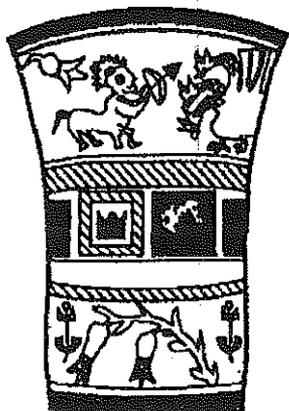


F. 161.295

CLASSICA BOLIVIANA

I Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos



UNIVERSIDAD DE NAVARRA
LA PAZ JUNIO 1988
BIBLIOTECA DE HUMANIDADES

LB.1726572

Coordinación:
Norma Campos Vera

Editor responsable:
Andrés Eichmann Oehrli

Comité de redacción:
Sergio Sánchez Armaza
Carmen Soliz Urrutia
Estela Alarcón Mealla

Colaboración especial:
Guido Orías Luna
Carlos Seoane Urioste

Depósito Legal
4-1-773-99

Diseño e impresión
PROINSA
Tel. 227781 - 223527
Av. Saavedra 2055
La Paz - Bolivia

© Andrés Eichmann Oehrli 1999

Portada:
Keru (vaso ceremonial incaico) de la zona del
lago Titikaka, periodo colonial. Museos
Municipales de La Paz.
Foto Teresa Gisbert

Reminiscencias clásicas en la lírica de la Real Audiencia de Charcas

Andrés Eichmann Oehrli
Universidad Nuestra Señora de La Paz
Viceministerio de Cultura

Introducción: Poesía en partituras

Del periodo colonial boliviano quedan pocos rastros de actividad poética. Los autores que han conseguido en aquellos siglos publicar sus obras no son numerosos. En la investigación que realicé sobre manuscritos musicales del Archivo Nacional de Bolivia, he tenido la suerte de encontrar poemas cuyos textos eran utilizados en villancicos, jácaras y otros géneros musicales como las "cantadas", en la catedral de La Plata (hoy Sucre). El primer resultado de la investigación fue el libro *Lírica Colonial Boliviana*¹, que trata de algunos aspectos de ese quehacer poético desconocido: la correspondencia temática con las artes plásticas, la unidad textual-musical, los elementos indígenas y de otras culturas presentes en los textos, etc. Los aspectos señalados permiten suponer que existió un modo propio de América, tanto para la poesía como para la música, al igual que resulta innegable en las artes plásticas. Se trata de un estilo académico, quiero decir un quehacer que se transmite, con sus tradiciones y sus cánones, de maestro a maestro, y que se inserta en un modo de realizar y de enseñar el oficio. Por lo mismo no es "una tarea más", propia de amateurs, sino que implica un exigente aprendizaje y un perfeccionamiento continuo, y por tanto una dedicación exclusiva o cercana a la exclusividad. Pues bien, a este estilo lo hemos llamado "dieciochesco americano" por considerar que el siglo XVIII es el momento en que alcanza el pleno desarrollo de su personalidad.

Después de la publicación del mencionado libro se ha podido comprobar una gran conformidad de gustos y estilos entre la música de la ciudad y la de algunas zonas rurales², lo cual hace pensar en un interés general por seguir los modos expresivos más prestigiosos del momento. En las zonas rurales es de resaltar que muchas de las diversas obras -también de las artes plásticas- que van desde principios del siglo XVII hasta el último tercio del siglo XIX fueron encargadas por caciques locales, que poseían un amplio conocimiento de la cultura grecolatina. En la época colonial recibieron su formación en el colegio jesuítico del Cuzco³, y algunos llegaban a estudiar en la célebre universidad de San Francisco Xavier⁴.

- 1 C. Seoane-A. Eichmann, Quipus, La Paz, 1993. Carlos Seoane se abocó a los aspectos musicológicos de las piezas mencionadas.
- 2 Cfr. A. Eichmann y Carlos Seoane:
- *El Archivo de San Calixto; informaciones sobre la vida cultural de Moxos (ss. XVIII-XIX)*, en DATAZ, Sucre, 1997.
- *Algunos hallazgos de música en zonas andinas rurales*, en DATAZ, Sucre, 1997.
- *La Música en la Audiencia de Charcas; nuevos aportes documentales*, en Anuario de la Biblioteca y Archivo Nacionales de Bolivia, 1998.
- 3 Cfr. Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Gisbert y Cía. Editores, La Paz, 1980, p. 127. A su vez, la autora remite al Tomo II de la obra de Rubén Vargas Ugarte, *Historia de la Compañía de Jesús en el Perú*, Burgos, 1963.
- 4 Clément Thibaud, *La Academia Carolina de Charcas: una "escuela de dirigentes" para la independencia*, en El siglo XIX: Bolivia y América Latina, Comp. R. Barragán, D. Cajías y Seemin Qayum, Coordinadora de Historia, La Paz, 1997, p. 42.

Cabe aclarar que no son numerosos los estudios que se han dedicado a nuestra lírica colonial. Si se compara con el conocimiento que se tiene de la producción poética de España o de México, su desarrollo aquí es apenas germinal. No se cuenta aún con reproducciones fieles de la mayoría de los textos conservados, que además se hallan dispersos⁵ y son difíciles de encontrar. Los estudios que se les dedicaron hasta el momento suelen considerar aspectos aislados o secundarios. Por eso espero que el presente trabajo constituya un paso en el camino que queda por recorrer.

Los poemas:

De los varios cientos de obras que se han conservado manuscritas en esta colección del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB), el material con el que he trabajado consta por ahora de alrededor de setenta poemas.

Es razonable considerar este corpus lírico como una unidad: lo es en el sentido material, ya que se trata de una colección concreta⁶; y también en el sentido cultural, puesto que constituye un testimonio de la vida de una sociedad en una época determinada.

Algunas de estas obras en verso se pueden hallar también en libros de poetas conocidos. Ya se han identificado una decena de composiciones poéticas que proceden de Sor Juana Inés de la Cruz⁷. También encontramos otros dos de Manuel de León Marchante, y podría haber más. Lo cierto es que aquellos que tienen su origen fuera de la Real Audiencia no dejan de pertenecer a su universo poético, por ser repetidos y ejecutados musicalmente en ella.

El objeto de este trabajo es, pues, el estudio de algunos aspectos de los poemas que tienen su origen en la literatura grecorromana. A partir de la identificación de tales elementos "clásicos" invito, a quienes me escuchan, a echar un vistazo a las tradiciones literarias que los han transmitido desde la antigüedad clásica, a través de la Edad Media y del Renacimiento, para llegar a este corazón de América. Me ha parecido indispensable referirlos también a su presencia en el siglo de Oro -español e hispanoamericano-: los antecedentes de los poetas de Charcas -directos o no, conscientes o no- que se pueden encontrar en obras de dicho siglo pueden contarse por centenares, y sólo en algún caso me aventuro a señalar un posible antecedente más inmediato.

El hecho de que aquí y ahora no es corriente estar familiarizado con estos aspectos del universo poético me ha llevado a desarrollar algunas explicaciones cuyo objeto es facilitar la

5 De los pocos que están transcritos, gran parte solamente se halla impresa en cuadernillos de CD musicales.

6 Se trata de la colección cuyo origen material recogí en el último de los artículos ya citados de la nota 2.

7 Cfr. Aurelio Tello, *Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios*, en DATA 7.

comprensión del lenguaje utilizado, ya que mi intención es acercar al lector boliviano a la riqueza poética platense⁸. Haré, pues, de glosador o escoliasta, a la manera antigua. Aquellos que consideren superfluas tales explicaciones sabrán pasarlas por alto.

Sería deseable que los estudios sobre este material llegaran, tal vez dentro de unos cuantos años, a abarcar al menos buena parte de la extensión y profundidad que éste exige. De ese modo la lírica de la Real Audiencia de Charcas tendría un lugar (grande o pequeño, pero con seguridad digno) reconocido entre las grandes producciones en español anteriores a nuestra época republicana.

