos (que aquí fue donde lo dejamos): *Duplex uno hoste triumphus*, que dijo Alcimo; con que el mismo Dios que permitió a Adán y Eva, hombre y mujer, perder Edmundo, y ordena que el mejor Barac, la mejor Jael, Cristo y María, le redimiesen, este mismo toleró que Rodrigo y Florinda perdiesen a España con tan universal ignominia (que ella mostró, más que nuestra flaqueza, que eran pecados la causa), ahora se sirve que un hombre y una mujer, Santiago y Santa Teresa, la restauren últimas honras,

poniendo también en los espiritual Teresa el clavo a la frente de Satanás, que desde los tiempos de la primitiva iglesia anda huyendo del Apóstol. (*Sermonario clásico* 147; énfasis en el original)

La cadena de significantes que neutralizan cualquier tipo de lectura heterodoxa del pasaje se constituye a partir de antecedentes tanto bíblicos como históricos, que operan conectando la historia española con la historia de la cristiandad. Así entonces, se construirá una cadena asociativa que vincula a distintas parejas de opuestos que ayudarían a comprender al presente como el resultado de una visión providencial de la historia, en suma, la historia sagrada se superpone en el escenario de la historia laica. Adán y Eva serán así interpretados como figuras recurrentes y fundacionales de una teleología barroca que aspira a contener y controlar del sentido de la historia, y es por eso que esta primera y original pareja se verá reflejada en otros pares, produciendo un juego especular que vincularía el tiempo mítico del relato bíblico con el presente español donde se disputa el patronazgo de Santa Teresa. Me interesa destacar que para lograr este tipo de continuidad Paravicino necesita hallar elementos intermedios entre estos dos puntos extremos que den testimonio de esta suerte de ideología de la historia. De allí que los nombres de Barac y Jael se introduzcan en el relato como ecos textuales de esa primera pareja, al mismo tiempo que antecedentes simbólicos de otras parejas tales como Jesucristo y María (en la línea bíblica), o Rodrigo y Florinda (dentro de las coordenadas ibéricas). En síntesis, al volver al pasado un gran texto que puede ser leído desde el presente de la enunciación, Paravicino se erige en figura central e intérprete adecuado para buscar los personajes que demuestren la continuidad histórica de un dogma religioso que se traducirá bajo las coordenadas sociales y políticas del absolutismo monárquico español. El personaje de Jael será progresivamente vaciado de todo sentido

heterodoxo (mujer que toma el papel del hombre) y se le asignará un espacio controlado dentro de la cadena significante que sostiene y alimenta la ideología del Barroco español.

Por su parte, Francisco de Quevedo en el capítulo XXII de su *Política de Dios* (1626), magno tratado teológico-político, plantea la pregunta de cómo ha de ser la elección de capitán general en un estado católico y monárquico. El escritor español encuentra—como Paravicino en el sermón citado—en un pasaje de la *Biblia* la analogía perfecta para enseñar esta clase de eventos, transcribiendo el pasaje del libro de los *Jueces* que narra la batalla entre el pueblo de Israel y los Cananeos donde participan Débora, Jael, Barac y Sisara. Quevedo copia parte de la *Vulgata*, traduce y glosa cada una de las escenas de acuerdo a su doctrina cristiana del gobierno ideal. Luego de contar el encuentro entre Barac y Débora, la jueza profetisa, Quevedo copia las palabras de esta última cuando quiere darle valor al viejo capitán Barac y añade un tipo de glosa interpretativa: “La más recóndita doctrina militar se abrevia en este suceso. Si yo sé desañudarla de las palabras: deberanme los Príncipes, y soldados la más útil lección” (284). Para Quevedo las palabras sagradas de la escritura plantean un tipo de lección doctrinal que debe ser rescatada por el intérprete (él, en este caso) y transmitirla a los receptores del mensaje. Quevedo utiliza figurativamente la acción de “desañudar” la verdad teocrática de los lazos retóricos que la niegan y así destaca que el trabajo interpretativo consiste en un progresivo acto de lectura que busca eliminar los elementos tropológicos para poder llegar a la verdad doctrinal del pasaje. Paradójicamente, Quevedo deberá comentar el pasaje, es decir, deberá aplicar tropos del lenguaje a la historia bíblica para poder sostener su propia interpretación. Esta dual concepción del trabajo intelectual se apoya en un contexto cultural e ideológico que se encuentra atravesado por la idea de las analogías como formas del leer el universo, a la vez que reside en los

fundamentos materiales represivos propios de la sociedad barroca española. Así es que, mediando como intérprete adecuado, Quevedo controla el contenido argumental y filosófico del pasaje reduciéndolo a un tipo de forma cercana al apotegma: “Quien se acompaña de los favorecidos de Dios, asegurar quiere lo que por ellos les manda Dios” (285), forma que, claro está, encontrará asidero en los fundamentos políticos y sociales de la sociedad de su tiempo que pugnaban por una indisoluble alianza entre miembros de la nobleza y uno de los aparatos ideológicos del estado, la iglesia católica.

Quevedo, al igual que los creadores de comedias con tema bíblico, no busca realizar una arqueología exacta de episodio de la historia sagrada, no se interesa en representar de manera verosímil las vicisitudes de los personajes que participan en la acción, sino que busca vincular el pasado con el presente a través de una cadena de asociaciones conceptuales que tienen como base la idea de la analogía universal. Se puede afirmar que, en estos casos, el motivo bíblico puede funcionar como un significante flotante en el diagrama textual de la episteme del Barroco, es decir, puede adquirir diferentes significaciones de acuerdo al uso tropológico que se le de, siempre y cuando no exceda los afanes ordenadores de ese mismo horizonte de representación. De alguna manera, es el presente de la enunciación el que *crea* el nuevo sentido en la antigua historia bíblica, otorgándole un espacio de significación inédito que, sin embargo, no se aparta de la heterodoxia conceptual del absolutismo monárquico del XVII, sino que la reafirma de manera dogmática. La interpretación de Quevedo continúa en el capítulo centrándose ahora en la figura de Jael (Ihael, en el texto del español) y la dinámica propedéutica que se desprende de su accionar iluminado. Pero lo que sigue puede entenderse como un acto de autoafirmación del ingenio mismo del letrado ibérico para encontrar el puente conceptual entre las figuras de este drama: Quevedo se

pregunta cómo entender al plan divino que va a dar primacía a una mujer por sobre la capacidad bélica de un capitán (Barac, en este caso); para el poeta la enseñanza está en el concepto que reside en el fondo de la historia. Al comentar el final de Sísara, Quevedo destaca dos significantes que aparecen en esta parte del *Antiguo Testamento*: la leche y el clavo. Es preciso recordar que cuando Sísara se esconde en la tienda de Jael le exige beber agua y la dama le da leche, espera a que se duerma, y le atraviesa la sien con un clavo.

Quevedo concluye:

Desempeñóse la promesa, que por Débora hizo Dios a Barac, y a Irael. Barac venció a fuerza de armas, asistido del poder de Dios: Irael, como mujer llamándole, *Mi señor*, escondiéndole, y regalandole con astucia prudente (esto significa la voz hebrea) cada uno con las armas de su naturaleza- ¿De qué otro ingenio pudo ser estratagema tan a propósito, como al que pide agua para matar su sed, darle leche para matarle la vida, y acostarle en la muerte? No es menos ofensiva arma la caricia en las mujeres, que la espada en los hombres: de esto se huye, y essotra se busca. Cante Débora igualmente las hazañas de Barac con todo un ejército, y las de Irael con un clavo. Aquellas constaron de mucho hierro, y sangre, esta de poco hierro y leche. En la causa de Dios tanto vale un clavo, como un ejército; y la leche combate, y es munición, y no alimento. (*Política de Dios* 285-86)

El razonamiento de Quevedo se sostiene a partir de la utilización de diferentes significantes (leche, clavo) que varían su contenido semántico de acuerdo al contexto argumental donde se los inscribe. El intérprete destaca el valor paradójico de las asociaciones a través de las cuales el plan divino se enuncia (la leche que alimenta, mata; un ínfimo clavo vale más que un ejército) y es justamente este último factor—la inteligencia divina—el que se constituye en la

garantía final del significado del pasaje, anulando cualquier tipo de desorden conceptual aparente. Luego de un instante donde el caos de las significaciones parece imponerse y el mundo parece haber perdido el eje ordenador que le da sentido como unidad, Quevedo “desañuda” el enigma al hallar dentro del diagrama textual de la historia sagrada lo que se podría llamar una gramática y una sintaxis particular que se origina y tiene fin en la figura de Dios. La historia de Jael pierde cualquier tipo de elemento heterodoxo y es integrada dentro del devenir histórico y cultural de la cristiandad como un significante más que atestigua y da sentido de un orden que se pretende defender.

Tanto el ejemplo de Paravicino como el de Quevedo dan cuenta con claridad del tipo de razonamiento que subsiste en este tipo de utilización de escenas bíblicas en productos culturales del barroco hispánico, donde lo singular y sin precedentes es objeto de operaciones interpretativas que tienden a ubicarlos dentro de las coordenadas propias de su episteme⁸³. Al mismo tiempo, estos dos testimonios pueden entenderse como antecedentes significativos del tipo de estrategia representativa que Espinosa Medrano va a llevar a cabo cuando vuelva a poner en escena la historia bíblica de Jael y la caída del orden bélico militar cananeo. En otras palabras, esta trama bíblica tiene ya una larga tradición hermenéutica que la ha integrado dentro de las discursividades ortodoxas de la cultura del Barroco, y difícilmente puede interpretarse por fuera de estas coordenadas histórico-materiales.

De allí que sea difícil aceptar también la analogía propuesta por Chang-Rodríguez entre el pueblo judío y el pueblo incaico, ambos sojuzgados por potencias extranjeras en el presente pero que, una vez re-establecido el orden del deber ser celestial, volverán a reinar por sobre el opresor (cananeos y españoles). Según la autora la selección temática hecha por

⁸³ Un proceso similar se puede percibir en las artes plásticas en el territorio del Virreinato del Perú, principalmente en el siglo XVII en el Cuzco. Consúltese el libro de Teresa Gisbert y José Mesa.

el Lunarejo adquiere una postura deliberada y manifiestamente contra-imperial debido a que la “situación israelita bien puede parangonarse con la andina, donde las leyes españolas han traído el caos y los señores naturales han sido suplantados por advenedizos al servicio de los extranjeros” (*El discurso disidente* 206). Pero, es justamente dentro del espacio simbólico y material de los *advenedizos* desde donde el drama se lleva a cabo; mejor dicho, estas representaciones, dentro del espacio y del tiempo de la orden, podrían ser pensadas como una primera instancia simbólica de asimilación y re-creación del lenguaje y la cultura imperial. En estos espectáculos se *practicaba* el código propio del poder, sus asociaciones simbólicas y materiales: es decir, si por un lado se ponía en juego todo el capital simbólico/ representativo del Imperio; a su vez, se llevaba a cabo un acto performativo ejemplar donde ver ese código en acción.

Quizás, lo que está llevando a cabo el texto de Espinosa Medrano al reponer una parte de la historia bíblica, en el presente de la representación colonial, pueda vincularse con el mismo tipo de interpretación del pasado que el Lunarejo llevó a cabo en el ya mencionado sermón titulado *Oración Panegírica en la festividad del Glorioso Apóstol Santiago*. Allí, analizando un salmo de David (“pasando han, Señor, más allá vuestros arpones; [...] la voz del trueno se oyó en la rueda”) que fue largamente estudiado por los intérpretes bíblicos para determinar el sentido de la *rueda*, Espinosa Medrano cree encontrar una prefiguración histórica precisa:

Digo, que es Santiago acaudillando Españoles en las Indias; digo que es Santiago vibrando aquel relámpago por estoque en esta Plaça de nuestro Cuzco, quando en la conspiración universal de este imperio, su Rey, el Hinca Manko el Segundo, nos

sitiava a muy pocos, y derrotados Españoles con trescientos mil combatientes. (cit. en Rodríguez-Garrido 89)

El Lunarejo lee las palabras de David a través del prisma de un pasado cercano, actualizando en la forma espectacular del sermón (elemento fundamental de la fiesta barroca) los límites de la colectividad de quienes detentan la palabra y hacen uso de la misma. Para Rodríguez-Garrido, ese uso de la primera persona plural no sólo une a la colectividad (españoles y criollos) en torno a principios comunes, sino que remarca “la oposición frente a un grupo vencido que parece excluido de la recepción del sermón, aunque está presente de otra forma en la fiesta religiosa” (124). Siguiendo la dinámica interpretativa explicada, creo posible analizar la tácita alegoría ente judíos e incas de forma diferente a lo propuesto por Chang-Rodríguez. El concepto (en el sentido gracianesco del término) forjado por el Lunarejo acerca dos *objetos* distantes en el tiempo y el espacio que pueden ser convocados a través del *ingenio* del letrado. La característica afín entre ellos se basa en la posibilidad de entender sus creencias como prefiguraciones del cristianismo real, aunque nunca alcanzaron la luz necesaria para penetrar en sus misterios. Será necesario el advenimiento del orden cristiano / imperial para que puedan *corregirse* estas desviaciones de la verdad; de allí que el texto pueda estar atravesado de signos que refieran a otro sistema de creencias, pero siempre sometido al arbitrio del autor que, parafraseando a Beverley, conecta la periferia con la metrópoli, y ambas con una visión de la historia que abarca tanto los grandes imperios antiguos como la teleología histórica de la Conquista y Contrarreforma (*Una modernidad obsoleta* 88-91), es decir, que se capta y neutraliza la heterogeneidad por la vía de la analogía religiosa e histórica. No hay una subversión del Barroco, sino una aplicación de las teorías barrocas, es decir todo el drama podría leerse como una *didáctica de apropiación del otro* y

su cultura. Pero en esa instancia textual ya pueden percibirse interrogantes, semas inestables que irán configurando el drama de la representación de la subjetividad criolla.

Este capítulo no ha pretendido sino interrogar apenas algunos de los elementos presentes en *Amar su propia muerte* (lenguaje, espacio de creación y recepción, ideología de la obra) con el fin de situarla en el contexto de su producción letrada virreinal. Pensando la comedia como producto simbólico y material de una sociedad determinada, es posible observar las contradicciones internas que forman parte de ese período (el colonial) y de los sujetos que lo habitaron. Creí necesario revisar—y contradecir—el supuesto carácter contra-hegemónico de la comedia ya que esa perspectiva tiende a omitir significantes presentes en la obra. Estos signos participan y conforman la inestable configuración ideológica de las producciones coloniales de este período. Es por ello que creo que la introducción de signos propios de la cultura andina dentro de la textualidad de la comedia no siempre significa como pura negatividad y crítica al sistema vigente, sino que, por momentos es el mecanismo creatriz de apropiación y sumisión de las mismas bajo el *telos* imperial. Al explorar ciertos ejes conceptuales que se han venido predicando de la obra de Espinosa Medrano (su carácter contra-hegemónico, o su simplicidad ideológico-estética), he creído conveniente rectificar estas posturas, demostrando la riqueza textual de la obra y su compleja situación dentro del ámbito de la ciudad letrada. Lejos del modelo interpretativo que pretende asignar al barroco colonial un mero carácter reflejo y servil, los nuevos modos de aproximación crítica nos permiten observar un desvío incipiente de la discursividad criolla en relación con la centralidad imperial. El espacio simbólico-cultural que se despliega en la textualidad del Lunarejo dista mucho de poder ser interpretado como una abierta oposición al discurso imperial en pos de una supuesta causa proto-americanista: las referencias que hallamos a la

situación material del espacio virreinal hacen pensar en un sujeto social que no encuentra su linaje ni tras el océano ni se solidariza con las masas explotadas indígenas. Sin embargo, es necesario aclararlo, introduce espacios de significación ambigua en la trama textual imperial. Estos acontecimientos disruptivos, si se quiere, poseen la cualidad de apoyarse en la polifónica lengua barroca metropolitana, para, desde su misma variedad y amplitud, modular (en el sentido musical del término) una precaria e inestable imagen posible.

CAPÍTULO 4

SACRAS PALABRAS: RETÓRICA, PODER Y SANTIDAD EN LA ORATORIA DEL LUNAREJO

En torno a *La novena maravilla* de Juan de Espinosa Medrano

Siete años después de la muerte de Espinosa Medrano, se imprime en España un volumen titulado *La novena maravilla nuevamente hallada en los panegíricos sagrados que en varias festividades dijo el señor arcediano Doctor Juan de Espinosa Medrano* (Valladolid, 1695). El libro era una selección de treinta sermones escritos y predicados por el Lunarejo durante casi tres décadas de actividad religiosa en los púlpitos del Cuzco. La colección de textos y los costos de la edición habían sido subsidiados por el dominico Fray Agustín Cortés de la Cruz, un discípulo del Lunarejo quien además escribió un prólogo a este volumen donde brinda información importante sobre la vida y las obras del célebre letrado peruano. *La novena maravilla* es, como Rodríguez-Garrido y Charles B. Moore ya han destacado, una visión parcial de la actividad oratoria del Lunarejo ya que en la antología se incluyen, mayormente, sermones panegíricos, es decir, piezas de oratoria que tienen como objetivo la alabanza de Cristo, de la Virgen María o de los santos más representativos del panteón cristiano.⁸⁴ Este tipo de selección genérica no nos permite acceder a otras formas oratorias (como los sermones evangélicos o moralizantes) que el Lunarejo seguramente

⁸⁴ El trabajo de estos dos académicos, sumado a las investigaciones de Cisneros, representan casi la totalidad de los estudios acerca de la oratoria del Lunarejo. Rodríguez-Garrido ha destacado el posicionamiento ideológico del letrado cuzqueño a través del análisis detallado de sus sermones, en tanto que Moore destaca en su libro *El arte de predicar de Juan de Espinosa Medrano en La novena maravilla* la relación entre la cosmovisión barroca del universo (representada para este crítico por la mezcla entre lo sagrado y lo profano) y su presencia manifiesta en los sermones del Lunarejo. Cisneros, por su parte, contribuyó al estudio léxico/retórico de algunos panegíricos y su relación de continuidad con la poética barroca representada, mayormente, por Góngora y Paravicino.

predicó pero posibilita acercarse por lo menos a una parte de la actividad oratoria del famoso apólogo gongorino.

