



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Hopkins, E. (1974). *Aspectos del barroco en la obra de Don Juan del Valle y Caviedes* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:

Aspectos del barroco en la obra de Don Juan del Valle y Caviedes

Autor:

Eduardo Francisco Hopkins Rodríguez

Año:

1974

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Bachillerato

**Palabras
claves:**

Juan del Valle y Caviedes, virtuosismo, burla de las fabulas grecolatinas, la condición del poeta, extrañamiento de lo heroico, memento mori

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Hopkins, E. (1974). *Aspectos del barroco en la obra de Don Juan del Valle y Caviedes* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La tesis trata de explicar algunos aspectos de la obra de Caviedes, basándose en el estado cultural que regía al mundo hispánico del siglo XVII. Este trabajo tiene por intención descartar la imagen de un Caviedes burlón, con la superficialidad obsesiva de una manía galenofoba, que en época tardía de su existencia escribe arrepentido unos poemas de compromiso religioso.

Palabras Clave: Juan del Valle y Caviedes, virtuosismo, burla de las fabulas grecolatinas, la condición del poeta, extrañamiento de lo heroico, memento mori.

0041

NO SE PRESTA
A DOMICILIO.



NO SE PRESTA
A DOMICILIO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Programa Académico de Literaturas Hispánicas



Aspectos del Barroco en la Obra de Don
Juan del Valle y Caviedes

Tesis para optar el Grado de
BACHILLER EN LITERATURAS HISPANICAS

Presentada por:

Eduardo Francisco Hopkins Rodríguez

LIMA - PERU

1974

116



027

NO SE PRESTA
A DOMICILIO



A MIS PADRES



- AGRADECIMIENTO -

Al Dr. Jorge Puccinelli Converso, asesor de este trabajo y Presidente del Jurado Examinador, por la confianza prestada y su valiosa colaboración.

A los Sres. Miembros del Jurado, Dres. Antonio Cornejo Polar y Willy Pinto Gamboa.

Al Dr. Mátya's Horányi.

A mi amigo Víctor Hurtado Oviedo.



INDICE

	Pág.
INTRODUCCION	VIII

CAPITULO I

VIRTUOSISMO EN CAVIEDES

1.- El virtuosismo en el Barroco	1
2.- El Ingenio	6
3.- "El autor 'vive' dentro de su obra"	13
4.- Hipérbatos	23
5.- Zeugmas	28
6.- Sustantivos adjetivados	31
7.- Dilogías	34
8.- Paronomasias	36
9.- Virtuosismo fonético	37
10.- Juegos con nombres propios	41
11.- Poemas "al mismo asunto"	43



	Pág.
12.- Disociación	45
13.- Frases hechas	46
14.- Juegos con traducciones	48
15.- Juegos con términos gramaticales	49
16.- Acumulación	50
NOTAS	55

CAPITULO II

BURLA DE LO MITOLOGICO

1.- Crítica de los tópicos renacentistas	62
2.- Polifemo y Galatea: a. Engarce de leyendas. b. A- polo boticario. c. Disolución del mito	64
3.- Narciso y Eco: a. Narciso. b. El doble reflejo. c. La imagen en el agua. d. Eco. e. Hibridismo....	70
NOTAS	76

CAPITULO III

CONDICION DEL POETA

1.- Poesía y fortuna	79
2.- Coviedes y Clarinda	81
3.- Poesía y consuelo	83
NOTAS	86

CAPITULO IV

L O H E R O I C O

1.- Nostalgia del pasado	87
--------------------------------	----

VI

	Pág.
2.- "Caballeros Chanflones"	89
3.- "Fuente del Parnaso"	91
NOTAS	99

CAPITULO V

TERREMOTOS

1.- Teatralización y propaganda religiosa	101
2.- Lo racional	108
NOTAS	114

CAPITULO VI

LA VISION DE LO RUINOSO HUMANO COMO FUGA DEL MUNDO

1.- Memento mori	116
2.- Caducidad de la belleza	117
3.- Lo repugnante	121
4.- Lo deforme	122
NOTAS	126
CONCLUSIONES	127
BIBLIOGRAFIA	130



"Es exacto que los monumentos y documentos independientes sólo pueden ser examinados, interpretados y clasificados a la luz de un concepto histórico general, en tanto que al mismo tiempo este concepto histórico general sólo puede construirse con los monumentos y documentos independientes; (...)" Erwin Panofsky.



- INTRODUCCION -

Al hacer un resumen de los avances críticos en cuanto a la obra de Caviedes, puede precisarse que un buen sector de los estudios se ha interesado por los aspectos biográficos (que, salvo algunas fechas, una partida de matrimonio, un testamento, se reducen a supuestos, a imágenes novelescas algo picantes) tratando de concordar en forma directa los hechos de su vida con los temas de su poesía, pretendiendo acoplar la diversidad temática en una ordenación determinada evolutivamente por el devenir de su personalidad vital: desenfreno juvenil = poesía amorosa; madurez inicial = sátira; últimos años = poesía religiosa.

Otro modo de crítica acude a las citas textuales sólo como ilustración temática, asumiendo una labor meramente difusora o antológica, eludiendo mayores descripciones o análisis, para concluir dejando establecidas algunas generalizaciones: el apartamiento de Caviedes frente al gongorismo colonial; su carácter de precursor del criollis

mo en el Perú; sus deudas con el conceptismo quevediano; la condición no ficticia de los personajes satirizados, etc.

En un nuevo grupo debemos mencionar especialmente los breves trabajos de M. Picón-Salas y J.M. Cossío, por sus aportes a la precisión de rasgos de época en la poesía de Caviedes. El primero, al incidir sobre el barroquismo del poeta llega a destacar en éste la importancia de la muerte como factor temático. Cossío, por su parte, establece las vinculaciones de Caviedes con la corriente de la ironía antimitológica del siglo XVII.

Los dos únicos trabajos de intenciones analíticas y descriptivas los encontramos en Reedy y Bueno. Reedy posee el mérito de haber trabajado con la integridad de la obra poética de Caviedes, centrándose en los textos con el objetivo de su descripción detallada y su clasificación. Objetamos en su estudio fundamentalmente el escaso desarrollo de los elementos explicativos e interpretativos y las excesivas concesiones a la descripción externa, casi estadística. Bueno realiza, con demasiada brevedad, una descripción y explicación estilística verdaderamente precursoras de más ricas y penetrantes indagaciones por las obras de Caviedes.

Nosotros tratamos de explicar algunos aspectos de la obra de Caviedes, basándonos en el estado cultural que regía al mundo hispánico del siglo XVII. De allí el

título de este trabajo.

Nos interesa particularmente descartar la imagen de un Caviedes burlón, con la superficialidad obsesiva de una manía galenófoba, que en época tardía de su existencia escribe arrepentido unos poemas de compromiso religioso. Las facetas que procuramos dilucidar nos llevan a una instancia última, estructuradora de las principales conclusiones que se derivan de esta exposición: la preocupación ascética de una individualidad desengañada -con el sentido de realidad visionaria que el desengaño posee para el Barroco español, es decir, el proceso de transmutación que despoja la cobertura insencial, lo aparente, hasta alcanzar una percepción íntima de la divinidad en la caducidad terrena, en la muerte, y en la afirmación de un renacer glorificante en medio del sí auténtico espacio de ultratumba-, consciente de su propio valor, enfrentada a un mundo que prescinde de ella, que la enajena; preocupación creadora de un mecanismo de consuelo y liberación: la Poesía.



CAPITULO I (1)

VIRTUOSISMO EN CAVIEDES

1. El virtuosismo en el Barroco.- 2. El Ingenio.- 3. "El autor 'vive' dentro de su obra".- 4. Hipérbatos.- 5. Zeugmas.- 6. Sustantivos adjetivados.- 7. Dilogías.- 8. Pa
ronomasias.- 9. Virtuosismo fonético.- 10. Juegos con nom
bres propios.- 11. Poemas "al mismo asunto".- 12. Disocia
ción.- 13. Frases hechas.- 14. Juegos con traducciones.-
15. Juegos con términos gramaticales.- 16. Acumulación.

1. EL VIRTUOSISMO EN EL BARROCO

Las manifestaciones del virtuosismo literario en el Barroco se hallan tanto en el nivel culto como en el nivel popular, en lo que se refiere a los autores y a los géneros. De otro lado, el ejercicio de formas cultas y populares es usual en escritores de formación más o menos e-

rudita como Góngora y Quevedo. Lope aspiró también al doble dominio de los estilos. Caviades, un autodidacta de modesto cultivo y en quien predominan las formas populares, luce su afición por lo culto en sus composiciones religiosas, en el poema "A la muerte del maestro Baes"(RI75), en otros textos de tono serio y hasta en sus burlas mitológicas.

Con referencia al carácter virtuosista de la época barroca Vossler decía:

"El virtuosismo poético en tiempo de Lope se manifestaba en tres amplios campos literarios: existía un virtuosismo humanista, latinista e italianizante que gustaba de la improvisación y del ornato de la poesía erudita de género bucólico, arcádico y académico; había un virtuosismo juglaresco como el del autor de romances; y existía también el virtuosismo del escritor que improvisaba y escribía a vuelo pluma comedias en verso".(18)

El mismo autor, hablando de la fruición artística en el Barroco, señalaba:

"De una parte el aumento de la habilidad artística desarrolla una pompa y profusión de formas para ensalzar la autoridad del Estado, de la Iglesia, de la Sociedad, incluso de la Majestad de Dios y de la naturaleza, en suma, para reverenciar y lisonjear al poder. Pero, por otra parte, se produce un lujo igualmente desmesurado del querer y poder artísticos sin servicio cortesano alguno, exclusivamente en solicitud y glorificación de la fantasía, es decir, de la pura magia de la fantasía".(2)

La "extrañeza" barroca (3), uno de los motivos

del virtuosismo, era el ideal estilístico de la época. Casaldueiro, considera como el "gran honor del Barroco" el que se tuviera a las obras como singulares, raras, extrañas, admirables (4). "Maravillarse y hacer que las gentes se maravillaran fue el programa consciente de la poética barroca, (...)." (5). Si hacemos presente la opinión que tenía Gracián de Marino, a quien comparaba entusiastamente con Góngora como hombre de ingenio (6), comprendemos el valor sui generis que poseen los siguientes versos de una cita sobre el poeta italiano tomada de Hocke: "'E del poeta il fin la meraviglia./ Chi non sa far stupir vada alla striglia'. Lo maravilloso, pues, lo 'prodigioso', es el fin del arte y, quien no sepa provocar estupor, bien hará en irse de mozo de cuadra." (6^a) Concepción de la que, en esencia, ya participaba Tasso (7). Esta "maravilla" buscada por el virtuosismo es equivalente del afán ilusionista que invade a las artes en general, claramente observable en la plástica y en la escenificación teatral. En literatura el espectáculo "artificial" se informa malabarísticamente abarcando lo puramente gráfico de la escritura, la organización sintáctica de las frases, el juego fonético de los vocablos, las falacias, los enigmas, los trucos de versificación, etc. La composición general del todo, creado con este sentido del trucaje, del juego, de la dispersión de lo cotidiano y la diversión por el "enga-

ño", era algo tácitamente convenido entre productor y consumidor, y, tal vez, exigido por la voracidad ilusionística del público barroco.

En arte y literatura poseemos un término de la época sumamente expresivo, por su extensión y uso, respecto de la actitud vital de entonces: Ingenio. Apartado del intelectual exclusivismo manierista, se populariza en el Barroco y, como un sexto sentido, prolifera en todos los estratos sociales y actividades. Nos vemos ante "un furor ingeni", un prurito de individualismo y originalidad ingeniosa". (8)

"En la relación del individuo consigo mismo y con los de su profesión, este enaltecimiento origina aquel empeño egocéntrico de agradar y de contemplarse que se manifiesta en innumerables polémicas y envidias literarias, intrigas y escritos burlescos, y no en último término en la difamadora murmuración; las desagradables huellas de este áspero combate no se hallan precisamente en la lectura de las obras literarias, sino al estudiar la vida y las relaciones personales de los distintos autores. En cambio, en la relación del individuo con la multitud, aquel enaltecimiento produce por un lado el soberano desprecio de la masa y del vulgo necio, por otro el dominio espiritual de la multitud que nadie supo ejercer en la práctica como Lope de Vega y su teatro." (9)

En cuanto al concepto de ingenio, recién en la época barroca se va estableciendo con claridad, separando otras acepciones que corresponden a funciones o potencias del alma diversas, para ceñirse a lo que se denominaba fuerza de

entendimiento:

"Si lo desligamos por una parte de la fórmula estrictamente filosófica y consideramos por otra su relación semántica con la palabra poeta, / el término ingenio desplaza al término poeta / veremos que ingenio equivale a aquella refinada espiritualidad que reúne en sí misma la fuerza, la osadía y la agilidad de inteligencia, la finura de la gracia, la agudeza de la ironía, el juicioso examen de las flaquezas de los demás, la prontitud de la réplica y el buen gusto. (...) Este concepto del ingenio no es el orgullo del Renacimiento humanista, sino el del talento arbitrariamente barroco, basado en sí mismo". (10)M

La realización más alta del ingenio es la agudeza, el concepto. Para Gracián, (11) de las cuatro causas que atribuye a la agudeza, el ingenio es la principal. Y encuentra en el concepto que "es este ser uno de aquellos que son más conocidos a bulto, y menos a precisión; déjase percibir, no definir; y en tan remoto asunto, estímesese cualquiera descripción; lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto". (12) Sin embargo, poco después se arriesga con una definición de indubitable importancia para la poética barroca, y que, al decir de Lázaro Carreter (13), no parece haber sido sustancialmente interpretada. Dice Gracián:

"Es un acto del entendimiento, que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos. (...)"

Esta correspondencia es genérica a todos los conceptos, y abraza todo el

artificio del ingenio, que aunque éste sea tal vez por contraposición y disonancia, aquello mismo es artificiosa conexión de los objetos".(14)

Tales correspondencias habrán de ser exploradas y expresadas por los ingenios como prueba de su talento. A su vez, la dificultad producida por estas relaciones a descifrarse encarecerá la fruición estética del consumidor.

Centrándonos en la producción literaria de España en el siglo XVII, hemos de encontrar un amplísimo catálogo de técnicas de la agudeza cuyos antecedentes han sido rastreados por Curtius hasta la época alejandrina, se continúan en la Edad Media latina y tienen "su último brote en el siglo XVII", siendo su lugar de mayor arraigo en esta época el suelo español, precisamente.(15)

Gracián sistematiza estas técnicas, y nos deja "una 'suma' de la agudeza".(16) Aunque sin coñirnos estricta ni exclusivamente, tomamos como punto de referencia su ya citado libro, para indagar el texto de Caviedes y ofrecer una exposición de recursos que haga evidente su aprecio por el ingenio, su actitud virtuosista.(17)

2. EL INGENIO

El sentido del ingenio posee plena conciencia en Caviedes; lo trata directamente o alude a él tan sólo. En muchos lugares la pura mención de la palabra ingenio u otras conexas con ésta descubre el interés que el poeta pro

porciona a la actitud vital de la época.

En su "Carta que escribió el autor a la monja de México,..."(32), desde el título encontramos que la llama "el mayor ingenio de estos siglos", y en el cuerpo del poema existen 11 menciones a "ingenio" y derivados, 8 a "entendimiento", 4 a "discreción" y 1 a "agudeza". En otras composiciones se observa:

ingenio: 36-39-110-139-154-165-167-168-194-206-213-217-229-235-243-285-313-321-0131 - R177-R178-R179, etc.

entendimiento: 38-72-96-99-101-106-110-139-168-189 - 260-313-324--R176-R177-R178, etc.

agudeza: 313-315-319-R176, etc.

discreción: 38-39-73-182-211-212-289-291-324-R176-R177-R178, etc.

concepto: 38-129-139-148-149-168-189-200-230, etc.

Como puede notarse, los puntos de acumulación de estos términos llevan en común el tratar asuntos que tienen que ver sustancialmente con el ingenio: El primero, es el poema a la monja de México, todo un cúmulo de conceptos a la inteligencia. El segundo, dedicado al virrey Conde de la Monclova (36) con motivo de un poema suyo; Caviedos se ocupa de las condiciones del "ejercicio" de poeta y de lo que significa serlo. El siguiente, "A la muerte del maestro Baos"(R175), es un elogio hiperbólico a un intelectual. El cuarto, "Doctos de chafalonía"(138) ,

satiriza a los doctos de apariencia. El quinto, es un romance "A uno que preciaba mucho de poeta,...."(167). El último (312), referido a la ignorancia en los médicos, idea que el poeta apoya con numerosas citas de "ingenios".

Caviedes se consideraba un ingenio, y -aparte de las actitudes adoptadas en sus poemas, que bastan para patentizar sus inclinaciones- lo expresa ostensiblemente en varias ocasiones: (subrayamos nosotros).

"en el mar de vuestro ingenio
veo lo que el mio alcanza
y en lo poco que percibo
conozco lo que me falta".(33)

"Sólo la razón ha sido
doctísima Salamanca,
que entró dentro de mi ingenio
ya que él no ha entrado en sus aulas", (34)

"correis con aqueste aplauso
la pelota de aclamada
y nadie os la vuelve, porque
todos quisieran hurtarla
y así os la vuelvo, porque
no llego a necesitarla,
pues en pelota está quien
desnudo de ingenio se halla".(35)

"porque en dando ser poeta
os consideran vestido
como a mí y otros ingenios
de andrajos del Baratillo"(36)

"Cuatro contras que ha de tener el entendi-
do para serlo.

Contra médicos es todo entendido,
contra vulgo y sus falsas opiniones,
contra hipócritas y viles santulones,
y contra la astrología si ha mentido"(106)

(Por supuesto que el poeta reúne estos "requisi

tos").

"Dos veces para mi santo
es Agustino discreto:
una, por contra doctores,
otra por santo estupendo".(212)

Este último caso tiene una forma paralela en el siguiente:

"pues no es poeta el que no
satirizare aforismos"; (40)

Lo mismo en:

"y en fin no hay hombre ingenioso
que a esta profesión defienda".(321)

"Héme criado entre penas
de minas, para mí avaras,
mas ¿cuándo no se complican
venas de ingenio y de plata?".(34)

"A mi prima machucaste,
Machuca y ya que la ofensa
ha sido contra mi sangre,
la he de vengar con mi vena".(261)

"que siempre ha sido colirio
a todo mal un discreto". (289)
(Se refiere a sus sátiras contra médicos).

"En burlas y veras trata
de los médicos mi vena;" (322)

También las alabanzas al ingenio, al entendimiento, a lo discreto, son atendidas por Caviedes, tanto graciosamente como en forma de verdadera preocupación. Así, acompañando a la belleza femenina, la cual se ve realzada:

"Cuando a lo hermoso acompaña
lo entendido, el amor flecha
como arcabuz de dos tiros,
con arco de dos saetas;
la discreción viene a ser



una hermosura compuesta
de voces que los oídos
la ven con ojos de idea;" (72-73)

(Una concepción semejante, aunque no tan complicada, nos la da Gracián tratando del concepto: "lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto".(18)

"quien lo discreto no ama
de irracional ser se precia," (73)

"Manda que toda discreta
y linda pida un millón,
que en la discreción no puede
ser un ciego /cúpido/ el tasador".(182)

Se encarece lo discreto por compensación o por ausencia:

"por una fea y discreta
soltura y prisión padezco,
pues quanto me suelta el rostro
me prende el entendimiento", (324)

"Por una tonta y hermosa
neutral estoy padeciendo,
pues quanto en el ver me agrado
en el oír me atormento", (324)

Un elogio a la "monja de México":

"corridos teneis los hombres,
porque venceis su arrogancia,
amazona de discretos.
con diestras agudas armas". (35)

Para una muestra del valor que ha entregado al ingenio, ya en tratamiento más serio que los anteriores:

"(...), el que usa del talento,
que anda elevado en cosas superiores
y el oro y plata no andan en el viento,
discursos halle, coplas y aun amores,
de esto enriquece el pobre entendimiento,
vestido y sustentado de primores".
(Soneto "Razón...") (101)

"(...) el que tuviere entendimiento
el más feliz será que hay en el suelo".
(Soneto "Que no...") (110)

Quizás donde pueda resaltar enérgicamente su amor a esa "fuerza de entendimiento" sea en la oposición, satírica o no, frente a su medio:

"porque anda en esta tierra
lo racional muy perdido,
muy ajado lo discreto
y lo ingenioso malquisto". (39)

"que hay mucho oído y poca inteligencia;
por lo cual yo colijo
que el ingenioso Lope atento dijo:
'oíréis la campana en el oído
que parece conceptos y es sonido',
en la gente de enjalma
que sorda y ciega tienen siempre el alma";
(139)

"El es hombre de oropel,
que con ingenio de talco
lo que es rebuzno en su voz,
concepto es para los asnos". (168)

Dentro de este mismo cariz de confrontación con la necesidad circundante, Caviedes alcanza a precisar un rasgo esencial del ingenio barroco; la arbitrariedad. El poeta efectúa una intransigente distinción entre "hacer letras" y "estudiar letras", probablemente en acción contra el sistema memorístico vigente en la educación colonial, la pedantería erudita, la dependencia respecto de las autoridades académicas tradicionales o contra la esterilidad intelectual nutrida en el hurto a los autores de mérito: (Subrayamos)



"Definición de lo que es ciencia

Esta voz lettras dice entendimiento,
no el tener muchos libros de memoria,
que esta locuaz, inútil vangloria,
afectada hermosura de talento.
Papagayos de imprenta, hombres de cuento,
atados a la letra y a la historia,
pregoneros de otros, cuya gloria
charlatanes usurpan en su aumento.
El discurso es principio de la ciencia,
a quien muchos inhábiles injurian,
porque todos son voz sin suficiencia
y así digo, porque éstos se concluyan,
que unos hacen las letras en ciencia
y otros, simples como ellos, las estudian".
(99)

"Hombres de letras entienden
que son los que se desvelan
en saberlas de memoria,
y es errada inteligencia;
porque letras significa
entendimiento, agudeza
de ingenio, y hay quien las tiene
aunque el ABC no sepa". (313)

(Para otros casos con puntos de vista similares véase: 139--260-293).

Es este orgullo del ingenio, estentoso de originalidad y desdén para la general tontería, el que desencadena un sentido arbitrario del intelecto. Volviendo a un texto ya citado, se decía: "Este concepto del ingenio no es el orgullo del saber del Renacimiento humanista, sino el del talento arbitrariamente barroco, basado en si mismo". (19).

Desde otro ángulo, las frecuentes alusiones a la necedad de la gente, a su ignorancia, al "vulgo imperito", exponen su aprecio por la "discreción", de igual modo que sus frecuentes burlas a los poetas malos.