1. Referencias mitológicas

Lo primero que salta a la vista en las obras charquinas es lo que tiene de común con la mejor poesía del siglo de Oro. Puede observarse, entre otras cosas, la coexistencia de cualidades que a primera vista parecen excluirse mutuamente: de un lado, una asombrosa familiaridad con profundas especulaciones teológicas, así como con los diversos "saberes clásicos": filosofía, geografía, astronomía, historia, mitología, y el gusto por lo exótico y extraño. De otro, los variados registros relacionados con el fresco sabor popular, el juego alegre y desenfadado, los afectos tiernos o trágicos expresados con "invención", etc. Como observa Octavio Paz respecto de poemas anónimos que circulaban en México en la época de Sor Juana, también aquí hay "complejidad y simplicidad, extremo refinamiento y espontaneidad no menos extrema (...). Hay un incesante vaivén (...) entre lo erótico profano y lo religioso, lo popular y lo culto: una corrida de toros se transforma en una alegoría teológica, la Virgen pisa con garbo de manola la cabeza de la serpiente y San Pedro recorre las callejas de Roma con aire de espadachín"⁹.

Una de las tradiciones que están presentes en el corpus poético charquino -como no podía ser de otro modo-, es el recurso a deidades de la mitología para fines estéticos. Estamos acostumbrados a este procedimiento, pero no será ocioso recordar el proceso que lo hizo posible. Porque es evidente que no habría sucedido nunca sin que los dioses se "desinfectaran de las creencias"¹⁰. En efecto, mientras se mantiene la creencia en ellos, el hecho de utilizarlos como adorno en una ficción o en una obra poética sonaría a blasfemia. Por ello vale la pena conocer a grandes rasgos el proceso sufrido por los dioses griegos, y también el que afectó a los romanos.

8 Para los extranjeros aquí presentes, aclaro que la ciudad de La Plata también lleva los nombres de Sucre, Charcas y Chuquisaca; los gentilicios también se utilizan en forma indistinta. Además en muchos casos, para hacer referencia a la vez a la ciudad y a la época colonial, hablo de la Real Audiencia, ya que la ciudad es la sede de la misma.

9 Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Fondo de Cultura Económica, México, 3 ed., 1983, p. 406.

10 Tomo la expresión de C. S. Lewis, *La alegoría del amor*, Eudeba, Buenos Aires, 1969 (1ª ed en inglés de Oxford, 1936). Del mismo autor tomo prestadas las ideas que siguen a este respecto.

La presencia de los dioses griegos como medio puramente artístico está presente desde el siglo III a. C., en autores como Apolonio de Rodas. El desarrollo del pensamiento filosófico helenístico había hecho evolucionar la percepción de la divinidad. Los intelectuales descartaron la existencia de multitud de dioses y diosas, en favor de la concepción de un único principio divino, ya en formas variadas de panteísmo, ya en el Motor inmóvil de Aristóteles, o en otras, como las de búsqueda de experiencias de unión con la divinidad, de origen oriental. El desuso de las creencias tradicionales hizo posible que en la *Argonáutica* de Apolonio ya no aparecieran los potentes dioses del Olimpo homérico protagonizando acciones acordes a su condición, sino que permanecieran como parte del decorado. De ser un referente entendido como real, hacia el que pueden excitarse actitudes y sentimientos personales -veneración, temor, aversión- pasan a la condición de personajes literarios. A partir de ahí los veremos aparecer en la literatura de todas las épocas.

En cuanto a las divinidades romanas, como todos saben, carecían de forma concreta, y de posibilidad de representación personal, ya que eran más bien "fuerzas" presentes en las distintas actividades de la naturaleza y del hombre. Divinidades como *Fides*, *Concordia*, *Mens* o *Salus*, para su uso literario debieron primero transformarse de divinidad abstracta en hipóstasis, en deidades personales con cualidades corpóreas. Ello supuso en algunos casos su identificación con dioses del panteón griego, aunque nunca perdieron del todo un cierto carácter abstracto. De hecho, los nombres que "nos parecen pertenecer a divinidades concretas aparecen en contextos en que nosotros emplearíamos términos abstractos como *aequo Marte*, *per veneris res* y otros semejantes. (...) La diferenciación entre un espíritu abstracto y universal y uno vivo sólo se presentaba en forma vaga e intermitente en el pensamiento romano"¹¹.

El destino final de los dioses de Roma también es, pues, literario, pero en una modalidad más seria que la de los griegos. Un poeta elegante y romántico que se aleja deliberadamente de toda tensión heroica como es Estacio, hace aparecer los dos tipos de dioses como personificaciones de estados de ánimo. Marte deja de ser una figura mitológica: es la personificación -terrible a la vez que grotesca- de la guerra, del ánimo marcial, y lo que hace podría haberlo hecho Bellona; de igual modo, Baco no es otra cosa que la embriaguez, y así ocurre con otros dioses. Las divinidades con las que produce efectos más serios no son las figuras mitológicas olímpicas, sino las personificaciones de esas abstracciones que se mencionan arriba. Cuando en la *Tebaida* se presenta algo parecido a una verdadera emoción religiosa, nos encontramos con *Clementia*, *Virtus*, *Pietas* u otras deidades de esa índole. También en esos casos el poeta hace de ellos un estado de ánimo personificado.

El ocaso de los dioses coincide entonces con el cénit de su nueva manera de estar presentes: como personajes literarios. Y lo están muchas veces al servicio de la prosopopeya, como protagonistas del *bellum intestinum*, del combate interior que experimenta la persona

¹¹ C.S. Lewis, *Op. cit.*, p. 41.

ante una difícil decisión. La alegoría medieval, tan afecta a los combates de vicios y virtudes, acoge a los dioses para ese fin. Desde entonces el poeta tiene a su disposición, "a más del mundo real y del religioso en que vive, un tercer mundo, el del mito y la fantasía. El bagaje del poeta posrenacentista es triple; consiste en lo verosímil, lo maravilloso tomado como fáctico, y lo maravilloso que se sabe ficción"¹².

En la poesía del siglo de Oro español, los dioses y otras figuras mitológicas aparecen a menudo como referencias fijas de realidades cotidianas con las que se las equipara de modo habitual. Apunta Dámaso Alonso que "la concepción grecolatina del mundo había reducido todas las formas y actividades vitales a una serie de arquetipos (...). La mitología, en el sentido más amplio -primario- de la palabra, es una reducción de la cambiante y siempre renovada actividad biológica a fórmulas inmutables, un paso de lo abstracto a símbolos concretos. El amor se reduce a un niño, Cupido; la guerra a Marte; la música y sus propiedades, a Orfeo o a Anfión (...), etc. 'Queda así el mundo desdoblado en dos zonas: abajo, la tornadiza variedad vital; encima, su representación mítica en fórmulas ya fraguadas de una vez para siempre, estilizadas, inmutables (...). El valor céntrico de la obra [*Metamorfosis*] de Ovidio es el ser la Historia Universal de este cosmos, imagen acrisolada de todas las contingencias del mundo real"¹³.

En los poetas de la Real Audiencia, tanto el bagaje como su utilización es el mismo, aunque con adiciones sobre las que no nos detendremos, sino que me limito a consignar: en primer lugar, la presencia de divinidades autóctonas. El proceso para la utilización poética de éstas consiste en su inclusión -a efectos formales- en el panteón ya conocido, y en su identificación con alguno de sus dioses. En segundo lugar, están las equivalencias establecidas con santos, ángeles y demonios de origen cristiano o cercano al cristianismo¹⁴. En efecto, algunas de las maravillas obradas en la vida de los santos, narradas en colecciones hagiográficas -*Flos Sanctorum*-, dieron impulso a la imaginación para traerlas al ámbito geográfico americano¹⁵.

La mayoría de las obras conservadas en la colección musical del Archivo Nacional de Bolivia son de carácter sacro, y veremos que en ellas las figuras de la mitología se insertan en la temática religiosa.

Figuras mitológicas impersonales

En general se puede afirmar que los poetas han preferido la presencia de divinidades que en los relatos mitológicos clásicos carecen de acciones individuales relevantes, o cuyo

12 *Ibid.*, p. 70.

13 Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1955, p. 100.

14 Vid. Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Gisbert y Cía, La Paz, 1980; y *El paraíso de los pájaros parlantes*, obra en prensa (editorial Plural).