De los treinta sermones elegidos, la mayoría (veinticuatro) aparecen con la fecha y el lugar en que fueron predicados; describiendo así una actividad oratoria que comienza en 1656 y culmina en 1685 (tres años antes de la muerte del Lunarejo). Como puede deducirse de lo anterior, la actividad del docto cuzqueño se mantiene uniforme a lo largo de los años más productivos de su vida. Por otra parte, los títulos dan también información sobre los espacios precisos donde el orador llevó a cabo su predicación creando una imagen Espinosa Medrano como un activo predicador en una variedad de espacios que van desde la Catedral de Cuzco, pasando por seminarios religiosos, también conventos y universidades. Estos datos, ayudan a entender el tipo de selecto auditorio al que estaban dirigidos los sermones: la presencia de autoridades eclesiásticas, civiles, militares, en suma, de los partícipes del poder virreinal era una constante en este tipo de festividades en el mundo colonial y estos acontecimientos funcionaban como instancias propicias de afirmación, consolidación y celebración de la estructura religiosa y política dominante. Sumado a esto, el hecho que los sermones fueran panegíricos permitía cierta libertad retórica y conceptual al orador, como así también una relajación de la función moralizante de la pieza oratoria creando así artefactos lingüísticos cuya complejidad formal creaba un discurso sólo descodificable por un selecto grupo social. En suma, el conjunto de sermones que aparecen en *La novena maravilla* pueden considerarse como espectáculos comunicativos múltiples donde un sector de la sociedad peruana (los criollos, constantemente relegados de puestos de poder por los agentes de la burocracia peninsular) enuncia un posicionamiento ideológico ambiguo en relación a su situación de marginalidad con respecto al poder central ibérico.

En las siguientes secciones voy a analizar, primero, la función ideológica del sermón dentro del diagrama cultural del Barroco de Indias en el contexto del Perú. Para esto, debo en primera instancia, describir la evolución y transformación del sermón en el marco de la compleja sociedad monárquica y señorial hispánica de los siglos XVI y XVII. Mencionaré allí también algunas de las características formales más destacadas del sermón, al mismo tiempo que reflexionaré sobre el espacio de la predicación, las tendencias dominantes en torno a la retórica sacra, para arribar a la figura del orador sagrado como mediador en el acto comunicativo. Luego de esto pasará a analizar cuatro textos escritos en el Perú donde se describen, desde distintos puntos de vista, las características básicas del sermón y su función dentro de la sociedad peruana colonial. Este apartado ayudará a comprender mejor el sermulario del Lunarejo dentro de un contexto (el del virreinato del Perú) al mismo tiempo que subrayará los cambios perceptibles en la función de la oratoria sagrada en el territorio austral. Para finalizar examinaré cómo Espinosa Medrano celebra la cultura criolla a través de la “Oración panegírica a la gloriosa Santa Rosa, patrona de los reinos del Perú”, texto que plantea la inscripción criolla en el diagrama de poder imperial y sus negociaciones materiales y simbólicas con la autoridad metropolitana. El Lunarejo produce un tipo de sermón que, por momentos, reflexiona sobre el mismo artefacto discursivo y sus vínculos con la cultura letrada virreinal, en otras palabras, no sólo celebra la figura de la primera santa americana sino que además defiende la presencia y operatividad de la oratoria barroca dentro de los márgenes de la ciudad letrada. Este hecho se va a dar a partir de un doble movimiento que parte del reconocimiento de la autoridad peninsular (encarnada en una teleología histórica monárquica e imperial) y acaba en la defensa y apología del grupo criollo como factor determinante para el desarrollo y concreción de los intereses de la corona española. Este

posicionamiento ambiguo e inestable ante la historia y la cultura letrada peninsular mantiene estrechas vinculaciones con la naturaleza del *gesto imitativo* analizado en el capítulo 2 de esta disertación: Espinosa Medrano buscará inscribir los intereses del sector criollo por medio de negociaciones simbólicas que no buscan la ruptura con el sistema cultural hispano, sino que pretenden desplegar estrategias de conciliación y semejanza entre los dos polos de este diálogo. El reconocimiento del valor de la santa criolla en el plan universal trazado por la monarquía absolutista se plantea a partir de una dinámica de reconocimiento mutuo, donde el estamento criollo admite y acata los dictados de la autoridad trasatlántica al mismo tiempo que solicita la validación de su presencia en el complejo espacio de poder virreinal.

Evolución y función ideológica del sermón en el Barroco

Distintos estudiosos coinciden que una de las mayores consecuencias que trajo el Concilio de Trento fue un renovado énfasis en la función, normas y utilización de la oratoria sagrada dentro del contexto cultural de la temprana modernidad española.⁸⁵ El concilio fue pensado a partir de una defensa a ultranza de la ortodoxia católica que reafirmó el culto a la Virgen y los santos dando también impulso a una serie de ordenanzas que establecían la veneración de imágenes y reliquias como representaciones cabales de la espiritualidad al mismo tiempo que defendía el vicariato universal de la Iglesia Católica como el intermediario exclusivo entre la cristiandad y la divinidad. Así mismo, es preciso recordar que íntimamente vinculada a esas reformas, la predicación fue uno de los tópicos más debatidos durante las primeras sesiones del Concilio, específicamente en la quinta sesión de 1546. Como Manuel Morán y José Andrés-Gallego recuerdan, uno de los resultados más

⁸⁵ La evolución del estudio del sermón dentro del contexto del Barroco fue analizada por Francis Cerdan, quien ha destacado los cambios de percepción frente a este objeto de estudio. Dentro de la revalorización de la cultura barroca, la oratoria sagrada ha sido una de las últimas manifestaciones discursivas que ha captado la atención de la crítica. Cerdan, en su “Introducción crítica” a los *Sermones cortesanos* de Fray Hortensio Paravicino, presenta un somero y agudo análisis de la evolución de esta forma literaria.

visibles de dicha deliberación fue la publicación el 17 de Julio del mismo año del decreto conocido con el nombre de *Super lectione et praedicatione*, al cual siguió el capítulo cuarto del *Decretum de reformatione*, aprobado en 1563 en el cual se establecía que los religiosos debían instruir a los feligreses de manera tal que “everyone must know in order to gain eternal salvation; announcing, with brevity and clarity, the vices they should flee and the truths they should practice, so that they may succeed in avoiding the pains of hell, and obtain eternal happiness” (*Baroque Personae* 127).⁸⁶ Como puede deducirse de lo anterior, el decreto eclesiástico ponía especial énfasis no sólo en la necesidad de dar a conocer las verdades reveladas de la Iglesia católica, sino que además instruía someramente en la necesidad de adecuar los modos utilizados durante la predicación. De esta manera, se sugería que las palabras del predicador debían ser elegidas con gran cuidado ya que de su efectividad retórica dependía la salvación o condena de la comunidad que asistía a los eventos religiosos. Como pretendo demostrar en esta sección, apenas terminado el Concilio de Trento, ya existía una particular atención en torno a diferentes aspectos y elementos que participan de la puesta en acto de un sermón. Particularmente me detendré a examinar a) la ubicación y operatividad del sermón dentro de la cultura del Barroco hispánico b) la estructura formal del sermón, su relación con las diferentes tendencias oratorias que surgieron a partir de los dictados de Trento y su vínculo con el lenguaje figurado c) el espacio escénico del sermón en tanto espectáculo complejo que busca convencer al auditorio d) la figura del predicador como efecto de las dicursividades del Barroco y, al mismo tiempo, como activo trasmisor de esa ideología. Estos elementos ayudarán a sintetizar las ideas generales sobre la oratoria sagrada

⁸⁶ El estudio de Morán y Gallego resulta muy útil ya que intenta reconstruir los diferentes elementos que participaban en el sermón con evento social y religioso inscripto dentro de la sociedad europea de la Contra-Reforma. Así mismo, su análisis sobre la figura del predicador como estudioso, escritor y hombre de letras, y la descripción de los medios que el orador utilizaba para conseguir el sustento resultan de mucha utilidad (140-50).

barroca, al mismo tiempo que funcionarán como marco teórico y contextual adecuado para discutir la producción letrada de Juan de Espinosa Medrano dentro de un contexto afín, pero sutilmente distinto, como lo era el Perú virreinal.

Continuidades y cambios

Siguiendo el esquema brindado por José Antonio Maravall, Gwendolyn Barnes ha explicado con claridad cómo una vez que la ortodoxia católica reafirmó su alianza con la monarquía y la nobleza, la península Ibérica se halla dentro de un proceso de re-catolización que busca el consenso y la unificación frente a la amenaza reformista. Este tipo de re-organización de uno de los *aparatos ideológicos* más fuertes de la monarquía española trajo aparejado un número importante de cambios y reformas en torno a la vida religiosa en sus distintos niveles.⁸⁷ Podría decirse que existe un proceso de vigorización de los mecanismos utilizados para garantizar el status quo del territorio y sus instituciones, al mismo tiempo que se percibe un movimiento que busca expandir el control en las distintas esferas de la sociedad. Los manuales sobre el comportamiento individual, los índices de libros prohibidos, el férreo celo de la Inquisición ante la heterodoxia, la fijación con los linajes y la limpieza de sangre son algunos de los signos más expresivos que ayudan a comprender la forma en que actuaban las formaciones discursivas del Barroco; creando así una sociedad en la que se pretendía controlar y crear a las subjetividades para poder mantener el orden político/económico por medio de estrategias discursivas complejas.

La evolución y los cambios en torno al sermón—entendiendo a éste como herramienta fundamental en la transmisión y producción de esta ideología—responden, en

⁸⁷ El estudio de Barnes representa un gran aporte al campo debido a su interés en captar el papel de la oratoria en la cultura del Barroco. Al seguir los aportes hechos por Maravall, la autora analiza con detenimiento los rasgos constitutivos del sermón dentro de la *cultura dirigida* del XVII español. Es necesario aclarar el marco teórico que sustenta su tesis por momentos simplifica un poco la dinámica cultural de este período de crisis.

parte, al estado de crisis imperante durante los siglos XVI y XVII. El llamado sermón barroco funcionará así como un instrumento para designar, transmitir y defender la ideología monárquico-señorial propuesta por la cultura del Barroco, es decir, será pensado como vehículo propagandístico de esta incipiente y efectiva cultura de masas. Para lograr la efectividad de este artefacto cultural complejo debieron superarse diferentes problemas estructurales presentes en esta sociedad. Uno de los más destacados tiene que ver con la transformación, educación y control del clero que tuvo como finalidad unificar no sólo aspectos doctrinales sino también estéticos. (Barnes 25-7) Así mismo, el espacio y el tiempo de la predicación serán también objetos de discusión, revisión y análisis no sólo durante el concilio tridentino, sino a lo largo del siglo XVI y parte del XVII. Como Hilary Dansey Smith comenta, cientos de sermones se predicaban en parroquias, iglesias y conventos, siguiendo el año litúrgico (Adviento, Cuaresma), las fiestas (Santos patronos, Inmaculada, Corpus), y con motivo de acontecimientos determinados como catástrofes, muertes y coronaciones (*Preaching in the Spanish Golden Age* 30). El sermón, de acuerdo a la ortodoxia post-tridentina, debía llevarse a cabo dentro de una serie de espacios públicos tales como iglesias y plazas, y de ninguna manera podía ser representado en lugares privados. Es por eso que el papel del receptor del sermón cobra gran importancia y se establecen toda una serie de estrategias culturales que promueven como finalidad última la evangelización y o conversión de los espectadores en esta clase de evento. Este tipo de celo ortodoxo se traducía también en una razonada cronología del sermón que se sostenía totalmente en el calendario católico. Por otra parte, se dispuso de distintos aparatos de divulgación en forma impresa que buscaban educar al futuro predicador a través manuales, libros de oración y las famosas antologías conocidas con el nombre de sermonarios. Estos objetos mostraban el interés por la

cúpula eclesiástica por difundir una idea uniforme y homogénea de la función del predicador, así como también proponía los medios autorizados a partir de los cuales se debía componer y llevar a cabo la pieza evangélica.

José Antonio Rodríguez Garrido ha explicado que la evolución formal del sermón dentro del contexto español desde la Edad Media hasta el Barroco no se dio de manera abrupta, sino que la historia de esta forma cultural manifiesta una serie de continuidades tanto retóricas como ideológicas (“Aproximación a la oratoria sagrada” 4). Como ya anticipé, el sermón se ubica dentro de un marco topológico y conceptual bastante estabilizado, a partir del cual se generan ciertas modificaciones a su forma originaria. La variedad de sermones responden a diferencias genéricas y temáticas que permiten la clasificación de sermones según la ocasión que estén celebrando, de allí la división en clases tales como panegíricos (generalmente destinado a la alabanza de la fiesta del día) u homiléticos o funerales. Así mismo según el tema que los sermones seleccionen, algunos autores los clasifican como sermones de Santo, de Fiestas de Cristo, de la Virgen o dominicas de Adviento o Cuaresma. Este mapa conceptual de los distintos tipos de sermones no siempre es uniforme ni homogéneo, y existen diferencias clasificatorias en cada uno de los autores consultados (Cerdan, Garrido, Smith et al.)

Para Francis Cerdan, por ejemplo, la estructura retórica del sermón sigue de cerca las formas discursivas que se derivan de la retórica clásica (Aristóteles, Cicerón, Quintiliano) y que ya había sido adoptada y reformada por la tradición religiosa. Según el mismo estudioso puede reconocerse en las preceptivas sacras una división retórica del orden del discurso similar a las cuatro partes propuestas por Aristóteles al hablar de la retórica civil: Propositio-Narratio-Confirmatio-Peroratio que serán traducidas al lenguaje del sermón como Exordio-

Narración-Confirmación-Epílogo (“Introducción” 23-29). Rodríguez Garrido, por su parte, lo divide de manera similar aunque su nominación es distinta ya que considera primero al *tema* (lectura del evangelio del día), luego la *salutación* (tipo de exordio que quiere captar la atención del auditorio presentando el tema de manera novedosa) que se cierra con el Ave María. A esto le sigue la *narración* (donde se expone la historia) que se divide en *divisiones* (desarrollo de un punto particular en la historia) que conllevan *confirmaciones* y *confutaciones* (argumentos a favor y en contra de los puntos explicados). Por último, se cierra el sermón con un *epílogo*, especie de coda que resume y cierra la pieza oratoria (“Aproximación a la oratoria sagrada” 12).

En síntesis, la primera sección incluye un primer movimiento que establece las circunstancias y el tema del sermón, al mismo tiempo que se narra el Evangelio del día de la fecha, seguido por una tónica invocación a la Virgen y el rezo del Ave María. Cerdán asevera que la parte central del sermón puede describirse como una suma de la Narración y la Confirmación, que se da a partir del desarrollo de un tema principal y otros temas subsidiarios del mismo que contribuirían a sostener la idea que se está presentando. Es en esta zona del sermón donde el predicador dispone de más espacio para utilizar todos los recursos a su alcance, desde aliteraciones, paradojas, metáforas inauditas, conceptos sorprendentes, pasando por iteraciones constantes del tema del evangelio que se está celebrando, hasta todo tipo de citas de autoridad tanto religiosa como profana. Luego de esto seguirá el epílogo o conclusión donde se finaliza subrayando las últimas consecuencias del tema elegido.

Como puede deducirse de lo anterior, el sermón, al igual que otras formas discursivas del Barroco, parte de una estructura predeterminada tanto por la tradición anterior como por

las retóricas de la época. A su vez, sobre esta base textual se pueden realizar un número no prescrito de variaciones conceptuales de diversa índole, poniendo el énfasis en la *dispositio* de lo presentado. Esta dinámica de la creación verbal se encuentra inscrita dentro de los mismos cánones compositivos tanto de las letras como de la pintura o la música, es decir va en busca de la novedad por medio de operaciones de repetición y variación de un archivo previo con el que se dialoga y compete.

Sin embargo, es difícil pasar por alto las distintas polémicas que se produjeron en el seno de la cultura letrada del barroco en torno a lo que podría llamarse la retórica misma del sermón. Tanto Cerdan, Smith, Rodríguez-Garrido y Barnes coinciden en señalar dos tendencias que, a grandes rasgos, se disputan el control de la dimensión formal del sermón de acuerdo a su finalidad última (el convencimiento y la evangelización de los espectadores). Al hablar de los cambios y continuidades en la historia del sermón, José Antonio Rodríguez Garrido habla de una polémica constante entre

Aquellos que defienden el estilo sublime y cargado de ornato para el sermón y quienes exigen un lenguaje sencillo distanciado del lenguaje poético y de la declamación teatral. Los primeros argumentarán que la misma Biblia ofrece ejemplos de recursos poéticos en la expresión—lo cual ya había sido notado por San Agustín—y que los temas de la religión, por ser sublimes, reclaman un estilo grandilocuente. Los segundos insistirán que para conmover y persuadir al oyente basta la verdad desnuda. (“Aproximación a la oratoria sagrada” 11-12)

Para la primera, la fórmula que la define mejor es la tradicional “enseñar, deleitar y mover”, mientras que la ortodoxa desprecia de los fines recreativos de este tipo de retórica y acentúa la función pedagógica del sermón dentro del contexto hispánico. A lo anterior, es útil aclarar

que ambas posturas partían de una base común amplia y variada, ya que el sermón era concebido como un vehículo privilegiado para la reproducción y propaganda de la cultura del absolutismo monárquico y, por este motivo, la capacitación y enseñanza del predicador debía hacerse de la manera más completa para poder llevar a cabo su labor de la mejor manera. Es decir, no había dudas acerca de la función primaria del sermón como instancia discursiva que buscaba salvar las almas de los espectadores, al mismo tiempo que buscaba influir en su conducta social al captarlos y transmitirles la ideología imperante de su época. Ambas posturas, además, quieren, en definitiva, controlar el sentido de la palabra emitida durante el sermón, ya sea mediante una hiper-exposición del auditorio a una compleja gama de elementos (lingüísticos, visuales, gestuales, sonoros), o por medio de un tipo de posicionamiento metodológico que desconfía de esta trama conceptual, y pugna por la primacía de la palabra desnuda de todo adorno. Estas dos tendencias conviven durante el siglo XVII y están en permanente tensión durante este tiempo ya que por momentos una de las dos es tendencia ideológica dominante mientras que la otra aparece como residual.