3. EL AUTOR 'VIVE' DENTRO DE SU OBRA'

El epígrafe citado corresponde a Guillermo Díaz-Plaja (20), y se trata de uno de sus 17 elementos del barroquismo. La contrapartida clasicista sería: "El autor se sitúa 'fuera de su obra'". (21)

Los momentos en los cuales Caviedes infiltra su presencia en los poemas resultan ser predominantemente de tono burlesco; las intromisiones del autor en los textos se convierten en fórmulas de comicidad o ironía. Conviene precisar que no estamos aludiendo a una primera persona, soporte del discurso y evidentemente incluida como factor de composición. Se trata de indicios de "autor", por los que se llama la atención hacia el artífice como entidad extrapoética, sin que, como se verá más adelante, aquellos indicios sean ajenos a la obra.

Las muestras primeras se producen en juegos conceptuosos que relacionan cualesquiera objetos con términos técnicos del oficio de versificación (22):

Dilogía con materiales de construcción:

"Ya mi voz en tanta obra
la considero embarazo,
dando con mi canto ripio
adonde sobran los cantos". (45)

"Señor, Sol, Febo ú Apolo,
no me dé ripio a la mano
con sus nombres, que esto es
de ingenios de cal y canto". (117)

"Quedaos con él y con vos
que ya dejo de cantaros,
que en iglesia de madera
están ociosos los cantos". (243)

Dilogía con partes anatómicas:

"Con poético rigor
candente tu pie se estrecha,
haciendo versos de endecha
para ser de arte mayor.
Descalzo estará mejor,
pues no gasta pandonores
un pie que por más primores
descalzo tiene que andar,
si el calzarlo es quebrantar
la regla de los menores". (186)

(Se trata de "una dama que se ajustaba los pies"
con el fin de hacerlos hermosos por su "brevedad".).

Dilogía con enfermedad estomacal:

"Romance alevoso a las seguidillas de una da-
ma" (Título) (0129).

"A un poeta que de hacer versos le dieron
seguidillas". (Título) (0137)

Indicaciones de la forma métrica usada:

"Discúlpame, mi Inesiya
el retrato, que al pintaye
aun no osará retocaye
mi beyaca redondiya". (196)

"Dejo, dejando esto a un lado,
finalmente, como digo,
que también tienen los muertos
en el hablar estrivillos". (220-221)

"Aviendo salido estos versos respondió a o-
llos con unas décimas puercas el Dr. Corcobado
y unos esdrújulos tan derechos como él. A que
se le respondió en los mismos metros". (Sub-
título) (235)

"decimos y redécimos,

y volvemos a decir
treinta mil veces y cinco,
que para dar asonante
basta ajustarlo de pico": (263).

"En la ciudad de los Reyes
dicho mes y día dichos,
porque también hay en verso
abreviaturas de rípios," (283)

Reflejo sobre la escritura:

"Quédate para chiquito
que ya de escribir me canso,
pues para tan certo asunto
hay mucho versificado". (173)

(El poema se titula "Habiéndose graduado de doctor un abogado muy pequeño y flaco, escribió el autor este romance".)

Comentario sobre la cualidad de los versos empleados:

"Perdonad de este romance
el ser puerco por servicio
que á ser puerco y muerto no
lo aplaudiérais de cochino.
Y pues gustais del humor
vuestro, yo gusto del mío;
que tengo cursos de versos
y de ellos estoy ahito.
Estos sucios me inspiraron
los ingenios poco limpios
de una Elvira Musa y un
Apolo Vásquez su hijo". (0131)

"No son caprichos mis versos", (315)

Los juegos con tales términos implican virtuosismo desde el punto de vista del conocimiento que el autor pretende poseer de su oficio, cuya exposición realiza, por esta vez, ingenuamente.

Mayor grado de artificio adquiere la imposición

del creador en el texto de "Polifemo y Galatea". Las llamadas de atención inciden ahora sobre la técnica narrativa.

Ha entrado Galatea y el poeta interrumpe la acción para "retratarla":

"Pero ¿cómo, sin copiarla,
por menor su beldad saco?
Corto el hilo de la entrada
que después volveré a atarlo". (120)

Luego otra detención, a través de un enunciado - excusa, que se refiere a las descripciones hechas sobre Polifemo y la ninfa. Nada más que un pretexto para un "juguoso" concepto y para mostrarnos su técnica:

"Medio jayán, media ninfa
copio no más, por juntarlos
y hacer novedad de un
hermafrodita retrato". (120-121)

(Lo que aduce Caviedes para justificar el concepto "-hacer novedad"- nos lleva a recordar lo dicho páginas antes sobre la extrañeza barroca y la finalidad del arte de entonces).

"Vuelvo al hilo de la entrada
y así prosigo anudando". (121)

Con esto se retoma el "hilo" de la acción.

"Sosegóse la pendencia
porque entre todas pensaron,
lo que diré en otra copla
que en esta no cabe tanto". (123)

Esta vez, además de atraer la mirada sobre la factura del texto, crea un recurso burlón de suspenso narrativo.

"Dejemos estos amores
de los dos, y doy un tranco
para hablar de Polifemo
que estaba dado á los diablos". (125)

El ir y venir de la visión creadora es remarcado en estos versos. Lo de "tranco" juega con el gigantismo de los personajes y el cambio de situación. Es una reproducción de la fórmula "capítulos trancos" de Vélez de Guevara en "El Diablo Cojuelo", aunque en éste parece aludirse a la cojera del protagonista. (22a)

Esas señalizaciones, o ese mostrar la técnica del texto, sus junturas, sus lazos, sus figuras, denotan el placer del virtuoso cuyo arte no está sólo en la mera creación de una "obra", sino en que tal "obra" rompa sus límites tradicionales y "coquettee" con sus secretos. Vemos la ilusión creada y el rompimiento de esa ilusión por el discurso entrometido del poeta. La obra es ahora como una pintura en la que aparecen no sólo sus motivos propios sino también el pintor y sus instrumentos como protagonistas camuflados. (23)

Esto bien puede ser un estereotipo, definible como la supremacía del virtuoso sobre su creación. Queda a un lado el apriori aristotélico del ocultamiento de la técnica y del artificio en la presentación de la obra concluida. El sentido tradicional que implica el citado apriori produce una creación parcial, insuficiente para la nueva época. El hombre barroco suele ser un escéptico

desmixtificador; no basta para él una arista del objeto, tiene que multiplicar para conocer. La multiplicación cognoscitiva frente al objeto se manifiesta en el arte como sobreexpresión -no en sentido peyorativo-, por la cual se aglomeran los medios de comunicación artística. "De acuerdo con el sentimiento barroco, toda obra artística es el resultado de la unión de diversas artes". (24)

La revelación de la interioridad de la naturaleza humana era una actividad intensa en la cultura de los siglos XVI y XVII, marcada en su predilección por el minucioso retrato íntimo, afluencia que se posesiona de la plástica, de la poesía y demás concreciones culturales, atribuyendo a la condición humana el eje de sus goces y tormentos. (25) El interés, la necesidad de revelar el entramado interior de la personalidad humana iba paralelo a una particular estimación de la individualidad en su poder creador, que llega a tomar como florecencia al orgulloso concepto del ingenio. La capacidad de ser ingenio parasita al antes mencionado escepticismo desmixtificador y refleja al virtuoso, glorificándolo; el creador discute contemplándose en la obra de arte. Es Narciso en el Barroco. (26)

Se ha ironizado un mito, el de Polifemo, para dar uno nuevo: el del artífice. Aún no basta al poeta lo

mostrado. Su producto será no solamente la obra y la presencia protagónica de su elaboración unimismadas como todo artístico, sino que habrá de incluir en este "colectivismo estético" un posible ser de otra manera. (27) Lo que es burla, chocarrería, ironización, está en manos del artista el continuar siéndolo. Unos cuantos versos, en el instante que enlaza la tradición bucólica a la leyenda homérica del mito de Polifemo, nos darán los destellos del diseño posible: el modo cultista.

"Eché al bastidor un risco,
el cerrojo de alabastro,
y en la chapa de una losa
cerró con llave de mármol". (126)

Luego, cuatro versos ostentosos del imperio de la voluntad creadora hacen el retorno a la forma propuesta, sostenida hasta finalizar mucho después. Estos son los versos:

"Mas ¿qué es lo que dices, Musa?
¿No adviertes que nos burlamos?
Veras reclama el asunto
y dá las muestras del paño". (126) (28)

La quintilla final, valiéndose del tópico del cansancio (29), concluye irónicamente con un elaborado concepto, aunque ha afirmado carecer ya de ellos. No existe tal cansancio sino la autosuficiencia del virtuoso que decide terminar por propio albedrío, no por ausencia de conceptos:

"Aquí la Musa impaciente
conceptos me niega avara,

pues no los hallo al presente,
por un ojo de la cara
para un ojo de la frente". (129)

Un reflejo en escala menor de estos signos de autor los ubicamos cuando Caviedes anuncia los cambios de tono, de metro, el paso de una estrofa a otra, alguna dificultad retórica o decisión, etc., que introduce en el desarrollo de un poema.

Variación de tono:

"Permitid, beldad discreta,
que os habla un rato de chanza,
porque es ser necio dos veces
el necio que en veras habla". (35)

"Pero vuélvome a las burlas
que hablar contigo de veras
es mucho aprecio, y parece
que salgo de la materia"; (260-261)

Variación de metro:

"Y porque mires, doctor,
que lo que te digo es cierto;
las hazañas de los doctos
oye, mudando de metro". (226)

Paso de estrofa:

"lo que diré en otra copla
que en esta no cabe tanto". (123)

"y así en físicas cadencias
cantaré, en su idiota aplauso,
lo que diré en otra copla
que en ésta no cabe tanto". (248).

Comentario sobre una "dificultad" retórica:

"Era la nariz, (aquí
todo el Parnaso me valga,
si el mismo Apolo tropieza
en las narices más chatas)", (147-148)

Decisiones:

"Las manos de cera virgen
eran porque el cristal canta,
que he de hacer cera y pabilo
todo concepto de blancas". (148)

"Lo que el retrato encubría,
colores imaginarias
la retraten, porque desto
mis pinceles se extractan". (148)

(Este último caso es una fórmula de "decoro" que Caviedes acostumbra emplear en sus descripciones, "pinturas", "copias" o "retratos" femeninos).

"en lo que toca a explicar
de aqueste amor la eficacia
en Júpiter, paso, porque
no hay conceptos con que entrarla". (149)

"Sol le llamaba a la sombra,
complicación temeraria
y disparate, que yo
le sustentaré en su cara". (198)

"La hermosura de la ninfa
no me es posible copiarla,
porque solo tengo sombras
y los colores me faltan". (199)

Un aspecto más que tendríamos que contemplar con siste en la exhibición del autor a consecuencia de las interrupciones producidas para criticar ciertos modos de cristalización retórica, criticismo acorde con la tendencia general a "rectificar lugares comunes de la retórica entonces vigente". (30):

"cuando a lo hermoso acompaña
lo entendido, el amor flecha
como arcabuz de dos tiros,
con arco de dos saetas"; (72-73)

"Lloraba tan gruesas perlas
como unos huevos de pato,
que aljófares en gigante
dirán que es menudo llanto". (125)

"Tenía en las cejas dos
escopetas apuntadas,
que el matar con flechas y arcos
es muerte de coplas rancias.
Salgamos ya de un Amor
con arco, harpones y aljabas
y tengamos un cupido
con mosquete y bala rasa". (147)

"Al mismo cupido pudo
mostrarle dientes airada,
muelas, colmillos y encías
coral y perlas engasta,
que esta beldad no se pinta
como otra ninfa ordinaria,
que me han de deber las muelas
y encías que en coplas andan". (148)

"Era el pie de punto y medio,
que por ser ya cosa usada
lo de un punto, quiero yo
echarle a su horma una larga". (148)

Finalmente, quisiéramos acotar que la preferencia de Caviedes para declarar su presencia en el interior del texto se centraliza en sus fábulas burlescas de "Polifemo y Galatea" y "Júpiter e Io". En "Narciso y Eco", de tratamiento mas bien afectuoso por el mito, no abundan las expresiones abruptas de autor, salvo un par de casos (198-199), ya señalados. Adelantándonos a lo tratado en otro capítulo, diremos que este género de fábulas implica un intenso proceso disolutivo de temas poéticos estériles, agotados para la época.



4. HÍPERBATOS

A nivel sintáctico, es éste uno de los rasgos fundamentales del virtuosismo literario culto (30^a), en cuya base tenemos un intento de distinción entre la lengua hablada y la escrita -dualidad especial del latín, a la que, al parecer se trata de llegar (31); esta dualidad tiene signos de una divergencia social: lo culto, lo aristocrático, distante de lo vulgar, lo popular. En la literatura del XVII, el hipérbaton es uno de los fundamentos de separación entre dos modos de creación artística: un arte comunicativamente restringido, culto, y un arte masivo, dado al "vulgo necio". Aparte de este carácter diferencial del hipérbaton, debemos anotar que por su potencialidad expresiva abre zonas a un virtuosismo preciosista de la organización formal. (32)

En Caviedes, los hipérbatos son escasos y la mayoría provienen de necesidades tales como el número de sílabas requerido y/o la rima. En este sentido el hipérbaton se convierte en una licencia métrica. A pesar de ello, las formas empleadas sugieren por su elaboración un dominio técnico extenso. Si ponemos en contacto los hipérbatos-licencia con aquellos otros fabricados por voluntad expresiva, recogeremos el detalle del virtuoso que prueba su capacidad y al mismo tiempo desdeña al instrumento, lo domestica reduciéndolo a una humilde labor auxi

liar.

Es indispensable, para comprender esta actitud del poeta, hacerse cargo de las discusiones suscitadas por Góngora al acumular en sus obras mayores lo que para unos eran excelencias del hipérbaton y para otros mero oscurantismo. Más cerca de Caviedes, geográfica y temporalmente, tal polémica es resucitada por un peruano epígo no del gongorismo, Juan de Espinoza Medrano, en su apolo-gético/ En favor de D. Luis de Góngora, /..." (1662), una de las mejores defensas del gongorismo, al decir de Dámaso Alonso. (33) Este crítico subraya la importancia de Medrano en cuanto expositor del valor expresivo del hi pérbaton, "desconocido por la crítica de los siglos XVIII y XIX". (34) "La obra del Lunarejo, tanto su defensa de Góngora, como su colección de sermones, señalan el triunfo del culteranismo y la incipiente del conceptismo, oficialmente reconocidos como tales, en la literatura del Perú". (35) La domesticación del hipérbaton o el desdén por éste, es la relegación de un elemento al que una at - mósfera de culteranismo triunfante ha supervalorado. Caviedes, en este caso del hipérbaton, se declara opuesto a la tendencia vigente oficial o académica, a la adhesión culterana colonial. Así nos revela una actitud de virtu- sismo autosuficiente, que hace resaltar su no alineamien to dentro del sector del barroco académico, aristocráti- co, para ubicarse dentro de un barroco popular.

El antiacademismo de Caviedes aparece demosttra-

do en otra actitud, cuando entrega su coloquio de "El Portugués y Bachán" (40), dos mendigos limeños, en el certamen universitario a la entrada del virrey don Melchor de Portocarrero, conde de la Monclova, en 1689. Juan María Gutiérrez (36) ha sido de los primeros en comentar la diferencia entre el sencillo ofrecimiento de Caviedes y la culta oración panegírica del catedrático de Prima de leyes doctor don Diego Montero del Aguila. No pensamos, sin embargo, en la carencia de formación cultural de nuestro poeta como factor determinante en esta contraposición estilística, ni tampoco en la "buena índole de su juicio", explicaciones ambas sostenidas por el crítico argentino (37), sino, mas bien, en su afán virtuosista. Un hombre sin escuela, huérfano de un alto concepto de sí mismo no se atrevería a competir con los doctores universitarios. Estos, en la Edad de Oro española suelen ser motivo de agresión por parte de los ingenios no letrados. El propio Caviedes escribe contra los memoriones eruditos y los satiriza directamente. La ironía de presentarse en "humildes" conceptos al certamen académico, no deja de sugerir la pose atrevida del ingenio -que también en otra ocasión ha escrito un romance panegírico, pero de pretenciones cultas: "A la muerte del maestros Baes"-.

Para tener una perspectiva del manejo del hipérbaton en Caviedes, a continuación damos una muestra. (38)

(Van marcados con una aspa aquellos hipérbatos que no son li
cencia métrica). (Subrayamos):

Separación del adjetivo y del sustantivo corres-
pondiente:

"Vos atado y vuestro rostro
de villana mano herido", (1)

x "sacrilegio el más atroz
que se ha contado en los siglos" (2)

"mágicos te eternen cánticos" (10)

"Tanto amor con los hombres infinito",
(28)

"segoviana ostentaba argentería" (95)

"y, porque el carro pase proceloso", (103)

"un bocado de riscos poderoso". (103)

"Si de la espuma naces procelosa", (103)

"que siempre reflección fue venenosa",
(106)

"que máquina postró tan poderosa". (106)

"docientos le habrán de dar
azotes, (...)" (234)

x "con voces de ciencia mudas" (292)

"Anteposición del genitivo y, en general, de to
da palabra introducida por de, con respecto al vocablo de
que depende":

"de vuestras penas motivo", (5)

"yo de la ignorancia abismo". (6)

"el que fué de pecados un abismo". (24)

"blande del noto a la furia". (80)

"trepan del muro a la altura". (81)

"de vanidad la quimera," (87)

"De Arquitectura escollo y valiente" (102)

"el orgullo del sur, que rompe undoso
del freno de las playas la cadena" (102)

"tu bolsa del oro encierro", (207)

"Un verbo se interpone entre la palabra introdu-

cida por de y el vocablo introductor de la preposición":

"¿adónde de sus prestezas
tuvo el polvorín activo?" (2)

"(...), del empíreo
aun excede la belleza?" (85)

(En estos casos hay además una anteposición del genitivo).

"Que había vaguidos dijo
de estómago, (...)" (234)

"Vaguidos quieres de estómago", (234)

"que al lucero la pegan
también del alba". (332)

"Cuando un sustantivo tiene dos adjetivos atributos, uno va antepuesto y el otro pospuesto":

"El Padre en su inmenso ser
e infinitamente raro", (11)

"Dos sujetos o dos complementos o predicados van separados por el verbo":

"mis culpas mueren y locos apetitos", (23)

"Rico me hicisteis, noble y estimado", (25)

"Separación del sustantivo con relación a sus determinativos este, tanto, cuanto, aquel, etc.":

"que este tan debido afecto" (17)

"a cuantos de hacerlos tratan
hermanos, (...)", (35)

"Tened siete que otros tantos
tiene la semana días" (167)

Orden de la frase alterado:

"No hiere el harpón tanto
que se dispara cerca", (72)
x "(...), no veneren
humana ya criatura". (82)

Interposición de cláusula en una enumeración de adjetivos:

"¡O juicios del cielo, inescrutables, donde el mayor saber es ignorancia, tan extremos, tan raros y admirables!" (25)

5. ZEUGMAS

El zeugma es una figura sintáctica usual en el si glo XVII. "(...) consiste en hacer intervenir en dos o más enunciados un término que sólo está expresado en uno de ellos: Extrañó ella que un varón discreto viniese, no ya so lo, mas sí tanto (Gracián)". (39) Fernando Lázaro distin - gue entre el zeugma que evita la repetición del término por "economía de vocablos", normal en el habla, y el zeugma di - lógico, propio del XVII, en el cual la palabra en cuestión interviene con distintos significados. (40) Vossler lo de - fine: "(...) puente o yugo de conjunción entre dos sentidos congregados en un solo término"; y da como ejemplo de este tipo de zeugma el de Dorotea en el Quijote (I, XXVIII):

"/_Fernando/_ apretóme más entre sus brazos, de los cuales jamás me había dejado, y con esto, y con volverse a salir del aposento mi doncella, yo dejé de serlo". (41) Como pro pone Lázaro (42), el zeugma dilógico se puede ubicar como un "concepto", según la ya tratada definición de Gracián.

Otro caso de zeugma se origina cuando la alusión al término propuesto se hace a través del pronombre: "Este tipo de zeugma es muy antiguo: aparece en la sintaxis impre

sionista de Mio Cid (...) y surge en el Lazarillo y en Santa Teresa; pero desde fines del siglo XVI su empleo intencionado es manifiesto y abundante; (...) "(43)"

También existe una distinción "entre zeugma simple, en el cual la palabra no expresada es la misma que figura en el enunciado en que aparece (...) y zeugma compuesto, en que la palabra necesitaria alguna variación morfológica, si fuera expresada (su tono era grave, y sus gestos grandilocuentes)". (44)

Finalmente, los zeugmas se denominan prozeugma o protozeugma, mesozeugma e hipozeugma, según la ubicación del término expreso en la primera oración, en la central o en la final, respectivamente. (45)

Para el Siglo de Oro Vossler creo ver las motivaciones de esta figura en la falta de gana y paciencia, vergüenza, bizarría y capricho, familiaridad, prisa y descuido, demasía de entusiasmo y pasión. (46) Pensamos que es posible ver también el zeugma en su matiz de recurso virtuosista que busca sorprender, extrañar, apelando a la agilidad comprensiva de los destinatarios, exigiéndoles superar la ingeniosa dificultad de hallar lo no expresado. La fórmula producida se hace huella del ingenio, estimula, hace presente la imagen del creador.

De las formas encontradas en Caviedes tenemos un predominio de zeugmas pronominales, ya sean simples, compuestos, con dilogía o sin ella. A pesar del gusto de Caviedes

por la proliferación de juegos dilógicos no tenemos un porcentaje de tales zeugmas que supere a los menos complejos, pronominales. Así, entre 25 casos registrados sólo 7 son dilógicos. Citamos algunos ejemplos: (Subrayamos).

"¿qué culpa tuvo la que original no ha tenido", (4)

"Bachán dijo: Compañero, el temblor, si bien repasas los cuartos, cual monedero, rebajó en Lima las casas y subió los del carnero". (41)

(Esta es una forma de zeugma dilógico).

"Con mil almas le decía a la que sin ella estaba": (64)

"Con esperanzas muertas, ni aun el mayor aguardo, porque los daños huyen de quien busca remedios en los daños". (78)

"para darse las manos a él lo alzarón y también a la novia la agraviaron, por ser la del novio tan pequeña no pudiendo abarcar la de la dueña", (162)

"Bravo cirujano dice el mismo que es y se engaña en lo cirujano, que en lo otro no, que es de casta". (249)

"Los que mataban en Lima quedarán ya castigados, España con la victoria y la Hacienda Real sin gastos". (250)

"Salgan los presos a juicio en la causa de no tenerlo". (323)

Otros ejemplos en: 17-17-19-23-24-27-27/28-52/
53-53-61-65-67-69-73- 172 -
217-316.