15 Thérèse Bouisse-Cassagne, *De Empédocles a Tunupa: evangelización, hagiografía y mitos*, en *Saberes y memorias en los Andes*, editora T. Bouisse-Cassagne, CREDAL - IFEA, Lima, 1997.

tratamiento les confiere un carácter impersonal. Esto es previsible en obras conservadas en la Catedral, en la que el arte tenía una intención pastoral. No es extraño que se evitaran las figuras de dioses paganos que protagonizaran una acción propia. Son más bien parte de la delicada elegancia del atavío poético. Y aparecen en plurales (las musas, las ninfas), a veces colectivizadores (Filomenas) o por último sin perder el carácter abstracto que siempre tuvieron, como es el caso de la Fama. Casi siempre se las puede identificar con un estado de ánimo (generalmente colectivo), ya presente, ya deseable. Veamos algunos ejemplos.

El poema *Guerra, alarma*, convoca a una "guerra galana", es decir a los lances y juegos vistosos de una fiesta cívica. La ocasión es la entrada del Virrey Morcillo a Potosí. La Fama solamente es mencionada para que haga lo que -como mensajera de Júpiter- está acostumbrada a hacer: pregonar sucesos importantes. Para ello la mitología griega la había dotado de cien bocas y orejas, y las plumas de sus alas contenían brillantes ojos; pero de estas peculiaridades físicas nada se dice, sino que su mención escueta la acerca a las abstracciones romanas:

*que la armonía blanda de este clarín
que llama a competir
aliento es de la Fama*¹⁶.

La obra *Ninfas marítimas del grande Océano* constituye una exhortación a las divinidades acuáticas para que vengan a formar el cortejo de la Virgen. A su vez, María es equiparada a Tetis, la única ninfa de importancia individual en la mitología. La obra está dedicada a la Virgen de Guadalupe, devoción traída desde Cáceres por Fray Diego de Ocaña¹⁷; el haber atravesado el océano puede ser el motivo por el que el poeta hace de María otra Tetis. Es de suponer que al poeta no le interesaban gran cosa las ninfas en sí mismas, sino que la monición se dirige a las almas devotas que bogan en las aguas turbias del mundo:

*Ninfas marítimas del grande Océano
no os entretenga el líquido pórfido pérfido
Venid, corred unánimes,
traed festivo séquito.*

*¡Ola, hao!
Venid fáciles, sin estrépito,
dejad lo lóbrego por lo poético*¹⁸.

Como he adelantado, Filomela -que no es diosa sino mujer mitológica- es "colectivizada"

16 ABNB, Música 331. En *Lírica...*, pp. 100-101.

17 Ocaña también es autor de la *Comedia de Na. Sa. de Guadalupe y sus milagros*. Existe una edición de la Alcaldía municipal de La Paz, de 1957, con introducción y notas de Teresa Gisbert.

18 ABNB, Música 987. En *Lírica...*, p. 101.

por los poetas. Filomela fue transformada en golondrina según las tradiciones griegas. Como su nombre se asocia con el amor a la música, según los autores latinos fue metamorfoseada en ruiseñor. En la poesía castellana su nombre aparece cambiado por "Filomena", y fue objeto de una extensa obra de Lope de Vega¹⁹. La primera parte, que consta de 504 versos, relata la historia del personaje, en la que sigue muy de cerca la narración de Ovidio²⁰: Filomena es forzada por el tracio Tereo, quien está casado con la hermana de ésta, llamada Progne. Filomena anuncia que delatará la acción, y el bárbaro Tereo le corta la lengua y la abandona, quedando ella al cuidado de unos pastores. El poeta se detiene en numerosos versos a mostrar la pena y el llanto de la desdichada, así como su forzoso silencio ("pues muda vive, cantaré yo agora") y su belleza, que enamora al pastor Silvio. Privada de voz, Filomena recurre a otro medio de expresión: borda en una tela la historia de sus ultrajes, y la hace llegar a su hermana por intermedio de Silvio. Su hermana, que hasta entonces la había creído muerta, acude a ella, y entre las dos traman la venganza, que consiste en dar muerte al hijo de Tereo, y dárselo a comer guisado. Cuando el tracio ha comido el plato, y manda a llamar a su hijo, Progne le hace saber que "anda en tus venas", a la vez que aparece Filomena y le arroja la cabeza del niño. Perseguidas por el enfurecido Tereo, se lanzan desde un balcón, y en el acto son transformadas en aves. Progne queda convertida en golondrina, y Filomena en ruiseñor, con lo cual queda compensada su anterior mudéz. En la "Segunda parte", Lope hace entablar un duelo musical entre Filomena -con quien se identifica- y un tordo -que le sirve para retratar a un profesor de Alcalá de Henares-, en el que Filomena triunfa, como era de esperarse.

Sin descartar otros antecedentes, no es difícil imaginar que, para cualquier lector del siglo de oro, la obra de Lope produjera la inmediata asociación del nombre de Filomena con la mejor música y las más elevadas expresiones poéticas²¹.

19 *La Filomena* fue publicada en Madrid en 1621. José Manuel Blecua ha hecho una excelente edición de la obra poética de Lope, con introducción y notas, en Planeta, Barcelona, 1989.

20 Cfr. la versión bilingüe de la *Metamorfosis* de Ovidio que realizó Rubén Bonifaz Nuño, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Clásicos), México, 1979, libro VI, vv. 425 a 674.

A título de curiosidad, en La Paz se encuentran ejemplares de varias versiones de esta obra: *La vita et metamorfoseo D'Ovidio*, en forma de epigramas escritos por Gabriello Symeonii, con ilustraciones, publicada en 1584 por Juan de Tornes; *Las transformaciones de Ovidio* traducidas en tercetos por Viana, obra que se publicó en Valladolid (ambas en una biblioteca particular); y una versión bilingüe griega y latina del libro V, publicada en París en el siglo XIX (en la Biblioteca Municipal).

21 En realidad, la afirmación puede extenderse más allá de los límites del siglo de oro, y de la literatura en español; no olvidemos que por su origen clásico Filomela es universal, y se la encuentra a cada paso. Dos ejemplos alejados en tiempo y espacio bastan para hacerse cargo: la vemos -con la misma asociación poética- tanto en los *Carmina Burana* como en Shakespeare. Este último la incluye en *A Midsummer Night's Dream*, en la canción de cuna que Titania canta al rústico Bottom, que duerme, y cuya cabeza fue transformada en la de un burro por el encantamiento de Oberón, quien con ello busca escarmentar a su esposa, enamorada de un paje hindú de la corte de Teseo, duque de Atenas:

*Philomel,
with melody
Sing in our sweet
lullaby ...*

En ambos casos, la asociación con el canto del ave es directa y no va más allá en la referencia mitológica. La versión rítmica que Carlos Seoane hizo de los versos de Shakespeare, en castellano, para ser cantada con la música de Mendelssohn, es:

*Ruiseñor
Con tu canción,
Canta dulce
La lullabay.*

En la poesía de la Real Audiencia, Filomena está pluralizada, con el mismo papel -que vimos más arriba- de las ninfas:

*Volad, Filomenas
y en dulces silbos,
métricos gorgeos
y con pasos vivos (...)
celebrad activos
las ansias graciosas
de mirar que ha salido
el Cordero Divino²².*

Y también:

*Filomenas a la altura
avecillas a la cima
suaves fuentes arriba
que es muy alto lo que canta
con voces de luz el día (...)²³.*

Figuras personales como término de comparación

Por lo visto, la única forma en que aparecen los dioses personales de la mitología en nuestros poemas es la variada gama de tropos que suponen semejanzas entre ellos y los protagonistas de la Biblia o de la historia de la Iglesia.

Es muy frecuente la relación que se establece entre Cupido con el Niño Jesús²⁴. Un ejemplo entre muchos:

*Silencio, silencio
no chiste el aire.
Jilguero, calle tu voz,
que duerme en brazos de Anarda
rendido el vendado Dios.
A la rorro, a la rorro,
que se duerme el Amor²⁵.*

22 ABNB, Música 754.

23 ABNB, Música 315.

24 Cfr. Andrés Eichmann, *La percepción de la lírica del siglo XVIII*, en Primer Festival Internacional de música renacentista y barroca 'Misiones de Chiquitos', Santa Cruz de la Sierra, 1998, pp. 59-70.

25 *Silencio, no chiste el aire*, ABNB, Música 938.