Uno de los mayores exponentes de la tendencia que defiende el estilo bajo en la oratoria es Diego de Murillo, uno de los retóricos a lo divino más influyentes en el siglo XVI, quien propugnaba por un tipo de predicación que desconfiaba de los adornos de la retórica y ponía su énfasis en la verdad moral que se transmitía (Barnes 33). Este tipo de propuesta planteaba la primacía del sentido literal por el figurado, y establecía una supuesta cercanía entre la simpleza ornamental y el sentido moral de la palabra divina. Para Murillo el artificio literario es un desvío del sentido literal de la palabra sacra, y toda digresión es pensada como una forma de alejarse de la verdad del texto que se está predicando. Murillo también se opone al uso de alegorías y analogías para explicar un pasaje bíblico ya que observa en estas

figuras retóricas una potencial fuente de distracción del espectador. El estilo debía ser bajo y humilde para no convertirse en un obstáculo en la transmisión del mensaje devoto, caso contrario el sermón perdería su naturaleza de letra secular y podría caer en el campo de las letras profanas. Una cita de Murillo ayudará a comprender mejor sus ideas:

Dime, ¿qué provecho se saca estar una hora haciendo a Nuestra Señora castillo, y que la torre del homenaje es la fe y cómo la fe es de marfil? Y después hacían a la misma Nuestra Señora almena, y después barbacana. ¿Qué doctrina y qué reformación de costumbres ni qué provecho se saca de todo esto? Si de esta manera has de predicar, no gastes dinero en comprar a Crisóstomo, ni a Orígenes, ni a Agustín, sino compra a Amadís y a Florambel, y entre todos es muy lindo Cristalina de España, porque tiene más encantamientos que los otros; y harás más presto tonto a ti y al auditorio. (citado por Barnes 35)

Murillo no sólo parece compartir los mismos gustos literarios del cura en *Don Quijote*, sino que además plantea con claridad su concepción del arte de predicar: el sentido último de un sermón siempre debe estar enfocado en la capacidad de influir de manera decisiva en su auditorio; y para ello es preciso utilizar un tipo de lenguaje modesto, casi despojado de ornatos retóricos, que vayan en contra de la finalidad expositiva del sermón. Murillo parece temer la confusión completa de la esfera de lo religioso con la de lo ficticio.

Por su parte, Fray Luis de Granada aparece como la contra cara de este tipo de propuesta. Su tendencia adapta los fundamentos de la retórica clásica (Aristóteles, Cicerón, Quintiliano) a la ideología de la iglesia católica y prescribe como válidas las distintas modulaciones de la retórica tradicional a la hora de crear un sermón (Barnes 27-28; Rodríguez-Garrido 13). Este tipo de perspectiva piensa al sermón como un artefacto cultural

complejo que integra en su estructura no sólo aspectos propios del lenguaje sino que también incorpora la función de la imagen, el gesto y la corporeidad del predicador al ámbito del sermón. De Granada propone un tipo de retórica que parece operar a través de la saturación del material del sermón (principalmente una frase extraída de la *Biblia*) por medio de operaciones retóricas que buscan conmover al espectador sensorialmente, presentándole de forma inaudita verdades reveladas que deben ser asimiladas por el grupo.

Estas dos tendencias van a mantenerse a lo largo del siglo XVII no sólo en la península ibérica, sino que, además, extenderán su discusión a los terrenos conquistados de ultramar. Sin embargo, es posible ver en este siglo un mayor dominio de la postura que considera al sermón como un texto total que incluye tanto signos verbales como elementos semióticos propios del teatro, y que busca afectar al auditorio no sólo apelando a la razón sino también a lo puramente sensorial. Los soportes materiales de los sermones también comienzan a transformarse de manera extrema y no es extraño encontrar crónicas donde se describen espacios concretos para la predicación donde se sobrecarga el ambiente con la inclusión de grandes lienzos o estatuas de tamaño real alusivas al panteón cristiano. Emilio Orozco Díaz ha hablado de una progresiva teatralización del templo durante la temprana modernidad española, señalando así al sermón como un espacio de confluencia de distintos elementos que proviene de diferentes esferas del quehacer humano. La arquitectura, la pintura, la poesía y la música se hacen presentes en el púlpito barroco creando un espectáculo complejo que busca captar la atención sensorial de un público ávido de novedades. Claro está, distintas circunstancias socio-históricas participaron en esta amplificación del aparato representacional al servicio de la ideología de la Contrarreforma, casi de la misma manera que influyeron en la escena teatral. Es por eso que se han hecho muchas analogías entre los

elementos constitutivos del sermón y los del teatro, a saber, el uso pleno de los mecanismos del lenguaje, la música, la gestualidad, la danza, las tramoyas y los claroscuros como signos de un espectáculo total que encuentra su base ideológica en los textos autorizados por la Iglesia. De allí que se pueda hablar de una correlación recíproca entre el diseño retórico del sermón y el ámbito escénico donde se lleva a cabo este acto comunicativo.

Emilio Orozco Díaz ha reflexionado en torno a la construcción de este espacio de enunciación complejo a través de una disposición espacial trazada de antemano para conseguir el efecto deseado sobre el auditorio. Este autor, en su ya clásico estudio “Sobre la teatralidad del templo y la función religiosa en el barroco”, privilegia las analogías del sermón con el arte teatral a partir de la construcción del escenario religioso a la manera de las representaciones teatrales más variadas. Orozco Díaz encuentra tanto en las preceptivas sagradas como en la concreción material de estos espectáculos un afán organizativo y una dinámica del espacio común entre la escena mundana y la sacra, a lo que se le sumaría los efectos de luz que tienden a reforzar la centralidad de la arquitectura barroca como una fuerza desbordante que inunda y transforma los espacios en juego al momento de la representación. El altar, el presbiterio, el retablo mayor y el púlpito serán los escenarios más usuales para este tipo de predicación que busca realzar y enmarcar la figura del predicador en tanto cuerpo y palabra de la autoridad:

La abundancia de retablos con imágenes, grupos y lienzos y el derroche de decoración dan suntuosidad y atracción sensorial materializando lo invisible.

Incluso los órganos se envuelven en ricas cajas sobrecargadas de adornos y ángeles volando que, así como los tubos—que en España llegan a proyectarse

horizontales—producen una potencialización de esa general especialización y materialización que parece lograr también la música. (Orozco Díaz 171-72)

Todo este cúmulo de elementos se conjuga con el fin de producir un tipo de comunicación plena con el auditorio que se ordena dentro del jerárquico espacio de la iglesia. La plasticidad de estos elementos se mezcla con la dramaticidad de lo que se narra en el sermón, creando un espacio de representación con múltiples elementos decorativos: los Cristos sangrantes, las estatuas de santos con cabello real o las efigies marianas con lágrimas de cristal son también elementos semióticos que contribuyen a un tipo de saturación sensorial e ideológica.

Rodríguez Garrido asevera que

Por medio de la sorpresa, de la saturación de los sentidos, del recargo ornamental, se buscó desesperadamente lograr la aceptación, o más aún el reconocimiento activo, de la legalidad de un sistema político o la verdad religiosa. El teatro y el sermón, por un lado, contribuyeron a la creación de colectividades que se caracterizaron por su aceptación de ciertos principios religiosos o políticos.

(“Sermón barroco” 115)

Ahora bien, la creación de estas comunidades no se daba de manera uniforme ya que el mismo público del sermón era variado en cada acto comunicativo. Es preciso recordar el carácter de cultura auditiva que algunos teóricos brindan al Barroco, en tanto tejido cultural donde lo oral y lo escrito coexisten al ser dos de los medios más utilizados para la difusión de las ideas dominantes de la monarquía. Sin embargo, como anota Barnes, lo oral tendrá mayor alcance en un tipo de sociedad mayormente analfabeta como la del Barroco español, y es por eso que en los manuales de predicación se le dará tanta importancia a los medios no escritos que buscan persuadir al auditorio. La predicación, así vista, puede entenderse de

acuerdo al tipo de recepción que define su estructura formal: por un lado pretende convencer a un público iletrado a través de mecanismos variados que buscan manipular al espectador causándole asombro, sorpresa y temor, en suma, buscando una recepción a-crítica del mensaje que se trasmite. Por otro lado, si se tiene en cuenta que a los sermones también asistían autoridades eclesiásticas y civiles, es posible reponer otro tipo de recepción basada en el material letrado del sermón: Barnes habla de una “elite reception” en la cual “the receivers of a message recognize the attempts at manipulation and persuasion but identify ideologically with the goals and interests of the manipulators” (47). El sermón se va a constituir, entonces, en un instrumento doble ya que servirá para propagar una ideología que tiende a preservar la autoridad y simultáneamente reforzará los privilegios de la monarquía, la iglesia y la nobleza. En él se hallan elementos propios de la cultura del Barroco como, por ejemplo, la suspensión del pensamiento racional, inspira temor ante cualquier tipo de cambio en el tejido social, promueve un tipo de conformismo, es, palabras de Maravall, un aceitado mecanismo de manipulación psicológica que tiene una función cercana a la de los aparatos ideológicos del estado (según la idea de Althusser). El sermón, el teatro y las fiestas, entonces, pueden pensarse como modos de ideología del Barroco en acción, que entrelazan lo civil con lo religioso y crean una visión del mundo que transforma circunstancias históricas en valores inmutables. Es por eso que, muchas veces, los sermones propagan la idea de la obediencia a la ley (divina y civil) al mismo tiempo que sostienen la supremacía de lo espiritual por sobre lo material.

A través del desarrollo de la imprenta, el sermón, que en sus orígenes se pensaba como una performance oral, comienza a ser reglamentado por medio de distintos medios, en su mayoría, impresos (Barnes 26-27). Los manuales de retórica sagrada buscan controlar los

aspectos formales del artefacto letrado, y, junto con los sermonarios, intentan homogeneizar la práctica oratoria. En definitiva, la poética del sermón se institucionaliza cada vez con más fuerza mediada por distintos agentes de autoridad. Al mismo tiempo, la figura del predicador va a ser definida a través de distintas imágenes (el soldado, el granjero, el viñador, el guardián, el médico) que acentúan su papel de sujeto que custodia la verdad de la ortodoxia. Es por eso que puede decirse que las poéticas, las retóricas y los manuales sobre el arte de predicar son formas escritas que también reglamentan y moldean al sujeto (el predicador) que mediará como agente que busca la conversión/sumisión de otros sujetos. Fernando R. de la Flor, en un esclarecedor ensayo acerca de la relación entre el cuerpo y la gestualidad del predicador, afirma que en la cultura del Barroco se legislaba con detenimiento la participación del cuerpo del orador en la predicación. De la Flor entiende al sermón como un dispositivo discursivo complejo que involucra no sólo el lenguaje verbal sino también toda una serie de signos gestuales que contribuirían a generar una transmisión adecuada del mensaje religioso. De allí que el cuerpo (textual) del sermón sea celosamente vigilado por la ortodoxia tridentina al mismo tiempo que el cuerpo del predicador será examinado, reglamentado y “domesticado” (“Oratoria y dominio corporal” 134) por medio de la institucionalización de formas codificadas de predicación. Las retóricas sacras ponen especial énfasis en la preceptiva corporal durante el sermón ya que el cuerpo del predicador debe, como el del actor, expresarse correctamente por medio de su lenguaje corporal. Estos signos que emite el cuerpo juegan un papel crucial en la construcción del texto espectacular del sermón, y es por eso que se buscará establecer un canon en lo que a la gestualidad respecta. De la Flor asevera que

No dejará de percibirse en todo ello un tratamiento objetual maquínico, automático casi del cuerpo a disciplinar. Con procedimientos muy cercanos a los que se ensayan en el mundo de la milicia, donde el estudio de las formaciones militares se concentra en la época sobre la existencia de un cuerpo que puede descomponer sus acciones en una infinitud de micromovimientos, y presa de esa fantasía de poder y de dominio sobre ese mismo cuerpo, que nos dice que controlar es siempre descomponer, desagregar, reducir e individualizar, las retóricas liberan un conocimiento puntual de la mecánica corporal, una analítica precisa de lo que son sus acciones. (“Oratoria y dominio corporal” 134-35)

Se disciplina así un cuerpo (el del predicador) que funciona dentro del diagrama ideológico de la cultura del Barroco como agente que transmite y busca disciplinar también a su auditorio (el cuerpo social). El predicador se encuentra así en un espacio reglamentado (el púlpito o el altar) y es objeto de control, al mismo tiempo que se halla asediado por corpus de reglas que ordenan y organizan la dinámica gestual de su actuación: el predicador es instrumento de control a la vez que es objeto de las instituciones disciplinarias. La mecánica corporal será un signo más que acompañe a su declamación oratoria frente a un público diverso que también se encuentra en un espacio profundamente jerarquizado y razonado de antemano (el espacio de la Iglesia, o la plaza pública en un día de fiesta): el sermón está inserto dentro de esta confluencia de signos y reglas, de saberes y disciplinas que habitan el mundo del barroco.

Visiones del sermón en el Perú virreinal: la retórica del poder y el poder de la retórica

En esta sección voy a analizar distintos géneros textuales que van desde una carta anua a una crónica conventual pasando por un grabado y finalizando en la entrada de diario

personal que pueden ayudar a comprender mejor las transformaciones del sermón dentro del territorio peruano, en un período de tiempo que abarca casi un siglo (1557-1655). En cada uno de estos textos se podrá observar cómo el sermón asume distintas modulaciones y funciones de acuerdo al espacio y al tiempo en que se lo predica. A su vez, los diferentes contextos, tanto sociales como étnicos, que rodean al sermón, influyen en el tipo de artefacto retórico que allí se presenta. Lo que quiero realizar aquí dista mucho de ser un estudio socio-histórico del sermón en el Perú, sino que busco desentrañar la función de este artefacto discursivo a través del análisis textual de diferentes escenas donde el sermón puede leerse como un significante cultural recurrente en una sociedad determinada. Por otra parte, busco ilustrar acerca de las transformaciones de esta herramienta durante un período determinado: estas metamorfosis del sermón barroco permitirán observar cómo la predicación será uno—entre otros—de los medios espectaculares predilectos de la sociedad colonial para operar tanto en los procesos de occidentalización de los indígenas, como en la defensa y valoración de las distintas órdenes religiosas, e inclusive como espacio escénico de disputa entre los distintos sectores que formaban la ciudad letrada barroca. Es por eso que, debido a su amplitud temática y formal, el sermón (es decir, el texto espectacular que este implicaba) puede verse como un dispositivo discursivo donde se pueden leer las constantes negociaciones entre diferentes sectores de la sociedad virreinal.

Un testimonio sobre la función del sermón en tanto artefacto espectacular que ayudaba a la evangelización y occidentalización de la masa indígena en el Cuzco se puede encontrar en un documento escrito por José de Acosta. Este texto pertenece por su retórica, finalidad y circulación a las llamadas *cartas anuas*, es decir, es un escrito que, por encargo de la Orden Jesuita, un evangelizador envía a sus superiores dándole cuenta de los eventos más

destacables durante un período de tiempo determinado. Este género de epístolas contenían todo tipo de información concerniente al desenvolvimiento de la orden, e implicaba un tipo de resumen anual que incluía datos que iban desde lo económico, pasando por lo organizativo hasta llegar a cuestiones puramente teológicas. En la “Carta Anua de 1576, al Padre Everardo Mercuriano, Prepósito General de la Compañía de Jesús” (fechada en Lima, el 15 de febrero de 1577), José de Acosta describe la relación entre la predicación y su función evangélica entre los habitantes indígenas de la región del Cuzco. El fragmento que voy a analizar a continuación plantea cuál era la idea del sermón como herramienta evangelizadora en la segunda mitad del siglo XVI, enfatizando su función para la conversión de las masas indígenas. Acosta remite a la autoridad de la orden una exaltada descripción del trabajo pastoral de los Jesuitas en los territorios del Cuzco, describiendo los diferentes espacios y tiempos para la predicación y sus posteriores efectos de conversión del público asistente. El jesuita acompaña su narración con sutiles reflexiones en torno a las reacciones de los indígenas cuando se enfrentan a la palabra sagrada y deja implícito la importancia de esta tarea evangelizadora en el proyecto de reforma universal del cual formaba parte.

El texto de Acosta comienza con un breve repaso de la actividad evangelizadora en el Cuzco donde se subraya la importancia de la predicación como una de las formas de conversión y dominación de los habitantes originarios. El jesuita comenta que la predicación ha sido un arma conceptual de gran utilidad para combatir las creencias religiosas andinas en un espacio tan resistente a la autoridad religiosas como el del Cuzco de la primera mitad del siglo XVI. Acosta va a poner énfasis en los efectos que el sermón causa sobre el auditorio, describiendo conductas y reacciones que ya aparecían en los manuales de predicación de la

península, sumándole a esto último la inserción de su actividad pastoral dentro del plan universal:

En lo de los indios ha sido Nuestro Señor servido dar tanto crecimiento, que apenas parece creíble el fervor y la devoción y fruto que en ellos se vee, y como esta ciudad era el fundamento y cabeza de toda la idolatría destes reinos, la mudanza y cristiandad que aquí se vee redunda en universal provecho de toda esta tierra. (*Cronistas de convento* 95)

Acosta destaca el “fervor”, la “devoción” y el “fruto” que los indígenas muestran ante los intentos de conversión por parte del clero. Este tipo de efecto de la masa asistente al evento religioso se opone abiertamente al tipo de comunidad que se está pretendiendo convertir (los habitantes del Cuzco); esta población es mencionada por Acosta como una tarea difícil de lograr debido a los elementos residuales de las religiones autóctonas que persisten en los sujetos a convertir. La comunidad cuzqueña será “el fundamento y cabeza de toda la idolatría destes reinos”, y se erigirá como el enemigo de la cristiandad al que debe corregirse. Este despliegue de una retórica evangelizadora se verá reforzado a partir de la descripción de la operatividad del sermón para transformar a la comunidad, es decir, su función como vehículo de propagación y afianzamiento de la ideología propia de la cultura del Barroco. Esto último se percibe además a partir de la idea de la intercesión divina en los procesos de conquista y colonización (“ha sido Nuestro Señor servido dar tanto crecimiento”) que redundará en un afianzamiento del *telos* imperial al que el jesuita suscribe (“la mudanza y cristiandad que aquí se vee redunda en universal provecho”).

Al describir la labor de los misioneros, Acosta brinda un testimonio importante acerca de la función del predicador, los espacios de circulación y recepción de los sermones en la

sociedad virreinal del Cuzco, al mismo tiempo que señala su plena integración, por medio del calendario católico, con el proceso de occidentalización que se está imponiendo:

De ordinario ha habido dos o tres de los nuestros que prediquen y en las plazas y en sus parroquias, y otros dos o tres confesores que apenas entienden en otra cosa sino acudir a sus confesiones. Lo que antes se hacía era predicarles dos o tres sermones en la semana y confesar los que acudían a casa o llamaban para los enfermos; hase hogaño acrecentado que los domingos y fiestas, muy de mañana, en nuestra casa se les dice misa y luego sermón sobre la doctrina, y luego van a sus parroquias a predicarles tres y algunas veces cuatro, y a la tarde se les predica en la plaza, y después se enseña el catecismo por preguntas y respuestas. (*Cronistas de convento* 95)

La plaza pública, la parroquia y la doctrina serán los nuevos espacios por donde se intentará convertir a los pueblos andinos mediante una constante exposición a discursividades católicas y occidentales. Si anteriormente la tarea del predicador se reducía a dos o tres actividades semanales, principalmente enfocadas a la confesión o la extremaunción, Acosta destaca que ha habido un cambio de percepción frente al fenómeno de la conversión del que la predicación es causa y efecto. Los efectos pedagógicos del sermón funcionan a partir de una progresiva sobre-exposición a la visión occidental que se integra dentro del calendario religioso cristiano: los domingos y los días de fiestas serán el tiempo propicio para dar poner en práctica el sermón junto a otras actividades que buscan también la conversión (la misa, el catecismo).