6. SUSTANTIVOS ADJETIVADOS

La adjetivación de sustantivos es recurso preferido por Quevedo en sus "atrevimientos sintácticos": juez mercadería, hombres crepúsculos (mulatos), clérigo cerbatana, etc. (47) Probablemente sea ésta una de las fórmulas de estilo recogidas por Caviedes en el satírico madrileño. Dámaso Alonso considera este rasgo en Quevedo como un modo de condensación idiomática, por supresión de nexos y formas gramaticales de uso normalizado. (48) En nuestro poeta, representa un proceso por el que el tertium comparationis, el detalle, la cualidad, lo característico, etc., se esencializan en el objeto. No se trata de una modificación adjetiva, que permite conservar la identidad del objeto, sino de una transformación del todo en lo accesorio, de una definición en hipérbole. (49) El juego virtuosista explora la cosa o sujeto, halla el rasgo típico y ejerce la metamorfosis definitoria. Lo acumulativo de las composiciones en Caviedes (50) también es observable en estos sustantivos acoplados, que a su vez pueden formar series acumulativas de apodos, como en (273). Los motivos de agresión a través de tales fórmulas resaltan en el área de médicos, boticarios, curaciones, enfermedades:

(Subrayamos):

"nariz de sábado quimera" (105)

(Se trata de un tipo de hipérbaton licencia. "Nariz" es el sustantivo al que se acopla el término adjetiva

do "quimera").

"mozuelo siete palmos". (118)

"pastorcillo renacuajo". (122)

"novio camote", (159)

"maridillo cinco cuartas", (160)

"giba novio" (162)

"marido giba" (162)

"era novia, en fin, tan atalaya" (162)

"versos galeotes" (168)

(Juega con "forzado", en doble sentido).

"Licenciado tanto cuanto" (170)

"yegua hilo" (190)

"novio cernicalo" (210)

"doctor peligro" (220)

"doctor don Tabardillo" (223)

"licenciado Modorra" (223)

"doctor don Terciana" (225)

"licenciado Venenos" (225)

"bachiller nemini parco" (225)

(Traducción: "a nadie perdono")

"licenciado ballestero" (226)

"licenciado galápago" (235)

"doctor don Matadura" (240)

"licenciado Morcilla" (243)

"bachiller Chimenea" (243)

"mata-físico tinieblas" (244)

- "tumor potro" (247)
"cirujano caballo" (247)
"Bermejo matasiete" (251)
"García matasiete" (251)
"doctor fortuna" (262)
"doctor Garrotillo" (263)
"cupido boticario" (267)
"doctor requiescat in pace" (272)
"bachiller cordillera" (273)
"licenciado Guadarrama" (273)
"doctor puna" (273)
"médico Parlacaca" (273)
"recetas diciembres" (273)
"turbión albeitar" (273) (51)
"Galeno garrafa" (273)
"nevado Avicena" (274)
"Hipócrates Aura" (274)
"récipes garrapiñas" (274) (52)
"sapo aguachirle" (274)
"curandero rana" (274)

(Los doce últimos casos se refieren a un médico que, entre otras cosas, recetaba "nieve" y "ayudas frescas").

- "páramo aforismo" (274)
"ungüento mátalo todo" (274)
"ungüento todo lo sana" (274)
"Licenciado Cena a oscuras" (278)
"cirujano cura tuerto" (279)
"albóndiga Sancho Panza" (294)
"médicos cuervos" (295)
"Médico Aquilón" (297)

"medicinas abuelas" (319)

"hombre vara y sesma" (0194)

7. DILOGIAS

El uso intencional de una palabra en doble significación dentro de un mismo enunciado, da origen a la dilogía (53), uno de los recursos del equívoco más favorecidos por el Barroco. (54) Tal tipo de agudeza forma otro juego cerebral. El artificio del ingenio continúa siendo el eje de atención; produce un reparo en el oyente, que debe reflexionar sobre el discurso, ubicar la solución y no olvidarse del virtuoso que forjó la artimaña.

Caviedes posee también, como hombre de ingenio del XVII, un copioso repertorio de dilogías: (subrayamos).

"que las penas que son dichas dichas son o quieren serlo". (62)

"(...) a nada sabrá el gusto de quien por boba no sabe" (114)

"Y, en fin, más necia ha de ser que la otra en su pasión la fea, pues no ha de hacer, aunque mude de opinión que mude de parecer" (115)

"porque con su ayuda pueda burlarme aquí sin empacho". (117)

(auxilio + lavativa).

"trajeron, para vengarlo, unos derrotados griegos que los condujo un fracaso". (126)

(vencidos + desenrrumbados).

/dando un "consejo" a un hipócrita/
"En su estilo usará muy cotidiano
hermanica o hermano,
aunque en tal trato son impropiedades
el que busque un ladrón las hermandades"

(129)

(cofradía + institución policial)

/a una hipócrita/
"Arróbese un poquito, que no ignore
que vale el arrobarse mucho oro:" (131)

"en la garganta tenía
puesto un pero por manzana
y era el pero que era hermosa,
tersa pero torneada". (148)

"Por ser tan delgado el talle
nunca ballenas gastaba
sino sardinas, (...)" (148)

(cetáceo + "ajustador que traen las mujeres" (55)

/refiriéndose al carro de Juno/
"(...) un carro
pavonado como espada,
por ser de pavo las ruedas,
tiros y mulas de pavas", (149)

(Pavonar = "Dar color azulado obscuro al hierro". (56)

"dice que es de lavatorio
devoto, porque es compuesto
de aguapié, (...)" (153)

(agua de lavar pies + "género de vino muy bajo" (57)

"De más que ppocos cuidados
dá el pie corto, porque hallo
que amor en lo que aquí callo
parco caminante fué", (184)

(verbo + engrosamiento de la piel)

"Seré el doctor Corcobado
que, con emplastos y apodos,
birla mucho más que todos
porque este mata doblado". (232)

(torcido + doble)



"La piedra filosofal
tienen los curas en ellos;
porque sacan, enterrando,
oro y plata de sus yerros". (262)

A veces, Caviedes juega con un tercer significado:

"Argos tenía en su cuerpo
más ojos que las labasas
dan a la ropa y que un libro
de partidas anotadas" (150)

En el poema "A una fea" (210), se basa en la palabra "cara": amada + costosa + rostro.

8. PARONOMASIAS

En esta figura se consideraba antiguamente "la acumulación de diversas flexiones de una misma palabra y de sus derivados, y también la de palabras de sonido idéntico o análogo (...)"(58) Era también profusamente empleada en el XVII. En Caviedes, la asociación de sonidos parecidos en el verso expone la habilidad del creador, su intencionado manipular los vocablos para desatar el efecto curioso: (Subrayamos)

"dándoos, hermosa, en gracias
lo que no pudo en desgracias"; (33)

El romance amoroso X (68) acumula derivados del verbo ver.

"Nada encuentro, nada miro
que mis pesares divierta
sino el sentirlos, y así
siento que haya quien los sienta". (70)

"y así tengo un querer tal

que no quisiera quererte". (71)

"No la ausencia dá olvido
memoria sí, que acuerdan
las ausencias ausentes
que olvidan las presencias". (72)

"Si es remedio el olvidar
y al olvido se dedica,
el cuidado de olvidar
le acuerda de lo que olvida". (76)

En "Coplas" (78), se juega con: ojos, e-
nojos, hinojos.

"Que sólo sé que no sé,
y aun si el no saber supiera,
ya eso fuera saber algo", (92)

"clavos que son de esclavos y albañiles"
(139)

"Lo que el retrato encubría,
colores imaginarias
la retraten, porque desto
mis pinceles se retractan". (148)

"El pelo te he de aplicar
aunque de rabia te peles, " (170)

"decimos y redecimos,
y volvemos a decir". (263)

"Venga quien
queriendo, quisiere
dejar de querer". (326)

"El saber sólo sabe
que no es saber". (330)

"porque tus versos son caca,
tus rimas cacofonía". (0137)

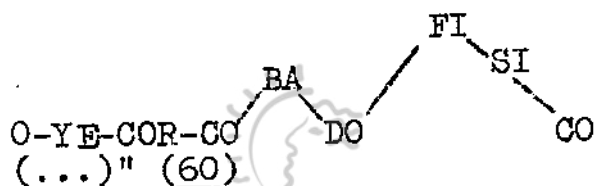
9. VIRTUOSISMO FONETICO

El ingenio se propone una tarea en la cual la
dificultad a resolverse consiste en la aglomeración de de

terminados rasgos sonoros. Los títulos u otras formas de advertencia, por su parte, anuncian las intenciones virtuosistas del poeta.

Esdrújulos.— Los versos terminados en esdrújulos, de procedencia italiana, se ponen de moda en España a fines del siglo XVI. (58^a) En el poema "Al doctor Corcobado. Aviendo salido estos versos respondió a ellos con unas décimas puercas el Dr. Corcobado y unos esdrújulos tan derechos como él. A que se le respondió en los mismos metros" (235 y 046), Caviedes utiliza los finales esdrújulos de los versos con la expresa intención de reflejar en una imagen fónica la joroba del médico, formando una composición gesticulante, un cuasi emblema sonoro. Para Daniel Reedy "it would seem that even the final esdrújulos serve to augment the suggestion and allusion to Dr. Corcobado's deformity by making a jerky abruptness at the end of each verse". (59) Este "corcobado cántico" — así lo llama Caviedes—, es examinado también por Raúl Bueno:

"(...), por el hecho de que la mayor fuerza vocal del octosílabo (y hasta su mayor altura entonativa) se ha trasladado a casi la mitad del verso, en virtud a la palabra esdrújula, y porque su fonema propone una "cadencia" o descendencia musical de la última sílaba, es que tal octosílabo ha adquirido una "engibada" condición acústica:-



De los esdrújulos terminales que forman este artificioso ejercicio fonético, cinco aúnan a lo sonoro el sentido del vocablo, apretando o reforzando la agudeza en intencionada sobreexpresión: esdrújulos (entiéndase: "corcobados"); galápago ("se alude a caparazón, a espalda de consistencia dura, ticsa y seca; de donde, justo por el doble motivo o por la doble implicancia, debe agregarse esta condición a la espalda" (61); cúmulo; obstáculo; túmulo. Tales unidades se generan por hipérbole, y, en proceso acumulativo, se produce una hipérbole máxima dada la vertebración del ritmo que asocia a todos los acentos finales en el esdrújulo.

En (210) existe otro poema similar al anterior por sus esdrújulos de fin de verso relacionados con una corcoba.

El siguiente caso de composición se impone la tarea de discriminar en cada verso una pareja de esdrújulos : "Letanías de dos esdrújulos a María Santísima"(8). Principalmente Caviedes emplea aquí formas de origen latino, cuya fuente hemos de suponerla en las oraciones del culto mariano:

"Oyenos, Paloma humílima,
Tórtola que en casto tálamo,
cándida esposa y recíproca
víctima es al Dios Paráclito.
Pláceme, o Aurora fúlgida,
nítido lucero, diáfano
clásica luna pulquérrima
plácido Sol sin obstáculo".(9)

El texto consta de una pura sucesión de vocativos y epítetos en alabanza religiosa. Al respecto, tratando la enumeración de nombres sagrados, las listas de vocativos, Spitzer dice: "Se procura establecer mediante una serie interminable de sinónimos, una especie de continuidad acústica que tiende a prolongar en el tiempo la expresión de una infinitud (...). "(62)

El principio acumulativo del poema al Dr. Corcobado rige aquí también como ejercicio de virtuosismo.

Lengua "aindiada".— La pretensión de imitar la característica manera de hablar el castellano que poseen los indígenas, en razón del sustrato quechua, da lugar al juego de ingenio fonético en la versificación. (62^a) El impulso virtuosista resalta en el paréntesis de los versos siguientes, con el cual propone un cambio de "estilo":

"Y siéndole preguntado
si conocía a los dichos
contrincantes, dijo que:
(mas diré como lo dijo)
qui conoce a otro y a uno,
qui son mey señores míos,
el toirto y el señor Vásquez", (283)

Esta intervención del médico indio como testigo es deliberadamente un galimatías, como afirma el poeta en (284). Otros casos: "Al mismo asunto en lengua de indio" (161) y "Por D. Lorenzo, médico indiano" (247).

Yeísmo.— El cambio fonético de "ll" a "y" o viceversa, es motivo de dos poemas en Caviedes, quien busca

reproducir acumulativamente el sosodicho "embuste".

- "Retrato de una beldad limense, usando de el común embuste de los patricios de esta ciudad." La habilidad que se trata de lucir consiste en ubicar los términos precisos en fin de verso:

"Como dos luceros beyos
son sus ojos dos estreyas,
mas que el alba hermosas eyas,
mas que el sol briyantes eyos". (195)

- "Otro a la misma, usando el truco de ambos abusos de el fingido embuste". Los finales de verso continúan centralizando la habilidad del virtuoso, ahora en "lleísmos":

"¿Es posible que Inés bella
de su caballo calló,
quedando con vida llo
sin desmallarme con ella?". (196)

Reedy cita a Rafael Lapesa, en edición de 1959 de su libro "Historia de la lengua española" (Nueva York; página 320), respecto a Caviédes y el yeísmo: "Rafael Lapesa has noted that Caviédes' works were the first in Spanish America in which the yeísmo definitely appeared". (63).

10. JUEGOS CON NOMBRES PROPIOS

Gracián designa a este tipo de juegos como "agudeza nominal" (64). Pueden incluir diversas ingeniosidades, algunas ya tratadas por nosotros. Los hemos registrado aparte por constituir un modo preferido por Caviédes.



Dilogías:

Santos (41-43)

Pardo (casta de raza negra) (45)

"(...) pienso
que Miguel López de Prado
me dé en sus flores veneno". (54)

Remedios (62)

"Yo, aunque pardo, en mis obras soy ~~■~~
/Bermejo" (104)

"¿Tajo en la cara? Y con esto
creció tanto lo llorado,
que hizo los ojos dos ríos
solamente con un tajo" (125).

"-¿Quién te dió así?- Y Polifemo
les respondió, renegando -
-Yo mismo.- Y todos dijeron
-Debias de estar borracho,
pues así te das tu propio.
-No yo propio, mentecatos,
sino yo mismo, esto es griego-" (128)

(Se trata pues de la exhumación de una "agudeza"
homérica).

Delgadillo (189)

Narciso (flor) (199-302)

"Guerrero en el apellido
trae consigo el matadero;" (228)

"¿Soldados son menester
donde se halla un doctor Barco,
que puede abordar a un
bajel de vidas cargado?" (251)

"A mi prima machucaste,
Machuca (...)" (261)

"De su estrella se lamenta
porque en luceros peligra,
si cuanto causó la Venus
con el Mercurio le quitan". (0127)

(El mercurio se usaba como medicina contra la sí

filis. Venus, evidentemente, se refiere al amor).

Descomposición del vocablo: (subrayamos)

"voió en el golfo y en el puerto belo
(Portovelo) (106)

"Una gala que tenía" (124)
(Galatea)

"Yáñez, pues que ya no es" (240)

"con su boca en Bocanegra" (244)
(se refiere a un mulato)

"se hizo tu fuelle rabía" (278)
(Fuenterrabia)

"El alma den (...)" (0128)
(Almaden)

"(...) el escudo de Veraguas" (0214)
(se refiere a las zonas íntimas femeninas)

Paronomasias: (Subrayamos)

"y le quede a Pedro piedra" (245)
(juega además con la reminiscencia evan-
gélica).

"Ya, Perico, con mis versos
temo estarás emperrado" (248)

"(...) que Machuca
achaque sus idiotismos" (256)

11. POEMAS "AL MISMO ASUNTO"

El apuntar con varias composiciones a un sólo ob-
jetivo se convierte en una prueba más para el ingenio; sir-
ve como demostración de recursos, de poder verificador. U-
na supuesta inagotabilidad del poeta rastrea la agudeza
por la agudeza misma a propósito de un asunto invariable.

Caviedes dedica 5 poemas "A un corcobado hojalatero que se casó con una mujer muy alta y le dieron en dote unas arrobas de plomo" (159):

"Fementido jorobado
cuyos mentidos amores
son engibados cariños
con que más tu cuerpo dobles",

Luego sigue otro romance "Al mismo asunto de este casamiento" (160), para continuar con un tercero "Al mismo asunto en lengua de indio" (161):

"Balga il diablo Corcobado
que osasti también ti casas,
sin hallar ganga in so doti
sino solo mojiganga".

El cuarto, "Al mismo asunto en arrimados" (162), reitera los conceptos burlones en parejas de versos consonantes. Finalmente, un romance en versos de esdrújulos terminales:

"Mejía, curcuncho acérrimo
se casó con Doña Lánguida,
por andar hecho galápago
haciendo cháncharas, mancharas". (210)

Otro motivo para el ejercicio retórico de Caviedes fue un muelle construido en el Callao por el virrey conde de la Monclova. Le dedica tres sonetos de intenciones panegíricas y cultas: 102-103.

Un ejemplo más lo hallamos en dos sonetos que tienen el capricho de tratar el tema común en su aspecto serio y en el humorístico, respectivamente: "Razón por

que los pobres son capaces y los ricos torpes" (101) y "Otro al mismo asunto. Jocosos" (101).

Los poemas sobre yeísmo también pueden asimilarse como ejemplo de composiciones "al mismo asunto".

Estamos, pues, ante un brote del "nihilismo temático" observado por Díaz-Plaja en el Barroco:

"(...) nihilismo temático en que se debate el poeta falto de los grandes motivos vitales -el amor y la guerra- que le legó el Renacimiento. Su temática será, pues, mínima o inexistente; bastará con que sirva de pretexto a la habilidad poética, al grupo de recursos retóricos que quiera poner en juego". (65)

12. DISOCIACION

La descomposición de los vocablos para crear, con las sílabas reagrupadas arbitrariamente, un sentido diverso, señala un factor más de los afanes virtuosistas en Caviades. De los nombres propios que resultan sufriendo el juego disociativo nos ocupamos anteriormente. Aquí exponemos algunas nuevas realizaciones pretendidamente ingeniosas: (subrayamos)

"más que de sastre de desastre vives?" (107)

"sois pelicano en cabello" (175)
(peli-cano) (66)

"De damasco es el vestido,
tela ajustada por cierto
a su amor, que damas de asco
gasta y damasco es lo mismo". (178)

"(...) nacida entre Alca y Hueto" (204)

"los pule y da fin y Quito" (301)
(finiquito)

"El sol la vino á dar donde
dicen que á nadie le dá,
aunque las cosas de Juana
tienen poca soledad". (0214)

1.3. FRASES HECHAS

Introducir frases hechas en los versos da ocasión a juegos de ingenio. Cumplen también el requisito de la dificultad a superar. Un buen grupo reúne el tipo de frases proverbiales y sinsentidos: (subrayamos)

"Andar quiero por los troncos
contándoles mi desgracia,
como si contarlas a ellos
fuera andarse por las ramas". (69)

"bobo de coria en simpleza" (83)

"Perico es de estos palotes
y aunque periquitos le echan,
cuenta todo de pe a pa,
al pié de su inculta letra". (83)

"todo paja, nada grano,
cascos vancs, tripas huecas,
mucho ruido, pocas nueces,
muchos dones, pocas rentas". (92)

"Por no andar a mojicones
se fueron, y lo dejaron
dao a un millón de demonios
porque pudieran cargarlo". (128)

(se refiere a Polifemo)

"que allá van leyes donde quieran reyes"
(139)

"Ignorante parecía
quando está viendo una alhaja,
que el que lo es se hace ojos,
admirándose sin causa". (150)

(se trata de Argos y sus muchos ojos)

"Mercurio / se disfrazó de Pastor

con zurrón y con abarcas
y a ojos vistas de tantos
vino el astuto (...)" (151)

(otra vez sobre Argos)

"En pruebas del rey Perico
jurasteis que era viznieto
del Rey que rabió, (...)" (176)

"De doña Maricastaña
fuisteis también escudero" (176)

"Vivid más que ¡Vive cribas!
que en la boca de los necios
há dos mil años que vive,
edades de juramentos". (177)

"Ay! con todos los demonios!
dijo Lucifer, cayendo", (187)

"una cura que hizo, a Dios
que te la depare buena;
finalmente él acertó,
sea por fás o por nefas,
y así merece una fama
de haldas o de mangas hechas". (245)

"Doctor de tápalo todo
no inventó Pedro Urdemalas" (271)

"Oy de Alcalde sale Amor
ya que dice el vulgo necio
que a troche moche ejecuto
y a roso y belloso prendo". (323)

"Si el ojo del amo engorda
al caballo, qué rollizas
estarán tus coplas si
tú con tu ojo las miras". (0138)

(El sentido de este concepto, como podrá comprobarse en el poema completo, es sumamente grotesco).

"Escrúpulo de maridos,
o si es no es de los casados", (0193)

Caviedes se burla de estas fórmulas populares, con lo que manifiesta una tendencia a superar la trivialidad del lenguaje común. Aquí también Quevedo ha indicado el



camino, en su "Sueño de la muerte".

Para otros casos: 40-85-121-139-164, etc.

Una clase distinta de frases hechas las encuentra el poeta en los títulos de obras literarias, sobre todo comedias. Hay, por ejemplo, una composición religiosa construida ex profeso coordinando títulos: "A María Santísima, empieza y acaba con título de comedia" (20):

"La más constante mujer"
"triumfos de amor y fortuna"
"el Burlador por su culpa".

Y en la sátira "A una dama que rodó del cerro de San Cristóbal": (subrayamos)

"Por incitar su caída
mucho tentación carnal
fué su desgracia en comedia,
caer para levantar". (0214)

(Concepto "en comedia", de implicancias nada sutiles).

14. JUEGOS CON TRADUCCIONES

El autor usa las formas latinas de circulación popular, como fuente para sus artificios, en los cuales la traducción da funcionamiento al concepto: (subrayamos)

"Ambicioso el vulgo avaro,
todo bastimento, en fin,
con desvergüenza y descaro,
hízole carne en latín,
si todo en Lima era caro". (41)

(lat. caro, carnis=carne. Se trata de una dilogía que mira a dos lenguas).

"Las columnas del non plus
eran piernas, y quitando
el non, proseguían, más
las Indias de lo tapado". (120)

(Aquí se produce un juego disociativo en los elementos latinos, uno de ellos traducido).

"El tintero es de los viejos
torcido nemine parco,
pues a ninguno perdona
este cornudo epitafio". (0194)

(nemine parco = a nadie perdono. Se pone en juego la traducción, la diferencia fonética y la redundancia de sentido).

En la composición "La salve glosada para la natividad de María Santísima", Caviedes entremezcla artificioosamente términos latinos y castellanos:

"Et Jesum benedictum,
León de tribu inmutable,
que fructum ventris tui,
ya cordero humanastes,
nobis post hoc exilium
ostende, eja, inefable
prenda de inmenso precio" (16)

15. JUEGOS CON TERMINOS GRAMATICALES (67)

Caviedes posee unas "Redondillas ortográficas" (116), cuyo artificio radica en la sustitución de fragmentos de verso por denominaciones gramaticales. Basta la "traducción", elementalmente orientada por la rima y el metro, para resolver el "problema":

"no es cosa de...!" (admiración)

"Yo disiento de ese". (punto)

"sí de" (puntos suspensivos)

"y con su pan se lo," (coma)

Una dilogía:

"De estas aves le diera
un regalo al doctorcito,
porque ponga punto y coma
en su latín de idiotismo". (0131)

(Las aves a comerse constituyen una burda alusión fisiológica).