Tan habitual llegó a ser, que uno de nuestros poemas -buscando superar el lugar común- establece las ventajas de Anfión respecto de Cupido como término comparativo. Recordemos que Anfión es aquel que construyó -junto con su hermano Zeto- el muro de Tebas. Mientras su hermano trasladaba con gran esfuerzo los bloques de piedra, Anfión los movía gracias al poder de su música. El poeta prefiere la segunda opción comparativa porque Anfión, en vez de usar el arco para herir, pulsa la cuerda del instrumento para acompañar su canto, con el que mueve a las piedras. La comparación del corazón del hombre con la piedra es muy antigua, bíblica, y muy utilizada por autores de espiritualidad de todas las épocas.

*¡Atención, silencio!
Que el divino Amor
deshelado desciende
no como Cupido
sino como Anfión.
Porque al templar el arco,
una sonora cuerda
por otra cogió,
y al vibrar el arco
arrojó la voz²⁶.*

En verdad que es estupendo considerar la voz como un proyectil. Esta, junto con otras equivalencias condensadas en esos breves versos, está inspirada en diversos pasajes bíblicos. Sin meterse en exégesis, se puede recordar que Jesucristo es el Verbo de Dios, y "la palabra de Dios es más penetrante que espada de dos filos"²⁷, como en efecto lo es una saeta bien lanzada.

Así como el Niño Dios puede ser Cupido o Anfión, San Juan de Dios es equiparado a Atlante. La hagiografía muestra a San Juan de Dios llevando en sus hombros a Jesús niño, en una aparición en Granada:

*A dónde vas, Atlante
de toda la deidad,
a dónde vas, dejando
la esfera tan atrás.*

*Cielos, seguidle,
corred planetas,
estrellas, al alcance²⁸.*

26 *¡Atención, silencio!*, ABNB, Música 981.

27 *Hebreos 4*, 12.

28 ABNB, Música, 12. En *Lírica Colonial Boliviana*, p. 74.

San Ignacio es Marte: recordemos que su primera profesión fue la milicia; y que imprimió un carácter militar a la orden por él fundada, la Compañía:

(...)

*y en militares términos
los cielos entonen
de Ignacio, nuevo Marte,
que hoy es el raro
militar alarde²⁹.*

En la misma obra se lo compara con Hércules, que hace estériles los cuellos de "hidras viscosas". Las cabezas de la Hidra se reproducían apenas cortadas; el héroe griego tuvo que recurrir a la ayuda de su sobrino Yolao, quien con tizones encendidos impedía que volvieran a nacer. San Ignacio "en su celo halla el arbitrio" para resolver el trabajo.

En otro poema San Ignacio aparece como el mes de mayo, personificación del crecimiento de las plantas y de la fuerza de la vegetación. El nombre le viene de la divinidad romana Maia.

*Es el patriarca Ignacio
de las florestas el mayo
cuyos sagrados perfumes
ostentan de gracia matices
de glorias el pasmo.
Y así le hacen salva las aves
las selvas, los montes, los prados³⁰.*

Más adelante lo identifica con Neptuno:

*Es de las aguas Neptuno
que sus cristales bañaron
a cuantos infieles
su ciencia condujo
al puerto divino
del alma descanso³¹.*

Con estos ejemplos basta para hacerse cargo de esta segunda forma de presentarse los

29 *Hoy es el raro militar alarde*, ABNB, Música, 353.

30 *Precipicios de cristal*, ABNB, Música, 1011.

31 *Ibid.*

dioses en nuestra lírica. Falta que me refiera a la prosopopeya y la alegoría, que también mantuvieron su tradicional lugar en el *bellum intestinum*. Creo encontrar una referencia indirecta a Icaro en *A dónde, remontada mariposa*³²; su identificación con la inteligencia humana, encandilada por la pasión de saber, es tradicional; aquí toma la forma de un insecto que con sus frágiles alas se acerca peligrosamente al Etna. La suposición de que se trata de Icaro puede o no ser acertada, pero lo importante es el tratamiento de la alegoría. Como el volcán objeto de sus deseos de escudriñar es Dios mismo, el poeta observa:

*que abrasarse en su incendio luminoso
al astro superior aún fuera dicha.*

Por ello le advierte:

*si del amor las alas van seguras,
del discurso los vuelos no revistas.*

Procura, pues, alejarla de la *damnosa cupiditas* de Icaro y de Faetón, muy frecuente en la poesía del siglo de Oro, y que Sor Juana describe en el *Sueño* para retratarse a sí misma.

2. Referencias filosóficas

Se me perdonará un rodeo inicial. Sin saber absolutamente nada de los orígenes del tema amoroso, un lector puede conmoverse profundamente con Romeo y Julieta, o con las desdichas del joven Werther. Pero muchos de los elementos que un autor ha supuesto, o ha percibido como evidentes para él y para sus contemporáneos, pueden ser completamente desconocidos para nosotros.

En concreto, los pasajes de una obra que, independientemente de su tema, contienen referencias filosóficas, no hacen otra cosa que remitir a una explicación previa -y no de las que están ahora en circulación, sino de una de la que tal vez no se tiene noticia- del universo; ni siquiera a lo esencial de una doctrina, sino a algún fragmento de ésta, que aparece además sin ninguna intención expositiva. Su lectura puede a lo sumo producir, en quien la desconoce, una impresión de extrañeza. El lector común la suele pasar por alto, o tal vez engañe su apetito de curiosidad con lo que puede averiguar en una escueta nota a pie de página que de poco le servirá para hacerse una idea de la configuración del cosmos, elaborada mucho antes por filósofos, a que se hace referencia.

Se puede hablar de un Modelo³³ según el cual antiguos, medievales, renacentistas y posteriores

32 ABNB, Música, 940. En *Lfrica...*, p. 92.

33 Tomo la expresión de C. S. Lewis. Cfr. *La imagen del mundo*, trad. por Carlos Manzano, Barcelona, Bosch, 1980.

-hasta el siglo XVIII- entendían el universo. No podré detenerme más que en aquellos aspectos que aparecen con frecuencia en nuestros poemas. Entiendo que abordarlos en sus líneas generales supone correr algunos riesgos. El primero, la simplificación, que considero superable por el hecho de aclarar que cuanto diga aquí lo es. El segundo, la posibilidad de que se interprete este modelo como algo estático que duró inmutable por siglos, cuando por el contrario, su vigencia fue pareja a las continuas modificaciones de que fue objeto³⁴.

El universo físico era entendido como un conjunto de esferas concéntricas. Al centro se encuentra la tierra, que también es esférica, y contiene cinco regiones; de éstas, las dos habitables están comunicadas entre sí, separadas por la central, tórrida, y acaban cada una en otra inhabitable, los polos fríos. La tierra, contra lo que se podría suponer, constituye el suburbio del cosmos³⁵, y junto con la región del aire que la cubre forma el mundo de lo contingente e inestable. Por encima del aire se encuentra el fuego, formando una esfera -o capa- debajo de la órbita de la luna; delimita, por tanto, lo que se llama el mundo "sublunar". Es un fuego puro, y por ello transparente, a diferencia de las llamas, que por su impureza son visibles aquí abajo. Por encima del fuego está la región del éter, el mundo incorruptible, de los dioses (o ángeles, para los autores cristianos medievales), donde sólo hay día, porque la noche es un fenómeno que solamente afecta a la tierra: ésta proyecta un cono de sombra (ínfimo en su dimensión, comparado con la inmensidad del universo) que sólo alcanza la parte superior del aire. El cono da la vuelta cada día alrededor de la tierra, por carecer ésta de movimiento; las que giran son las esferas superiores. La región del éter está dividida en "una serie de globos huecos y transparentes, uno encima de otro, y naturalmente cada uno de ellos mayor que el que está por debajo. (...) En cada una de las primeras siete esferas hay fijado un cuerpo luminoso. Empezando por la tierra, el orden es la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno: los 'siete planetas'. Más allá de la esfera de Saturno está el Stellarum, al que pertenecen todas esas estrellas que todavía llamamos 'fijas', porque sus posiciones unas en relación con las otras, a diferencia de las de los planetas, son invariables. Más allá del Stellarum hay una esfera llamada Primer Motor o Primum Mobile. Como no contiene ningún cuerpo luminoso, esta última pasa desapercibida a nuestros sentidos; su existencia se infirió para explicar los movimientos de todas las demás"³⁶. Por encima del Primer

34 El autor mencionado en la nota anterior explica que a pesar de que la Antigüedad y la Edad Media, como cualquier época, estuvieron llenas de cambios y controversias, con sucesivas escuelas de pensamiento que surgían, porfiaban y desaparecían, sin embargo, "el Modelo, por lo que respecta a los elementos que los poetas y artistas podían utilizar del mismo, (...) no se abandonó total y definitivamente hasta finales del siglo XVIII" (Ibid., p. 12). La descripción que sigue, sobre la disposición de las diversas esferas, la tomo de dicho autor, que resume la exposición del *Almagesto*, con algunas adiciones de otros autores.