Luego de describir el espacio y el tiempo del sermón, Acosta culmina su apología *pro domo suo* mediante una descripción tan hiperbólica como interesante de los comportamientos

de los indígenas frente al espectáculo del sermón en toda su magnitud que se parece más a una expresión de deseo que a un hecho fáctico:

El concurso de estos naturales a los sermones pone cierta admiración, porque parece que traen un hambre insaciable de la palabra de Dios; jamás se cansan con tres y cuatro sermones que oigan cada día, y vienen corriendo a furia a tomar lugar, y oyen con extraña atención y devoción. (*Cronistas de convento* 96)

La situación del sermón en tierras americanas posee su propia singularidad, a tal punto que el mismo jesuita parece sorprendido por la forma en que opera la predicación en las comunidades andinas. El religioso habla de un “hambre insaciable de la palabra de Dios”, y describe casi pasmado la celeridad que los indígenas se imponen al querer escuchar los sermones, hecho que podría leerse positivamente, como el éxito total del sermón. Sin embargo, el receptor de este espectáculo se define a partir de operaciones retóricas que lo ubican un escalón más abajo del humano raciocinio, ya que se destacan su hambre, su furia y una “extraña atención y devoción” ante las palabras del cura que emite el mensaje sacro. Acosta parece no llegar a adentrarse del todo en el complejo campo de la decodificación del lenguaje expresado en el sermón por parte del auditorio indígena, y deja entrever cierta incertidumbre ante tan acalorada recepción. La extraña atención y devoción del público aparece en esta carta como un elemento que disturba el tipo de transmisión cultural controlada que se espera del sermón, e imprime en este tipo de espectáculo un punto ciego que no es posible neutralizar en su totalidad. Si bien Acosta está celebrando y dando a conocer a su superior la forma en que la semiótica católica es asimilada por los habitantes del Cuzco, el final del fragmento sobre el sermón deja abierta la puerta a interrogantes que se vinculan con la capacidad de resistirse a la propaganda ideológica transmitida por el sermón.

Si Acosta comienza describiendo la actitud indígena a partir de destacar cierta pasividad de los individuos que son expuestos al sermón, al terminar su informe parece no poder descifrar los signos que emite el auditorio. Como se verá más adelante, al analizar una cita de Guamán Poma de Ayala, el tema de la recepción crítica del sermón se planteará abiertamente.

La segunda imagen que considero útil analizar para observar la dinámica y transformación del sermón dentro de la sociedad virreinal proviene de la obra *Historia del Reino del Perú y vida de los varones insignes de la Compañía de Jesus* de Anello Oliva. Como su propio título ya lo anticipa, el fragmento a estudiar, está inscripto dentro de un texto que tiene como teleología escribir la historia del virreinato del Perú, al mismo tiempo que destacar la función de la orden Jesuita en el proceso de consolidación social y religiosa de estos nuevos territorios de la corona española. Anello Oliva escribe un texto que podría definirse como una crónica conventual, pero enmarcada dentro de un proyecto mayor que revisa y da cuenta, en los primeros cinco capítulos, de la historia del Antiguo Perú, pasando por el período de conquista y colonización del territorio. El jesuita pone especial énfasis en hacer también una crónica detallada del accionar de la Compañía de Jesús desde su llegada al virreinato hasta 1578, a lo que se le suma un catálogo de las personalidades ilustres de esta orden religiosa. Justamente en esta sección se introduce una semblanza de un religioso, el Padre Portillo, quien no sólo será destacado por sus virtudes religiosas sino que además se lo retratará llevando a cabo una de sus más admiradas habilidades: la predicación. Oliva narra la ocasión donde Portillo por primera vez predica ante un público variado, y en su breve relato es posible recuperar el contexto social y cultural dentro del cual se desarrollaban los actos de oratoria sagrada. Así mismo, esta descripción del arte de predicar también puede ayudar a

entender la finalidad de la oratoria sagrada y los modos de participación del colectivo social en esta suerte de representación. Oliva escribe:

La primera ocasión que se ofreció, fue que pidieron con instancia los preladados del convento al Padre Portillo predicase algunos sermones en su iglesia, lo cual aceptó de bonísima gana y dio principio a ellos el Domingo de Lázaro. Concurrió a este sermón no solamente toda la gente popular, y la de más ilustre de la ciudad con todas las personas de gobierno de ella; sino también los religiosos de todas las órdenes y entre ellos los más famosos predicadores y superiores de ellas; como si *fuera día de alguna general fiesta de la Iglesia.* (Carrillo, *Cronistas de convento* 87; énfasis mío)

Como puede apreciarse, el público del sermón incluye a muchos de los actores sociales de la colonia, destacándose un auditorio heterogéneo que incluye desde los sectores más bajos de la sociedad pasando por las autoridades de distinto rango y sector (eclesiástico y civil). Así mismo, el sermón aparece enmarcado dentro de una cronología precisa que se vincula con el calendario religioso católico (el Domingo de San Lázaro) y que funciona como otro elemento de afirmación de la cultura imperante. Por otra parte, el cronista deja bien en claro la similitud entre dos eventos centrales en la vida virreinal: el sermón y la fiesta. La función de esta última en el Perú ha sido analizada con claridad por Rosa María Acosta de Arias Schreiber en su libro *Fiestas coloniales urbanas (Lima-Cuzco-Potosía)* quien asevera que los acontecimientos festivos formaron parte de una política destinada a afianzar el control social del terreno. La autora también señala que las fiestas compartían con el teatro y los sermones una múltiple funcionalidad social ya que eran canales trasmisores de la ideología dominante y, simultáneamente, eran actos que dramatizaban del poder virreinal (*Fiestas* 38). No es

casual entonces que al describir la escena del sermón del padre Portillo, Oliva lo compare con una fiesta, asignándole una semiótica y una política afines. La presencia de los distintos estamentos ante el púlpito no hace sino reforzar el parecido, y ubica a la palabra del predicador dentro del tejido discursivo que forma y defiende la primacía de la ciudad letrada.

Una vez establecido el *locus*, Oliva se encargará de comentar la temática y los alcances de dicho sermón, como así también las diferentes reacciones del público a las palabras del orador sagrado. Claro está, el testimonio de Oliva difícilmente pueda ser considerado como transcripción fidedigna de los eventos que se desarrollaron ya que está mediado por su teleología reivindicativa de la Orden de Jesús; sin embargo, es un buen ejemplo para observar cuál era la definición *ideal* de este tipo de acto comunicativo, es decir, de qué manera la funcionalidad del sermón era pensada por los sectores que se disputaban el control por sobre la sociedad peruana virreinal. Oliva continúa describiendo la situación del sermón con las siguientes palabras:

Propuso el Padre en este sermón *el intento con que se habían venido de Europa*; y cuán de veras deseaban aquellos padres emplearse todos en el provecho espiritual del reino. Rogó muy encarecidamente al *auditorio que suplicasen todos a Nuestro Señor diese a este negocio, buenos principios, dichosos medios, y felicísimos fines en su servicio*. Que dijo con tal ternura y lágrimas, que movió a lo mismo a los circunstantes que fueron tan más blandos en derramalles, cuanto estaban ya muy movidos con el sermón. Salió *el pueblo con notable admiración por haber oído y visto predicar tan raro, y verdaderamente apostólico*; echándole mil bendiciones, no hablándose de otra cosa en las calles y corrillos sino de las excelencias y buen espíritu del sermón: de manera que si alguno había faltado

estaba deseosísimo hubiese presto otro para gozarle y porque la entrada de la *Compañía en Indias del Perú* hiciese más impresión ordenó Nuestro Señor que de la manera que al punto que saltaron los Padres en tierra eclipsó el Sol, como está dicho, así al punto comenzó el primero sermón tembló la tierra como si sintiera aquel grande peso de la eficaz palabra de Dios que con tal fuerza oía; y así tembló tan fuertemente que toda la gente salió huyendo; quedándose el padre Portillo en el púlpito con su serenidad y peso acostumbrado que fue causa de que tornasen a entrar luego a oírle con más gusto y aplauso viendo el valor de su persona y las muestras que el cielo y la tierra daban en la entrada de la *Compañía en el Reino*. (Cronistas de conventos 87-88; énfasis mío)

El primer elemento a destacar es que en la temática del sermón del padre Portillo reside un gesto arqueológico que intenta establecer un linaje preciso: desde su inicio se subraya la vindicación de la orden religiosa y su funcionalidad en la conquista y colonización del territorio americano. Más adelante Portillo se dirige a los sectores dominantes del mundo colonial y hace expreso el intento de negociación de este sector religioso con las otras esferas del mundo virreinal. El jesuita hábilmente incorpora al sector letrado dentro de un plan que tiene como garante máximo a la divinidad que vela por el buen desarrollo de este “negocio”. Una vez incluidos estos sectores en la historia misma de la compañía, se relatan los efectos que el sermón tuvo en el auditorio, destacando, desde un principio, la plena integración de lo estético y lo político en el púlpito: el “pueblo” sale “admirado” de la iglesia ya que es la primera vez que asiste a un espectáculo de esta naturaleza que ha utilizado el arte de la oratoria a la perfección (el pueblo está admirado por “haber oído y visto predicar tan raro”) al mismo tiempo que se subraya la ortodoxia religiosa de un sermón “verdaderamente

apostólico”. Como puede deducirse de lo anterior, Oliva enfatiza que lo que ha asombrado al auditorio es la capacidad oratoria del predicador mediante la cual ha influido de gran manera en los receptores de su mensaje. Además, el cronista no pierde la oportunidad para vincular la palabra humana (el sermón) con acontecimientos sobrenaturales que tienen su origen en la voluntad divina, y es por eso que luego asocia el temblor de tierra que ocurrió durante el sermón con otro evento supra-terreno que está en el origen de la llegada de la compañía de Jesús al Perú: el eclipse de sol. Este movimiento argumental inscribe la palabra del sermón tanto dentro del orden divino como también en la historia cercana del territorio conquistado, construyendo un espacio de autoridad para la orden religiosa que se verá reforzado a partir del accionar del predicador ante el sismo: Portillo no se inmuta y se mantiene al lado de su espacio de predicación, de su espacio de poder, esperando la vuelta de los fieles que lo escucharán con una devoción aún más fuerte. En resumen, la escena narrada por Oliva repone cada uno de los aspectos (materiales y simbólicos) que se ponían en juego cada vez que un sermón se llevaba a cabo: la teleología de la conquista y contra-reforma se ve reafirmada al integrar el plano humano con la voluntad divina. A su vez, se comienzan a percibir las disputas de las distintas órdenes religiosas por su preeminencia en la labor evangélica y pastoral (lo que desembocará en el “criollismo conventual” según la frase de Bernard Lavallé). Además, el grado de negociación entre los sectores civiles y eclesiásticos es evidente en este relato donde la palabra religiosa será evaluada no sólo por su ortodoxia doctrinal sino que además se le exigirá atenerse a maneras y modos estéticos propios de la cultura letrada.

El siguiente documento a analizar es completamente distinto a los anteriores, tanto por su textualidad, como por la teleología misma que lo impulsa. Me refiero al capítulo “De

los padres de doctrina” en la *Nueva corónica y buen gobierno* (1615) donde Guamán Poma de Ayala efectúa un verdadero catálogo de las aberraciones cometidas por los curas doctrineros del Perú. Dentro de este capítulo se narran cómo distintos religiosos cometen crímenes que van en contra de su propia predicación y sólo se interesan en sacar el máximo provecho de su situación de dominación. En este largo capítulo, los castigos corporales se siguen unos a otros, teniendo siempre al religioso en su posición de agente que castiga al indígena subyugado. Los padres de doctrina que Guamán Poma de Ayala describe no siguen ni siquiera las reglas establecidas por los concilios religiosos (dentro y fuera del Perú) y cometen toda clase de actos (asesinatos, pederastia, amancebamiento, tortura, robo, etc.) contra el sector autóctono. Los curas de doctrina aparecen como el instrumento más desalmado de la dominación española, tomando el lugar de un “señor absoluto” que actúa de acuerdo al interés y la codicia. En este voluminoso capítulo, aparece una escena que representa el acto mismo del sermón llevado a cabo en el ámbito de la doctrina y por uno de estos curas desalmados. La ilustración lleva por título “Cermón del cura” y lo reproduzco a continuación:



Figura 2. Dibujo 242.

Los detalles de este dibujo han generado diferentes interpretaciones debido ciertos elementos ambiguos en la representación pictórica. En su edición del texto, Rolena Adorno entiende que Guaman Poma está satirizando el efecto del sermón en lengua nativa de un padre doctrinero ya que incluye en el cuadro a algunos de los miembros del auditorio que se están durmiendo. La misma autora nota que, sin embargo, la paloma, en tanto símbolo del Espíritu Santo, penetra por la ventana ante la mirada atónita y pasmada (con lágrimas en sus ojos) de otros de los feligreses congregados ante el púlpito. Esta situación, según Adorno, confirmaría la creencia “de que la palabra de Dios puede obrar positivamente a pesar de que el instrumento sea poco adecuado para la predicación” (*Nueva crónica* 625). El análisis de Adorno permite pensar en un tipo de recepción múltiple del sermón, es decir, sería un acto lingüístico complejo que pretende imponer una doctrina a un grupo heterogéneo que, claro está, reacciona de manera diferente. Es más, en el cuadro se observa también que algunos de

los asistentes al sermón están observando directamente al predicador y sus rostros atentos y casi sonrientes demuestran un grado de acatamiento de la palabra emitida. En otras palabras, el boceto que ilustra este pasaje de la *Nueva corónica* actualiza las distintas agencias que participan en un sermón que busca imponer su doctrina a un grupo diverso, dando cuenta también de la complejidad interna del grupo receptor de un sermón. Este dibujo puede leerse en contrapunto con el pasaje analizado de la carta anua de Acosta, donde el jesuita subrayaba una respuesta casi instantánea de los receptores del sermón ante la palabra divina. Es posible leer en este tipo de acatamiento pasivo uno de los mecanismos de la *psicología* barroca— según Maravall: lograr la suspensión del raciocinio crítico por medio de medios visuales y sonoros. En el dibujo de Guamán se restituye al colectivo humano que escucha el sermón su agencia propia al destacar las diferentes reacciones ante lo predicado por el cura, y al mismo tiempo se matiza la afirmación maravalliana de una suspensión total de la capacidad receptiva: en la recepción del sermón existe un resto semántico que será muy difícil de constatar por la autoridad y es por ello que esta última dispone de otros medios (la confesión, los exámenes de conciencia, el catecismo de las preguntas y respuestas) para poder probar hasta qué punto se ha aceptado o no la doctrina predicada. Es más, luego de este grabado, se introducen distintos textos que reproducen supuestos sermones en quechua predicados por padres de la doctrina. En estos fragmentos se produce una apropiación de la palabra del púlpito por el cronista, quien destaca no sólo la falta del conocimiento de la lengua nativa de los malos doctrineros, sino que además vincula la forma y el tema del sermón con la propia situación de explotación sufrida por los habitantes andinos:

Cermón y predicación de los dichos padres destos rreynos: Cómo los dichos padres y curas no son muy bien desaminados la lengua del Cuzco, *quichiua*,

chinchaysuyo, aymara para confesar y dezille dotrina y sermón cada semana, el euangelio y la uida de Dios y de su madre bendita Santa María y de sus sanctos y sanctas ángeles. Sauiendo quatro palabras: “*Apomuy* cauallo. *Mana miconqui*. *Padreta ricunqui*. *Maymi* soltera? *Maymi* muchachas? *Apomoy* dotrinaman” [“¡Trae el caballo! ¡No comas! ¡Anda a ver al padre! ¿Dónde está la soltera? ¿Dónde están las muchachas? ¡Tráelas a la doctrina!], no saue más. (*Nueva corónica* 624)

Guamán está efectuando una parodia en el sentido más bajtiniano del término, ya que se apropia de la palabra del doctrinero para hacerle significar lo contrario: las cuatro palabras aprendidas por estos doctrineros se vinculan con los mismos pecados que anteriormente se les achacaban a los padres, creando un campo semántico preciso que tiene sus bases en el usufructo de la propiedad, el abuso de autoridad y el deseo carnal inacabable. Lo que me interesa resaltar aquí es que aún dentro de un contexto satírico y paródico es posible observar los vínculos expresos entre el sermón y el diagrama del poder virreinal. Por un acto de ventriloquia, el doctrinero queda despojado de su palabra, pero la función cultural del sermón se define a partir de lo que esta palabra tiene de participación en las redes de poder del mundo colonial. El sermón opera como un vehículo a partir del cual la estructura del poder se hace visible y muestra la cohesión entre las diferentes esferas que forman parte de la ciudad letrada. En este caso, este *contra-sermón* permite visualizar en el acto de predicación una zona de contacto entre el saber letrado y la dominación material de una comunidad a la que se la expone a este tipo de actos comunicativos. Guamán Poma de Ayala concluye que “los dichos padres y curas, estando en misa y sermón del euangelio, *mescla el sermón de su hazienda y rrescates y otras ocupaciones que ellos pretenden*. Y ci no la oy[e], manda asotar

al fiscal en este rreyno los padres” (624; énfasis mío). Las palabras de Guamán expresan que el deber público de la predicción y catequización se mezcla aquí con el interés privado del orador al deshacer cualquier tipo de finalidad meramente religiosa y centrarse exclusivamente en el beneficio personal. Si la retórica del sermón asentaba sus bases doctrinales en una teleología que buscaba enseñar, deleitar y mover, este ejemplo muestra cabalmente la potencialidad de estos actos comunicativos en tanto instancias discursivas de control y castigo.