16. ACUMULACION

Un nuevo modo de virtuosismo se genera como principio de composición en Caviedes: la acumulación de elementos. Este procedimiento da lugar al ejercicio del ingenio por unidades cerradas, cuya sucesión, para constituirse en totalidad, requiere un soporte mínimo temático, argumental, o puramente intencional. En un poema como "Narciso y Eco", la línea narrativa es sólo el pretexto para el engarce de ingeniosidades. En otros casos basta el propósito del poeta para adjudicar cierta unidad a sus aglomeraciones de agudezas. Se trata, principalmente, de acasar un objetivo a través de la proliferación de conceptos basados en un núcleo común, para exhibir la propia capacidad creadora. Por ejemplo, con motivo de una nariz desproporcionada, las agudezas se multiplican teniendo este solo núcleo como eje. El poeta se somete a prueba en las variaciones sobre lo único, explotando la inagotable capacidad correlacionante de los objetos.

Generalmente sus conceptos van contenidos en versos esticomíticos; en coplas, tratándose de romances; en ca

da cuarteto y terceto, para los sonetos; etc. Sendas explicaciones suelen integrarse en los diversos conceptos, (o como diría Gracián, "resuelve el reparo"). Usa para esto ciertas partículas conjuntivas: causales (porque, cuando, como, pues, que, puesto que, aunque); condicionales (si, como). Pocas veces explica sin emplear conjunciones.

Procederemos a dar una relación sucinta de los casos más interesantes de acumulación en Caviedes:

Enumeración de antítesis:

"Vos, el Todopoderoso,
yo el todo pobre e inicuo.
Vos el sumamente sabio,
yo el sumamente imperito". etc.(6)
(ver: 27)

Esdrújulos (8-210-046)

Conceptos sobre ingenio (32)

Conceptos en "metáfora de astrología" (45)

Conceptos sobre partes del cuerpo (49-147)

Conceptos comparando partes del cuerpo con médicos (53).

"Definiciones" (94-95)

Términos "caballerescos" (96-135)

Conceptos sobre gigantismo (117)

Epítetos a los demonios (132)

Enumeración de héroes (136)

Conceptos sobre "borracho" (146-153-154-157)

Conceptos sobre los muchos ojos de Argos (150)

Conceptos sobre pobreza de vestido (156)

Conceptos sobre joroba (159-160-161-162-210-276-046).

Conceptos sobre mulatos (163)

Conceptos en "metáfora de guerra" (169)

Conceptos sobre edad avanzada (175)

Conceptos sobre "negro" (178)

Conceptos sobre "vieja" (179)

Conceptos sobre "nuevas leyes en el amor" (181)

Conceptos sobre "pies ajustados" (184)

Conceptos sobre "diablos de profesiones" (187)

Conceptos sobre delgadez (189)

"Yeísmos" y "lleísmos" (195-196)

Conceptos sobre "ilusión de Narciso" (197)

"Privilegios del pobre" (211)

"Erratas" (213)

Epítetos a médicos (223)

Conceptos sobre "armas-curaciones" (224)

Conceptos sobre "muerte-y-médicos" (226)

Apodos sobre "negro" (243)

Conceptos sobre "barcos de guerra-médicos" (251)

Conceptos sobre "médicos-frutos" (257)

Conceptos sobre "médico tuerto" (268)

Apodos sobre "frío" (273)

"Apodos de sabandija" a un jorobado (276)

Conceptos sobre curar cataratas (297)

Conceptos sobre "médicos ajusticiamientos"(306).
Citas de autoridades y ejemplos acerca de los médicos (315).

Conceptos sobre "presos de amor" (323)

Conceptos sobre enfermedad venérea (0126-0134).

Debemos mencionar, por otra parte, las agrupaciones de poemas a un mismo asunto, que ya han sido tratadas.

Así como en cada poema la acumulación funciona con el carácter de principio compositivo, el "Diente del Parnaso" se rige, en su conjunto, también por dicho principio. Esta colección de poemas antimedicales se halla constituida como una parodia del libro impreso. Incluye satíricamente estereotipos de las ediciones contemporáneas: epígrafes; "Copla del autor"; "Fe de erratas"; "Tasa"; "Licencia"; "Privilegio"; "Prólogo"; "Parecer que da de esta obra..."; "Dedicatoria". El propósito acumulativo del libro queda indicado en la "Tasa": (subrayamos)

"Este libro está tasado
por los malsines de ingenio,
a cien simples adiciones
por cada uno de sus pliegos". (213).

Con lo cual el "Diente del Parnaso" pretende ser entregado al dominio de la ingeniosidad, sin intención de ser una obra concluida. Su peculiaridad consiste pues en carecer de límites. Al estimular la edición por mano aje-




na se acentúa la condición no impresa del libro y su en-
grosamiento por circulación. Detrás de todo esto se en-
cuentra el virtuoso que reta al ingenio de los otros.



NOTAS

- 1- A continuación de las citas de textos de Caviedes se indica simplemente el número de página correspondiente a la edición de Vargas Ugarte. Cuando las referencias sean tomadas de la edición de Odriozola se antecederá la página con una O, y con una R si se trata de la publicación de poesías inéditas hecha por Reedy.
- 1a Karl Vossler, "Escritores y poetas de España", p.73.
- 2- Karl Vossler, "La Soledad en la Poesía Española", p. 137.
- 3- Joaquín Casaldueiro, "Estudios sobre el teatro español", p.153.
- 4- Ibidem. p.158.
- 5- Vossler, "Escritores", cit., p.121.
- 6- "El Góngora de Italia, el culto Marino (...)." Baltasar Gracián, "Agudeza y arte de ingenio", Disc. XVI.
- 6a- Gustav René Hocke, "El Manierismo en el arte europeo", p.26.
- 7- "(...) la tesis fundamental de la poética de Marino, el principio de que la poesía ha de sorprender y asombrar, tiene su origen en Tasso, quien afirmaba ya que la mentira es más poética que la verdad, y que lo maravilloso, en el sentido de lo engañoso, constituye el objeto en sentido propio del poeta". Arnold Hauser, "El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno", p.328.
- 8- Ludwig Pfandl, "Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro", p.263.
- 9- Ibidem. ps.263-264.
Recordemos que en los escritos burlescos de Caviedes, se destaca la inclinación satírica hacia personas identificables históricamente, tanto médicos como poetas rivales, aunque tal ubicación no siempre haya sido posible.
- 10- Pfandl, "Historia" cit., p.265.

- 11- "Agudeza" cit., Disc. LXIII.
- 12- Ibidem. Disc. II.
- 13- Fernando Lázaro, "Estilo Barroco y Personalidad Creadora", p.14.
- 14- "Agudeza" cit., Disc. II.
La Jerarquía tradicional, integrada por un centro poético circuido de una serie de elementos subordinados, que contribuyen a darnos un conocimiento directo del mismo, se rompe en la estética expuesta por Gracián. Se trata ahora de tender puentes entre ese centro y otros lugares más o menos lejanos, se trata de conocer el objeto, no en sí, no por descripciones que nos conduzcan hacia él, sino por las relaciones que el poeta ha tendido. El escritor nos niega la visión directa de su objeto y nos fuerza a contemplar su imagen en otra u otras cosas. La visión directa ha quedado sustituida por una visión reflejada". Lázaro, "Estilo Barroco" cit., p.15.
- 15- Ernst Robert Curtius, "Literatura Europea y Edad Media Latina", Tomo I, p.384 y ss., especialmente p. 409.
"No es difícil hallar en las épocas más variadas rastros de la técnica, que, con rigor, podemos llamar conceptista. Pero esos rastros pasan a primer plano y se acumulan en los umbrales del siglo XVII. Efectivamente, un ansia febril, casi demoníaca, de confundirlo todo, de urdir y tramar las cosas más heterogéneas, parece invadir a cuantas mentes discurren por esa época". Lázaro, "Estilo Barroco", cit., p.16.
- 16- Curtius, "Literatura Europea" cit., Tomo I, p. 422.
- 17- Es probable que Caviedes haya leído la "Agudeza y Arte de Ingenio" -publicada ya en 1642-, sin embargo no pensamos que su vinculación con este libro sea directa. Creemos que los dos autores toman sus recursos del material que la época les proporciona. Antes y después de la "Agudeza" la literatura española del Barroco se ha nutrido de las fórmulas de ingenio que registra Gracián. Sin excluir la posible directa influencia del libro en cuestión, consideramos que nuestro poeta se forma a partir de un corpus literario y no de uno teórico. Quevedo sería, por ejemplo, uno de esos modelos, con quien la crítica ha conseguido ubicar relaciones textuales en la obra de Caviedes.
- 

- 18- "Agudeza" cit., Disc. II.
- 19- Pfandl, "Historia" cit., p.265.
- 20- "Hacia un concepto de la literatura española", p. 19.
- 21- Ibidem. p.18.
- 22- "El empleo metafórico de los términos gramaticales y retóricos procede del sistema escolar de la tardía Antigüedad y de la Edad Media". "Como tantas otras cosas, también esta curiosidad estilística pasó al manierismo español del siglo XVII". Curtius, "Literatura Europea" cit., Tomo II, ps.591-592.
- 22a- Si esto bien presenta analogías con ciertas fórmulas de la literatura medieval, debemos reiterar que los juegos del virtuosismo barroco suelen tener sus orígenes en dicha época. Véase pg.5 y nota (15).
- 23- Salvando distancias y diferencias respecto a Caviedes, tal es la idea que Spitzer propone para Cervantes y el Quijote: "En estos pasajes Cervantes destruye a sabiendas la ilusión artística: él, que mueve los títulos, nos permite ver los hilos con que los mueve, como diciéndonos: 'mira, lector, esto no es la vida; esto es sólo ficción, novela, en una palabra, arte: reconoce el poder vivificador del artista como algo distinto de la vida'." "Muy por encima de este vastísimo cosmos de su creación, en el que se combinan y entremezclan cientos de personajes, situaciones, perspectivas, acciones principales y secundarias, tiene su asiento el yo artístico de Cervantes, un yo creador y omnipotente, natural y deiforme, omnipresente, omnisciente, rebosante de bondad y comprensión. Y este creador que en todas partes vemos, nos revela los secretos de su creación, nos muestra la obra de arte en su gestación y las leyes a que necesariamente ha de someterse. (...) el artista Cervantes ha ensanchado, (...), la independencia demiúrgica, casi cósmica del artista". Leo Spitzer, "Lingüística o Historia Literaria", p.219 y ps.223/224/225.
- Nos interesa acentuar aquí la actitud virtuosista de Cervantes.
- 24- Pfandl, "Historia" cit., p.270
- 25- Dilthey analiza en la época del Renacimiento y de la Reforma las nuevas inclinaciones vitales de la cultura: "El reflejo filosófico de todo este movimien-

to lo tenemos en una amplia producción literaria: su objeto es el hombre, la condicionalidad fisiológica de la vida anímica, el poder de las pasiones, los temperamentos, la diversidad de los caracteres de individuos y pueblos, la fisiognómica y todo el conjunto de medios que ayudan a conocer los caracteres y, finalmente, las consecuencias que para la conducta de la vida se desprenden de este conocimiento del hombre: se refieren al comportamiento, comprensión y trato de otros hombres y a la determinación del fin moral de la vida". "En la época que consideramos el nuevo arte y la nueva poesía se desarrollan en la atmósfera de esa literatura amplísima que se ocupa del hombre y de su vida". Wilhelm Dilthey, "Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII", p.405 y p.428.

Por su parte Hauser indica: "Aun cuando la creación de tipos como Don Quijote, Fausto o Hamlet no tiene mucho que ver con la observación exacta y el estudio técnico de la vida anímica, no deja de ser interesante, sin embargo, que la época en que aquéllos fueron concebidos, representa, a la vez, el comienzo de la moderna psicología como ciencia. (...) En esta época del capitalismo incipiente, de la nueva política realista y de la propaganda religiosa radical, tanto el éxito económico y político como la misma praxis vital, orientada a la habilidad y a la capacidad de concurrencia, presuponían agudeza psicológica, conocimiento seguro de los hombres y la facultad de componerse con las más diversas disposiciones anímicas." Hauser, "Manierismo" cit., p.339.

26- Vossler descubre la contradicción existente en Gracián, que enfrenta, por ejemplo, un contenido pesimista con el artificio de la composición, la cual ha sido tan pulida que evidencia el uso de la idea preferentemente como tema literario. En esto hallamos una forma de manifestarse el virtuosismo, más clara cuanto el propio Vossler remarca la actitud optimista del autor a través del preciosismo estilístico de sus trabajos, a través de las concepciones expuestas en diversas partes de sus escritos; actitud insinuada también, agregaríamos, por su labor erudita. Karl Vossler, "Introducción a la Literatura Española del Siglo de Oro", ps. 119-120.

En otro libro Vossler, hablando de Góngora, introduce la afirmación siguiente acerca del virtuosismo: "El objeto sólo es propuesto -así sucede en todo verdadero virtuoso- como una prueba de capacidad, como un 'tema'." "Lope de Vega y su tiempo", p. 115.

27- Entre otros casos de "colectivismo estético",



Pfandl cita el de la mezcla de estilos. "Historia" cit., p.271.

- 28- Dámaso Alonso da cuenta de un poema de Quevedo publicado con el título "Burlase de todo estilo afectado" por Gonzales de Salas en la Musa VI; para nosotros es un caso paralelo al que acabamos de examinar en Caviedes. Consiste en un ejercicio virtuosista a través de la alternancia intencional y declarada de tres estilos: "(...), empieza, en el que llama 'estilo primero', con todos los tópicos del conceptismo trovadoresco (...). Luego elige ('estilo segundo') '...el estilo que brilla/ en la culterana prosa,/ grecizante y latino-sa' (...). En fin, decide hablar 'prosa fregona/ que en las orejas se encaje' y comienza en el 'estilo tercero' (...)" "Poesía Española", p.551 y ss., en nota 91.
- 29- "El motivo más natural para poner fin a un poema era en la Edad Media el cansancio. (...) algunas veces [el poeta] pretende que la Musa se ha fatigado; otras, que él tiene los pies cansados". Curtius, "Literatura Europea" cit., Tomo I, p.137.
- 30- José María de Cossío, "Fábulas Mitológicas en España", p.684.
- 30a Es el "cultismo sintáctico de la lengua gongorina" "más debatido en las discusiones gongóricas". Dámaso Alonso, "La Lengua Poética de Góngora", p.177.
- 31- Ibidem. ps.181-182.
- 32- Dámaso Alonso, por ejemplo, dice de la expresividad del hipérbaton en Góngora: "(...) fue en sus manos un instrumento apto que, en muchas ocasiones, sirve para dar flexibilidad y soltura a la lengua, permite el aéreo encadenamiento de un período, aquí facilita un donaire o una momentánea alusión, allá un efecto imitativo, a veces hace resaltar el valor eufónico o colorista de una palabra, permitiendo su colocación en un punto donde el ritmo tiene su cima de intensidad, otras hace surgir nítido, de punta en blanco, un espléndido verso". Ibidem. ps. 190-191.
- 33- "Góngora y el Polifemo", Vol. I, p.244.
- 34- Lengua Poética" cit., p.191.

- 35- Luis Alberto Sánchez, "La Literatura Peruana", Tomo II, p.476.
- 36- "Escritores Coloniales Americanos", p.279 y ss.
- 37- Ibidem. ps. 278-279.
- 38- En general, seguimos el inventario de hipérbatos propuesto por Dámaso Alonso en su "Lengua Poética" cit., p.182 y ss. No hemos tomado en cuantas alteraciones del orden sintáctico permisibles por el español en cuanto al sujeto, verbo y complementos. Ibidem. p.208.
- 39- Fernando Lázaro Carreter, "Diccionario de términos filológicos".
- 40- Lázaro, "Estilo Barroco" cit., ps.33-34.
- 41- Vossler, "Introducción" cit., p.37.
- 42- Lázaro, "Estilo Barroco" cit., p.35.
- 43- Rafael Lapesa, "Historia de la lengua española", p. 218.
- 44- Lázaro, "Diccionario" cit.
- 45- Ibidem.
- 46- Vossler, "Introducción" cit., p.39.
- 47- Lapesa, "Historia" cit., p.228.
- 48- "Poesía Española" cit., 529.
- 49- A esta concepción de los sustantivos adjetivados parece aproximarse Susana Frentzel B. cuando, hablando de Quevedo, dice: "(...) el licenciado Cabra 'era un clérigo cerbatana' -y no es ya comparación, sino definición de la figura por el objeto-, (...)". "Ejemplaridad de la figura humana en 'Los Sueños' de Quevedo", en: "El sueño y su representación en el Barroco español" por Dinko Cvitanovic y otros, p.148.
- 50- Vid. párrafo 16 de este capítulo.
- 51- Albeitar = "s.m. El que cura las enfermedades de las bestias conforme a arte. (...) "Real Academia Española, "Diccionario de Autoridades".

- 52- Garapiña= "s.f. Las porciones pequeñas de lo líquido, cuando está helado, (...)" Ibidem.
- 53- Lázaro, "Diccionario" cit.
- 54- Lázaro, "Estilo Barroco" cit., p.29.
- 55- "Dicc. de Autoridades" cit.
- 56- Ibidem.
- 57- Ibidem.
- 58- Curtius, "Literatura Europea" cit., Tomo I, p.392.
- 58a Alonso, "Góngora y el Polifemo" cit., Vol. I, p.37.
- 59- "The poetic art of Juan del Valle Caviedes", p.73.
- 60- "Algunas formas del lenguaje satírico de Juan del Valle Caviedes", ps. 349-350.
- 61- Ibidem. p. 351.
- 62- "Lingüística e Historia" cit., p.313, en nota 20.
- 62a Este caso es evidentemente más que un ejemplo de virtuosismo fonético, si atendemos a sus peculiaridades sintácticas y morfológicas y a su importancia para nuestra historia cultural.
- 63- "The poetic art" cit., p.98.
- 64- "Agudeza" cit., Disc. XXXI.
- 65- "La Poesía Lírica Española", p.170.
- 66- Juego usado por Góngora en una de sus sátiras. Lázaro, "Estilo Barroco" cit., p.54.
- 67- Curtius indica la procedencia antigua y medieval de este recurso del siglo XVII español. "Literatura Europea" cit., Tomo II, p.591 y ss.



CAPITULO II

BURLA DE LO MITOLOGICO

1. Crítica de los tópicos renacentistas.— 2. Polifemo y Galatea: a. Engarce de leyendas. b. Apolo boticario. c. Di solución del mito.— 3. Narciso y Eco: a. Narciso. b. El do ble reflejo. c. La imagen en el agua. d. Eco. e. Hibridis-
mo.

1. CRITICA DE LOS TOPICOS RENACENTISTAS.

Dentro del corpus de la lírica barroca española , actúa con nitidez la burla simple o corrosiva manipulando la sustancia tradicional clásica renacentista. A partir del material proporcionado por Ovidio, se saturan por lo burlesco fábulas grecolatinas como las de Píramo y Tisbe, Apolo y Dafne, Leandro y Hero, Eurídice y Orfeo, Polifemo y Galatea, etc. (1) Es claro que no fue ésta la única for-

ma de asumir lo pagano, basta como ejemplo referirnos a la asimilación cristiana que elabora Calderón en su dramática. Vossler, tratando del teatro en la época de Lope, dice respecto a la Antigüedad: "O se vió obligada a desaparecer de la escena y refugiarse en los libros o en las celdas de estudio de los doctos, o hubo de soportar dos cosas que la despojaban de su dignidad: la burla y el milagro cristiano de la gracia" (2) Idea ésta que Emilio Orozco Díaz amplía "a los demás géneros y al Arte" (3).

Una personalidad tan diferenciada como la de Góngora promueve en España la tendencia a las fábulas mitológicas burlescas. Para José María de Cossío (4) tal nuevo género implica un principio crítico, mentor de actitudes que superan la cristalización de las inclinaciones renacentistas; detrás de esto en realidad se encontraría como impulso creador el ingenio, que, como vimos en el capítulo anterior, se convierte en fatalidad existencial del hombre barroco:

"(...) es el caso que la mayor parte de los poetas siguen tratando estos asuntos míticos con procedimientos tan cultoranos y artificiosos como pudo tratar villamediana el caso de Faetón o Soto de Rojas el de Adonis. Y ello descubre que si su actitud ante el fondo de su fábula podía ser irónica, literariamente trataban de añadir un nuevo capítulo al de los primores de su arte culto.

(...) Pretendían los poetas que así entendían su arte, depurar y purgar la atmósfera poética de los tópicos que amenazaban convertir la poesía en retórico ama

neramiento, y al rectificarles les infundían nueva vida valiéndose del poder purgativo de la gracia poética". (5)

En Góngora parece concretizarse una de esas actitudes dúplices del Barroco, las cuales tendiendo hacia lo que aman no pueden evitar desmixtificarlo: "(...) el género burlesco de poemas mitológicos no es sino la auto-crítica de una escuela [el culteranismo], toda una manera retórica reaccionando sobre sí misma para la burla y la sátira". (6)

En cuanto se trata de Caviedes, estudiaremos como modos de actitud barroca sus "Polifemo y Galatea" y "Narciso y Eco". (7)

2. POLIFEMO Y GALATEA


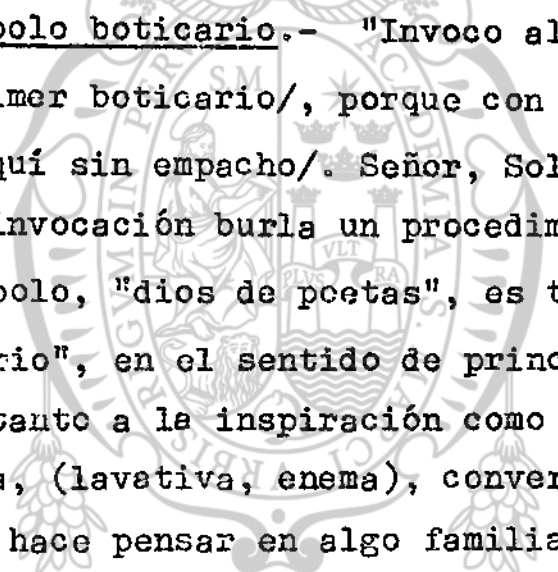
a. Engarce de leyendas.— Dámaso Alonso establece las dos vertientes en que la fábula había ido tomando forma en Grecia: una, referida a la composición homérica, en la que el feroz cíclope es, finalmente, cegado por Odiseo; la otra forma tradicional corresponde a un Polifemo "enamorado y músico", historia que va siendo configurada por los poetas bucólicos. Posteriormente ambas tradiciones son continuadas en Roma, en especial por Virgilio, según el modelo homérico, y por Ovidio, siguiendo a los bucólicos (8).

Caviedes engarza las dos leyendas, establecien-

do un nexo de orden motivacional: los navegantes homéricos son atraídos por los dioses para vengar el crimen de Polifemo, que había destruido al pastor Asis.