35 Calcidio, en el comentario que hace a su traducción del *Timeo* de Platón, entiende que la tierra ocupa el centro solamente "para que la danza celeste pueda disponer de un centro en torno del cual girar: de hecho, como una comodidad para los seres celestes"; Dante, muchos siglos después, indica que "el orden espacial es opuesto al espiritual, y, por tanto, invierte la realidad, de forma que lo que en realidad es el borde a nosotros nos parece el centro" (*vid. ibid.*, pp. 42 y 44). Este tipo de "acrobacias de inversión" es bastante habitual en antiguos y modernos.

36 *Ibid.*, p. 72.

Motor, para los escritores paganos no hay nada, y para los cristianos está el verdadero Cielo sobrenatural.

Este universo hay que imaginarlo lleno de luz y de vida, de música y danza. El movimiento giratorio -la danza- de las diversas esferas es lo que produce la música (como veremos con un poco más de detalle), y lo que las mueve es -para Aristóteles, así como para los cristianos- el amor de Dios³⁷.

Lo dicho es común a todos los autores que tratan de cerca o de lejos -siquiera tangencialmente- de astronomía hasta la edad moderna, y los poetas lo mantuvieron hasta el siglo XVIII. Recordemos que el modelo no es cristiano, sino del *Almagesto* de Ptolomeo, y que muchos de sus elementos son anteriores a éste en varios siglos. Fue adoptado -y por tanto nutrido y modificado- por multitud de autores, paganos y cristianos, y también por los musulmanes ilustrados.

La literatura del siglo de Oro también refleja esta concepción. La idea de universo como edificio la leemos -entre otras numerosas obras- en el canto tercero de la ya citada *Filomena* de Lope:

Deidades altas, que en la etérea sala (...).

También en *El gran teatro del mundo* de Calderón:

*Tú, que siempre diverso,
la fábrica feliz del universo,
eres, primer prodigio sin segundo,
y por llamarte de una vez, tú el mundo (...).*

En la misma obra, el Mundo (personificado) pregunta:

*¿Quién me llama,
que, desde el duro centro
de aqueste globo que me esconde dentro (...)?*

Si abundara en ejemplos podría llenar varios volúmenes. Solamente deseo recordar que en América, la obra cumbre de Sor Juana, el *Sueño*, describe una aventura del intelecto a través de todo este universo descrito más arriba. En la Real Audiencia son también numerosas las referencias, tanto en los poemas como en obras pictóricas. Veamos ahora algunos temas que suponen esta cosmovisión.

³⁷ Mirar el cielo en una noche estrellada con ojos modernos es "como mirar el mar que se devanece en la niebla o mirar a nuestro alrededor en un bosque impracticable: árboles por todos lados y sin horizonte. Mirar hacia arriba en el soberbio edificio medieval es mucho más mirar un gran edificio" (vid. *ibid.*, p. 74).

Influencia de los astros

Es obvio que, dada la naturaleza jerárquica del universo, lo superior debe influir sobre lo inferior, y por tanto los astros influyen sobre el mundo sublunar; sus influjos son estudiados por la astrología, disciplina que los cristianos consideraban heterodoxa sólo en algunos sentidos: la Iglesia solamente combatía su práctica lucrativa, el determinismo -negación del libre albedrío- y la adoración de los astros³⁸. La mayoría de los autores estaban de acuerdo en que la influencia de los astros es una realidad, pero como leemos en la comedia de Calderón:

*el hado más esquivo,
la inclinación más violenta,
el planeta más impío,
sólo el albedrío inclinan,
no fuerzan el albedrío*³⁹.

En nuestra colección encontramos la misma afirmación, formulada en otros términos:

*Si no violentan los astros
mueven las inclinaciones
y como la Estrella inclina
hoy a sus plantas
inclinó el astro noble*⁴⁰.

Y en el ya citado poema *Ninfas marítimas del grande Océano* encontramos los siguientes versos:

*En tu feliz horóscopo
llueve el cielo benéfico
felicidades máximas
para ostentar
de tu poder el crédito*⁴¹.

La armonía de las esferas:

El origen de esta doctrina proviene de Pitágoras. Fue transmitida por Platón -en el *Timeo* y la *República*-, y sobre todo -a efectos literarios- por el *Somnium Scipionis* de la *Republica* de

38 "Los teólogos ortodoxos podían aceptar la teoría de que los planetas afectan a los acontecimientos y a la psicología y, más todavía, a las plantas y animales" (Lewis, *ibid.*, p. 77).

39 *La vida es sueño*, vv. 787-791.

40 ABNB, Música, 811.

41 Copia tercera.

Cicerón, el que a su vez llegó mediatizado por un comentario de Macrobio, ya que el resto de la *Republica* se perdió hasta principios de este siglo. "¿Qué sonido es ése que tan poderoso y suave llega hasta mí?", pregunta Escipión, en el sueño que lo llevó hasta las esferas del cielo. Se le contesta: "Esa armonía, formada por intervalos desiguales, pero proporcionados con extraordinaria perfección, resulta del impulso y movimiento de las esferas"⁴².

Según el sistema de Pitágoras los movimientos de los planetas y de la esfera de las estrellas fijas producen un sonido armónico universal que el hombre es incapaz de percibir. Equivale a las vibraciones de las ocho cuerdas que componen el antiguo instrumento llamado "octacordio", que producía los ocho sonidos de la escala musical. La luna -el más bajo de los planetas- corresponde a Mi, Mercurio a Fa, Venus a Sol, el sol a La, Marte a Si, Júpiter a Do, Saturno a Re, y el círculo de las estrellas, al más elevado, al Mi agudo, que forma octava con el primero. Las diversas distancias entre los astros son las que determinan el sonido que corresponde a cada uno, como la distancia entre uno y otro sonido de la escala musical corresponde a una determinada proporción. Las proporciones, a su vez, son estudiadas por la aritmética y la geometría. Compromete, pues, a las cuatro disciplinas del *quadrivium*. No hace falta, por tanto, insistir en su presencia a lo largo y ancho de toda la literatura occidental hasta el siglo XVIII.

La obra *Silencio! pasito!* muestra a los astros que arrullan a la recién nacida Virgen María. Se trata de una obra escrita para la fiesta de la Natividad:

*Y con tiernos arrullos,
y con dulces gorjeos,
en la legión del aire
se oyen sonoros ecos.*

*Al compás de los astros llevan
con su continuo movimiento,
formando un rumor dulce
que las voces sirven de instrumento*⁴³.

En otro poema se percibe una armonía con movimiento festivo, en el que a la música acompaña la danza, que recuerda las "danzas corales" que realizan las estrellas móviles de las que habla Timeo:

*¿Quién llena de armonía las esferas?
¿Qué alegres confusiones se atropellan?*

42 Cicerón, *Tratado de la República*, México, Porrúa, 6 ed., 1986, p. 76. La expresión "movimiento" en el párrafo toma algunas expresiones de la nota a pie de dicha página.

43 *¡Silencio!, ¡Pasito!*, ABNB, Música, 901.

¿Quién mueve aqueste alboroto?
 ¿Qué novedad es ésta?
 Aplausos son sonoros
 que mueve alados coros.
 La admiración se eleva,
 pues tanta confusión
 reduce en suspensión⁴⁴.