La última imagen que quiero comentar proviene del *Diario de Lima* de José de Mugaburu y hace referencia a una situación de predicación diferente ya que reproduce una historia que se desarrolla dentro del sector criollo de Lima durante el año de 1663. En este fragmento Mugaburu relata las acciones que sucedieron durante un sermón predicado en la Iglesia Mayor de Lima, donde un predicador anónimo está diciendo misa para celebrar el comienzo del nuevo año:

Lunes primer día de año nuevo, que comenzó el de 1663, sucedió en la iglesia Mayor desta ciudad que yendo a predicar este día un padre de Santo domingo, porque no dijo sino después de la salutación *sino alabado sea el Santísimo Sacramento del altar*, y paró, y todos los señores canónigos y toda la gente que le estaba oyendo, dijeron en alta voz: *y la Virgen María concebida sin mancha de pecado original*. El predicador no lo quiso decir y le mandaron bajar del púlpito y prosiguieron con la misa mayor; y el tal predicador iba diciendo que su perlado le había mandado que no dijera, y que él era mandado y estudiante; y a no apadrinarle una media ración que llaman el Licenciado Portachuelo, la gente que se halló en la

iglesia se lo querían comer al tal predicador, y se salió de la iglesia mayor muy turbado. (56-57; itálicas en el original)

A diferencia de los otros ejemplos analizados, en esta escena el sermón indudablemente puede interpretarse como un espectáculo de autoafirmación de la ideología del sector criollo virreinal. Ahora bien, el evento se desarrolla a partir de un acto de incomunicación entre el predicador y su público debido a que el orador sagrado no sigue las líneas retóricas e ideológicas que se esperaba en su predicación. En el comienzo de todo sermón, como ya he explicado, durante la salutación que funcionaba casi como el exordio en la retórica clásica, se debía finalizar con el rezo del Ave María. Al no seguir el mandato establecido, el predicador rompe el pacto simbólico y retórico con su público que, en definitiva, opera como un signo ideológico de pertenencia a un grupo determinado. Cuando el predicador decide no finalizar la salutación con la referencia a la Virgen María se provoca un quiebre en el acto de comunicación controlada que rodea a todo sermón; quiebre que será interpretado por el público asistente como un desvío de la ideología imperante y es por eso que deberá transgredir la espacialidad misma del sermón: el auditorio avanza sobre el púlpito reclamando el signo que han venido a escuchar y a reverenciar. Al no encontrar en la palabra del predicador un código común que los unifica y sostiene, el auditorio borra, por un tiempo limitado, el orden imperante en la nave de la Iglesia, y asume la palabra ausente. El auditorio, como metonimia del sector letrado virreinal, restituye al sermón dentro de la cadena de eventos (las fiestas, las bienvenidas) que funcionan como signos que garantizan un orden establecido. La voracidad de los oyentes (“la gente que se halló en la iglesia se lo querían comer al tal predicador”) puede leerse como una respuesta del jerárquico orden colonial ante la disensión propuesta por el predicador. Esta escena es un emblema de la íntima relación

entre saber, poder y lenguaje en una sociedad que depende no sólo del dominio material del territorio conquistado sino que además necesita afianzar el soporte simbólico que la unifica: es una falla retórica la que comete el predicador y que tendrá como efecto un momentáneo desorden en el seno mismo de la catedral. Las fuerzas criollas se agrupan en torno a la disrupción en la cadena significativa imperial con el fin de reponer y exigir el signo faltante (la mención a la Virgen) mediante un acto represivo explícito. Al no desempeñar el papel esperado, el predicador perderá, simultáneamente, su lugar de enunciación y su lugar de poder en la sociedad a la que decepcionó. La escena culmina con el predicador saliendo de la catedral, confuso y perdido, abandonando el espacio que al que había sido asignado el diagrama de poder de la ciudad letrada, mientras adentro, el colectivo social que lo ha desplazado, intenta unificar los fragmentos que amenazan con su propia dispersión.

Como he pretendido demostrar, el sermón ha ido transformándose a lo largo de casi un siglo pero no ha perdido su centralidad dentro de la cultura virreinal del Perú. Se podría hablar de serie de transformaciones que se inicia a partir del uso del sermón como herramienta para la occidentalización de las masas indígenas subyugadas (como aparece en la descripción de José de Acosta), y va a ir mutando progresivamente hacia formas más complejas de significación que implican la valoración y justificación de una orden religiosa en el proceso de colonización del territorio (como aparece en el texto de Anello Oliva). Más adelante, y mediante un uso paródico de su retórica y significación, Guamán Poma de Ayala ha descrito los usos *espurios* de este artefacto cultural, descubriendo los vínculos intrínsecos entre sermón religioso y explotación económica. Por último, en el *Diario de Lima* de José de Mugaburu se ha expuesto el papel del sermón en tanto acto comunicativo donde confluyen las distintas discursividades que buscan de afianzar el poder del sector criollo letrado. Estas

versiones del sermón ayudarán a comprender con mayor claridad el papel que la oratoria sagrada de Juan de espinosa Medrano representó en el contexto del púlpito cuzqueño, y en especial en la “Oración panegírica a Santa Rosa de Lima” ya que, debido a su carácter auto-reflexivo (meta-sermón), es posible hallar ecos, huellas de cada una de las diferentes formas que el sermón asumió en el territorio peruano en la estructura textual de la oración a la santa americana. En otras palabras, el sermón del Lunarejo sobre la santa criolla se constituye en una suma y, a la vez, una síntesis que expone los vínculos entre saber, retórica y poder en el contexto del Cuzco colonial, al mismo tiempo que revisita, de forma sutil, los distintos modos y funciones de la oratoria sagrada en este período histórico.

Santa Rosa: figuraciones y transformaciones de un signo criollo

El proceso de canonización de Santa Rosa de Lima fue uno de los eventos más relevantes en la historia social y religiosa del Virreinato Peruano en el siglo XVII.⁸⁸ La elevación de una habitante nacida en territorio americano (una criolla) a la condición de santa y patrona de los reinos de ultramar fue un relativamente rápido proceso ordinario y apostólico que incluyó factores sociales, religiosos, culturales, ideológicos y económicos. La figura de Isabel Flores de Oliva, luego bautizada como Rosa de Santa María (1586-1617) sufrió un proceso de transformación nunca antes visto en territorios americanos y, sin lugar a dudas, su canonización fue el producto del interés político de las elites criollas del virreinato. El deseo que este sector de la sociedad colonial tenía por consolidar y participar en las redes del poder virreinal condujo a un tipo de negociación (material y simbólica) compleja con los representantes de distintas esferas de la monarquía española. La incipiente tensión entre los habitantes de la metrópolis y de la periferia austral también se pudo evidenciar en las

⁸⁸ Como Mujica Pinilla y Frank Graziano han demostrado, Santa Rosa de Lima siguió operando dentro de la realidad peruana de distintas maneras a medida que trascurrieron los siglos. A los fines de esta sección, sólo me interesa destacar lo acontecido durante el siglo XVIII.

disputas que sucedieron entre las distintas órdenes religiosas. Como ya ha sido notado, la orden de los Dominicos en Lima llevó a cabo un gran número de negociaciones para lograr acelerar el curso de los acontecimientos de la canonización junto con buena parte de la elite de la sociedad criolla de su tiempo. Ramón Mujica Pinilla cree que Rosa era la santa que los dominicos del Perú buscaban “para defender la cuestionada autoridad espiritual de los frailes nacidos en el Perú y recuperar el poder y prestigio que habían perdido durante el régimen del virrey Toledo” (“El ancla de Rosa de Lima” 177). Es posible así pensar que Rosa de Lima surgió como un símbolo de una naciente conciencia criolla que, buscando establecer alianzas materiales y simbólicas con las instituciones del imperio español, perseguía poseer su propio símbolo garante de su legitimidad para participar en la dirección de sus propios destinos. Por otra parte, desde la perspectiva de la jerarquía eclesiástica post-tridentina, la posibilidad de erigir al primer santo nacido en suelo americano se pensaba como una herramienta más en el proceso de occidentalización del territorio americano. En una carta del Papa Clemente X (fecha en 1671) al pueblo del Perú, reproducida en la *Vida de Santa Rosa* del Padre Hansen, el sumo pontífice subraya cierta carencia americana en lo que a santos respecta; carencia que, claro está viene a corregirse de la mano de la primera santa criolla:

De todas partes: de Asia, del África y de Europa fue recogida una grande multitud de santos, varones y mujeres de toda edad, condición y grado. Sola la América yacía hambrienta y enferma, ni conocía el misterioso secreto del Señor que quiere la salud de todos, ni podía oír las voces del criado que llamaba; hasta que vino la plenitud de los tiempos, y por medio de los ministros fieles resonó la voz del Padre de familias en los oídos de la muerte. (*Vida de Santa Rosa* 472)

Esta forma de inclusión del territorio americano dentro de la historia universal de la cristiandad será materia de posteriores análisis cuando examine el sermón que Espinosa Medrano escribió celebrando a Santa Rosa de Lima, pero ayuda a pensar la compleja dinámica que se llevó a cabo durante todo el proceso de canonización de la santa.

La carrera de Santa Rosa de Lima hacia la canonización halló un terreno fértil en las mentalidades de la sociedad criolla del virreinato que se encontraba en un proceso constante de disputa y negociación con las autoridades de ultramar. Teodoro Hampe Martínez ha estudiado con detenimiento la composición étnica y social de los testigos que participaron en el proceso de canonización concluyendo que, en su mayoría, fueron individuos pertenecientes al estamento criollo quienes funcionaron como catalizadores en dicho proceso de santidad: “De las testificaciones de su proceso se desprende la insoslayable vinculación de la *flor de Lima* con las inquietudes y el ambiente donde surgieron el protonacionalismo y la conciencia criolla” (“Santa Rosa de Lima y la identidad criolla” 219). La santa asume distintas figuraciones que la ubican en un plano conceptual inestable y en constante transformación dentro del imaginario del siglo XVII: será la defensora a ultranza de la misión evangelizadora de la monarquía hispana al operar como un instrumento en la conversión y asimilación de las masas indígenas, pero también actuará como la figura patriótica que defiende el territorio del Perú ante el ataque de los corsarios holandeses.⁸⁹

En la vida de Santa Rosa confluyen valores propios de la contrarreforma como su defensa a ultranza de la eucaristía como sacramento sagrado al mismo tiempo que será

⁸⁹ Un excelente análisis de cada una de estas acciones en la vida de la santa se encuentra en el libro *Wounds of Love* de Frank Graciano, principalmente me refiero al cuarto capítulo “Why Rose of Lima?” (89-109). Por su parte, Mujica Pinilla en *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América* (edición aumentada del ensayo “El ancla de rosa de Lima”) analiza en con detenimiento las formas iconográficas en que se representó a la santa a lo largo de la historia virreinal del Perú y los distintos significados que asumió de acuerdo al contexto social y político en el que participó. En relación al sermón de Espinosa Medrano, consúltese el capítulo 4 (323-32).

representada en la iconología de la época con atributos que la relacionan con la diosa griega de la Justicia, Astrea. Esto último le ha permitido a Mujica Pinilla interpretar el papel de la santa íntimamente vinculado con el mito de la renovación imperial de la cristiandad: la aparición de una santa en el territorio americano podía así vincularse con la idea de los primeros franciscanos y dominicos que llegaron a América, y concibieron al territorio como una “edad dorada” de la Iglesia primitiva (“El ancla de Rosa Lima” 165-66).

Consecuentemente, los atributos con que se representa a la Santa en la iconografía ortodoxa se han vinculado con el ideario del criollismo peruano: los cuadros muestran a Rosa sosteniendo en una mano a la ciudad de Lima sobre un ancla y en la otra mano al niño Jesús entre flores y olivas. La interpretación aceptada de este tipo de simbología sostiene que el ancla es signo de la esperanza y la fe en la restauración de una era dorada de la perfección espiritual; al mismo tiempo que Rosa será pensada como la intercesora de la monarquía española ante la justicia celestial. Rosa está así en un espacio intermedio ya que si su origen la hace singularmente americana, su participación en el plan divino de redención completa la inserta dentro de un proyecto mesiánico e imperial. La santa será también un elemento usado por los criollos para afirmar su altura moral/ espiritual contrarrestando los prejuicios peninsulares, sin embargo, este pedido de reconocimiento será (durante el siglo XVII, por lo menos) un llamado de inclusión y participación en las redes de poder de la monarquía. En suma, Rosa será un signo tan inestable como la misma relación entre la colonia y la metrópolis que genera un diálogo (a veces desafiante) entre dos polos en conflicto constante. En otra carta de Clemente X (1668) dirigida a los gobernadores y al cabildo de la ciudad de Lima, puede percibirse esta tensión que no abandona a esta imagen por mucho tiempo. El

papa celebrará la diferencia americana resaltando la singularidad del *nuevo* continente y el papel que esta región juega en la nueva configuración universal:

¿Cuántos entre los antiguos, y aún antes de los últimos descubrimientos no hubo entre los sabios modernos que no hayan asegurado, y según su modo de ver con toda razón y no menor seguridad, que debajo de los ardores de la zona tórrida no podía haber habitantes, y que no hayan tenido por insensatos a algunos pocos que pensaban lo contrario? ¿Quién hubiera buscado en tierras inhabitables y abrasadas por los ardientes rayos del sol, Rosas que acompañan la primavera? (Hansen, *Vida de Santa Rosa* 457)

La presencia de América en el sistema universal está íntimamente vinculada con un tiempo presente que articula los dos órdenes (el pasado y el hoy) a través de la aparición de la santa americana. La diferencia americana no sólo contradice el saber clásico sino que además reclama para sí un tipo de reconocimiento que la pone a la misma altura espiritual que el viejo continente, hecho que Clemente X va a reconocer siempre y cuando la singularidad se someta al plan divino que emana de la Iglesia de Roma:

Sin embargo esto es hoy a todos patente, y nadie se admira; pues entrambas cosas son una verdad palpable. Veis *aquí a vuestra Rosa, o mejor, también nuestra*, que despide celestes fragancias de heroicas virtudes y está adornada con rayos de luz celestial; y no aparentes, sino verdaderos y aprobados con la verdad firma e indudable de insignes y verdaderos milagros.” (Hansen, *Vida* 457; énfasis mío)

La autoridad que da cabida a la religiosa de América en el santoral católico también exige la fidelidad de los súbditos del virreinato. El paso de “vuestra rosa” a “también nuestra”, puede leerse como un acto de aceptación por medio de la apropiación del símbolo criollo a través de

una operación de inclusión de la alteridad criolla bajo el signo de la autoridad papal. En Santa Rosa de Lima los atributos que la hacen digna de veneración (“heroicas virtudes” y “rayos de luz celestial”) serán reconocidos por la autoridad eclesiástica y, metonímicamente, esta institución reconoce a su vez la capacidad moral de los criollos del Perú. Estos últimos, claro está, también asumirán su papel dentro de la estructura imperial/teológica de la monarquía española acatando los dictados de la autoridad que les da cierta participación en la distribución del poder virreinal. El espacio que media entre el “vuestra” y el “nuestra” es lo que intento destacar al analizar la forma en que Juan de Espinosa Medrano celebra a la primera santa americana en uno de sus más famosos sermones. En ese texto, el Lunarejo se hace eco de muchos de los elementos que participaron en el proceso de canonización de Santa Rosa, así cómo también se vincula intertextualmente con la tradición hermenéutica que rodeó la santificación de la criolla limeña. Su oración a la virgen e América será una instancia clave donde se podrá interrogar este complejo proceso de negociación y autorización político-religiosa.

Espinosa Medrano y su versión de la Rosa de Lima

Espinosa Medrano escribió un sermón con motivo de la celebración de la primera santa americana. El título completo de esta pieza era “Oración panegírica a la gloriosa Santa Rosa, patrona de los reinos del Perú, en el Convento de Predicadores de esta gran ciudad del Cuzco, patente el Santísimo Sacramento”⁹⁰ y se encuentra en *La novena maravilla*, sin

⁹⁰ La versión original de este texto se encuentra en *La novena maravilla*, es el sermón número 26 de la colección. No es un texto que se haya re-editado y su acceso no es sencillo. He consultado el ejemplar que se encuentra en la biblioteca de la University of Notre Dame, pero me ha parecido mejor hacer las referencias al texto desde otras ediciones que sean más accesible. En su edición del *Apologético* para la editorial Ayacucho, Tamayo Vargas seleccionó algunos sermones (y fragmentos de piezas oratorias) y los dio a conocer en una versión ligeramente modificada: la “Oración panegírica a la gloriosa Santa Rosa” se encuentra entre las páginas 192-205. Mujica Pinilla incluyó también este sermón en su libro sobre Santa Rosa. Consúltese el “Apéndice II” a *Rosa limensis* (423-36). Mis citas provienen de la edición de Tamayo Vargas, pero menciono si hay discrepancia en la lectura.

fecha.⁹¹ Este texto brinda la oportunidad de reflexionar en torno a la forma particular en que un letrado criollo celebra uno de los signos culturales propios de su estamento social, al mismo tiempo que ayuda a determinar las distintas formas de negociación entre el letrado criollo y el archivo cultural peninsular. Como pretendo demostrar, Espinosa Medrano elabora una figura de Santa Rosa de Lima a partir de múltiples materiales culturales que tienden a crear un espacio de autorización para los habitantes del mundo virreinal. La santa criolla será entendida como un signo preciso de la inclusión del territorio americano, y por ende, de sus más dilectos hijos (los criollos, no los habitantes andinos originarios), dentro del plan divino universal representado por la ortodoxia tridentina y la monarquía española. En este sermón, Espinosa Medrano celebra a la santa criolla en tanto don brindado por la divinidad a aquellos que conquistaron y evangelizaron el “nuevo mundo”, en especial, se pone el énfasis en las acciones de la orden de los dominicos del Perú. Durante todo el texto, el Lunarejo analizará citas de diferentes tradiciones (literatura greco-latina, patristica medieval, tratados teológicos) donde cree encontrar signos que prefiguran la aparición de la primera santa americana. El sermón, formalmente, se divide en cuatro partes ya que comienza con una breve salutación, seguida por el planteo del tema (es decir, la cita bíblica que funcionará como eje conceptual e ideológico de la pieza de oratoria) y dos secciones que constituyen el cuerpo narrativo propiamente dicho del documento.

⁹¹ La fecha de este sermón no se ha podido determinar, ya que algunos de los textos recogidos en *La novena maravilla* están datados, pero otros (como el que analizo aquí) desgraciadamente no tienen referencia temporal. Probablemente el sermón se haya compuesto antes de 1671 (año en que se le concede el grado de santa de los territorios americanos a la joven criolla) ya que se la menciona en el título sólo con el apelativo de “patrona de los reinos del Perú”. En 1669 se realizaron unas fiestas en Lima por la beatificación de la misma al haber sido nombrada por Clemente X como patrona de la ciudad, quizás el sermón del Lunarejo puede haber sido escrito durante ese año o el siguiente. Igualmente, Hampe Martínez asevera que la figura de Rosa de Lima ya había sido propuesta en 1632 como patrona de Lima y de todo el Perú (“Santa Rosa y la identidad criolla” 227), dificultando la datación precisa de este documento.