En la base del poema se percibe la estructura ovidiana y la de Homero, seguidas por Caviedes en sus núcleos narrativos principales (9). Sobre aquel fondo de orientación primigenia se va armando la nueva fábula, de cuyos elementos de barroquización trataremos en seguida.

b. Apolo boticario.- "Invoco al Dios de poetas/ como a primer boticario/, porque con su ayuda pueda/ burlarme aquí sin empacho/. Señor, Sol, Febo ú Apolo," (117). Ya la invocación burla un procedimiento de retórica clásica. Apolo, "dios de poetas", es transformado en "primer boticario", en el sentido de principal o máximo; "ayuda" alude tanto a la inspiración como a su acepción médica práctica, (lavativa, enema), convergencia de alusiones que nos hace pensar en algo familiar a Caviedes (10), es decir, la relación grotesca entre ciertas funciones fisiológicas y la creación poética. Los demás versos, al jugar con las denominaciones mitológicas, contribuyen a escamotear por segunda vez la identidad del dios. El poema concluye con una estrofa semejante en su actitud irreverente al fragmento que acabamos de citar, al dar uso burlesco a un tópico tan difundido en el código retórico tradicional como es el del cansancio en el poeta.



c. Disolución del mito. - Es el concepto de gigantismo lo que Caviedes toma en cuenta para los aspectos de descripción física; sobre el cíclope citaremos algunos casos:

- Una comparación por lo absurdo, muestra de su incredulidad por la fábula:

"Erase el tal gigantón
jayán tan desmesurado
que no ha habido en las mentiras
ninguna de su tamaño". (117)

- Una excusa por "lo genético":

"Copiarlo en embrión pretendo
porque no hay para pintarlo
de todo punto pincel,
lienzo, colores ni espacio". (117)

- Comparaciones cuantitativas:

"Cañamo sería el pelo" (117)

"Por la vega de la frente
pasaré sin dilatarlo" (117)

"/_su ojo_/ Ojo de puente ha de ser"(117)

"Tenía por niña de él / del ojo_
una vieja de cien años" (117)

"/de la nariz_/ eran las ventanas puertas
y el caballete caballo.
Era la boca una gruta,
los dientes eran peñascos,
la barba era de ballena,
y el pescuezo un campanario".(117-118)

Por su parte, Galatea será una bella "giganta/
que moría por enanos"(118). Su descripción también se
realiza cuantitativamente. Lo peculiar de esta Galatea,
aparte de su tamaño, es su carácter prostibulario. En

cuanto a Asis, lo vemos como el "pastorcillo humilde", y no entre los de la ninfa.

Considerando la primera línea narrativa del poema, la "bucólica", estamos ante un cíclope y un pastor que comparten sus relaciones con Galatea: "Asis era el de su gusto/ y Polifemo el del gasto". (118).

La acción del mito ha sido extensamente vulgarizada en sus motivaciones y en su ambiente. El suceso se halla transportado a la época del autor y su ubicación espacial también le es familiar a éste: "Juntóse un grande concurso/ de las gigantas del barrio/ que en unas casillas bajas/ vivían junto del Rastro". (121) (Aquí debemos entender "Rastro" por cama). (11)

Para una idea de conjunto sobre el espíritu del poema, citaremos la "epístola" definitoria que envía Polifemo a la "ninfa":

"Trinchitaria Galatea,
que viene a ser siete grados
más que ramera, ya he visto
tu amor y tu aleve trato.
Bien sé que a otro pastor quieres
porque te guarde el ganado
cabrío, que estás haciendo,
pero no he de ser yo el manso;
él si guárdese de mí
que si lo cojo a las manos
he de cascarle, además
que ya conmigo ha quebrado.
Una gala que tenía
que darte en el Octavario,
se la daré a la Tarasca
que me hace más agasajo.
Yo te cortaré la cara,
aunque no quede vengado,

que para tantos reveses
es poco despique un tajo.
Quédate para quien eres
y quiere al pastor villano
muchos años. Y los dioses
te guarden mientras te mato,
Polifemo". (...) (124)

El ganado cabrió a que se refiere el cíclope es, evidentemente, la copiosa colección masculina de Galatea. La desubicación mitológica de Polifemo se acentúa con su afinamiento eclesiástico, insinuado esto por "Octavario" y "Tarasca" (12). En el verso 13 se observa una fórmula disparatada, usada ya por otros poetas (12a); se trata de la descomposición del nombre de la amada del gigante: Una GALA que TENÍA. En el concepto que sigue, los "reveses" aluden a los trajines amorosos de Galatea, a su infidelidad, y se juega comparativamente con el sentido de "tajo"; el río y su curso sinuoso, sinuoso como el comportamiento de la ninfa.

Esta carta de Polifemo atrae la atención sobre Ovidio y sus "Heroides", grupo de cartas ficticiamente atribuidas a personajes femeninos de la leyenda mítica, algunas de ellas con respuestas de sus destinatarios. Caviedes no incluye la contestación de Galatea solamente por un juego eufemístico: "/pog/ honor del galán lo callo" (125). El tono de este verso y el de la comunicación del gigante, deslindan otro factor antirretórico, atentando contra la elevación del género epistolar ovidiano.

Estando presente un sistema de incongruencias

que establece como un todo el material fabulístico y aquel proporcionado desde la cercana realidad, se hace posible considerar un proceso inverso al de vulgarización del mito, por el cual queda expuesto el sentido de mitificación a lo grotesco ejercido sobre ciertas formas de esa realidad, en las que Caviedes y el Barroco suelen curiosear. Una rama celestinesca de la sociedad altera sus dimensiones, se mitifica tendenciosamente. Que el Barroco tenga en muchas de sus expresiones una como lente naturalística, que hará exceder a lo real multiplicando sólo ciertos aspectos, denuncia claramente su impulso deformador, su gravitación por lo monstruoso.

Volviendo al factor disolutivo que lesiona el orden mítico retórico para postular un código nuevo -el de la ironización de lo pagano-, mostraremos una sutil y casi desvanecida ironía, que se ubica justo en la articulación del esquema bucólico y el homérico, el cual hace su ingreso. Los fugitivos griegos son atraídos al espacio polifémico por los dioses, (personajes míticos fundamentales en la movilización épica antigua, determinantes de una cierta fatalidad). La motivación de esta ingerencia divina es decididamente corrosiva: los dioses han de vengar el crimen del ciclope, tomando como "protegidos" a una especie de pareja prostibularia:



"Tentó un peñón con el pie
y, pasándole a la mano,
mató con el canto a Asis,
y la ninfa lloró el canto.
Sentidos los dioses de esto
trajeron, para vengarlo,
unos derrotados griegos" (125-126)

Articulada así la segunda versión del mito, la trama se extiende con fidelidad a los sucesos homéricos, aunque siempre en fórmula gruesa. Como epílogo, el ciego Polifemo se traslada "a la corte", mendigo y cantor de su ceguera amorosa. Si en Ovidio la metamorfosis se proyectaba en Asis, aquí habrá de ser Polifemo el "transformado": de la ceguera amorosa el Cíclope llega al reconocimiento de su estado por la ceguera física, se desengaña:

"Ulises no, que el poder
de Cupido me cegó;
pues cuando llegué a perder
el ojo que me quitó
entonces lo eché de ver". (0263)

El desengaño es, como veremos más adelante, un rasgo barroco fundamental, que se adentra en la orientación ascética del momento. (12^b)

3. NARCISO Y ECO

a. Narciso.- De los cuatro elementos que el Barroco recupera de la Antigüedad (Agua-Tierra-Aire-Fuego), tomados por este poema como especie de reserva paradigmática, Caviedes ha preferido, tratándose de Narciso era lo más cercano, la forma líquida, en la que su divertimento se acuatiza, golosamente. Del reflejo y su condición flui

da derivarán principalmente los conceptos graciosos, las ironías, las antítesis, el juego fonético y de sentido. Caviedes en este poema es un sutil ironizador de un mito amable para él y su mundo. Su Narciso continúa siendo "...aquel bello joven/ que en el espejo del agua". Los rasgos propiamente figurativos de lo grotesco escasean, y tal actitud tiende más bien a configurarse en los procedimientos enzarzados de la estructuración por la brevedad conceptual, adivinatoria, pseudoenigmática.

Verse y desearse, esquivar a Eco y a las ninfas que lo descubren, y morir naciendo flor, es el corto esquema que sigue Caviedes para Narciso, centrando su juego en la inasibilidad del reflejo ilusionante y en el "imaginamiento" del enamorado. Un juego de desengaños que concluye como ejemplo aleccionador sobre la necesidad humana.

b. El doble reflejo. - "/_Cupido_/ Con agua lo introducía/ sus abrasadoras ascuas/ y aun con aires, y su voz/ era eco en él cuanto llama". (197). Voz y figura, constituyen los atributos personales de Narciso, cuyas reproducciones, vías ígneas de lo erótico, son la hiperbolización burlona de uno de los motivos esenciales de la fábula seriamente considerada: el reflejo. Sin embargo, esta duplicidad del motivo no se extiende al resto del poema, quedando como término operativo en la sucesión de circunstancias irónicas, o de "agudezas". Los cuatro versos se cierran conceptualmente acabando en lo instantáneo de su función, sin ser responsables de mayor relevancia en el re

lato. Como hemos dicho, ha de ser el reflejo visual la situación que acumulará con preferencia las ingeniosidades del poeta.

c. La imagen en el agua. - La visión acuática de Narciso será trocada en: flecha de Cupido; elemento de embriaguez; "ninfa aguada" (13); trucha inasible; ninfa pintada; sombra y no sol; "ninfa tan remojada"; pedrada del amor; rosa o Narciso; pintura de imprenta; estampa impresa en tinta blanca; lumbre del agua; dama barata; cara vana (en juego con carabana); Narciso en aguas (juego con enaguas); perla imaginada (para un Narciso buzo); ninfa mulata; copia (opuesta a vivas); etc.

De las alusiones que el reflejo sufre en Cavie - des, tenemos una marca de elevada incongruencia con respecto a la imagen clásica de la fábula: la negroide.

"Que era su sombra imagina,
que sin duda era mulata
la ninfa, si en agua vista
es cualquier sombra parda.
Y no es mucho, que hay novicios
que son golosos de pasas,
y en las sepas del amor
se mueren por vendimiarlas". (200)

Por una simple inversión del reflejo, implícita en estos versos, se llega a un raro Narciso "pasas".

Surge inevitable el barroco impertinente, la curiosidad fisiológica, al descartar la superficie tersa disolviéndola en el otro rostro desilusionante. La realidad aparential se esfuma en su trasfondo desechable, la amar-

gura ascética de la existencia en este "globo del mundo", se retuerce con ironía, transportada a nuestro poema por el concepto atrapado en la pequeña unidad retórica:

"Y fué mucho, cuando el joven
siempre que iba a pescarla,
el cuerpo no la cojía,
más cojiale las aguas". (200)

Del cuerpo imaginado quedaría sólo un residuo metabólico, metaforizado por el elemento "aguas" (14).

En una composición dedicada al "Casamiento de Pico de Oro" se hallan estos versos:

"Enamoróse la dicha
del mediquillo peinado,
Narciso que en orinales
mira siempre su retrato". (267)

No existe aquí la elaboración que se muestra en el fragmento de la fábula citado, siendo la idea lanzada abruptamente. Podemos ver que las relaciones del reflejo con el detritus no son excepcionales en Caviedes:

"qué dirán los orinales
cuando a la vista los alza
de ver tahalí y valona
que en su vidrio se retratan". (271, "Al doctor Yáñez".)

d. Eco..- La ninfa enamorada servirá a Caviedes de motivo para el ejercicio ingenioso, aceptado despreocupadamente como mero apéndice impuesto por el mito tradicional:

"Era airosa con extremo
porque del pelo a la planta
era en buen aire compuesta
si era de voces la llama.

Grandísima respondona
que, sin reparar en nada,
a su Narciso galán
le volvía las palabras". (198)

El elemento aéreo del fenómeno acústico mitificado se incorpora en figuración subrepticamente burlona de lo invisible. En "llama" está el quid del concepto -como llamada y como fuego, para ambos indispensable el aire, de la misma forma que para el eco-. Las alusiones "científicas", o todavía alquímicas, se amplían además por otro término de doble sentido: "compuesta". (15)

e. Hibridismo.- La unidad de la fábula cómica ha de tolelar, una vez concluida, la adhesión de varios versos aleccionadores. El hecho de hallarse al final de un juego ingenioso de ironizaciones mayormente nada trascendentes, con casi una moraleja como apéndice, podría sugerir la existencia de un forzado elemento parasitante. Sin embargo, las dos partes se acondicionan mutuamente por expansión del sentido irónico del relato hacia la realidad circundante, con más o menos serias pretenciones moralizadoras.

Híbridos de esta condición se pueden asimilar a la actitud que Pfandl (16) establecía en forma amplia en el interior de la cultura barroca: el "colectivismo estético". Por él no sólo se unificaba diversas artes en un conjunto, sino que se integraba múltiples caracteres formales propios de una misma esfera artística y nivelaba o mezclaba disparidades emotivas, de contenido, situacionales, etc.

En el poema de Caviedes, de por sí escaso de e-

lementos narrativos, durante la porción fabulística nos damos con la ironía por la ironía; al concluir este primer sistema, su sentido autónomo se ve inducido por otra intencionalidad: la moralización. El resultado es la muestra híbrida que conocemos, inesperada, conseguida por imposiciones.

Cerramos así esta exposición de dos modelos de barroquizamiento en el género de los romances burlescos de asuntos mitológicos.



NOTAS

- 1- Pfandl, "Historia" cit., p.510.
- 2- "Lope y su tiempo" cit., p.236.
- 3- "Temas del Barroco", p.XXXIV.
- 4- "Fábulas Mitológicas" cit., p.517-518.
- 5- Ibidem. p.519.
- 6- Ibidem. p.517. (No es difícil suponer que esta afición burlesca hallara uno de sus impulsos más vitales en el trasfondo religioso cristiano, que en el Barroco tiende a distanciar los elementos paganos renacentistas.
- 7- Caviedes posee otra composición de tipo jocoso: "Fábula burlesca de Júpiter e Io" (147), que no consideramos para ilustrar el presente capítulo.
- 8- "Góngora y el Polifemo" cit., Vol. I, Cap. IX.
- 9- Naturalmente, no pretendemos insinuar que el poeta haya tomado directamente de las fuentes clásicas la información sobre estos temas. En todo caso, Renacimiento y Barroco son estados de cultura fuertemente invadidos por lo mitológico, de tal modo que este material se alcanzaba por múltiples fuentes indirectas. Acerca del problema de la difusión cultural en el Siglo de Oro, Vossler aclara que la aspiración a lo culto no conocía límites de capas sociales, contribuyendo esto a la expansión espontánea de infinidad de tópicos intelectuales: "Ingenio, prontitud en la réplica, memoria expeditiva, rico saber dispuesto a emplearse en todo momento, alusiones a lo inmediato y a lo remoto, a dogmas eclesiásticos y a mitos antiguos, a la sabiduría sagrada y a la pagana, todo esto era amable y constituía una aspiración tanto para el hombre vulgar como para el académico". "Lope y su tiempo" cit., p.135.
- 10- Presente en otros poemas como "Romance alevoso" (0129) y "A un poeta" (0137), ambos tan de sentina y morbosamen-



te ingeniosos.

- 11- "Dicc. de Autoridades" cit.
- 12- "Octavario.- S.m. La fiesta que se hace en los ocho días de una octava, con sermón, música y demás funciones de la Iglesia".
"Tarasca.- S.f. Figura de sierpe que sacan delante de la Procesión del Corpus, que representa místicamente el vencimiento glorioso de nuestro Señor Jesu-Cristo por su sagrada muerte y Pasión del monstruoso Leviatán. Es voz tomada del verbo griego theracca, que significa amedrentar, porque espanta y amedrenta a los muchachos". "Por alusión se llama la mujer fea, sacudida, desenvuelta, y de mal natural". Ibidem.
- 12^a Gracián, "Agudeza" cit., Disc. XXXI.
- 12^b Vid, Introducción, ps. IX, X; Capítulos V y VI, especialmente ps. 85, 86, 98.
- 13- "Aguada.- Es voz de la pintura: y son los colores de negro y blanco, con que solo pintan, ya en lienzo, ya en papel, o en pared, pintando solamente las figuras con sombras y luces". "Dicc. de Autoridades" cit.
- 14- "Aguas mayores y menores.- Vulgarmente llaman aguas mayores a los excrementos gruesos del hombre, y menores los excrementos fluidos. (...). Las menores. Urina." Ibidem.
- 15- Cossío, comentando esta fábula de Caviedes observa: "El estilo llano le hace caer a veces en prosaísmos que en ocasiones tienen el encanto de buscar explicaciones racionales a casos poéticos y sin realidad, como si fuera un prenuncio del racionalismo que ha de invadir la poesía española pocos decenios después". "Fábulas Mitológicas" cit., p.746.
Nos permitimos hacer una pequeña acotación al respecto. El poeta se halla, evidentemente, dentro de la evolución científica iniciada por el Renacimiento -objetivismo que Hauser hace volver hasta el "naturalismo del gótico" ("Historia social de la literatura y el arte", Tomo I, p.345 y ss.)-, de esta suerte, no puede tomarsele aisladamente como "un prenuncio del racionalismo..." Las explicaciones que hace Caviedes son, de otro lado, una característica de su estilo (ver capítulo anterior, p.41). Sobre el "estilo llano" que registra Cossío en este poema puede decirse que existe sólo

a nivel de la exclusión de hipérbatos complicados, y no en el estrato de los conceptos que, como se notará por lo tratado, carece de la sencillez generalizada por el estudioso español.

16- "Historia" cit., p.270 y ss.





CAPITULO III

CONDICION DEL POETA

1. Poesía y fortuna.- 2. Caviedes y Clarinda.- 3. Poesía y consuelo.

1. POESIA Y FORTUNA

Según Caviedes la poesía, aun la auténtica, no proporciona fortuna a los poetas. Locura y miseria son para el "vulgo" cualidades definitorias del infeliz que se entrega a la caza de conceptos. Caviedes mismo se pone como ejemplo de mala fortuna, y escribe sobre su juventud:

"Héme criado entre penas
de minas, para mí avaras,
mas ¿cuándo no se complican
venas de ingenio y de plata?" (34)

En un romance al conde de la Monclova (36), que

había escrito un poema, Caviedes expone, irónicamente, una hilera de conceptos sobre los estereotipos que el "vulgo" se ha formado en relación con la figura del vate:

"Ser poeta y ser Virrey
desinteresado y pio,
como lo sois, se complica
si uno es puerco, lo otro es limpio.
Mirad, Señor, lo que haceis
que con el vulgo imperito,
pierde por la vena, siempre,
la sangre lo esclarecido;
porque en dando ser poeta
os consideran vestido
como a mí y otros ingenios
de andrajos del Baratillo"; etc. (36)

"/_consideránnos/_ sustos de los mercade-
/_res,
elogiadores de ricos,
gorras de todo banquete, "etc. (37)

"Aquesto es de la pobreza
tercer grado de mendigo", (38)

"si es pobreza de pobrezas
como siglo de los siglos"; etc. (38)

Otras alusiones a pobreza en el poeta:

"Huye de la poesía y de la ciencia,
porque el hombre sin éstas se ha elevado",
("Remedio para ser rico") (108)

"dice que de puro pobre
da en poeta..." ("Memorial") (156)

"Sólo para los poetas
no existe diablo, porque éstos
por no tener, aun no tienen
un diablo entre ellos". (188-189)

"más escaso que banquete
de poeta que convida;" (277)

En cuanto a la enajenación proverbial del poeta:

"Necedad es ser discreto
locura es tener juicio.
Esto es, Señor, ser poeta," (38)

"Y si este /diablo/ le hay, no les tien-
ta,
por no ser capaz de hacerlo,
pues siendo diablo tan loco
no es posible tenga tiento". (189)
(Subrayamos la dilogía)

"Pero esta sombra le traía
tan fuera de sí, que andaba
suspenso, como poeta
al que un concepto le falta". (200)

Hablando más seriamente niega estas opiniones
del "vulgo", que él suele tomar para sus juegos de inge-
nio:

"No son los poetas locos,
como el vulgo lo pregona,
los que quieren serlo sí,
como tú, que tal no logras". (166)

Deja, entonces, la locura en manos de los fal-
sos poetas.

2. CAVIEDES Y CLARINDA

De los temas principales estudiados por Anto-
nio Cornejo Polar en su edición del "Discurso en loor de
la Poesía" (1), extraeremos aquéllos que nos permitan a-
centuar las diferencias fundamentales entre las ideas de
Caviedes y la poetisa del Renacimiento, en sus modos de
enfocar la situación de poesía y poeta.

El tópico humanista del poeta como "dispensa -
tor gloriae", por el cual "sirve (...) la poesía para o-
torgar honra y fama a quienes la escriben y de quien tra-
ta" (2), expuesto por Clarinda, vemos que se troca para

Caviedes sólo en vituperio y miseria, siendo en ésta donde los poetas "se engendran/ como gusanos del queso" (191).

Ante el "inútil cosa" (165) del Poeta de la Fibra, en Clarinda" afirmase que la poesía adoctrina y deleita. La fruición que de ella procede abarca toda la vida del hombre, en las más disímiles circunstancias. Y la enseñanza engloba tanto cuestiones religiosas cuanto filosóficas, morales y hasta científicas". (3) La inclinación por lo utilitario prevalece en el "Discurso": "Su intención, (...), es demostrar que de la poesía nacen incontables provechos al hombre. Nada más oportuno, entonces, que subrayar la función pragmática de la literatura". (4)

La negativa importancia atribuida por Caviedes a la carencia material como paralelo o "sinónimo" (5) de la posesión de ingenio poético acusa la visión realista de un fenómeno de disfunción social creciente, si tenemos en cuenta especialmente el siguiente fragmento del "Discurso" (6), en el que se recurre al mismo juego de palabras sobre el término "venas" que usa Caviedes (34):

"Fue al cerro donde el Austro es buen tes
tigo,
que vale más su vena, que las venas
de plata, qu'allí puso el ciclo amigo".

El sentido positivo de "venas de plata" sirve como punto de comparación en superlativo a favor del ingenio en el texto de Clarinda, cuyas ideas acerca del poeta y la poesía son todavía correspondientes a la concepción del hu

manismo renacentista, que otorga plena función social a la creación poética, dotándola, como hace la poetisa anónima, de un elevado prestigio, honores y privilegios.

En uno de los beneficios que provienen de la poesía coinciden los dos espíritus: el consuelo:

Caviedes: "(...) poesía y ciencia dan consuelo"
(110)

Clarinda: "Tu alivias nuestras penas i passio-
nes,
i das consuelo al ánimo aflixido,
con tus sabrosos Metros, i Canciones".
(2)

Es la poesía para Caviedes un refugio personal en medio de su exclusión como participante en la comunidad, mientras Clarinda afirma su apertura servicial hacia la sociedad, siendo el consuelo uno más de sus valiosos aportes. La abundancia de utilidades que brinda al hombre la poesía aparece como determinante y prueba de su importancia en la poetisa: (8)

"Pues si una vtilidad haze de hecho,
ser cada cosa de por si importante,
qu'importará quie(n) muchas nos á hecho.
Es la Poesía un pielago abundante,
de provechos al ombre: i su importancia
no es sola para un tiempo, ni un insta(n)
/tc".