El Timeo y los cuatro elementos

El *Timeo* es un entramado sorprendente y magnífico en el que la astrología (disciplina que corresponde a lo que hoy se llama astronomía), la geometría, la aritmética, la música y los cuatro tradicionales elementos, fuego, tierra, agua y aire, forman un sistema con el que se pretendió hacer una explicación completa (y muy compleja) del universo. Creó verdadera adicción por parte de la mayoría de los pensadores medievales, renacentistas e ilustrados⁴⁵. El Modelo del que hablé más arriba le debe gran parte de sus esquemas. Se puede considerar esta pervivencia de Platón a lo largo de los siglos de muchas formas. Es quizá el mejor intento que se ha logrado hasta ahora de explicar el universo mediante coordenadas de símbolos, no mágicos sino de esa combinación de observación de la naturaleza y discurso racional que algunos identifican con la ciencia. Claro que lo que satisfacía la curiosidad de los discípulos de Platón se fue combinando con otros tipos de inquietudes y respuestas a lo largo de muchos siglos, y de ahí surgen diversas interpretaciones, adiciones e incluso simplificaciones, que si las consideráramos en su conjunto -desde San Agustín, pasando por los gnósticos, la escolástica, los neoplatónicos del Renacimiento, los ilustrados del siglo XVIII, los marxistas (en tanto sucesores de Hegel) y muchas otras corrientes- podríamos reunir la más ecléctica de las doctrinas.

Las cuatro sustancias elementales de donde todo se origina son el fuego, la tierra, el aire y el agua. Esto es anterior a Platón, procede de Empédocles. El amor (*filía*) es causa de cohesión de estos elementos, pero pronto la discordia (*neĩkos*) provoca su dispersión, lo que explica las transformaciones de los seres materiales. En Platón ya no son estrictamente elementos, sino modalidades cambiantes de la misma materia: son "lo que ahora posee tal característica" (vid. *Timeo* 49 y ss)⁴⁶. Aunque fugazmente, aparece entre ellos la unión por el amor (32, c) y la dispersión por la lucha (56, e)⁴⁷.

44 *¿Quién llena de armonía las esferas?*, ABNB, Música 887.

45 Calcidio transmitió a los siglos posteriores solamente una parte de dicha obra, con interpretaciones que no correspondían al pensamiento de Platón. El Renacimiento recobró la obra en su totalidad, con gran entusiasmo para los humanistas neoplatónicos.

46 Lo que a simple vista podría parecer una simplificación, no lo es en absoluto. Hoy mismo, si se deseara, se podría sostener la teoría de los cuatro elementos.

47 Sigo la edición de Ma. Angeles Durán y Francisco Lisi, de la colección Biblioteca Clásica, Gredos, 1992.

No voy a describir aquí las relaciones que existen entre los elementos, ni los lugares que preferentemente ocupan en el mundo sublunar o en el cuerpo humano según esta concepción. Lo que me interesa es que esta doctrina la encontramos en obras diversas del siglo XVIII, ya expuesta⁴⁸ ya supuesta en pasajes que poco pretenden decir sobre ese tema, como sucede en las obras de los poetas. En la literatura española Calderón es quien más me llama la atención en el tratamiento de esta "cuaternidad". En el auto sacramental *La vida es sueño* (que no debe confundirse con la comedia del mismo autor, que lleva el mismo título) los cuatro elementos están personificados. Al comienzo de la obra se disputan entre sí una corona, hasta la llegada de tres personajes -el Poder, la Sabiduría y el Amor- que representan a las tres Personas de la Trinidad, los cuales ordenan:

Agua, tierra, aire, fuego (...)
que contrariamente unidos(...)
y unidamente contrarios(...)
en lucha estáis, dividíos.

El Poder hace una declaración que podría parecer enigmática: conviene que, mientras duren los siglos, los cuatro elementos sean en parte conformes y en parte opuestos. La Sabiduría añade que las cualidades que los oponen y las que los atraen son necesarias para el equilibrio del "universal edificio". Amor, por su parte, los enriquece con dones:

(...)
y así, al Fuego adorne el sol (...)
Al Aire pueblen las aves (...)
Al Agua habiten los peces (...)
Troncos, plantas, frutos, flores (...)
La Tierra cubran (...)

Los fieles vasallos (los elementos) reciben entonces la misión de ponerse al servicio del hombre, y cada cual lo hace a su modo: la tierra ordena a las flores que cubran sus sendas, el agua ofrece sus espejos para que éste se admire en ellos, el aire pone a disposición su soplo cálido, y el fuego sus rayos para asistir a su pompa. No pensaron que los muchos halagos podían redundar en contra del Heredero. Y en efecto, el hombre se comporta igual que Segismundo, el personaje de la comedia homónima ya mencionada: halagado por los elementos y por el Albedrío (otro personaje), y tentado por la Sombra, precipita afuera al Entendimiento, para sentirse libre y comer la fruta prohibida. Las consecuencias son inmediatas: los elementos

48 Circulaban por todas partes obras de divulgación que reunían lo esencial de esta concepción, como la *Instructissima Bibliotheca* de Tobías Lohner S.J., publicada en Venecia en 1730. En las pp. 17-33 del segundo tomo se ocupa de la voz "Elementa": "Dividitur communiter a Philosophis in quatuor species, quarum prima est ignis, qui est Elementum callidum et siccum, Secunda est Aer, qui est...", etc. Pasa después a preguntas y respuestas sobre cada elemento, sus cualidades, sobre diversos fenómenos naturales y finalmente sobre los metales. El ejemplar que encontré se halla en una biblioteca particular de La Paz.

No voy a describir aquí las relaciones que existen entre los elementos, ni los lugares que preferentemente ocupan en el mundo sublunar o en el cuerpo humano según esta concepción. Lo que me interesa es que esta doctrina la encontramos en obras diversas del siglo XVIII, ya expuesta⁴⁸ ya supuesta en pasajes que poco pretenden decir sobre ese tema, como sucede en las obras de los poetas. En la literatura española Calderón es quien más me llama la atención en el tratamiento de esta "cuaternidad". En el auto sacramental *La vida es sueño* (que no debe confundirse con la comedia del mismo autor, que lleva el mismo título) los cuatro elementos están personificados. Al comienzo de la obra se disputan entre sí una corona, hasta la llegada de tres personajes -el Poder, la Sabiduría y el Amor- que representan a las tres Personas de la Trinidad, los cuales ordenan:

Agua, tierra, aire, fuego (...)
que contrariamente unidos(...)
y unidamente contrarios(...)
en lucha estáis, dividíos.

El Poder hace una declaración que podría parecer enigmática: conviene que, mientras duren los siglos, los cuatro elementos sean en parte conformes y en parte opuestos. La Sabiduría añade que las cualidades que los oponen y las que los atraen son necesarias para el equilibrio del "universal edificio". Amor, por su parte, los enriquece con dones:

(...)
y así, al Fuego adorne el sol (...)
Al Aire pueblen las aves (...)
Al Agua habiten los peces (...)
Troncos, plantas, frutos, flores (...)
La Tierra cubran (...)

Los fieles vasallos (los elementos) reciben entonces la misión de ponerse al servicio del hombre, y cada cual lo hace a su modo: la tierra ordena a las flores que cubran sus sendas, el agua ofrece sus espejos para que éste se admire en ellos, el aire pone a disposición su soplo cálido, y el fuego sus rayos para asistir a su pompa. No pensaron que los muchos halagos podían redundar en contra del Heredero. Y en efecto, el hombre se comporta igual que Segismundo, el personaje de la comedia homónima ya mencionada: halagado por los elementos y por el Albedrío (otro personaje), y tentado por la Sombra, precipita afuera al Entendimiento, para sentirse libre y comer la fruta prohibida. Las consecuencias son inmediatas: los elementos

⁴⁸ Circulaban por todas partes obras de divulgación que reunían lo esencial de esta concepción, como la *Instructissima Bibliotheca* de Tobías Lohner S.J., publicada en Venecia en 1730. En las pp. 17-33 del segundo tomo se ocupa de la voz "Elementa": "Dividitur communiter a Philosophis in quatuor species, quarum prima est ignis, qui est Elementum callidum et siccum, Secunda est Aer, qui est..." , etc. Pasa después a preguntas y respuestas sobre cada elemento, sus cualidades, sobre diversos fenómenos naturales y finalmente sobre los metales. El ejemplar que encontré se halla en una biblioteca particular de La Paz.

quedan empobrecidos -pierden sus cualidades vistosas y agradables-, y a su pesar deben abandonar la obediencia al hombre, que queda envilecido por la culpa. El drama continúa con una nueva intervención de la Sabiduría, el Amor y el Poder. La Sabiduría se encadena a sí misma en lugar del hombre, y recibe la muerte de manos del Príncipe de las Tinieblas, con lo que paga la culpa. Y el hombre, vuelto a la Gracia, es asistido nuevamente por los elementos, que ahora actúan como medios -sacramentos- de redención:

*En Aire, Agua, Fuego y Tierra,
conchas, espigas, voz y afecto,
tiene, goza, incluye y sella,
gracia, venia, amparo, asilo,
piedad, refugio y clemencia.*

Con lo dicho dejo una idea muy pobre y desabrida de la magnífica obra de Calderón. Sin embargo, puede tenerse una idea bastante cercana de la materia sobre la que se mueve el poeta: el drama de la Redención, y la circunstancia de interpretar la configuración del universo según la tradicional doctrina platónica.