Ya desde la salutación se establece una primera asociación entre dos conceptos cargados de simbolismo en la tradición religiosa católica: “rosas” y el de “trigos”. El Lunarejo escribe:

Rosas y trigos hermosamente se amigan. Llevad rosas y vengan trigos. La más elegante rosa del mundo ostenta hoy la Romana Iglesia, y estímala tanto por dos veces peregrina, que menos por las doradas espigas del Trigo Eucarístico no lo trocará. (192)

La función de la salutación en los sermones consistía en el planteo de una idea que unía dos conceptos dispares que el predicador debía unir durante el desarrollo de la pieza oratoria. A su vez, estos dos conceptos funcionaban casi como un emblema simbólico de la idea principal que se buscaba transmitir con el sermón. Resulta interesante destacar que en los umbrales mismos del texto dedicado a Santa Rosa se proponga la similitud entre los significantes rosa y trigo ya que, como lo he comentado al hablar de la vida de Rosa de Lima, una de las acciones más destacadas en la vida de la santa fue su defensa de la eucaristía durante la amenaza de invasión por los piratas holandeses. En ese evento, se cuenta que Rosa (imitando la vida de Santa Catalina de Siena) se dirigió a la Iglesia Mayor de Lima y se propuso defender con su vida la santidad de la eucaristía. Claro está, como Mujica Pinilla lo ha señalado, esta unión entre la eucaristía y la santa puede leerse simbólicamente a través de la función de este signo de la cristiandad: Santa Rosa es la guardiana del santísimo sacramento frente a la impiedad de los herejes o bárbaros. Según este autor: “la defensa de Rosa de la Eucaristía comprometía no sólo la lealtad criolla frente a la corona española sino de las órdenes religiosas ya establecidas en territorio americano” (“El ancla de Santa rosa” 160-62). A través de esta primera asociación, Rosa se erige en una defensora acérrima de la

ortodoxia tridentina frente a las amenazas externas (aquí representada por los piratas holandeses) o internas (en relación a las *idolatrías* indígenas que estaban lejos de ser erradicadas del ámbito andino). Mujica Pinilla también nos recuerda que en un grupo de cuadros de la serie cuzqueña se representa la festividad del Corpus Christi y allí una efigie de Santa Rosa preside la carroza de la Defensa de la Eucaristía (“El ancla de Santa Rosa” 141-42).⁹² El Lunarejo elige así comenzar con su prédica sobre la santa de América a partir de un signo preciso de identificación estamental del sector criollo, como si estuviera sutilmente anticipando a su auditorio acerca del motivo y tema de su sermón.

Luego de esta parte, se introduce lo que las retóricas sacras llaman el tema propiamente dicho del sermón, es decir, el pasaje de la *Biblia* que será analizado durante la celebración del evento religioso. Espinosa Medrano parte de una cita del evangelio de Mateo (13) donde se compara al reino de los cielos con un grano de mostaza: “Simile est Regnum coelorum grano synapis; Cum autem creuerit sit arbor.” Esta será la segunda metáfora central del sermón, a partir del cual se irán ramificando otras imágenes secundarias que ayudarán a reforzar las distintas ideas que se quieren transmitir: la grandeza de Santa Rosa, el valor de los letrados americanos, la importancia de la predicación y su papel en la evangelización de América y la inserción del nuevo mundo en el plan divino. Todos estos elementos configuran un espacio significativo complejo que podría clasificarse a partir de dos movimientos: a) el sermón de Espinosa Medrano es un acto de auto-afirmación del sector criollo peruano que muestra distintas formas de negociación con la autoridad peninsular; b) el sermón es una pieza auto-referencial (casi un meta-sermón) que despliega en su complejidad textual los fundamentos estéticos e ideológicos que sostienen la actividad

⁹² Para un análisis exhaustivo de este tipo de celebración y los distintos papeles representados por los habitantes del mundo colonial, remito al libro de Carolyn Dean *Inka Bodies and the Body of Christ*, especialmente el capítulo 3, “An Ambivalent Triumph” (46-62).

creadora del letrado criollo; c) el sermón puede leerse como un intento por trazar una historia posible de las distintas funciones que el sermón tuvo, desde el momento de la conquista hasta el período de consolidación de los sectores criollos. Es por eso que esta oración panegírica puede leerse a través de los distintos vínculos que establece con la tradición anterior, y es así que las imágenes del sermón que analicé anteriormente, funcionan como intertextos posibles que contribuyen a crear el sentido total de este texto. Al revisar la historia americana en su sermón, Espinosa Medrano establece un nexo indisoluble entre el desarrollo de la sociedad virreinal y su progresiva inclusión en el diagrama de poder imperial hispano por medio de alusiones acerca de las contribuciones que la prédica religiosa (en todas sus variantes: evangélica, catecúmena, celebratoria) y sus agentes lograron en el territorio conquistado. En síntesis, esta pieza de oratoria sagrada muestra los pliegues discursivos del barroco colonial, principalmente al definir a la capacidad creativa del letrado como una virtud política.

La primera parte del sermón se abre con una cita bíblica que proviene de Isaías y será utilizada como un catalizador para introducir el tema americano. Espinosa Medrano comienza con toda una serie de preguntas y respuestas que tienen a mostrar su capacidad hermenéutica como lector válido de la tradición cristiana occidental, al mismo tiempo que esa capacidad le permitirá inscribir al territorio americano en la historia cultural de occidente:

¿Qué es aquello, que veo blanquear sobre las crespas ondas del océano? ¿Qué gente es aquella que *vuela* como las *nubes*, cuando vadean el aire, como *palomas*, cuando rápidamente se calan a sus nidales. (192; énfasis mío)

Las nubes, el océano y las palomas se interpretarán por medio de analogías conceptuales que buscan establecer un linaje ideológico / cultural que destaque la continuidad entre la tradición occidental y los habitantes del nuevo mundo. Espinosa Medrano retoma una imagen donde se

menciona un viaje a través de un océano. Cruzar un mar: es lo que él está haciendo a estrechar los lazos con la tradición ortodoxa cristiana. Es decir, clama por su singularidad, en tanto esta pueda estar inscrita dentro del tejido de la historia universal.

Espinosa Medrano narra el descubrimiento de América como un acontecimiento ya aludido en la *Biblia*, este hecho según Rodríguez Garrido contribuye a que el primer paso que da Espinosa Medrano para predicar el tema de la santa nacida en América es situar a este continente dentro del sentido universal del plan divino (“Espinosa Medrano, la recepción del sermón barroco” 157-58). Es decir, el Lunarejo utiliza la fuente bíblica como un antecedente textual que adelantaba la presencia de un nuevo continente. Al término “palomas” lo vinculará, primero, con el nombre de Cristóbal Colón “porque alude el profeta al nombre del capitán de aquellos heroicos argonautas, que era Cristóbal Columbo, que vulgarmente corrompéis en Colón; columbo o palomo era su blasón y apellido” (Espinosa Medrano, “Oración panegírica a Santa Rosa” 193) estableciendo una serie de asociaciones que, al mismo tiempo que demuestran el ingenio del predicador, tienen como garantía al saber etimológico sumado a la interpretación casi alegórica de eventos narrados en libros autorizados por la ortodoxia eclesiástica. Así mismo, al corregir el sentido corrupto del apellido del almirante genovés, el Lunarejo se impone como intérprete adecuado para destacar los vínculos escondidos en el gran texto del mundo. Como ya lo expliqué en el capítulo sobre el teatro de Espinosa Medrano, este tipo de saber analógico velaba por el mantenimiento de una cosmovisión inmóvil y sin fisuras que, a nivel político, contribuía al afianzamiento de un tipo de sociedad jerárquica y altamente estratificada como la que sostenía la monarquía española dentro y fuera de sus territorios. Por otra parte, el manejo erudito del que el predicador cuzqueño hace alarde opera de manera dual, ya que al desplegar

su conocimiento del archivo cultural europeo reivindica, a través de su ejemplo, a todo el sector letrado virreinal en tanto interlocutores válidos en las disputas peninsulares.

En el siguiente párrafo Espinosa Medrano introduce un comentario de Bocio sobre la profecía de Isaías en el cual se hace una interpretación mesiánica del pasaje bíblico. Para el intérprete aludido, no hay dudas que los términos utilizados por Isaías remiten, uno a uno, al futuro descubrimiento de América por los españoles. Espinosa Medrano inscribe sutilmente su palabra en este complejo palimpsesto y busca elaborar una interpretación aún más arriesgada del pasaje. Para el docto peruano no hay dudas acerca del carácter profético de la cita bíblica:

que cuando las nubes sean los navíos españoles, brillando relámpagos de acero y retumbando con la ronca tempestad de su artillería; pero las *palomas* que allí columbro no *son sino los hijos de domingo* palomas blanquinegras, que volaron las primeras a rastrear nuevos mundos, que rendir a Cristo. (193; énfasis mío)

En esta cita, Espinosa Medrano alude de manera sofisticada a su lugar de enunciación mediante el uso del deíctico de lugar (“las palomas que *allí* columbro”), este tipo de alusión al espacio desde el cual la palabra del predicador se emite se verá complementado por otro giro complejo en la cadena hermenéutica, ya que de la escena de Isaías se recortarán las figuras de las palomas como símbolos precisos de los padres Dominicos que arribaron al nuevo territorio conquistado. No es casual que Espinosa Medrano celebre a la orden a la cual perteneció, (orden que, después de muerto, lo veneró como uno de los más sabios doctores en teología y utilizó sus escritos en diferentes disputas doctrinarias acontecidas en Cuzco)⁹³ a la vez que, como ya he explicado al hablar del proceso de canonización de Santa Rosa, la orden

⁹³ Es indispensable consultar el ensayo de Rodríguez-Garrido “Retórica y tomismo en Espinosa Medrano”.

de los predicadores (“hijos de domingo”) cumplió un papel central en la consagración de la santa criolla (Graciano 101-02).

La preeminencia de la orden dominica en América se basa, en este sermón, a partir de la descripción dos atributos que los destacan de los demás. En primer lugar, esta orden religiosa será pensada como aquella que, por medio de su trabajo evangélico sacó a la población americana de la oscuridad propia de pueblos que desconocían la verdad revelada del mundo católico. Este hecho del pasado, claro está, se vincula abiertamente con la tensión existente entre las distintas órdenes en el Perú virreinal del siglo XVII. En segundo lugar, y estrechamente vinculada con esta primera cualidad, Espinosa Medrano va a enunciar un elogio del arte de la predicación que bien puede leerse como un índice auto-referencial a su propia tarea como orador sagrado, reponiendo la importancia significativa que este tipo de actividad propagandística tuvo en la conquista y colonización de los territorios. Justamente, esto último se podrá vincular con las reivindicaciones de las elites criollas peruanas que se nombraban a sí mismos como descendientes de los primeros conquistadores y encomenderos del territorio.

El primer aspecto mencionado es el de los dominicos como los primeros que evangelizaron y ganaron a la población nativa para la corona española y la iglesia católica. Para sostener esta idea, Espinosa Medrano va a volver a la profecía de Isaías y va a establecer diferentes guiños intertextuales a su auditorio ya que vinculará el significante *palomas* en este contexto con tres ejemplos que provienen de la antigüedad clásica. En primer lugar, el Lunarejo comparará a los dominicos con las palomas de la *Eneida* que ayudaron a Eneas a salir de los Campos Elíseos:

Así a buscar Eneas el ramo de oro en los campos Elíseos por el otro mundo, dos palomas le dirigieron a su descubrimiento: Juntas como palomas que casual y felizmente vuelan por el cielo. Y al verlas clamó el héroe: Sed mi guía y dirigid mi carrera por los aires, Sedme guías, aves felices, palomas fortunadas, senderead mis pasos por tan tenebrosos rumbos. Palomas pues dominicas guiaron al otro mundo las nubes del Evangelio. (193)

Este primer ejemplo aducido funciona primero para autorizar su lectura individual ya que Virgilio fue, durante mucho tiempo, objeto de lecturas que tendían a cristianizar sus ideas; así mismo, me interesa notar un significante que va repetirse más adelante con otros ejemplos: me refiero al uso recurrente de la oposición entre los significantes *luz* y *oscuridad*. Eneas va en busca de la luz resplandeciente del ramo de oro, logra alcanzarlo por medio de la ayuda de las palomas de la misma manera que la oscuridad se cernía sobre el territorio americano y la luz pudo hacerse paso por medio del trabajo evangélico de los dominicos. En segundo lugar, el Lunarejo va a hacer mención a una creencia de la antigüedad grecorromana para reforzar esta idea de la competencia entre las luces y las sombras:

Célebres son las (palomas) de la selva Hercinia, dicen, que son aves brillantes, cuyas plumas vibran tantas luces, que al pasar de noche los caminantes del aquel bosque, se dejan alumbrar de sus resplandecientes alas, como antorchas volantes. (193)

Las palomas de la selva mítica serán ahora entendidas como los predicadores que llegaron al orbe nuevo que se encontraba “en la tenebrosa opacidad de sus errores” (193) hasta que fue invadido por la luz de la doctrina católica. Espinosa Medrano vuelve a interpretar la historia viva de la occidentalización de América a través de la lente de la tradición grecolatina para

establecer el sentido de continuidad humanística de la historia del occidente cristiano: como puede deducirse, no existe ningún interés en el Lunarejo de recuperar cualquier signo de la cultura nativa que no será mencionada explícitamente, y que será apenas aludida por medio de la oposición luz / oscuridad, claro está, relegándola al polo negativo del par. Por último, el tercer signo intertextual se refiere a la historia de la ateniense Aspasia (esposa de Pericles, y satirizada por Platón), narrada por Claudio Eliano, naturalista latino: el Lunarejo copia un fragmento de un personaje de la historia griega clásica, y lo reinterpreta según su complejo sistema de alusiones eruditas que tienen a celebrar el trabajo pastoral dominico:

Soñaba Aspasia, adoleciendo de un tumor o eclipse importuno que le desairaba la belleza, sin esperanza de medicina, que se le venía volando una paloma que la hablaba en voz humana, díjola: Ea, buen ánimo, toma una rosa de las de la corona de Venus, aplícatela al rostro y tornará a florecer tu hermosura. (193)

Nuevamente, en la zona nocturna del sueño se encuentra la receta para remediar el mal que la aqueja, por medio de la aparición de una paloma consejera. Si bien este ejemplo, entre los tres mencionados, parece un poco ajeno a lo que se predica, y el vínculo ente oscuridad y luz no es tan obvio, la mención a la rosa como remedio para la enfermedad de Aspasia va a vincularse semánticamente con la santa americana y a significar la función dentro del plan universal trazado por la divinidad: será la Rosa de Lima la que traerá la luz y la belleza a las tierras australes. Ahora bien, la forma en que se realiza esta lectura alegórica realza las características de Santa Rosa como defensora de la ortodoxia tridentina:

¡Oh qué desmayada yacía la militante iglesia en el Nuevo Mundo, qué sin brío su esplendor! ¡Qué desalentada su gallardía! Pero las mismas palomas que la reengendraron en las primeras luces de su fe, la han promovido a los mayores

lustres de su beldad; sola una rosa, en su rostro ha restituido hermosuras,
ahuyentado opaqueces, encendido carmines, centelleado resplandores, florecido
santidades. (194)

La aparición de Rosa de Lima en el contexto virreinal será entendida como un signo expreso de la divinidad que premia a la orden dominica con una prenda santa que podrá encender nuevamente el rigor evangélico de los primeros años de la conquista. Espinosa Medrano re- escribe la historia colonial cercana como si ésta fuera un eco de la voluntad celestial. El papel de los dominicos es doblemente vindicado ya que son, simultáneamente, causa y consecuencia del *renacimiento* religioso que se da a través de la santa criolla. En síntesis, el Lunarejo ha utilizado la oposición luces vs. sombras como una analogía para dar cuenta de la distancia existente entre las religiones nativas vs. el cristianismo; al realizar esta comparación, oblitera cualquier vínculo entre el pasado incaico y el presente criollo. Es justamente a este estamento social al que dirige su palabra tan cargada de alusiones y citas cultas que funcionan como los signos visibles de una cosmovisión occidental pero que también quieren expresar la pertenencia a un espacio cultural determinado, el de los letrados criollos, donde la dificultad retórica operaba como una barrera lingüística que distinguía a aquellos que pertenecían o no al círculo de poder del virreinato. Implícitamente, Espinosa Medrano se construye a sí mismo como el intérprete adecuado de una tradición cultural milenaria por medio de su capacidad para destacar los vínculos ocultos dentro del archivo cultural humanista peninsular.

Una vez establecida la historia primigenia de la Rosa de América, el orador cuzqueño debe ahora controlar el sentido simbólico del significante *rosa* para poder sostener su cadena asociativa entre el pasado y el presente; y es por eso que introducirá también una nueva

versión del origen de la rosa, corrigiendo a la antigüedad mítica, para poder inscribir el presente americano:

Que si la antigüedad mentía, que en la sangre de Venus se había teñido de púrpura aquel pimpollo; no se coloró en el Perú, sino en la sangre de sus palomas, regado con la sangre Dominicana, brotó este opulento terreno para delicias de la militante y triunfante Iglesia a esta liadísima rosa, que enamoró con sus fragancias a Dios, a los ángeles, y a los hombres. (194)

El mito griego servirá como contrapunto para señalar la diferencia de la santa americana que nace del sacrificio de los primeros predicadores que dieron su vida para catequizar el continente. Espinosa Medrano concluye que el presente “triumfante” de la Iglesia en el Perú se debe a la entrega, casi como los mártires de la iglesia primitiva, de los primeros dominicos. Queda claro que la posición ideológica del Lunarejo busca establecer un pacto simbólico entre la elite criolla y la ortodoxia eclesiástica a través del modo en que examina la historia de la zona andina. Los criollos, que tantas veces reivindicaron ser los descendientes de los primeros conquistadores, no podían ser indiferentes al esquema historiográfico propuesto por el teólogo cuzqueño que glorificaba la tarea de los primeros europeos que habían llegado a las *Indias*.