3. POESIA Y CONSUELO

Con la aceptación del origen divino de la poesía:
"la sangre se hereda, pero/ la vena es un soberano/ don,
que el cielo comunica,/ que nadie llega a heredarlo" (167),
para Caviedes ésta se hace cargo de una labor purgativa, de

salienante, consoladora, frente al afán lucrativo de su ambiente:

"(...) el que usa del talento,
que anda elevado en cosas superiores
y el oro y plata no andan en el viento,
discursos halla, coplas y aun amores,
de esto enriquece el pobre entendimiento,
vestido y sustentado de primores". (101)

"(...) el talento
se consigue perdón que ofrezco al cielo;
con su luz entretiene y da contento,
si poesía y ciencia dan consuelo,
con que así el que tuviere entendimiento
el más feliz será que hay en el suelo".

"que siempre ha sido colirio (110)
a todo mal un discreto". (289)

En Caviedes no se trata de encontrarle valores prácticos a la poesía, de tal forma que pueda integrarse en el sistema social, como era lo que se pretendía en el Renacimiento, sino que se busca una fuga protectora en vista de la disfunción social del poeta en la nueva época: la poesía es ahora "inútil cosa", y su creador un desengañado. Como dice Vossler, desde la muerte de Felipe II "creció en el país el número de existencias desengañadas, perseguidas y fracasadas. La ambición, la caza de puestos, la calumnia, prevalecieron, así como la forma autoritaria del Estado no llegó a tener éxito alguno en el exterior, y en el interior fue rígida y opresora". (9)

Tal vez todo el prurito virtuosista de entonces, la proliferación de "ingenios", la exacerbada producción literaria y pseudoliteraria, no fueron más que producto de

aquel horror vacui -identificable ya en cuanto al espacio en la arquitectura y decoración barrocas- generado por mecanismos de desalienación, en algunos casos como un escape inteligente respecto del mundo. (10)

La resignación que muestra Caviedes en su pobreza, aplicándose al ingenio como única posesión e infundido sobrenaturalmente, encuentra su explicación en el catolicismo contrarreformista y en el absolutismo político. Tal barroquismo ideológico lo tenemos concretizado en el modelo del Mundo como Teatro, que exige en cada cual asumir el rol que el máximo Autor ha entregado para la praxis mundana. El poeta Caviedes acepta su oficio, don divino, y su pobreza, el uno consuelo de la otra.

Este pobre poeta, alguna vez minero, comerciante sin fortuna en todo tiempo, escribe resignado a uno de los tantos versificadores sin ingenio que lo irritaban:

"La poesía, si es mala,
es irrisión; si ingeniosa,
es desgraciada, con que
a ser viene inútil cosa.
La fortuna no se halla
con ingenio, porque es loca
y tan sólo favorece
obras y palabras toscas.
Solo esta prenda ser puede
premio justo de ella propia,
que por eso no la tiene
para hacer mayor su gloria". (165-166)

La poesía sólo se paga con ella misma, su carencia de fortuna es un privilegio, para su mayor gloria.



NOTAS

- 1- Capítulos Tercero y Cuarto.
- 2- Cornejo, "Discurso" cit., p.128.
- 3- Ibidem.
- 4- Ibidem. p.194.
- 5- "y si sobre lo poeta/ entra el sinónimo o ripio/ de minero, que es de pobre/ confirmación del bautismo", (37).
- 6- Versos 529 y ss.
- 7- Versos 769 y ss.
- 8- Versos 661 y ss.
- 9- "La Soledad" cit., p.287.
- 10- Vossler sugiere que la mescolanza accesoria característica del teatro de Lope como aversión al vacío, responde a la exigente insaciabilidad del público: "Los espectadores no querían pausas durante el tiempo que debía durar la representación: ni telón corrido, ni escena vacía. El miedo a que se marchara el público o se quejara de demasiadas pocas curiosidades y sensaciones, trajo consigo el que, por una especie de horror vacui, se intercalaran entremeses, danzas, canciones y figuras accesorias". "Lope y su tiempo" cit., p.339.
- 11- Idea muy semejante construye Caviedes en su elogio fúnebre "A la muerte del maestro Baes": "Sus méritos no premiados/ son sus aplausos mayores, / porque el ingenio y la dicha/ siempre anduvieron discordes./ Sin la sal de la desgracia/ los más ilustres varones/ dejan dudas de si saben/ sus primores, a primores".
(R178-R179).



CAPITULO IV

LO HEROICO

1. Nostalgia del pasado.-
2. "Caballeros Chanflones".-
3. "Diente del Parnaso".

1. NOSTALGIA DEL PASADO

Como sustrato general, la declinación española en el siglo XVII alimenta formas de extrañamiento de lo heroico pasado, acordes con la desengañada certidumbre de su irrecuperabilidad.

Aquello que Hauser denomina "la segunda derrota de la caballería"⁽¹⁾, propicia los medios para el extenso corpus de la desilusión que habrá de desarrollarse en la cultura española del Barroco:

"(...) donde brilló con más esplendor el resucitado espíritu caballeresco también fue la desilusión más grande, el dog



cubrirse que el predominio de los ideales caballerescos era una ficción. A pesar de sus triunfos y de sus tesoros, la victoriosa España hubo de ceder ante la supremacía económica de los mercachifles holandeses y de los piratas ingleses; no estaba en condiciones de aprovisionar a sus héroes probados en la guerra; el orgulloso hidalgo se convirtió en hambriento, si no en pícaro y vagabundo". (2)

De esta manera, se hace consciente lo inactual de la existencia e ideales caballerescos, en el espacio del racionalismo político y social que se imponía a España. (3)

Por su parte, Mariátegui describe el proceso de desplazamiento que padece la praxis heroica en las colonias españolas de América:

"Venidos de España a ocupar tierras para su Rey (...), los conquistadores parecen impulsados a veces por un vago presentimiento de que los sucederían hombres sin su grandeza y audacia. Un confuso y oscuro instinto los mueve a rebelarse contra la Metrópoli. Acaso en el mismo heroico arranque de Cortés, cuando manda quemar sus naves, asoma indescifrable esta intuición. En la rebelión de Gonzalo Pizarro, alienta una trágica ambición, una desesperada e impotente nostalgia. Con su derrota, termina la obra y la raza de los conquistadores. Concluye la conquista; comienza el coloniaje. Y si la conquista es una empresa militar y religiosa, el coloniaje no es sino una empresa política y eclesiástica. La inaugura un hombre de iglesia, Don Pedro de la Gasca. El eclesiástico reemplaza al evangelizador. El Virreynato, molición y ocio sensual, trae después al Perú nobles letrados y doctores escolásticos, gente ya toda de otra España, la de la Inquisición y de la decadencia". (4)

En literatura veremos aparecer la evocación de los tiempos de esplendor épico paralelamente con el surgimiento de la ironización y la burla escéptica, construídas estas últimas por medio de la esfera heroica incidiendo en tipos y situaciones carentes de dicho ideal. De tal manera, nostalgia y escepticismo se aúnan como versiones de un solo desconcierto; el desengaño aplica sus mecanismos, separa apariencias de la existencia contemporánea para precisar la mezquindad de ésta.

2. "CABALLEROS CHANFLONES"

En este apartado, correspondiente a "Remedios para ser lo que quisieres", evocación y sátira se formulan para exponer sus componentes y precisar su validez mutuamente.

El criterio satírico nuclear en esta parte se conjuga entre el "ser" y el "parecer". Los "consejos" de Caviedes para "el que quiere hacerse caballero" no son más que la negación de lo que realmente se propone: la eliminación de comportamientos típicos definidos como fingimiento, hipocresía, embuste, picardía, impostura, etc. Así se llega a la afirmación del carácter "no aprendido" de lo caballeresco.

El comportamiento viperino del "hidalgo" que va siendo repudiado al ejecutar su pintura es como la exposición de una plaga, sustituto del ideal que desaparece:



"Aqueste caballero que aquí pinto
es de los verdaderos muy distinto,
.....
Hablo de esos que aprenden la nobleza
que no les concedió naturaleza,
y como esta gran ciencia no se estudia
al villano repudia", (137)

"(...) no hay caballería
en quien dispuesto está, de noche y día,
para toda bajeza e indecencia
y que ha puesto mordaza a su conciencia,
adoptando por lema el insolente
que solo medra aquel que adula y miento".
(138)

Y veamos hacia dónde dirige el rostro Caviedes:

"que el valor español que antes veías,
hoy reducido se halla a monerías.
Ay! En esto han parado las proezas
de Bernardo del Carpio, y las fierzas
de aquel Cid que no tuvo semejante.
Y llevando los siglos adelante,
las de un Gran Capitán, las de Paredes
que sirvió sin pedir jamás mercedes;
las de Alarcón y Leyva, a quien señores
llama el Emperador de vencedores;
las del marqués del Basto y de Pescara,
que en bronce eterno el bronce las declara,
las de un duque de Alba, en quien no hay
suma
si su espada no alcanza mejor pluma;
las de un Hernán Cortés, cuyo desvelo
reinos le supo dar al Rey del cielo;
Las del que fue Maestre de Santiago,
que morían los moros de su amago;
y otros muchos que nombro aquí de paso,
como el valiente joven Garcilaso,
Ponce de León, el fuerte,
que era el nemine parco de la muerte:
el señor de Aguilar, Fulgar y Aldana,
cuyos hechos apunta Mariana;
y Francisco Pizarro y Hernán Soto,
héroes a cuya gloria no hallo coto;
Bonalcázar, Quezada,
y Pedro de Valdivia, audaz espada". (137)

De esta manera, el estatuto contemporáneo resalta en su mezquindad al ser enfrentado a todo un paradigma

ma de lo guerrero. Por oponer la gesticulación simiesca a la feroz heroica, recurriendo a la tradición de la historia, Caviedes ofrece un complejo denunciatorio integrable en la sensibilidad crítica de su tiempo: "Como reacción contra la lamentable situación contemporánea se despertaba una fuerte corriente hacia las grandezas del pasado." (5) "La nostalgia de una Edad Heroica adquiere un sentido evidente de conciencia de caída". (6)

Para una ilustración de lo que el poeta pensaba ya no de la España en conjunto, sino de su propia región, transcribimos el soneto "Lo que son riquezas del Perú":

"La plata de estos Reynos anhelada,
adquirida con logros y con daños,
a polvo se reduce en pocos años,
en seda rota y lana apolillada.
Ya tan grande tesoro paró en nada,
los cambrayes, las telas y los paños,
anzuelos de enemigos y de extraños,
muladares aumentan, que son nada,
En muladar pararon los desvelos
de los logros, insultos y avaricias,
¿qué habra en ellos de infamias y de anhelos
de robos, tiranías y injusticias,
de que claman los pobres a los cielos,
mártires de miserias y codicias?" (98).

3. "DIENTE DEL PARNASO"

Habíamos sugerido que el poeta, ante la pérdida de vigencia del ideal caballeresco, descarga su desilusión en el humor, usando lo heroico para satirizar. La sátira en esta esfera de lo guerrero, cuyo más claro modelo



lo conforman los géneros épico-burlescos, -las epopeyas de animales, por ejemplo-, acredita al escepticismo que acompaña al anhelo de recuperación de los tiempos del valor y la fama caballerescos.

Ya el título del que parece mal denominado "Diente del Parnaso" -y que ha sido estatuido (7) aproximadamente como "Guerra Física, Proezas Medicales, Hazañas de la Ygnorancia" (8)-, alude a las intenciones "épicas" de Caviedes, que, por lo demás, proporciona diversos apelativos a la obra en sus composiciones, los cuales conservan un común espíritu "bélico".

En el "Diente" los "héroes" del poeta son: la imagen -medieval- de la muerte; los médicos; los boticarios; los poetas "hebenes", etc.

La imagen de la muerte, de procedencia medieval en su personificación (9), se compone con los factores más tradicionales de su iconografía: un esqueleto femenino armado con guadaña, flechas, redes o telarañas, y que impera absolutamente sobre cosas y hombres, sobre la "vanidad del mundo" (10). El poeta decide la variación burlesca al ampliar los aditamentos o instrumental de la muerte al grupo profesional de médicos y boticarios:

"Muy poderoso esqueleto,
en cuya guadaña corva
está cifrado el poder,
del imperio de las sombras;
tú, que tropellas tiaras,
tú, que diademas destrozadas,
y a todo el globo del mundo
le dá tu furia en la bola;



tú, que para quitar vidas
tantos fracasos te sobran
y que, para más lograrlo,
fatalidades emboscas
de médicos (...)" ("Dedicatoria") (222)

El rasgo pseudoheroico se genera al organizarse los médicos como "campeones" del "cetro" de la muerte, trastocados los mecanismos pertinentes al ejercicio de la medicina en figura de aparato guerrero, mortífero, por un juego semántico favorito de Caviedes (11):

"me seguían tres idiotas,
que me venían tirando,
por las espaldas huidoras,
fricciones y sajaduras,
jeringas, calas, ventosas,
aceites, polvos, emplastos,
parches, hilas, y otras cosas
que llaman drogas, con que
meten las vidas a droga.
Y viendo no me alcanzaban
dijeron con voz furiosa
a un boticario artillero:
¡dále fuego a esa ponzaña!" (224)

El enfermo, liberado de la persecución de sus médicos verdugos, designa como "heorica" la causa que lo posibilitó el rescate:

"Escapóme de esta furia
la naturaleza heroica", (224)

En el "Coloquio que tuvo con la Muerte un médico..." (230), nos encontramos con la figuración hiperbólica de la ridiculez de una soberana y su ejército, todo ello un cortejo transformado en caricatura de lo heroico.

Como lo seriamente épico suele quedar registrado en crónicas, historias, poemas, etc., Caviedes propone paródicamente hacer difusión y memoria de "asañas" en to-



das las dimensiones de su "Diente" como "puntual coronista":

"Libre de ellos, reconozco que de justicia me toca ser un puntual coronista de sus criminales obras. Y habiendo escrito este corto cuerpo de libro, que logra título de cuerpo muerto, pues vivezas no lo adornan; por cuerpo muerto y tratar de médicos, que es historia fatal de vuestros soldados, lo dedico a vuestra sombra". (225)
(Subrayamos)

La "Respuesta de la Muerte" puede confirmar con otros matices la motivación "heroificante":

"las hazañas de los doctos oye, mudando de metro". (226)

Por su parte, ya la dedicatoria que abre los poemas antimédicales ofreciéndolos a la muerte, comporta un remedo de la retórica de canto épico antiguo.

Reduciendo la exorbitada amplitud que Caviedes, satíricamente, da al término "asañas", habremos de analizar una selección de poemas del "Diente" en los que la inversión jocosa se encuentre dependiendo con más "pureza" de comportamientos propios de gesta. (12)

"A un desafío".- El asunto se refiere a un "duelo" de ridículos guerreros, dirimido finalmente por la aparición de su protectora la Muerte, a modo de farsesco deus ex machina. Con el enfrentamiento de estos "campeones" se retorna al muy caballeresco juicio de Dios, mas

como no interesa la razón sino el hecho de hacer morir al enfermo, la Muerte impide la "revelación" del fallo y rescata a sus dos servidores.

Las condiciones antiheroicas del desafío resaltan empezando por la "prestancia" de los duelistas y su peculiar "kalokagathia":

"Liseras, un corcobado,
con un cirujano tuerto,
ambos del arte, y entrambos
sin arte, por ser mal hechos,
tuvieron una palabras
sobre matar a un enfermo", (237)

Las armas, reiterando combinaciones de otros poemas, proceden de material médico.

El motivo de la lucha está en la cuestión: ¿apostema o uñero?.

El árbitro, la Muerte:

"El esqueleto en sus manos
se las cogió a los guerreros,
diciendo con propiedad:
-Ea! Toquen esos huesos-
Abrazáronse los dos
con un lazo muy estrecho", (239) (13)

Y para el brindis de reconciliación tienen al paciente:

"Mano a mano con la muerte
fueron casa del enfermo,
y por brindis de amistades
se lo mamó el esqueleto". (239)

"Memorial que da la Muerte al Virrey...".- La Muerte aconseja al virrey la formación de una escuadra en la que embarque "a todos los boticarios, /barberos y curan

deros/ y, en fin, a los matasanos,/ sin exceptuar a ninguno," (250). Se pide incluso la incorporación de una reserva de poetas malos "porque estos también disparan/ y matan a cada paso". (252). Nuevamente las armas y la estrategia de tales "soldados" son los instrumentos y modos de curar.

"Al doctor Yáñez".- La adición de la espada en el doctor crea una postura de doble espadachín: por el arma y por las recetas o curaciones. En este contexto la técnica de esgrima se transpone al aparato curativo. Lucir la espada en combinación con su impropia vestimenta trasluce el barniz caballeresco creado por la vanidad del médico. Caviedes desmenuza la autoheroificación de su personaje hasta abarcar la pose narcisista continuada por la superficie urinaria:

"Hacerse raro es defecto
conocido que señala
mucho falta de juicio
y esta, Doctor, es sin falta;
qué dirán los orinales
cuando a la vista los alzas
de ver tahalí y valona
que en su vidrio se ~~tratan~~tratan ". (271)

"Defensa de un pedo".- Aunque un prurito de buen gusto en la crítica suele apartar ciertas composiciones de Caviedes, a veces bastante ingeniosas, extracremos del poema mencionado, y dentro de su escaso aspecto heroificante, dos ejemplos de extremos "épicas" a los que el poeta y el Barroco español pueden dirigirse.

Por comparación, hábito estilístico de sus versos contra médicos, Caviedes maltrata la musicalidad guerrera:

"Los pífanos y atambores,
las trompetas y las cajas,
no son pedos que al sonido
solo mudan circunstancias?" (0109-110)

En cuanto al género poético de las proezas memorables, basta cambiarle el asunto para anular su "ethos":

"¿Hay más aplaudida cosa,
entre las letras profanas,
que aquel pedo de Pamplona
que se oyó en la Gran Bretaña?
¿Aquel gran pedo de Muza
que tanto sonó en la Arabia,
no fue asunto a los poetas
de sonetos y epigramas?" (0110)

Aun cuando Caviedes emplea extensivamente el romance en sus obras (14), debe ser destacado su predominio en el "Diente" recordando su primitiva filiación épica, su génesis como forma estrófica derivada de los cantares de gesta (15).

El objetivo del "Diente del Parnaso", que sería la sátira de médicos, pertenece a la tradición literaria desde la Antigüedad, y en cada circunstancia histórica se ha asimilado los rasgos de época correspondientes. La tipificación por lo heroico, problema que hemos tratado de definir en esta obra, nos permite deslindar cierta contribución barroca a tan antigua temática, patrimonio que comparte Caviedes con otros escritores españoles, de los cua

les quizás Quevedo sea su más insistente modelo.

En el "Diente", la impericia de los médicos, sus defectos físicos y morales, etc., al ser convertidos por el poeta en "asañas" inscritas cómo crónicas heroicas, desarrollan una intencionalidad específica dentro del objetivo antimedical: la hipérbole "heroificante", pudiéndose extraer de esto un principio o factor de elaboración en dicha obra.

De otro lado, al crear una pseudoepopeya, el autor se incorpora con la ironía desilusionante una de las actitudes principales para la barroquización de su "libro-crónica" sobre la "guerra física".

Con lo dicho creemos apoyar, aunque tangencialmente, las afirmaciones que defiende María Leticia Cáceres (16) acerca de la titulación correcta del "Diente", pues desde ésta se desprende ya la conciencia intencional del creador, que pasa a declarar con persistencia su táctica burlesca, para entregarse paralela y posteriormente a la "heroificación" anunciada.



NOTAS

- 1- "Historia social" cit., t.II, p.63.
- 2- Ibidem. p.64.
- 3- Ibidem. p.63.
- 4- José Carlos Mariátegui, "Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana", p.171.
- 5- Pfandl, "Historia" cit., p.559.
- 6- Guillermo Díaz-Plaja, "El espíritu del Barroco", p. 56.
- 7- María Leticia Cáceres, A.C.I., "El Manuscrito de Ayacucho", p.5 y ss.
- 8- "El famoso epígrafe de la obra satírica de Caviedes que ha permanecido alterado durante 180 años cabales es el siguiente: 'GUERRA FISICA, PROESAS MEDICALES, HASAÑAS DE/LA YGNORANCIA, SACADAS A LUZ DE EL CONOCIMIENTO POR/VN ENFERMO, QUE MILAGROSAMENTE ESCAPO DE LOS HERRORES/MEDICOS POR LA PROTECCION DE SR. SN ROQUE ABOGADO CONTRA MEDICOS, CONTRA LA PESTE, QUE TANTO MONTA, DEDICALO SU/ AUTHOR A LA MUERTE EMPERATRIZ DE MEDICOS, A CUIO AUGUS-/TO PALIDO CETRO, LE FEUDAN VIDAS, Y TRIBUTAN SALUDES EN/ EL TRESORO DE MUERTOS Y ENFERMOS". Ibidem. ps. 5-6.
- 9- Dinko Cvitanovic y Haydee Bermejo Hurtado, "Danza General de la Muerte", p.10 y ss.
Johan Huizinga, "El Otoño de la Edad Media", Cap.XI.
- 10- La similitud con la pintura "In ictu oculi" de Juan de Valdez Leal nos acerca al código vigente en el siglo XVII.
- 11- Juego ricamente diseñado por Quevedo años antes en el "Sueño de la muerte".
- 12- Un ejemplo de lo que puede incluir "asañas" en Ca-

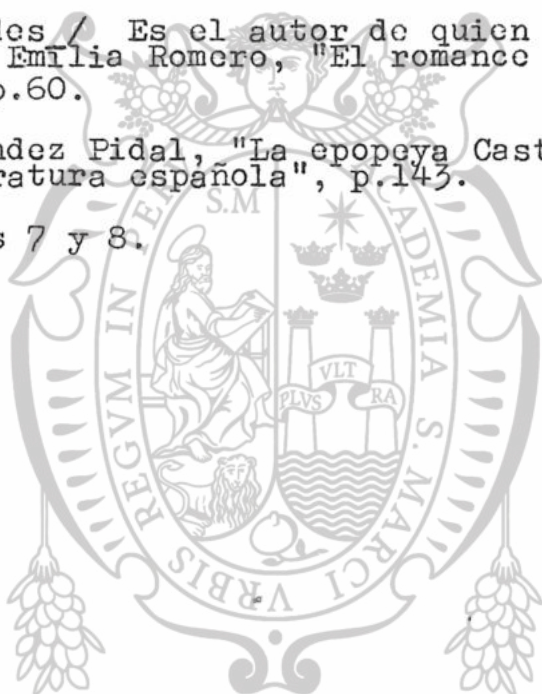
viedes: "Pedro de Utrilla, el cachorro, / abrió un tumor no cerrado, / por ser joven apostema / de las que andan relinchando / la cual tenía una dama, / en columna de alabastro, / cerca de la parte donde / pone el plus el vendado". (247).