No es descabellado pensar que esta obra sea un antecedente bastante directo del poema *Por celebrar del Infante*, del repertorio charquino, por la especial presencia de las obras de Calderón en la vida artística de la Real Audiencia⁴⁹. Todo el entramado teórico es el mismo. El escenario es lo que cambia, ya que aquí se trata de una obra preparada para celebrar la Navidad. Los cuatro elementos, en proximidad con Jesús recién nacido, deponen toda tendencia a la lucha o a la dispersión, para servirlo, cada uno según su índole peculiar:

*Por celebrar del Infante
el temporal nacimiento
los cuatro elementos vienen:
agua, tierra, aire, fuego
y todos concordes
se van a mi Dueño.
Que humanado le sirven
los cuatro elementos:
el agua a sus ojos,
el aire a su aliento
la tierra a sus plantas,
el fuego a su pecho(...).*

49 No es casual mi preferencia por citar obras de este autor. Rastros de su popularidad en estas latitudes son algunos manuscritos de la colección musical del ABNB: el compositor Roque Jacinto de Chavarría compuso música para las partes correspondientes de la comedia *El monstruo de los jardines*. También se encuentra en la Biblioteca Nacional de Lima la música de *La púrpura de la rosa*, otra comedia del mismo autor. La relación también se dio a la inversa, ya que Calderón escribió en 1672 *La Aurora en Copacabana*.

*Pues está tiritando
Amor en el hielo,
y la escarcha y la nieve
me le tienen preso,
¿quién le acude?
¿el agua, la tierra, el aire?
No, sino el fuego⁵⁰.*

3. Otras referencias

Sería muy largo agotar las diversas formas en que el material clásico grecorromano aparece en los poemas de la colección charquina. Si sólo me ocupara de los pasajes en que el Etna es utilizado como símbolo de amor encendido, podría llenar varias páginas. Me limitaré por tanto a dos aspectos más, para terminar esta exposición.

En primer lugar, una de las disciplinas del *quadrivium*, la aritmética. En cuanto estudio de las proporciones que hacen posible la armonía musical, vemos en *Filomenas a la altura*:

*Hoy cisnes de Minerva
que vuestro templo anima
la cítara de Febo
templada en claro metro
y rara cifra⁵¹,*

Y en *Ninfas Marítimas* vuelve a aparecer, sin referencias a otras disciplinas, sino solamente como saber acerca de los números:

*(...) gracias sin número
hacen que se suspenda
lo aritmético⁵².*

Finalmente, he tomado referencias a la pintura antigua, aspecto que siempre me pareció desconcertante en la literatura. Llama la atención, en efecto, la mención de pintores de la antigüedad de los que no se conserva ninguna obra, sino que responde solamente a su fama, que llegó por intermedio de textos que acreditan su calidad.

50 ABNB, Música, 592. Publicado en el cuadernillo del CD "Música de Navidad" - Vol. 2, de Coral Nova y Orquesta de Cámara de La Paz, 1997 p. 15.

51 *Filomenas a la altura*, en ABNB, Música, 315.

52 Copla primera.

El poema *Aquí de los pintores más diestros* se refiere a la imagen de la Virgen de Guadalupe que se venera en la capilla contigua a la catedral de Sucre. La imagen fue pintada sobre tabla por el ya mencionado Fray Diego de Ocaña, hacia el año 1600. El poema mencionado convoca a los pintores "más diestros" para que vean la imagen, y juzguen si es posible concebir un retrato mejor. El poeta juega con términos pictóricos y teológicos: "Pinceles, sombras, matices / discurro que bajaron / de los cielos" (la Virgen es la obra maestra de Dios, el Pintor divino). La representación de la Virgen en la tabla es ocasión para hablar al mismo tiempo de María como *Tota Pulchra*. Así como el ideal del pintor de la época (estamos ya en el período neoclásico, año 1803) es hacer la copia más perfecta del natural, María es la copia más perfecta del arquetipo, del modelo que se halla en Dios. La doctrina es platónica. Esto concuerda con el hecho de que la semejanza del hombre con Dios crece o disminuye en función de la fidelidad al Creador. María "aventaja a todas / en parecerse a su Dueño".

Los pintores convocados son los más diestros, y se mencionan los nombres de seis afamados del "gremio", entre los que están los más reconocidos de la Grecia clásica y helenística: Parrasio, Cleante, Timante, Zeuxis y Apeles -también hay un Floro, cuya procedencia desconozco. Los demás aparecen en variadas obras del siglo de Oro.

No creo que la lectura desnuda de los nombres de estos pintores diga gran cosa a quien no está en antecedentes, de modo que ofrezco a continuación algunos datos que además permitirán suponer la intención del poeta al escribirlos.

Lo que se sabe de estos pintores ha llegado hasta nosotros gracias en gran medida a la *Historia Natural* de Plinio el Viejo, de Luciano y pocos autores más. El nombre de Cleante nos remite a uno de los más antiguos pintores, conocidos o fabulosos, del que se tiene noticias muy inciertas. Su mención en el poema puede responder al deseo de remontarse a los orígenes mismos de la pintura.

De Zeuxis, Parrasio y Timantes, en cambio, sabemos que fueron contemporáneos de Eurípides. El primero de ellos destaca por la gracia y frescura de sus obras. La más célebre representaba a Helena. "Cicerón nos refiere que los habitantes de Crotona permitieron al pintor que eligiera entre las más hermosas muchachas de la ciudad aquéllas que le parecieran las mejores y las utilizara como modelos para crear el tipo de la belleza absoluta. Zeuxis escogió cinco, en las cuales se inspiró para ejecutar su obra maestra"⁵³. Aristóteles afirma que en poesía es necesario superar el modelo y crear criaturas tales como las que Zeuxis ha pintado.

El jonio Parrasio, más que cualquier otro artista del período clásico llegó a expresar los sentimientos del alma. Decía estar en comunicación con los dioses, y llegó a afirmar que

53 Georges Méautis, *Las obras maestras de la pintura griega*, Argos, Buenos Aires, 1948. Las referencias a pintores griegos las he tomado de esta obra.

aunque pareciera increíble, su mano había descubierto los puros límites del arte pictórico. Timantes también fue célebre por su poder de retratar los sentimientos. Por último, Apeles fue el pintor oficial de Alejandro, y según Plinio sobrepasó a todos los anteriores y a todos los que le sucedieron. Poseía más que nadie el don de la *charis*, la gracia en la representación. Su obra "Afrodita saliendo de las olas", que representa a la diosa con medio cuerpo emergiendo del mar, en el acto de retorcer sus cabellos ensopados, fue objeto de un epigrama que dice que Eros y Atenea, al ver así representada a la diosa, renunciaron al premio de la belleza.