Espinosa Medrano comienza a enunciar una genealogía posible de Rosa de Lima que, claro está, no sigue la biografía de la santa, sino que busca mostrar que la figura de la santa se inscribe dentro de un re-agrupamiento de las fuerzas constrictivas de la ortodoxia católica. Como ya mencioné anteriormente, en la salutación de este mismo sermón, el Lunarejo propuso que la figura de Rosa de Lima podía entenderse como una amalgama conceptual de dos significantes hiper-codificados en la tradición religiosa: la rosa y el trigo. El Lunarejo

sigue de cerca la tradición de la oratoria barroca que situaba en el comienzo del texto los dos términos o conceptos que debían unirse por medio del ingenio del orador. Como ya anticipé, la relación entre la rosa y el trigo se dará a partir de la idea de una Santa Rosa como defensora de sacramento eucarístico. Dentro del esquema simbólico que el Lunarejo propone en su sermón, la relación entre estos términos va a darse por medio del significante “sangre”:

Son los predicadores aves lucientes, palomas hercinias; palomas que alumbran volando; que como les arde la pluma también les resplandece la sangre; y así al colorido de la rosa, como de aquella sangre le vino lo rojo; también le procedió lo brillante: *Non tantum odore; sed etiam fulgore, mas de otra sangre y de otra luz juzgo, que le proviene ese ardiente carmesí.* (195; énfasis mío)

Si anteriormente Santa Rosa de Lima fue concebida como el producto del sacrificio de los primeros predicadores dominicos, el orador cuzqueño decide ahora profundizar en esta analogía, hallando que el color y la luz de la santa americana provienen del sacrificio de Cristo al morir en la cruz. Para ello, Espinosa Medrano va a interpretar ahora dos episodios de la vida de Santa Rosa que tuvieron singular fortuna en su hagiografía: en el primero, Santa Rosa entre sueños tiene una visión divina donde bebe, a través de la herida del costado, la sangre de Cristo. El segundo evento refiere a cierto ardor que la santa expresaba cada vez que comulgaba. El primer episodio le servirá al predicador para asociar el rojo de la Rosa de Lima como el sacramento de la eucaristía: “Esta Sangre Eucarística enrojecía aquella flor, aquel fuego celestial en cándida ceniza de accidentes solapados, encendió esta rosa” (195). Rodríguez Garrido ha notado que el segundo episodio se erige a partir de una relación intertextual con el Evangelio de Mateo; allí se encuentra la frase “*Ignem veni mittere in terram*” (vine a dar fuego a la tierra) que, según el evangelio se le atribuye a Cristo y

concluye el estudioso peruano que “el ardor de Rosa es así testimonio de los que afirma el Evangelio y que también en el Nuevo Mundo se acreditan las palabras del Evangelio” (“Espinosa Medrano, la recepción del sermón barroco” 160). Estos dos ejemplos persiguen la idea de demostrar el celo evangélico de Rosa y su fiel resguardo de las herejías. Más aún, algunos párrafos más adelante, el Lunarejo se referirá abiertamente (cosa que no había hecho hasta aquí) al mundo incaico a través de los lamentos de Santa Rosa al no poder convertir a los indígenas en su totalidad:

Cuantas veces volvía los ojos hacia las montañas de los indios bárbaros, se atormentaba, gemía, lloraba amarguísimamente de ver cuantas almas infieles se escapaban de los cazadores evangélicos, exhortaba y aun costreñía a varones religiosos, en especial a los de su orden, que acometiesen a la conversión de aquel gentilísimo. (198)

La santa ahora será abiertamente descrita como una activa vigilante de la ortodoxia católica en la geografía andina al combatir las religiones de la región. Aquí es posible observar el grado extremo de diferenciación que la subjetividad criolla mantiene con el *otro* americano: no hay en las palabras de Espinosa Medrano ningún tipo de carácter conciliador o sincrético de las tradiciones antiguas del Perú, sino que, contrariamente a lo que muchas veces la crítica pretende leer (Chang-Rodríguez es el caso más extremo): el Lunarejo contribuye a generar el espacio criollo de representación en abierta oposición al mundo indígena, y generando un espacio de negociación con la metrópolis a través de un celo extremo en lo que concierne a la ortodoxia religiosa. Santa Rosa será un signo adecuado para que el criollo vincule su historia con otros signos presentes en la cadena significativa imperial. Claro está, existe sin lugar a dudas un tipo de reivindicación criolla en este movimiento, pero no implica ningún tipo de

sincretismo con el pasado reciente, sino que apunta a establecer una alianza estratégica y momentánea con el *telos* imperial.

Para cerrar esta primera parte del sermón, el predicador busca trazar una continuidad entre la cultura occidental y el presente peruano. La estrategia que utiliza es reponer la cita bíblica con que inició su oración: *Simile est Regnum coelorum grano synapis: Cum autem creverit fit arbor* (El reino de los cielos es semejante a un grano de mostaza: cuando ha crecido se hace árbol) a lo que va añadir la singularidad de la santa criolla:

Comenzó la Iglesia en Judea, sembrase la predicación evangélica, semilla tenue en doce hombres, que esparcida por el mundo, creció por casi mil quinientos años, propagando sus ramos por el Asia, África y Europa. Pensábamos que había ocupado todo el orbe, *ubique terrarum*. Pero quedábase todavía mata de mostazo bien crecida y alta; pero en tanto mayor que todas las hortalizas. (199)

Rodríguez Garrido explica cómo esta glosa al fragmento evangélico plantea que la con la introducción del nuevo mundo al diagrama eclesiástico universal, puede completarse el plan de salvación presente en los Evangelios y al que Rosa, con su vida de santidad, asiste y corrobora (“Espinosa Medrano, la recepción del sermón barroco” 163). Una vez que se tiene presente esta dinámica de inclusión y confirmación del plan divino, el orador desliza una abierta referencia a la constitución misma de su de la Santa e, implícitamente, al estamento social que propugnó por su canonización:

¿Qué decís, órgano del Espíritu Santo? ¿De todas las perfecciones que cifra el Evangelio es rosa la idea, el arquetipo? De todas: *Totius*. ¿Tantas llegan a caber en una Virgen Peruana? (¿criolla, que decís?). Tantas. Trascienda pues dos mundos, esa

fragancia, honre, acredite y alegre, no sólo aquella cena sacramental de la militante, pero aún la beatífica de la triunfante Iglesia. (199)

El balbuceo, el murmullo, la palabra disimulada, dicha al pasar es la que se usa para nombrar a la santa criolla, frente a un auditorio múltiple pero que es capaz de decodificar el gesto de auto-afirmación criolla. En la larga cadena de santos de la historia de la cristiandad, la Rosa de Lima continúa la serie desde un origen excéntrico. La palabra de Espinosa Medrano en este sermón parece poner en escena diferentes voces que son convocadas y organizadas por el orador y que buscan, por medio del signo de la religiosa limeña trascender esos dos mundos (España y Perú).

Una vez re-creada la historia de Rosa y sus vínculos con la religiosidad americana, la segunda parte del sermón está dedicada casi completamente a explicar una cita del *Eclesiástico*: “Soy como elevada palma de Cades, como plantación de rosas en Jericó, como hermosa oliva en los campos” (199) donde el orador actúa como un intérprete bíblico, buscando en un conjunto de textos diversos, los signos que autoricen a pensar que ese pasaje habla de la santa peruana. Rodríguez Garrido ha sugerido que toda esta segunda parte contiene la misma dinámica de restitución de autoridad intelectual al letrado virreinal que también aparece en el *Apologético* al desentrañar las dificultades gongorinas. El mismo crítico describe el trabajo hermenéutico del Lunarejo como una ejercicio donde el cuzqueño muestra la calidad de su ingenio (“Espinosa Medrano, la recepción del sermón barroco” 164) al refutar a comentaristas tradicionales del texto sagrado y proponer una lectura novedosa que tiene como centro la realidad americana. Santa Rosa es nombrada como “primitivo y espantoso parto de santidad de todo este Nuevo Mundo” (201). Este apelativo se matiza a partir de la inclusión de otros sujetos ilustres del virreinato que son señales de una dinámica

histórica que lejos está de detenerse: Rosa es el fruto temprano de las tierras australes que dará, con el tiempo, nuevos sujetos sobresalientes desde lo religioso y moral.

Todo el resto del sermón plantea la necesidad de admitir que por intermedio de la santa criolla, el Nuevo Mundo posee ahora la capacidad para dialogar de igual a igual con el otro orbe. América podrá ahora vanagloriarse de haber disipado la oscuridad de la *barbarie* ya que puede ser admitida dentro del proyecto teológico político de dominación imperial:

con este patrocinio compita Lima con Roma, que acá tenemos nuestra Rosa, que presentar ufanos al Ámbito Soberano de los hombres, y cuando Roma aun de dos Apóstoles tan grandes, que son las más sublimes columnas de la Iglesia, apenas hace una Rosa, que ofrecer a Cristo. Lima le dará Rosa que equivalga, emule, y contrapese a esas dos ínclitas cabezas del cristianismo: con solo Rosa blasonará el Perú tanto como todo el Mundo con su Apóstoles. (205)

Roma y Lima pueden ser catalogadas ahora como urbes similares debido a que la segunda ha sido rescatada por el don de Santa Rosa de la oscuridad religiosa a la que estuvo condenada durante 1500 años. El uso de los deícticos y de la primera plural deja constancia de una geografía cultural diferencial entre las dos ciudades mencionadas, pero que el Lunarejo se avoca a conjurar mediante la introducción de la santa criolla dentro del conjunto de santos de la cristiandad. A través de las veladas alusiones a San Pedro y San Pablo (las dos “ínclitas cabezas del cristianismo”) Espinosa Medrano repone sutilmente la cita bíblica que daba comienzo a esta sección dentro del devenir histórico cristiano: la santa americana será la *rosa* que se ubica entre la *palma* y el *olivo* (los dos apóstoles) del fragmento del *Eclesiástico*. La distribución espacial de la gracia divina ya se ha completado de la mano de la santa criolla, y el presente histórico americano puede parangonarse con la antigüedad cristiana

primitiva; de allí que Roma y Lima puedan compararse una vez que comparten el lugar predeterminado que la sabiduría eterna de la divinidad les ha asignado. Como puede deducirse, Espinosa Medrano no busca ningún tipo de tradición alternativa para ubicar la diferencia americana sino que, por el contrario, se aferra sólidamente a las coordenadas hermenéuticas que le brinda la ortodoxia romana. Como ha afirmado Rodríguez-Garrido el uso de

términos como *compite*, *equivalga*, *emule* y *contrapese* evidencian que el predicador parte de una consideración general de desigualdad entre los dos continentes y que la argumentación está orientada a revalorar la posición que el Nuevo Mundo y sus habitantes ocupan en el concurso universal. (“Espinosa Medrano, la recepción del sermón” 167)

La continuidad del *telos* evangélico implica una conformidad con el dominio europeo de los territorios de ultramar y una sumisión a la autoridad peninsular. Espinosa Medrano no está pidiendo para su patria una autonomía cultural y / espiritual sino que parece exigir un reconocimiento de la capacidad intelectual de los letrados criollo para poder llevar a cabo empresas que beneficiarían tanto a estos como a la corona. Justamente, el acto de reivindicación de la altura americana en relación con el otro orbe (con España), expone un deseo de diferenciación de la cultura autóctona conquistada. En su ideario criollo, el Lunarejo no busca aunar las distintas tradiciones pre-colombinas para interpretarlas de manera euro-céntrica (como Sor Juana en sus Loas, o Sigüenza y Góngora en su *Teatro de Virtudes*) sino que elide cualquier tipo de función residual de las culturas subyugadas. La “Oración panegírica a Santa Rosa de Lima” puede entenderse así como un intento radical realizado por la intelectualidad criolla para establecer un tipo de sincronía imperial con el

centro cultural metropolitano basado en la reconstrucción del pasado y del presente peruano a través de estrategias representativas de inclusión y asimilación de la distancia / diferencia americana. La primera parte del sermón funciona como una caja de resonancia de la historia reciente del virreinato del Perú, a través del papel de los predicadores en esta tarea. Por otra parte se establece, tácitamente, un *continuum* entre la progresiva evangelización del territorio y la paulatina consolidación del sector criollo en tanto partícipe activo del plan imperial: el Lunarejo busca destacar que no hay una ruptura abrupta entre los criollos y los peninsulares, sino que los primeros han actuado eficientemente y merecen el reconocimiento debido por su labor.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta disertación he pretendido brindar una lectura posible de la producción letrada de Juan de Espinosa Medrano a partir de un análisis centrado en las obras escritas en castellano. Si bien existen aún zonas inexploradas de lo escrito por el Lunarejo (principalmente sus textos en quechua y latín), consideré fundamental trazar una idea de conjunto de una obra que resiste a fáciles clasificaciones y que, por momentos, desorienta a cualquier lector interesado en las negociaciones simbólicas y materiales entre los letrados criollos y las autoridades peninsulares. El *caso* Espinosa Medrano es uno entre varios que merecen ser atendidos desde una perspectiva crítica amplia y multidisciplinaria que busque la singularidad de estos nuevos actores sociales del continente americano al mismo tiempo que no pierda de vista sus ambiguas relaciones con el archivo cultural peninsular. A través de su apasionada defensa de la poesía de don Luis de Góngora, Espinosa Medrano hizo explícita una forma de participación estética e ideológica dentro de las redes del poder trasatlántico. Sin embargo, no debe olvidarse que el momento del Lunarejo podría considerarse como una instancia auto-reflexiva de un grupo social (los criollos) que ya venía, gradualmente, buscando los canales para expresar su diferencia y singularidad en relación al discurso de la autoridad española. Ahora bien, este hecho no implica un tipo de rebelión abierta y radical en contra de los cánones peninsulares sino que abre el camino para una forma de distanciamiento que se basa en un sutil mecanismo de lectura, re-escritura e imitación de la *letra* autorizada. El *Apologético*, entonces, puede entenderse como una poética de la producción letrada virreinal del Perú en tanto ensaya un tipo de recepción crítica de una forma literaria polémica (la poesía de Góngora) al mismo tiempo que inscribe la capacidad

del letrado criollo para lidiar con la compleja tradición peninsular. Tanto su obra de teatro *Amar su propia muerte*, como los sermones plantean un tipo de dinámica similar de apropiación de la cultura hispánica.

En cada una de sus obras, el Lunarejo se construye a sí mismo como la figura del intérprete capaz de descifrar tanto la empresa poética gongorina, las técnicas teatrales de Lope y Calderón, como también la operatividad el sermón barroco. Simultáneamente, Espinosa Medrano es un nuevo productor de sentido que, en las márgenes australes del imperio, busca un modo posible para dar cuenta de su complejo espacio en la ciudad letrada barroca. Al elegir el concepto de imitación como una de las claves para entender este deseo, he querido dar cuenta de una oscilación conceptual que va desde el *conocimiento* y aspira al *reconocimiento* (para actualizar la forma propuesta por Bourdieu) en tanto sector económica y culturalmente privilegiado para negociar con las autoridades peninsulares. De allí que he trazado las coordenadas básicas que entran en juego en lo que llamé el gesto imitativo: una forma de asumir la diferencia a través de una paciente reconstrucción del habla letrada peninsular. En el acto imitativo que Espinosa Medrano recrea en su *Apologético* puede hallarse cierta reversibilidad de la función de la letra y del letrado en este período de la historia americana ya que, por un lado, la cultura impresa será uno de los vehículos que afianzan el status quo ibérico, pero, por otra parte, se puede observar también un asedio constante a esta producción letrada que puede percibirse en cada una de las interpretaciones, imitaciones y re-elaboraciones de los modelos canónicos. No es casual, entonces, que el Lunarejo participe de este asedio en tres registros (la poesía, el teatro y el sermón) que se encuentran epistemológicamente conectados en la cultura del Barroco.

El escritor cuzqueño no vacila un instante en buscar la expresión afín a su posición social dentro de los parámetros establecidos por la cultura del sector dominante, y al hacer este movimiento desencadena una serie de procedimientos interpretativos y compositivos que tienden transformar al canon peninsular en objeto plausible de ser interpretado. Es por eso que, según mi propuesta, la diferencia que asoma en la producción escrita del Barroco de Indias se basa en la capacidad del letrado criollo en volver ruina (en el sentido que Walter Benjamin da a este término en el siglo XVII) a sus antecedentes literarios. Al reflexionar acerca de la función de la poesía, el drama y el sermón, el Lunarejo muestra el carácter de artefacto de la palabra letrada, y quiebra, por un momento, la idea de inmutabilidad y jerarquía que se impone desde el centro metropolitano acerca de la natural preeminencia de la cultura imperial en tanto modelo que debe ser respetado y seguido a ultranza. De manera singular, esta suspensión es sólo momentánea y opera dentro del tejido discursivo del siglo XVII hispánico como un índice irrefutable de la habilidad que este letrado criollo tienen para negociar por su espacio dentro del diagrama de poder del Perú virreinal. El magno conocimiento de la tradición precedente que Espinosa Medrano hace explícito en cada uno de sus registros literarios es un tipo de acto performativo que, primero, busca dar cuenta ante la autoridad peninsular de la capacidad de los habitantes del virreinato (en particular el sector criollo) para insertarse dentro de la cadena cultural metropolitana. A su vez, el movimiento del Lunarejo también se dirige a sus pares quienes, al ubicarse en el intersticio de la razón imperial (no son españoles, pero tampoco son indígenas), buscan forjar los primeros signos de una identidad diferenciada. Espinosa Medrano ha tendido un puente, un *instable puente* según el verso de Góngora, entre la península ibérica y el Perú, entre su pasado y nuestro presente: transitarlo en toda su amplitud ha sido mi objetivo.

OBRAS CITADAS

- Acosta, Leandro. *Barroco de Indias y otros ensayos*. La Habana: Casa de las Américas, 1985.
- Acosta de Arias Schreiber, Rosa María. *Fiestas coloniales urbanas (Lima-Cuzco-Potosí)*. Lima: Otorongo, 1997.
- Adorno, Rolena. "La ciudad letrada y los discursos coloniales." *Hispanamérica: Revista de Literatura* 16 (1982): 3-24.
- Alberro, Solange. "Criollismo y barroco en América Latina." Schumm 95-110.
- Alonso, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1955.
- . *Góngora y el "Polifemo"*. 3 tomos. Madrid: Gredos, 1980.
- Amescua, Mira de. *El clavo de Jael*. 1 Oct. 2006.
<<http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/mira/clavja.html>>
- Arrom, José Juan. *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*. La Habana: Anuario Bibliográfico Cubano, 1956.
- Artigas y Ferrando, Miguel. *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*. Madrid: Revista de Archivos, 1925.
- Barnes, Gwendolyn. *Sermons and the Discourse of Power: The Rethoric of Religious Oratory in Spain (1550-1900)*. Diss. U of Minnesota, 1988. Ann Arbor: UMI, 1988. ATT 8910969.
- Basadre, Jorge. *El Conde de Lemos y su tiempo (bosquejo de una evocación y una interpretación del Perú a fines del siglo XVII)*. Lima: Editorial Huascarán, 1948.
- Bechara, Zamir. "Notas para una estética del Barroco de Indias." Schumm 141-62.

- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Trans. John Osborne. London: Verso, 2003.
- Beverley, John. "Máscaras de humanidad: sobre la supuesta modernidad del *Apologético* de Juan de Espinosa Medrano." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 23 (1996): 45-58.
- . *Una modernidad obsoleta: Estudios sobre el barroco*. Estado Miranda: Doxa y Episteme, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction. A social Critique of the Judgment of Taste*. Trans. Richard Nice. Cambridge: Harvard UP, 1984.
- . *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Ed. Randal Johnson. New York: Columbia UP, 1993.
- Buci-Glucksmann, Christine. *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*. Trans. Patrick Camiller. London: University of Teeside, 1994.
- Bustillo, Carmen. *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- Buxó, José Pascual. *Góngora en la poesía novohispana*. México: UNAM, 1960.
- Cámara, Amalia. "Barroco peruano. Huellas de Lope de Vega y Calderón en el teatro del Lunarejo." *América y el Teatro español del siglo de Oro*. Ed. Concepción Reverte Bernal y Mercedes Peña. Cádiz: Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 1998.
- Carilla, Emilio. *El gongorismo en América*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1946.
- . *La literatura barroca en Hispanoamérica*. Madrid: Anaya, 1972.

- . "Los orígenes del ensayo hispanoamericano." *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 43 (1993): 374-83.
- Carpentier, Alejo. *Razón de ser*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1976.
- Carrillo, Francisco, ed. *Cronistas de convento y cronistas misioneros*. Lima: Editorial Horizonte, 1999.
- Cerdan, Francis. "Introducción crítica." *Paravicino* 9-41.
- . "Historia de la historia de la Oratoria Sagrada española en el Siglo de Oro, Introducción crítica y bibliografía." *Criticón* 32 (1985): 55-107.
- Chang-Rodríguez, Raquel. *El discurso disidente: Ensayos de literatura colonial peruana*. Lima: Pontificia Universidad del Perú, 1991.
- Chiampi, Irleamar. *Barroco y modernidad*. México: FCE, 2000.
- Cisneros, Luis Jaime. "Espinosa Medrano, lectio aenigmatica." *Diglosia linguo-literario y educación en el Perú: homenaje a Alberto Escobar*. Ed. Enrique Ballón Aguirre. Lima: CONCYTEC, 1990. 243-52.
- . "Huellas de Góngora en los sermones del Lunarejo." *Lexis* 6.2 (1982): 141-59.
- . "Itinerario y estructura del Apologético de Espinosa Medrano I." *Lexis* 16. 2 (1992): 123-88.
- y Pedro Guibovich Pérez. "Juan de Espinosa Medrano, un intelectual cuzqueño del seiscientos." *Revista de Indias* 48 (1988): 327-47.
- . "La polémica Faría-Espinosa Medrano. Planteamiento crítico." *Lexis* 11.1 (1987): 1-62.
- . "Para estudiar el sermonario de Espinosa Medrano." *Anuario de Letras. Revista de la Facultas de Filosofía y Letras* 35 (1997): 157-65.
- . "Relectura del Lunarejo. El can del cielo." *Lexis* 4. 2 (1980): 171-77.

---. "Sobre Espinosa Medrano. Predicador, músico y poeta." *Cielo Abierto* 10.28 (1984): 3-8.

---, y Pedro Guibovich Pérez. "Una biblioteca cuzqueña del siglo XVII." *Histórica* 6.2 (1982): 141-71.

---. "Un ejercicio de estilo del Lunarejo." *Lexis* 7 (1983): 133-58.

---. "Un raro opúsculo del Lunarejo." *Lexis* 11.1 (1989): 95-115.

Colombí-Monguió, Alicia de. *Petrarquismo Peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la Miscelánea Austral*. London: Tamesis Books Limited, 1985.

Concha, Jaime. "La literatura colonial hispanoamericana: problemas e hipótesis." *Neohelición* 4 (1976): 31-50.

Cornejo Polar, Antonio y Jorge Cornejo Polar. *Literatura Peruana Siglo XVI a Siglo XX*. Lima: CELACP, 2000.

Cruz, Anne J. *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1988.

Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. Vol. I. México: FCE, 1951.

Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y edad media latina*. Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: FCE, 1975.

Darío, Rubén. *Poesía*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

Darst, David. *Imitatio (polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*. Madrid: Editorial Orígenes, 1985.

Dean, Carolyn. *Inka Bodies and the Body of Christ. Corpus Christi in Colonial Cuzco, Perú*. Durham: Duke UP, 1999.

De la Flor, Fernando R. "La oratoria sagrada del Siglo de Oro y el dominio corporal."

Culturas en la edad de oro. Madrid: Editorial Complutense, 1995. 123-47.

Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions De Minuit, 1980.

Diccionario de autoridades. Real Academia Española. Edición Facsímil. Madrid: Gredos, 1963.

Discurso en loor de la poesía. Ed. Antonio Cornejo Polar. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 1964.

Echeverría, Bolívar. "El ethos barroco." Echeverría 13-36.

--- ed. *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. México: El Equilibrista, 1994.

Espinosa Medrano, Juan de. *Amar su propia muerte*. Ed. Rubén Vargas Ugarte. *Revista de la Universidad Católica del Perú* 1.1 (1932): 36-44; 1.2 (1932): 103-12; 1.3 (1932): 181-92; 2.4 (1933): 309-21; 2.5 (1933): 403-14; 2.7 (1933): 597-606; 3.8 (1934): 20-27; 3.9 (1934): 108-15.

---. *Apologético*. Ed. Augusto Tamayo Vargas. Caracas: Editorial Ayacucho, 1982.

---. *Apologético en favor de don Luis de Góngora*. Ed. José Carlos González Boixo. Roma: Bulzoni, 1997.

---. *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*. Ed. Luis Jaime Cisneros. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2005.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*.

Trans. Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.

Friedman, Edward H., and Carlos Jáuregui. "Teatro colonial hispánico." *Bulletin of the Comediantes* 58.1 (2006): 9-30.

- García-Bedoya, Carlos. *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial (1580-1780)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos Fondo Editorial, 2000.
- Gisbert, Teresa y José de Mesa. *Historia de la pintura cuzqueña I*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1982.
- Glave, Luis Miguel. *De Rosa y espinas. Economía, sociedad y mentalidades andinas, siglo XVII*. Lima: IEP-Banco central de reserva del Perú, 1998.
- Góngora, Luis de. *Soledades*. Ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia, 1994.
- González Boixo, José Carlos. “Defensa e imitación de Góngora en Juan de Espinosa Medrano.” *Góngora hoy IV-V*. Ed. Joaquín Roses. Córdoba: Diputación de Córdoba, 2002. 141-72.
- González Echevarría, Roberto. *La prole de Celestina. Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*. Madrid: Editorial Colibrí, 1999.
- Gracián, Baltasar. *Obras completas*. Ed. Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1967.
- Graciano, Frank. *Wounds of Love. The Mystical Marriage of Saint Rose of Lima*. Oxford: Oxford UP, 2004.
- Greene, Thomas M. *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven: Yale UP, 1982.
- Grigera Lopez, Luisa. “Apuntes para un estudio de la tradición retórica en Hispanoamérica en el siglo XVII.” *Kohut y Rose* 67-80.
- Gruzinski, Serge. *The Mestizo Mind. The Intellectual Dynamics of Colonization and Globalization*. Trans. Deke Dusinbere. New York: Routledge, 2002.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *El Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno*. Ed. John V. Murra and Rolena Adorno. Madrid: Siglo XXI, 1980.

- Guibovich Pérez, Pedro. "Biobibliografía de Juan de Espinosa Medrano." *Boletín del Instituto Riva Agüero* 15 (1988): 43-53.
- . "El *Apologético* de Espinosa Medrano y su contexto histórico." *Lexis* 29 (2005): 97-109.
- . "El testamento e inventario de bienes de Espinosa Medrano." *Histórica* 16 (1992): 1-31.
- . "The Printing Press in Colonial Peru: Production Process and Literary Categories in Lima, 1584-1699." *Colonial Latin American Review*. 10. 2: (2001):167-87.
- , y Nicanor Domínguez Faura. "Para la biografía de Espinosa Medrano: dos cartas inéditas de 1666." *Boletín del Instituto Riva Agüero* 27 (2000): 219-42.
- Hampe Martínez, Teodoro. "El eco de los ingenios: literatura española del Siglo de Oro en las bibliotecas y librerías del Perú colonial." *Discurso colonial hispanoamericano*. Ed. Sonia Rose de Fugge. Amsterdam: Rodopi, 1992. 77-100.
- . "Santa Rosa de Lima y la identidad criolla en el Perú colonial (ensayo de interpretación)." *Mazzotti* 215-32.
- . *Santidad e identidad criolla. Estudio del proceso de canonización de Santa Rosa*. Lima: Centro de Estudios Regionales Andinos, 1998.
- Hansen, Leonardo. *Vida admirable de Santa Rosa de Lima patrona del nuevo mundo*. Trad. Jacinto Parra. Lima: Centro Católico, 1895.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Ensayos*. Ed. José Luis Abellán y Ana María Barrenechea. México: Colección Archivos, 1998.
- Herrero García, Miguel, ed. *Sermonario clásico*. Madrid: Escelicer, 1942.
- . "Ensayo sobre la oratoria sagrada." Herrero García VII-LXXXIX.

- Higgins, Anthony. *Constructing the Criollo Archive. Subjects of Knowledge in the Bibliotheca Mexicana and the Rusticatio Mexicana*. West Lafayette: Purdue UP, 2000.
- Hopkins, Eduardo. "Poética de Juan de Espinosa Medrano en el *Apologético en favor de D. Luis de Góngora*." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* IV 7-8 (1978): 105-18.
- . "Problemática del receptor en Juan de Espinosa Medrano." *Homenaje a Luis Jaime Cisneros. Tomo II*. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2002. 973-1001.
- Howell, Susana. "Una nueva lectura del *Apologético* de Espinosa Medrano." *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 82 (1979): 283-91.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. Urbana: U of Illinois P, 2000.
- Jammes, Robert. "Juan de Espinosa Medrano et la poésie de Góngora." *Caravelle* 7 (1966): 127-43.
- Jáuregui, Carlos. "El plato más sabroso: eucaristía, plagio diabólico, y la traducción criolla del caníbal." *Colonial Latin American Review* 12.2 (2003): 199-231.
- Kamen, Henry. *Spain's Road to Empire. The Making of a World Power, 1492-1763*. London: Allen Lane, 2002.
- Kohut, Kart, y Sonia V. Rose, eds. *La formación de la cultura virreinal II (El siglo XVII)*. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- Labertit, André. "Exercices de style et lecture de Góngora au Perou vers 1660." *TILAS* X (1970): 447-58.
- Lavallé, Bernard. *Las promesas ambiguas. Criollismo colonial en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Instituto Riva-Agüero, 1993.

- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Ed. Irlemar Chiampi. México: FCE, 1993.
- Lohmann Villena, Guillermo. *Historia del arte dramático en Lima durante el Virreinato*. Madrid: Escuela de Estudios Hispanoamericanos de la Universidad de Sevilla, 1945.
- y Raúl Moglia. "Repertorio de las representaciones teatrales en Lima hasta el siglo XVIII." *Revista de Filología Hispánica* 5.4 (1943): 313-43.
- Luciani, Frederick. "Spanish American Theatre of the Colonial Period." *The Cambridge History of Latin American Literature*. Vol 1. Ed. Roberto González Echeverría and Enrique Pupo-Walker, Cambridge: Cambridge UP, 1996. 260-85.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1975.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 1928.
- Martín, Luis. *The Intellectual Conquest of Perú. The Jesuit College of San Pablo, 1568-1767*. New York: Fordham UP, 1968.
- Matto de Turner, Clorinda. *Bocetos al lápiz de americanos célebres*. Lima: Imprenta Bacigalupi, 1890.
- Mazzotti, José Antonio. *Agencias criollas: la ambigüedad "colonial" en las letras hispanoamericanas*. Pittsburgh: ILLI, 2000.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas-hispanoamericanos*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1931.
- Mignolo, Walter. "Colonial Situations, Geographical Discourses and Territorial Representations: Toward a Diatopical Understanding of Colonial Semiosis." *Dispositio* 36 (1989): 93-140.
- Moore, Charles B. *El arte de predicar de Juan de Espinosa Medrano en La Novena Maravilla*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Fondo Editorial, 2000.

- Morán, Manuel, and José Andrés-Gallego. "The Preacher." *Baroque Personae*. Ed. Rosario Villari. Chicago: U of Chicago P, 1995. 126-59.
- Moraña, Mabel. "Apologías y defensas: discursos de la marginalidad en el Barroco hispanoamericano." Moraña, *Relecturas del Barroco de Indias* 31-58.
- . "Baroque/Neobaroque/Ultrabaroque: Disruptive Readings of Modernity." *Hispanic Baroques. Readings Cultures in Context*. Ed. Nicholas Spadaccini and Luis Martín-Estudillo. Nashville: Vanderbilt UP, 2005. 9-36.
- . *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: UNAM, 1998.
- , ed. *Relecturas del Barroco de Indias*. Hanover: Ediciones del Norte, 1994.
- Mugaburu, José, y Francisco Mugaburu. *Diario de Lima 1640-1694*. Lima: Sanmartí, 1918.
- Mujica Pinilla, Ramón. "El ancla de Santa Rosa de Lima: mística y política en torno a la patrona de América." *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1995. 53-211.
- . "Humanismo y escatología en el Barroco Peruano: aproximaciones a la mentalidad simbólica." *La producción simbólica en la América colonial*. Ed. José Pascual Buxó. México: UNAM, 2001.
- . *Rosa limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: IFEA-FCE-Banco central de reserva del Perú, 2001.
- Navarrete, Ignacio. *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España Renacentista*. Madrid: Gredos, 1997.
- Núñez, Javier Isauro. *El Apologético de Espinosa Medrano y la crítica peninsular del siglo XVII*. Diss. U of Wisconsin-Madison. Ann Arbor: UMI, 1976.

- . "Propósito y originalidad del *Apologético* de Juan de Espinosa Medrano." *NRFH* 32 (1983): 170-75.
- . "Un sermón de Espinosa Medrano." *Cuadernos Hispanoamericanos* 83 (1970): 241-54.
- . Orozco Díaz, Emilio. "Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco." *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* 2.3 (1980): 171-88.
- Paravicino, Hortensio Félix. *Sermones cortesanos*. Ed. Francis Cerdan. Madrid: Castalia, 1994.
- . "Sermón de Santa Teresa." *Herrero García* 123-48.
- Parkinson Zamora, Lois. *The Inordinate Eye. New World Baroque and Latin American Fiction*. Chicago: U of Chicago P, 2006.
- Pellicer de Salas y Tovar, José. *Lecciones Solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1971.
- Perrili, Carmen. "La colonización y la crítica literaria: El Lunarejo." *Chasqui* 23.1 (1994): 68-74.
- Picón-Salas, Mariano. *De la conquista a la independencia y otros estudios*. Caracas: Monte Ávila, 1987.
- Pigman, G. W. "Versions on imitation in the Renaissance." *Renaissance Quarterly* 33 (1980): 1-32.
- Pineda, Victoria. *La Imitación como arte literario en el siglo XVI español*. Sevilla: Editorial de la Diputación Provincial de Sevilla, 1994.
- Quevedo, Francisco de. *Política de Dios*. Ed. James O. Crosby. Urbana: U of Illinois P, 1966.

- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Ramírez-Zaborosch, Úrsula. “*El Amar su propia muerte* de Juan de Espinosa Medrano y la dramaturgia del Siglo de Oro (apuntes para su estudio).” *La cultura literaria en la América virreinal. Concurrencias y diferencias*. Ed. José Pascual Buxó. México: UNAM, 1996. 299-316.
- . “Jael y Sísara: figuras simbólicas.” *De palabras, imágenes y símbolos. Homenaje a José Pascual Buxó*. Ed. Enrique Ballón Aguirre y Oscar Rivera Rodas. México: Universidad Autónoma de México, 2002. 280-89.
- Redmond O’ Toole, Walter. *La lógica en el virreinato del Perú a través de las obras de Juan de Espinosa Medrano (1688) e Isidoro de Celis (1787)*. Lima: Fondo de Cultura Económica-Pontificia Universidad Católica del Perú, 1988.
- Ripoll, Carlos y Andrés Valdespino, eds. *Teatro Hispanoamericano. Antología Crítica. I Época Colonial*. New York: Anaya-Book, 1972.
- Riva Agüero, José de la. *Obras completas*. Vol. 2. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962.
- Rodríguez-Garrido, José Antonio. “Aproximación a la oratoria sagrada de Espinosa Medrano.” *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 15 (1988): 11-32.
- . “Espinosa Medrano: La recepción del sermón barroco y la defensa de los americanos.” *Moraña, Relecturas del Barroco de Indias* 149-72.
- . “Los comentarios de Espinosa Medrano sobre el hipérbaton gongorino.” *Lexis* 12. 2 (1988): 125-38.
- . “Retórica y tomismo en Espinosa Medrano.” *Cuadernos de Investigación* 3 (1994): 5-26.

- . "Sermón Barroco y poder colonial: la oración panegírica al apóstol Santiago de Espinosa Medrano." *Foro Hispánico* 4 (1992): 115-29.
- Roggiano, Alberto. "Juan de Espinosa Medrano: apertura hacia un espacio crítico en las letras de la América Latina." *Prosa Hispanoamericana Virreinal*. Ed. Raquel Chang Rodríguez. Barcelona: Hispam, 1978. 101-11.
- Rose, Sonia. "La formación de un espacio letrado en el Perú virreinal." *Cuadernos hispanoamericanos* 665 (2005): 7-13.
- Roses Lozano, Joaquín. *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*. Madrid: Támesis, 1994.
- La Santa Biblia*. Versión de Casiodoro de la Reina y revisada por Cipriano de Valera. Nueva York: Sociedad Bíblica Americana, 1935.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- Schumm, Petra, ed. *Barrocos y modernos*. Frankfurt: Vervuert, 1998.
- Shelly, Kathleen, y Grínor Rojo. "El teatro hispanoamericano colonial." *Historia de la literatura hispanoamericana I. Época colonial*. Ed. Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Cátedra, 2002. 319-52.
- Silva-Santisteban, Ricardo. *Antología General del Teatro Peruano. Tomo II. Teatro Colonial. Siglos XVI-XVII*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
- Smith, Hilary Dansey. *Preaching in the Spanish Golden Age. A Study of some Preachers of the Reign of Philip III*. Oxford: Oxford UP, 1978.
- Vargas Lugo, Elisa. "Una bandera del criollismo." *Del arte. Homenaje a Justino Fernández*. México: UNAM, 1977.

---. "Proceso iconológico del culto a Santa Rosa de Lima." *Actes du XLII Congrès
Internacional des Americanistes*. Volume 10 (1979): 69-89.

Vargas Ugarte, Rubén. *De nuestro antiguo teatro (colección de piezas dramáticas de los
siglos XVI-XVII y XVIII*. Segunda edición. Lima: Carlos Milla Batres, 1974.

---. *La elocuencia sagrada en el Perú en los siglos XVII y XVIII*. Lima: Gil, 1942.

Vidal, Hernán. *Socio-historia de la literatura colonial hispanoamericana: tres lecturas
orgánicas*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.