13- Nótese en estos versos la sutileza con que se establece la identidad macabra de los tres, por el elemento óseo del giro amistoso "Toquen esos huesos", que el esqueleto pronuncia.

14- "/Caviedes / Es el autor de quien más romances conocemos". Emilia Romero, "El romance tradicional en el Perú", p.60.

15- Ramón Menéndez Pidal, "La epopeya Castellana a través de la literatura española", p.143.

16- Vid notas 7 y 8.



CAPITULO V

TERREMOTOS

1. Teatralización y propaganda religiosa.- 2. Lo racional.

1. TEATRALIZACION Y PROPAGANDA RELIGIOSA

"Al terremoto acaecido en Lima el 20 de Octubre de 1687" (1).- La composición del cataclismo en este poema bien podría integrarse en un auto sacramental, sobre todo dentro de la estructura calderoniana. El texto se articula en dos instancias: un inicio descriptivo y una posterior advertencia moral.

Consideraremos la primera agrupación en su aspecto teatralizado, en el sentido de espectáculo. La intención escenográfica queda declarada en los versos que abren el poema: "Horrores copia la noche, / terrores pinta



la pluma, / lástimas dibuja el genio / a las edades futuras". (79)

El elemento central de construcción expresiva es el caos, que, trastornando el orden del mundo, trasmuta pavorosamente la naturaleza de los elementos (Agua-Tierra-Fuego-Aire) y horroriza la existencia humana. Los actores fundamentales son: el orbe; los montes que "se descoyuntan, / abriendo bocas que horribles / braman por las espeluncas"; Lima errante, que parecía "terrestre armada, en que surcan / si de los templos las naves, / de las casas, las chalupas"; el agua y la tierra que "cambian / la naturaleza suya, / si la tierra andaba en ondas / y el mar en montes de lluvias"; el mar que "sitió el puerto del Callao, / y sus escuadras cerúleas, / echando escalas de vidrio, / trepan del muro a la altura"; animales heraldos: "Los ladridos de los perros / que en el bullicio se aunan, / y en trágica voz de lobos / lo que está pasando anuncian"; "Ministros de Dios, con cuyas / horrendas voces de espanto / los cabellos se espeluzan"; un 'coro' a lo tragedia antigua: "Estruendos, ruidos, clamores, / formaban en quien escucha / fúnebre coro en tragedias, / capilla infausta de angustias"; etc.

Todas estas entidades que antagonizan con los hombres "en pecado", minimizados al estado ínfimo de meras "criaturas", son el vestuario o disfraz que, bajo el



nombre de "temblores", oculta a un gran personaje, las culpas, actuante de auto sacramental alegórico:

"Mas responderás que todo
lo han derribado las culpas,
que en temblores disfrazadas
contra el hombre se conjuran". (82)

Pero las "culpas" no son aquí más que instrumentos de la venganza numinosa, del personaje total último que sostiene a ese "teatro del mundo".

En otra perspectiva, encontramos una conciencia que insiste en claves de tragedia clásica. Tan sólo a nivel léxico tenemos:

"más tragedias que las tuyas" (79)
"los valles en roncós ecos
trájicamente retumban" (80).
"y en trágica voz de lobos" (81)
"trájicamente se enluta" (81)

Y, finalmente, una mención explícita del modelo utilizado:

"fúnebre coro en tragedias" (82)

Podemos agregar que aquellas "culpas" del poema son como un reflejo de las Erinies griegas, diosas de la venganza y también actores de la tragedia antigua.

Un segundo estereotipo literario que se deslinda, como habíamos sugerido al comienzo, proviene ya no del teatro griego sino del teatro sacramental, precisamente por el uso de terremotos como mecanismos de punición, por la figuración monstruosa del ambiente terreno y por las ideas propiamente teológico-cristianas, católicas.

De esta forma, la ^{gen}ingencia de patrones diversos de la cultura dramática determina la fisonomía teatral del

suceso.

En comentario aparte debemos destacar algunos ingredientes interesantes: la coexistencia simple de alusiones mítico-paganas con representaciones y conceptos cristianos; la asimilación de ideas de la cosmogonía grecolatina -los cuatro elementos, por ejemplo- al cristianismo; la intromisión de esquemas de una ciencia geofísica sui generis, tan calderoniana y absurda (2). Todo ello, en fin, contribuye a barroquizar el acontecimiento.

La segunda parte y final del poema se impone conceptualmente como advertencia y aleccionamiento religiosos, decidiendo la orientación del conjunto.

Los índices de documentalidad del poema, que pretenden afinar históricamente el sismo, se desplazan a nivel de cronología (fechas y horas), de toponimia (Lima, Callao) y en la voluntad de comunicación al futuro, de ser crónica:

"lástimas dibuja el genio
a las edades futuras.
Atención le pido a cuantos
de Dios en la mente augusta,
previsto para otros siglos
el humano ser vinculan.
En el año de seiscientos
y ochenta y siete, (...)
.....
un lunes, veinte de Octubre" (79)

No es gratuita esta necesidad de registrar el hecho como realmente ocurrido en principio, pues ello aporta mayor capacidad de convencimiento a las intencio-



nes del poema, a través del cual el suceso documental va siendo ideologizado hasta metamorfosearlo en todo persuasivo.

El uso religioso del fenómeno geológico, la apropiación propagandística, que recurre a la persuasión por el horror -procedimiento barroco de raíces medievales- signa la actuación de motivaciones didácticas y edificantes, simultáneamente con una forma de apreciar la realidad y de recomponerla partiendo de esquemas culturales consagrados. Dichos prejuicios alientan incluso en el léxico y en la organización sintáctica, filiales como cultismos, gongorismos o culteranismos.

Quisiéramos recuperar ahora una cita que ilustra con precisión lo que puede denominarse horror barroco persuasivo:

"Predicaban por las plazas
Ministros de Dios, con cuyas
horrendas voces de espanto
los cabellos se espeluzan". (81-82)

Resumiendo, el proceso de barroquización se concentra en la teatralización de suceso y paisaje; en la ideologización del asunto; y en el empleo persuasivo de lo pavoroso.

Es conveniente agregar un "concepto" que del sentido de lo real se tenía en la tradición barroca. En este contexto cultural, la superposición de lo que llamaban "apariencias" constituía un procedimiento de susti-

tución de "realidades" que transfiguraba lo que era postulado como realidad verdadera, es decir, el imperativo escatológico del mundo y de la vida como tránsito ultraterreno. Siempre las cosas habrían de tener otra faz; la trascendencia, y su percepción se conseguía por el desencanto que esfuma a lo aparente.

Esto puede explicar desde otro ángulo eso que para nosotros significa un proceso de desrealización y en aquellas concepciones implica la indagación de una causa última que oriente el impulso hacia la autenticidad, vinculada ésta con lo divino.

Caviedes escribió además un soneto "Al terremoto que asoló esta ciudad":

"Quando el alba, que es prólogo del día,
el blandor de las orbes avivaba
en doradas cenizas, que alentaba
del fénix de la luz que renacía,
segoviana ostentaba argentería
la luna que de plata se llenaba
a cuyo cetro el aire se alteraba
que la tierra en cavernas suprimía,
exhalación rompió con tal aliento
los duros calabozos de los riscos,
que apesar de montañas y collados
ligeras alas dió a la tierra el viento,
pues volaron los montes y obcliscos,
Icaros a la mar precipitados". (95)

Puede observarse, siguiendo a Bodini en sus estudios sobre Calderón (3), cómo en la organización del "mundo" se opone una serie de elementos luminosos (alba, doradas cenizas, fénix de la luz, ostentaba argentería, la luna, etc.), elevados o con tendencia a elevarse, a otra

relación ínfima, oprimida, encerrada, que rompe y se eleva infructuosamente. Lo inferior, aire y tierra, forma una primera conjunción en la que una es calabozo del otro. Por aquel "cetro" o dominio de la luna que "altera" el aire, éste fuga e impulsa a la tierra. Icaro es el prototipo de imprudencia, de pretensión exorbitada; como él "los montes y obeliscos" retornan a otra sustancia, el mar, cerrando la segunda conjunción de lo inferior.

Para su explicación el sismo ha sido transportado a un esquema segismundiano, visible sobre todo en la irrupción de fuerzas subterráneas, en la elevación de lo terrestre y en el rechazo ulterior que lo vuelve a sumergir. Tal trayectoria corresponde a los inicios del desarrollo del personaje en la obra de Calderón.

De la realidad a este soneto sólo existe una pequeña vinculación a través del título. De no haberlo, tendríamos un terremoto retórico carente de ubicación histórica.

Como otra versión patética del caos, señalaremos en dos poemas la imagen apocalíptica invocada por el poeta para reproducir la muerte de Cristo. También aquí se recurre al desquiciamiento de la arquitectura natural en sus cuatro sustratos elementales.

"¿elementos, para cuándo
guardábais los torbellinos
de violencias, que después
no te ha admirado, Dionisio?"

¿No fuera mejor que antes
rugiérais embravecidos
en truenos, en terremotos,
volcanes y remolinos?" (2)

"Muere el Author, sus obras se lamentan,
suspira el viento en recios ventarrones,
gime la tierra, tiembla exhalaciones,
llora el agua, por fuentes que revientan.
Lutos de humo el fuego macilentan", (26)

La inclinación por el abigarramiento de la catástrofe, en su patetismo, tuvo en la Contrarreforma el impulso programático necesario para la defensa y difusión masiva del catolicismo en crisis. Era necesario apelar a los fieles "mediante una fuerte dosificación de los efectos y la excitación de su sensibilidad" (4), para hacerlos participar irracionalmente, por vía emocional, intuitiva, sin el obstáculo de las limitaciones culturales que hallaría la propaganda de la fe por medios intelectuales de dificultosa comprensión en la masa creyente:

"En las terribles representaciones de las escenas de la pasión o de los mártires se vierte el terror religioso que emana de lo santo, y en las glorias se simboliza su aspecto de bienaventuranza. Al tratar de producir el arte en la categoría estética, por medio de factores plásticos, efectos psicológicos equivalentes a los que lo santo produce en la categoría religiosa, la obra de arte participa de una doble función: representa lo santo como realidad objetiva dada y determina el efecto espiritual que debe producir en el sujeto que la contempla". (5)

2. LO RACIONAL

Frente a todas las mencionadas actitudes ante



los movimientos telúricos, que en esencia constituyen un procedimiento de retorización, Caviedes nos presenta otra faz suya, más racional y "científica", en su soneto "Que los temblores no son castigo de Dios":

"Del poder la materia efecto ha sido
de toda creación, si esta es su esencia,
después de la materia, entra la ciencia,
dándose forma a todo en su sentido;
todo el elemento junto, antes unido,
aunque lugar separe en su asistencia
y si otro con él pugna, hay resistencia
del que en su centro está favorecido;
y si el mundo con ciencia está criado,
por lo cual los temblores le convienen,
naturales los miro, en tanto grado,
que nada de castigo en si contienen,
pues si fueran los hombres sin pecado,
terremotos tuvieran como hoy tienen". (103)

De una tal exégesis podemos considerar los siguientes cuatro "postulados":

- 1- Un poder creador, esencial, del que emana la materia, la cual es puesta en sentido, criada y conformada en ciencia.
- 2- Explicación de los sismos: los elementos del todo pugnan y se resisten entre sí.
- 3- Naturalidad de los accidentes geológicos. Los temblores no son signos de error en el poder que ha arquitecturado el mundo, sino parte conveniente de su mecanismo.
- 4- Independencia de dichos fenómenos respecto de la conducta humana.

Se percibe en estas ideas el concepto del todo uní

versal sistemático y el del imperio de la ley natural, siempre bajo la presencia del espíritu absoluto como fundamento del sistema.

Hauser, analizando el sentido del Universo que se desarrolla en el Barroco lo formula así:

"La nueva visión del mundo basada en la ciencia natural partió del descubrimiento de Copérnico. (...) la doctrina copernicana no significaba sólo que el mundo cesara de girar alrededor de la Tierra y de los hombres, sino que aquél ya no tenía ningún centro, y estaba constituido por otras tantas partes iguales y de igual valor, cuya unidad se mostraba única y exclusivamente en la general validez de las leyes de la Naturaleza. El universo era, según esta doctrina, infinito, y, sin embargo, unitario; un sistema de mutuas influencias; algo continuo; organizado según un principio propio, para una conexión vital orgánica; un mecanismo ordenado y en buen funcionamiento: una máquina de reloj ideal, para hablar con la época". (6)

Y más adelante agrega: "El sistematismo interrumpido del Universo era inconciliable con el concepto medieval de Dios, de un Dios personal existente fuera del sistema del Universo; en cambio, una visión imanentista del mundo, que había disuelto el trascendentalismo medieval, reconocía sólo una fuerza divina que actuaba desde dentro". (7)

Es clara la forma como el poema de Caviedes se inserta en esta nueva concepción del orden universal. Lo notable es, por otra parte, la similitud con ciertas ideas personales de Copérnico:

"Especialmente significativo para la composición antitética de su mundo mental, es la



participación del elemento teológico en su pensamiento, dominado en lo demás por el principio de causalidad. Un ejemplo característico de ello es la respuesta que da a sus adversarios, cuando éstos le objetan que, si la tierra girara -como Copérnico enseñaba-, ésta tendría necesariamente que deshacerse, y sus partes, impulsadas por la fuerza centrífuga, serían lanzadas al espacio. Copérnico responde a la objeción diciendo que, si la rotación es un movimiento natural de la tierra, éste no puede producir como consecuencia la destrucción del objeto al que se halla unido". (8)

De otro lado, es la orientación aristotélica de Copérnico lo que explica su concepto de movimiento natural, y, en consecuencia, explica también en Caviedes su concepto de naturalidad de los accidentes geológicos:

"/Para Aristóteles/ Los cuerpos celestes se movían en círculos perfectos porque su naturaleza era perfecta; el movimiento natural de la tierra se realizaba según líneas rectas: la tierra y el fuego, según una línea vertical; el agua y el aire según una línea horizontal. El movimiento violento era algo que se apartaba del movimiento natural. Los dos tipos de movimiento necesitaban motores, espirituales o materiales". (9)

Copérnico, pensando que el movimiento natural es incompatible con resultados violentos, dice:

"Las cosas que ocurren de acuerdo con la naturaleza producen efectos opuestos a aquéllas que obedecen a la fuerza. Las cosas sometidas a la violencia o a la fuerza se desintegrarán y no podrán subsistir por mucho tiempo; pero aquello que ocurre por naturaleza está bien hecho y conserva las cosas en sus mejores condiciones". (10)

"La estructura providencial de la naturaleza" y el "trasfondo religioso de las leyes naturales" (11) se re-



flejan también en el soneto de Caviedes.

En cuanto al motivo de los terremotos en nuestro poeta, vemos surgir la acción de los dos conceptos de Dios que anota Hauser: en el primer poema estudiado funciona el Dios arbitrario, medieval, la "necesidad teológica", y en el último soneto encontramos ya la idea moderna de Dios y la aparición de una "necesidad natural".

De los poemas tratados, por simple cotejo se concretan tres explicaciones del mismo fenómeno: una, en sentido religioso, como castigo divino; la segunda, de acuerdo con el modelo de las pretensiones desmedidas e injustificadas que las fuerzas subterráneas emulan del Segismundo como hombre fiera; la tercera, sin dejar de tener implicancias religiosas, intenta ser "racional" y, al parecer, copernicana.

Creemos que esta alternancia de concepciones en Caviedes trasunta lo que mencionábamos en páginas anteriores, es decir, la exigencia de persuasión que a partir de la Contrarreforma se había ido apoderando de los artistas y poetas. El soneto que nos ha ocupado finalmente, denuncia un proceso de enmascaramiento, consecuente con la ideología contrarreformista y aceptado por el consenso de la época. No olvidemos la confluencia de fe y razón, que no llegaban a obstaculizarse ni implicaban una postura precisamente hipócrita, en los españoles del siglo XVII (12). A pe

sar de haber sido normal aquella coexistencia, en Caviodes se mantiene la expresión de un conflicto entre la ya moderna racionalidad del mundo y un sentido barroco medieval de la fe y de su propagación.



NOTAS

- 1- "1687. 20 de Octubre. Ocurrieron dos terremotos en Lima, uno a las 04:30 y el otro a las 06.30. El primer movimiento sacudió y desarticuló los edificios y torres de la ciudad y el segundo más prolongado en duración la acabó de arruinar, ocasionando 100 muertos, "las campanas tocaban solas y el ruido era grande" decía el P. Alvarez de Toledo. Las antiguas construcciones a base de adobe, con gruesos paredones no soportaron las conmociones del suelo. Los estragos fueron grandes en el puerto del Callao y alrededores donde murieron 500 personas. Se extendieron las ruinas hasta unos 700 Km. al S. de Lima, especialmente en las haciendas de los valles de Ica, Palca, Nazca y Camaná. El segundo movimiento causó serios daños en los templos y casas. Como efectos secundarios de estos sismos se formaron entre Ica y Cañete grandes grietas de muchos kilómetros de extensión. El mar inundó parte del litoral comprendido entre Chancay y Arequipa, quedando destruido el puerto de Pisco. Los terremotos se sintieron en casi toda la extensión del Virreinato". Enrique Silgado F., "Historia de los sismos más notables ocurridos en el Perú (1515-1960)", p.199.
- 2- Sobre el contenido anacrónico de la naturaleza en Calderón escribe Vossler: "(...) la Naturaleza, tal como él la entendía, había ya perdido su magia y encanto por mor de las investigaciones llevadas a cabo por Copérnico, Kepler, Descartes y Galileo". "Escritos" cit., p.162.
- 3- Vittorio Bodini, "Estudio estructural de la literatura clásica española", especialmente pgs. 41 a 67.
- 4- Werner Weisbach, "El Barroco, Arte de la Contrarreforma", p.87.
- 5- Ibidem. ps.320-323.
- 6- "Historia social" cit., t.II, ps. 106-107.
- 7- Ibidem. p.107.



- 8- Hauser, "El Manierismo" cit., ps. 74-75.
- 9- Arthur Koestler, "Los sonámbulos-Historia de la cambiante cosmovisión del hombre", p.111.
- 10- Ibidem. p.195.
- 11- Hauser, "El Manierismo" cit., p.75.
- 12- Aubrey F.G. Bell, "El Renacimiento Español", p.241 y ss.



CAPITULO VI

LA VISION DE LO RUINOSO HUMANO COMO FUGA DEL MUNDO

1. Memento mori.-- 2. Caducidad de la belleza.-- 3. Lo repug-
nante.-- 4. Lo deforme.

1. MEMENTO MORI

La literatura y el arte del memento mori en el Ba-
rroco, resucitados de las visiones medievales acerca de la
muerte, se convierten en medio recomendable para la propagan-
da postridentina. Forman parte de la gran corriente de moti-
vos ascéticos del Barroco. Se desarrollan al lado de las re-
presentaciones más crueles e impresionantes de la religiosi-
dad: la pasión de Cristo, los martirios y persecuciones con-
tra los cristianos, las figuras maceradas de los grandes as-
cetas. Dice Weisbach:



"La profundización en la representación sensible y en la contemplación de lo cruel y espantoso fue para la Contrarreforma en muy especial manera un elemento estimulador de la fantasía religiosa". (1)

Y más adelante:

"(...) también la iglesia favorece en el Barroco otras formas de manifestarse lo horrible y desagradable para estremecer a los hombres y dirigirlos enérgicamente a ciertos círculos de ideas o determinadas emociones. Bajo su mirada se creó aquel romanticismo de la tumba, la muerte y la corrupción (...). El efecto popular de lo espeluznante se unía, por lo general, estrechamente con el interés religioso". (2)

Caviedes presenta dos versiones de la muerte: por un lado, jocosamente, su caricatura como soberana de los médicos; y, en contraposición, su concepto de la muerte como proceso límite, como una de las "verdades eternas" (295) frente a lo transitorio de la vida terrena. Su adhesión ideológica al catolicismo es constantemente explicitada utilizando alusiones a la muerte como realidad fundamental y necesaria para la verdadera vida.

Sin embargo, como veremos, el memento mori en Caviedes adquiere su más precioso desenvolvimiento en las sátiras que enfocan lo patológico y deforme del cuerpo humano.

2. CADUCIDAD DE LA BELLEZA

En dos poemas Caviedes trata el tema de una prostituta enferma de "mal francés". El sistema de composición sigue el principio de acumular conceptos ingeniosos. Fuera

de las intenciones satíricas, pueden separarse los motivos de la caducidad de la belleza femenina y del castigo mediante enfermedad, por las culpas del oficio erótico. Ambos motivos encierran una idea común: la corruptibilidad corpórea, como escarmiento y ejemplo:

"El amor cobra en dolores
lo que le prestó en cosquillas,
con que a pagar viene en llanto
deuda que contrajo en risa.

.....

Como gusanos de seda
babas por la boca hila,
que el andar con dos capullos
no ha olvidado todavía.

.....

Un esqueleto es su cuerpo,
de tantas anatomías
como las tientas la han hecho
en el mondongo y las tripas.

.....

Purgar la hace sus pecados
el médico y sus visitas,
pues por el curso la cura
lo que enfermó por la orina".

("A una Dama") (0127-128)

"Purgando estaba sus culpas
Arnarda en el hospital,
que estos pecados en vida
y en muerte se han de purgar.

.....

Un clavo tiene de bubas
remachado al calcañal,
y es mucha dicha que en uno
parase tanto clavar".

("A la bella Arnarda") (0134-136)

De este último poema afirmaba Mariano Picón-Salas, un tanto exageradamente: "No hay en la literatura americana una poesía más cruel, de más absoluta desilusión, donde hasta la gracia epigramática de los octosílabos acentúa la sen-



sación de escarnio, (...)."(3)

La visión espantosa de estas mujeres queda un poco desviada por las relaciones ingeniosas que el poeta adiciona; además un matiz de sensualidad se une a las imágenes repugnantes. Con todo, por la acuciosidad con que el autor se fija detalladamente en la descomposición de la naturaleza femenina, se vislumbra un anhelo de superación de los impulsos que aferran al hombre a la existencia mundana.