Quien ha tenido la paciencia de seguirme hasta aquí, está invitado ahora a conocer la obra, sin cortes⁵⁴:

*Aquí de los pintores más diestros,
más célebres, vengan y traigan
los Paracios, los Floros, los Cleantes,
vengan y traigan sus tablas,
sus dibujos, sus diseños, sus colores.
Oigan si han visto los Timantes,
los Seusis, los Apeles
retrato mejor, copia más perfecta.*

Coplas:

1^a

*Obra de primor divino
es este trasunto bello,
un milagro es cada línea
y cada rasgo un portento.*

*Pinceles, sombras, matices
discurro que bajaron
de los cielos.*

2^a

*Copias muchas tiene el orbe
de su original supremo,
mas ésta aventaja a todas
en parecerse a su Dueño.*

*Pinceles, láminas, cuadros,
le dan la primacía
en los aciertos.*

54 ABNB, Música, 123. Los subrayados son del manuscrito.

3ª

*Rostro y manos solamente
de Guadalupe vinieron:
lo liberal en las manos
y en el rostro lo halagüeño.*

*Semblantes, luces, colores
su belleza los muda
por momentos.*

4ª

*Agradecida La Plata
a sus favores inmensos
sus más preciosos tesoros
le consagran sus afectos.*

*Rubíes, perlas, diamantes
que forman lo restante
de su cuerpo.*

Las coplas tercera y cuarta se refieren a la imagen pintada por Fray Diego de Ocaña. En efecto, solamente se le ven las manos y la cara: el cuerpo está cubierto con cientos de perlas y piedras preciosas. La última copla hace referencia a la devoción de los habitantes de La Plata, quienes fueron enriqueciendo la imagen con estas joyas.

3. La *σχολή* en Charcas⁵⁵

El repertorio del Archivo Nacional es representativo de los gustos de la época. Tal como propone Bernardo Illari, puede observarse que los artistas de la Colonia desearon ganarse el favor de la concurrencia. La dependencia de la aceptación por parte del público influyó en el diseño de las piezas. Los villancicos, las jácaras y demás composiciones debían tener, por ejemplo, un nutrido ingrediente, las coplas, que como "constituían el género popular por excelencia del siglo 17, su inclusión (...) fue uno de los recursos más importantes de que se valieron los compositores y poetas para mantener el carácter popular de sus obras"⁵⁶. La búsqueda de originalidad, al menos como la entendemos ahora, no estaba entre las primeras preocupaciones de los artistas manieristas y barrocos. Casi toda creación humana madura es resultado de la utilización de una o muchas tradiciones, y de un modo heredado -al menos en parte- de entender tanto el oficio como el universo. Se sabe que "los estilos artísticos son siempre transnacionales y el barroco lo fue acentuadamente. Sus dominios se extendieron de

55 He preferido la grafía griega. La transcripción en nuestro alfabeto da lugar a la poco feliz *scholé*.

56 Bernardo Illari, *¿Les hacen lugar? ¿Y cómo?*, en *DATA 7*, Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos, Universidad Andina Simón Bolívar, (número dirigido por C. Seoane y A. Eichmann), p. 170.

Viena a Goa, de Praga a Quito⁵⁷. Y es cierto que su estética acoge todos los particularismos y todas las excepciones; pero como aquí me ocupo de tradiciones literarias, no es una cuestión relevante el hecho de que las variantes locales en la utilización de los recursos sean o no numerosas. Esto no obsta para apreciar cada obra en su singularidad, ya que sus correspondencias con otras a menudo la embellecen. Las peculiaridades locales no han constituido -como queda dicho- mi interés principal.

Cuando hablamos de "universo poético charquino", es muy importante no olvidar que por actividad poética no solamente debemos entender la creación, sino también el disfrute, que a través de la lectura o de la audición constituye un acto de re-creación. Un ejemplo: Sor Juana hizo suyos algunos poemas ajenos, según apunta Tello⁵⁸, movida quizá por la premura de compromisos asumidos. Pero es indudable que su elección tuvo que ver con el goce estético con que los leyó, y esos poemas -por fortuna para ellos- siempre se considerarán ligados a la Décima Musa.

Nuestro repertorio me hace experimentar el mismo asombro que expresa Octavio Paz -él se refiere a las composiciones mexicanas de la misma época- ante el hecho de que "esta literatura de servicio público era al mismo tiempo una literatura con frecuencia enigmática, llena de recónditas alusiones mitológicas y adornada por una erudición desconcertante"⁵⁹. Es el mismo asombro que causan en los estudiosos las obras plásticas, tanto de las ciudades como de pueblos de zonas rurales, y por idénticos motivos.

Σχολή es un término griego que equivale al *otium* latino. Es el espacio en el que el hombre se encuentra a sí mismo, en el que produce las expresiones que le son propias. Algunos autores lo han identificado con el trabajo intelectual, lo cual no es exacto: no consiste en el trabajo mismo, sino que más bien lo supone. Se trata de una actividad libre y gratuita, que exige esfuerzo intelectual voluntario. ¿Es un juego? En todo caso un juego serio, de búsqueda en la que se pretende conquistar la propia imagen y la del mundo. Podemos pensar que la sociedad charquina, hasta bien entrado el siglo XVIII, tuvo un privilegio del que ahora estamos en gran medida privados: la σχολή. Lo vemos en sus poemas, en otras expresiones artísticas, e incluso en una veta aún no estudiada, como son las inscripciones que se incluyen en miles de pinturas, esculturas y obras de metalisería del periodo colonial. Un cuadro de Calamarca tiene en su base una inscripción latina que transcrita ocupa más de página y media; otro de la iglesia de Santa Teresa, en Potosí, muestra la siguiente inscripción: *FLVET UNDA MARIS CURRETQUE PER AETHERA PHOEBUS: VIVET CARMELI CANDIDUS ORDO (...)*⁶⁰. ¿A qué público se dirige, a quién interpela? Puede interpretarse como la voluntad de dejar un testimonio, como desearon hacerlo los miles de hombres que pensaron sobrevivir en la

57 Octavio Paz, *Op. cit.*, p. 85.

58 Cfr. Aurelio Tello, en el artículo ya citado en nota 7.

59 Octavio Paz, *Op. cit.*, p. 414.

60 Estos datos se los debo a Lupe Meneses y Estela Alarcón, quienes se encuentran en la primera fase del trabajo **Monumenta Boliviae Historica**.

memoria de futuras generaciones; hasta el montañista que deja hoy su nombre en una cumbre solitaria. Pero esa voluntad, que dejó como rastro tal inscripción, muestra que quien la expresó tuvo suficiente $\sigma\chi\omicron\lambda\eta$ como para comparar el correr de los días con las olas del mar, con el curso del sol, y de identificar a éste con Febo.

Característica esencial de la obra de arte es la gratuidad -por tanto la libertad-, y esto por encima de cualquier consideración que pretenda hacerla derivar de intentos de programación, y mucho más allá de interpretaciones que no ven en el arte sino manifestaciones de relaciones de poder. El poema, la pieza polifónica, la pintura, el bajorrelieve, etc., y cualquiera de los elementos mejor logrados de una obra de arte, "podrían muy bien no ser (...). El fenómeno estético, el acto que da forma, es, en todo tiempo y lugar, libre de no llegar a ser. Esta gratuidad absoluta comporta precisamente el desinterés del verdadero arte tal como lo definió Kant"⁶¹. El encargo de una obra puede dar como resultado, en el peor de los casos, un engendro de mal gusto, o una menuda obra trivial; pero también puede ser origen de algo imperecedero, una *Pietà* o una *Missa Solemnis*. Cuando admiramos nuestros poemas, o contemplamos pinceladas maestras en obras plásticas encargadas por un cacique de Curahuara de Carangas o de Jesús de Machaca, cuando escuchamos una pieza coral y orquestal transmitida a lo largo de generaciones de indígenas mojeños o chiquitanos, nos encontramos con obras que fueron libres de no-ser, de no-ser-así, o por último de haber sido desechadas en cualquier momento de la larga sucesión de años que nos separan de su origen (comparto la opinión de que "ningún arte, literatura o música estúpidos perduran"⁶²). Los disfrutadores de todo ese tiempo participaron del acto creador, al igual que nosotros ahora. La re-creación en la lectura, en la contemplación o en la audición, es una actividad poética tan gratuita como la misma creación. Cada una de estas posibles actividades, considerada en su singularidad, es completamente prescindible. Lo mismo se puede decir respecto de los actos religiosos devocionales, y en la época que nos ocupa son éstos el objeto sobre el que se crea la mayoría de las obras de arte.

61 George Steiner, *Presencias reales*, ed. Destino, Barcelona, reimpr. Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, 1993, p. 187.

62 *Ibid.*, p. 23.