Probablemente a la persona del poema que acabamos de citar, se dirige también el soneto "A una Dama, jubilada por vieja", que es llamada igualmente Anarda o Arnarda.- El viejo Ubi sunt forma aquí parte de un ejercicio virtuosista; el soneto es íntegramente una ironía, por la cual el elegíaco motivo de la belleza fenecida, con sus adornos retóricos basados en nombres e imágenes pastoriles, se aplica a una prostituta. El título encierra la ingeniosidad que nos permite dar esta explicación de los términos amables, nada satíricos aparentemente, mostrados en el cuerpo del poema. Con todo lo dicho queda en pie, sin embargo, lo que interesa a nuestra exposición, es decir, la ejemplaridad purgativa propuesta por Caviedes en el desenvolvimiento del motivo de la hermosura caduca:

"Mucho ejemplo has quedado de hermosura,
si marchitada en tí tanta belleza,
espanto viene a ser tu contextura
que antes asombro fué de gentileza,
porque nada en lo humano se asegura
de los dones que dá naturaleza". (108)

En el grupo de poemas denominados genéricamente como "Romances amorosos", hemos hallado algunas huellas de este motivo. En el romance I los versos últimos concluyen

como maldición en la idea ascética de la decrepitud de lo hermoso. El concepto se produce por un solicitar a sabiendas de que habrá de recibirse de "amor" justamente lo contrario:

"Que amor de tí no me vengue
le pido por mi venganza,
que al que al revés lo hace todo
se piden cosas contrarias.
Con tu hermosura te goza,
Lisi bella, edades tantas
que la senectud te acuerde
los principios de tu infancia". (61)

Esta conminación camuflada, que pide en verdad como venganza un desacuerdo entre senectud e infancia, se enraiza en un recuerdo de la muerte.

En el romance VIII aparece también el concepto de la belleza que se pierde, e integrado con la percepción de una existencia trascendente, de una vida más perfecta a través del tránsito por la muerte:

"Las rosas se deshojaban
para tener mayor vida,
pues morían luego, al punto,
las que en el rosal nacían". (66)

Se aspira ascéticamente en el Barroco a vencer esta "falsa vida" por el desengaño, proyección visionaria de lo auténtico, es decir, de la muerte como camino a un estado superior, a la verdadera existencia.

Caviedes deja establecido su contacto con la ideología general del Barroco, por mediación de esta idea de la caducidad de la vida en el soneto "Remedio contra pensamientos lascivos". Se plantea en este poema una revelación de las "misericordias" femeninas a través de su paralelo con las de los hombres:



"Saca lo que serán por hilaciones del ser de que te formas tan inmundo, de huesos, carne, venas y tendones, asco de anatomía sin segundo, y si haz de aborrecer estas razones ¿en qué razón de amar lo mismo fundo?" (100)

De esta forma se despliega el "remedio" o desengaño. Huizinga cita un texto de pensamiento similar, escrito por un monje en la Edad Media:

"El monje creía haber dicho todo lo que había que decir, mostrando la superficialidad de la belleza corporal. 'La belleza del cuerpo está sólo en la piel. Pues si los hombres viesen lo que hay debajo de la piel, así como se dice que el lince de Boocia puede ver el interior, sentirían asco a la vista de las mujeres. Su lindeza consiste en mucosidad y sangre, en humedad y bilis. El que considera todo lo que está oculto en las fosas nasales y en la garganta y en el vientre, encuentra por todas partes inmundicias. Y si no podemos tocar con las puntas de los dedos una mucosidad o un excremento, ¿cómo podemos sentir deseo de abrazar el odre mismo de los excrementos?'." (4)

La semejanza entre dichas ideas se explica si tenemos en cuenta que el Barroco es en muchos aspectos un resurgir de medievalismo.

3. LO REPUGNANTE

Las alusiones repulsivas al cuerpo humano abundan, como era de suponer, en el "Diente del Parnaso". Por ejemplo, los poemas que se refieren a cuestiones digestivas, patológicas o no, como "Defensa de un pedo" (0109), "Romance alevoso a las seguidillas de una dama" (0129), "A un poeta que de hacer versos le dieron seguidillas" (0137), etc.

Por su lado, el poema a Pedro de Utrilla, a quien,

ofensivamente se atribuye cierta curación, nos proporciona un corrosivo modelo:

"La llaga sanó porque
la lamió con lengua y labios".(248)

Y en otro caso, muy quevediano, habla un cadáver o "anatomía" del recibimiento que los muertos dan a un médico fallecido:

"Cual con una calavera
le pega por los hocicos,
y cual a patadas venga
las sangrías del tobillo.
Uno le tira canillas,
otro un costillar podrido", (219)

Estos y otros ejemplos que no citamos traducen un desencanto de la figura humana, tan opuesto a los cánones renacentistas. En tal sentido exploramos enseguida los poemas que inciden especialmente en una deformidad física: la joroba.

4. LO DEFORME

El tema de los jorobados ha sido desarrollado en la Literatura española cruelmente en las décimas contra Ruiz de Alarcón, recopiladas por Josef Alfay (5). El dramaturgo, con su defecto, es asediado por los ingenios de entonces, incluidos Góngora, Lope y Quevedo, como una prueba de habilidad.

También para Caviedes el grupo de poemas suyos contra corcobados, surge en sus variantes como proliferación de conceptos ingeniosos. Estos poemas realizan con singular claridad lo que Gracián entendía por concepto: "un acto del

entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos" (6). Y el modo específico, dentro de la clasificación de la "Agudeza y Arte de Ingenio", en que Caviedes construye sus ingeniosidades es la denominada "agudeza en apodos" (7), de la que existe una forma muy utilizada por Caviedes: "De muchos apodos juntos se hace una artificiosa definición del sujeto, que llaman los retóricos a conglobatis, y no son otra cosa, que muchas metáforas breves y símiles multiplicados, (...)". Ello ocurre en una "receta" a Liseras, en que se acude al término "sa bandija" como tercio y eje de significación de las comparaciones, o "correspondencias" en apodos, a establecer entre la corcoba y los objetos que, de cualquier manera en la idea del poeta, son abarcados por las implicancias del mencionado tertium comparationis:

"Porque Liseras conozca
los defectos de su giba,
se los publico en apodos
graciosos de sabandija". (276)
(subrayamos)

Luego, al desenvolverse el poema, todo aquello que en sí mismo o circunstancialmente reflejo la condición de doblado, volteado, revuelto, enroscado, superpuesto, arrinconado, amontonado, hinchado, agachado, embutido, con altibajos, entornillado, "entuertado", torcido, encogido, a cortado, etc., se enfrenta a la espalda del doctor como an te una superficie especular. El mismo principio acumulativo de construcción en el poema se adhiere por su estructura superpuesta, amontonada, como un reflejo más en la suce sión de comparaciones.



Para todos los poemas de esta temática es valedera la calidad reflexiva de la malformación torácica. En ella se concentra Caviedes para sus asociaciones con la naturaleza, con los elementos fabricados por el hombre, con abstracciones, con circunstancias de la actividad humana, etc. (8).

Raúl Bueno hace una sucinta relación de otras "obsesiones" del poeta en el marco de la fealdad física: la nariz, el ojo que se ha perdido, la estatura, la vejez, la contextura, la negroide. (9)

La recurrencia satírica de Caviedes en cuanto a lo deforme, extraño, anormal de la figura humana, es un hecho con muchos paralelos en la cultura española del Barroco. Se ha constituido en lugar común de la apreciación histórica de la España Barroca, la gran preferencia por estas tipologías anormales de lo humano, así en la curiosidad cotidiana como en la vida de la corte y en los temas pictóricos y literarios. "Nihil humani mihi alienum puto. Nada humano me es extraño", decía Vossler como característica de la época. (10)

Caviedes menosprecia y satiriza la fealdad; sin embargo, su minuciosa aplicación a los órdenes marginales de la apariencia corporal acusan como trasfondo una voluntad de alejamiento ante lo armónico. Se maltrata, por proliferación de defectos, la dignidad de la figura humana, que así reducida se convierte en ejemplo de la inconsistente naturaleza terrena.



Relacionando lo dicho en este capítulo -el pavor que despierta la belleza caduca, las alusiones repugnantes a la fisiología y a lo patológico, las corrupciones y malformaciones orgánicas-, veremos que la exposición de lo ruinoso humano en Caviedes lleva en germen el lúgubre momento:

"La 'demasia barroca' se hace en el arte lego de Caviedes, desengano definitivo e insalvable conflicto vital. La risa ante las cosas más íntimas o más cargadas de angustia -la enfermedad o la muerte- es otra máscara del total desprecio del mundo. Se menosprecia al mundo justamente en las dos formas antitéticas que conoció la cultura de la época: ascetismo y sátira (...)." (11)

Por lo discurredo en este capítulo podemos corroborar una afirmación de L.J. Cisneros cuando, hablando de las poesías religiosas de Caviedes, dice:

"(...) poemas que si en verdad testimonian raptos de emoción mística, no autorizan a sostener (como insiste la crítica) que son el fruto de un "tardío arrepentimiento" por cuanto admitirlo sería negar la evidente preocupación filosófica que alienta el resto de su obra" (12).



NOTAS

- 1- "El Barroco" cit., p.86.
- 2- Ibidem. p.87.
- 3- "De la conquista a la independencia", p.126.
- 4- "El Otoño" cit., p.217.
- 5- "Poesías varias de grandes ingenios españoles".
- 6- "Agudeza" cit., Disc. II.
- 7- Ibidem. Disc. XLVIII.
- 8- Una curiosidad estilística, en este juego comparativo, la hemos examinado ya en los versos esdrújulos al doctor Corcobado (235). Véase p.30.
- 9- "Algunas formas" cit., p.352.
- 10- "Introducción" cit. p.106.
- 11- Picón-Salas, "De la conquista" cit., ps.126-127.
- 12- Guillermo Lohman Villona y Luis Jaime Cisneros, "Bernabé Cobo-Juan del Valle Caviedes", p.74.



- CONCLUSIONES -

- I- La literatura del virtuosismo con su profusión de fórmulas ingeniosas, que extrema posibilidades en el Barroco, recibe de Caviedes su copioso aporte de "concetti". Con la creencia consciente en las virtudes del propio talento, el poeta convierte la busca original de la extrañeza, de la maravilla que glorifica al ingenio artificial, en meta y característica de su estilo.
- II- La reducción vulgarizadora del mito y el procedimiento inverso de mitificación de los aspectos grotescos de la realidad, siendo impulsados por el virtuosismo del ingenio para la ironía o la burla, implican en Caviedes, y, por extensión, en los poemas similares de su época, una actitud escéptica proveniente de criterios ascéticos y moralizantes frente al mito y a algunos sectores de la realidad. Por otro lado, a través del mecanismo del desencanto se realiza en estos poemas no religiosos de Caviedes la acción de preocupaciones y exigencias personales



de fondo cristiano.

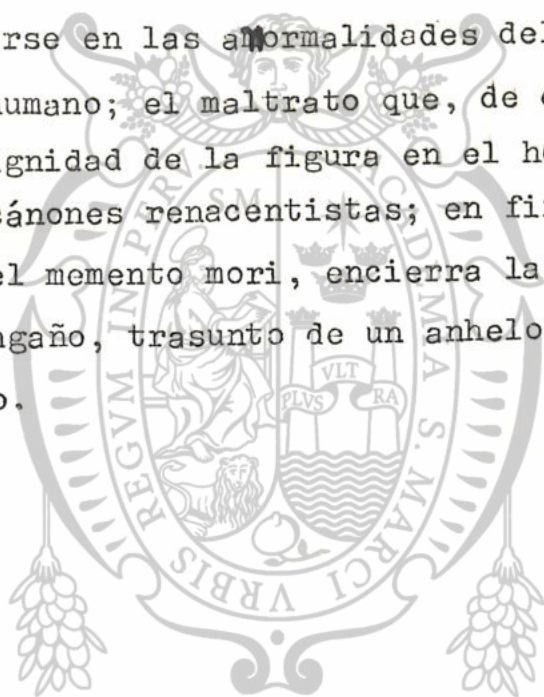
III- Para Caviedes la poesía se halla desprovista de una tarea productiva en la comunidad. Carente de prestigio, "inútil cosa", sólo posee una función consoladora, esencialmente como solitario refugio tanto para el creador como para quien la disfruta. Es la poesía por sí misma pago suficiente para éstos, que no hacen más que tomar con resignación y desengaño el destino social repartido providencialmente en su "Teatro del Mundo".

IV- En el curso de dos aspectos se hace presente en Caviedes la certeza de haber perdido vigencia el comportamiento caballeresco: en la evocación del pasado épico y en el uso satírico de lo heroico. Ambos aspectos confluyen en "Caballeros Chanflones" (133), preponderando el segundo, en cambio, en el "Diente del Parnaso", el cual aparece caracterizado en su conjunto y propósito como heroificación burlesca. La nostalgia de la evocación y el escepticismo satírico, en vínculo con el ideal épico, surgidos como formas del Barroco, alcanzan, pues, a Caviedes, dando lugar a otra concretización del desengaño.

V- A través de la observación de sus poemas dedicados a terremotos, notamos la alternancia en Caviedes de concepciones explicativas de dicho fenómeno que revelan un conflicto que opone la nueva corriente de mirada racionalista frente al mundo a un procedimiento ba-

rroco-medieval de sentir y difundir la fe católica.

VI- En Caviedes, el motivo de la precariedad de la belleza; el carácter de ejemplaridad purgativa que se atribuye a esta hermosura en declive; el propósito de escarmiento a través del pavor ante la corrupción física; las alusiones fisiológicas y patológicas repulsivas; el cebarse en las anomalías del cuerpo o en lo ruinoso humano; el maltrato que, de este modo, se hace a la dignidad de la figura en el hombre, rompiendo con los cánones renacentistas; en fin, todo ello, como formas del memento mori, encierra la barroca voluntad de desengaño, trasunto de un anhelo ascético de fuga del mundo.



- BIBLIOGRAFIA -

EDICIONES DE LA OBRA POETICA DE CAVIEDES

- CACERES SANCHEZ, A.C.I., María Leticia, "El Manuscrito de A yacucho - Fuente documental para el estudio de la obra literaria de don Juan del Valle Caviedes", Lima, Bib. Nac. del Perú, 1972. (Separata de "Fénix", Lima, 1972, N.22)
- GARCIA CALDERON, Ventura, "El Apogeo de la Literatura Colonial - Las poetisas anónimas, El Lunarejo, Caviedes", París, Desclée de Brouwer, 1938. (Biblioteca de Cultura Peruana).
- LOHMANN VILLENNA, Guillermo, "Una poesía autobiográfica de Caviedes inédita", EN: Boletín Bibliográfico de la Biblioteca Central de la Universidad N.M. de San Marcos de Lima, Vol. XIV, junio de 1944, núms. 1-2, ps.100 a 102.
- MERCURIO PERUANO del 28 de abril y del 12 de junio de 1791; del 5 y del 8 de julio de 1792.
- ODRIOZOLA, Manuel de, "Documentos Literarios del Perú", Lima, Imprenta del Estado, 1873, tomo V.
- PALMA, Ricardo, "Diente del Parnaso", EN: "Flor de Academias", Lima, 1899.
- REEDY, Daniel R.. "Poesías Inéditas de Juan del Valle Caviedes", EN: "Revista Iberoamericana", México, Vol. XXIX,

enero-junio de 1963, núm. 55, ps.157 a 190.

VARGAS UGARTE, S.J., Rubén, "Obras de Don Juan del Valle y Caviedes", Lima, 1947. (Clásicos Peruanos - Vol. 1).

XAMMAR, Luis Fabio, "Dos bayles de Juan del Valle Caviedes", EN: "Fénix", Revista de la Bib. Nac., Lima, 1945, núm.2, ps.277 a 285.

"Un importante manuscrito de Juan del Valle Caviedes", EN: "Fénix", 1945, núm. 3, ps.629 a 641.

OBRAS SOBRE CAVIEDES (EN ORDEN CRONOLOGICO)

GUTIERREZ, Juan María, "Don Juan Caviedes - Fragmentos de unos estudios sobre la literatura poética del Perú", (1852); EN: "Escritores Coloniales Americanos", Buenos Aires, Ed. Raygal, 1957, ps. 259 a 289.

LOHMLANN VILLEN, Guillermo, "Dos documentos inéditos sobre Don Juan del Valle y Caviedes" EN: Revista Histórica, Lima, 1937, Tomo XI, Entrega III, ps. 277 a 283.

CHAMPION, Emilio, "Nota Biográfica de Caviedes", EN: Letras, Universidad Mayor de San Marcos, Lima, 1939, ps. 98 a 103.

SANCHEZ, Luis Alberto, "Un Villón Criollo", EN: Atenea, órgano de la Universidad de Concepción, Chile, 1939, núm.173, ps. 132 a 143.

CHAMPION, Emilio, "Picardía de Caviedes", EN: "3", marzo de 1940, N.4, ps. 50 a 56.

ECHAGUE, Juan Pablo, "Un Quevedo Limeño del siglo XVII - Caviedes el enemigo de los médicos", EN: "Figuras de América", Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1943. ps. 21 a 32.

CACERES SANCHEZ, María Leticia, "La personalidad y la obra de don Juan del Valle y Caviedes". Tesis inédita. Lima, Universidad N.M. de San Marcos, Facultad de Letras, 1944.

CARILLA, Emilio, "Restituciones a la lírica española", EN: Revista de Filología Hispánica, Buenos Aires, enero-junio de 1946, núms.1-2, ps. 148 a 150.

XAMMAR, Luis Fabio, "La poesía de Juan del Valle Caviedes en el Perú Colonial", Lima, 1946.

- LOHMANN VILLENNA, Guillermo, "Un Poeta Virreynal del Perú: Juna del Valle Caviedes". Tirada aparte de la Revista de Indias, Madrid, 1948, Ns.33-34.
- LEONARD, Irving A., (Nota crítica a "Obras de don Juan del Valle y Caviedes" de Rubén Vargas Ugarte, S.J.). EN: Hispanic Review, The University of Pennsylvania Press, 1949, Núm.4, pp. 348 a 350.
- CHAMPION, Emilio, "La obra poética de Don Juan del Valle y Caviedes y su influencia en el Criollismo Peruano". Tesis inédita. Lima, Universidad N.M. de San Marcos, Facultad de Letras, 1953.
- REEDY, Daniel R., "The poetic art of Juan del Valle Caviedes", Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1964.
- CISNEROS, Luis Jaime, "Juan del Valle Caviedes", EN: "Bernabé Cobo -- Juan del Valle Caviedes" por Guillermo Lohmann Villena y Luis Jaime Cisneros. Lima, Editorial Universitaria S.A., 1966. (Biblioteca Hombres del Perú. Cuarta Serie. XXXI)
- BUENO CHAVEZ, Raúl, "Algunas formas del lenguaje satírico de Juan del Valle Caviedes", EN: "Literatura de la Emancipación Hispanoamericana y otros Ensayos", Lima, Universidad N.M. de San Marcos, 1972, ps. 349-345. (XV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Lima, 1971).

OBRAS SOBRE EL BARROCO EN GENERAL

- ARGAN, Giulio Carlo, "La Europa de las Capitales (1600-1700)", Barcelona, Carrogio S.A. de Ediciones, 1964.
- BIAŁOSTOCKI, Jan, "Barroco": Estilo, Epoca, Actitud". EN: "Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes", Barcelona, Barral Editores S.A., 1973, (Biblioteca de Historias. Serie Iconológica), ps. 79 a 107.
- CALCATERRA, Carlo, "Il Problema del Barocco", EN: "Questioni e Correnti di Storia Letteraria", Milano, Marzorati, 1949, ps.405 a 501.
- COUTINHO, Afrânio, "Aspectos da Literatura Barroca", Rio de Janeiro, 1950.



- GEBHARDT, Carl, "Rembrandt y Spinoza (Contribución histórica al problema del barroco)", EN: "Revista de Occidente", Madrid, 1929, XXIII, ps. 307 a 340.
- GENETTE, Gérard, "El Universo Reversible"; "Complejo de Narciso"; "El Oro cae bajo el Hierro", EN: "Figuras-Retórica y estructuralismo", Córdoba, Ediciones Nagelkop, 1970, ps. 7-21; 23-31; 33-43.
- HATZFELD, Helmut, "Estudios sobre el Barroco", Madrid, Gredos, 1964.
- OROZCO DIAZ, Emilio, "El Teatro y la teatralidad del Barroco", Barcelona, Editorial Planeta S.A., 1969.
- ORS, Eugenio d', "Lo Barroco", Madrid, M. Aguilar, (19..).
- REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID, "Estudios sobre el Barroco", Madrid, 1962, Volumen XI - Ns. 42-43.
- ROUSSET, Jean, "Circe y el Pavo Real - La literatura francesa del barroco", Barcelona, Ed. Seix Barral, S.A., 1972.
- TAPIE, Victor-Lucien, "El Barroco", Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- WEISBACH, Werner, "El Barroco, Arte de la Contrarreforma", Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1942.
- WELLEK, René, "The Concept of Baroque in Literary Scholarship", EN: "Concepts of Criticism". New Haven and London: Yale University Press, 1967, ps. 69 a 127.
- WOLFFLIN, Enrique, "Conceptos fundamentales en la Historia del Arte", Madrid, Espasa-Calpe. S.A., 1961.

OPRAS SOBRE EL BARROCO ESPAÑOL

- BODINI, Vittorio, "Estudio estructural de la literatura clásica española", Barcelona, Ediciones Martínez Roca, S.A., 1971.
- CVITANOVIC, Dinko y otros, "El sueño y su representación en el Barroco español", Bahía Blanca (Argentina), Cuadernos del Sur - Instit. de Humanid. - Univ. Nac. del Sur. (1969).



- DIAZ-PLAJA, Guillermo, "El espíritu del Barroco-Tres interpretaciones", Barcelona, Ed. Apolo, 1940.
- LAFUENTE-FERRARI, Enrique, "La interpretación del Barroco y sus valores españoles", ensayo preliminar de W. Weisbach, "El Barroco, Arte de la Contrarreforma", Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1942.
- LAZARO, Fernando, "Estilo Barroco y Personalidad Creadora", Salamanca, Anaya, S.A., 1966.
- OROZCO DIAZ, Emilio, "Temas del Barroco", Universidad de Granada, 1947.
"Manierismo y Barroco", Salamanca, Anaya, S.A., 1970.
- PFANDL, Ludwig, "Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro", Barcelona, Sucesores de Juan Gili, S.A., 1933.M

CERAS DIVERSAS

- ALFAY, Josef, "Poesías varias de grandes ingenios españoles". Edición y notas de José Manuel Blecua. Zaragoza, 1946.
- ALONSO, Dámaso, "La Lengua Poética de Góngora" (Parte Primera, Corregida). Madrid, Rev. de Filol. Esp.-inejo XX. Consejo Sup. de Inv. Cient., 1950.
"Góngora y el Polifemo", Madrid, Gredos, 1961. (2 vols.).
"Poesía Española", Madrid, Gredos, 1962.
- ARISTOTELES, "Poética". Versión directa, introducción y notas por Juan David García Bacca. México, Ed. de la Universidad Autónoma de México, 1945.
"El Arte de la Retórica", Traducción, introducción y notas de E. Ignacio Granero. Buenos Aires, Eudeba, 1966.
- BARREDA LAOS, Felipe, "Vida Intelectual del Virreynatos del Perú", Lima, Univ. N.M. de San Marcos, 1964.
- BELL, Aubrey F.G., "El Renacimiento Español", Zaragoza, Ed. Ebro, S.L., 1944.
- CARILLA, Emilio, "El gongorismo en América", Buenos Aires, Fac. de Filos. y Letras de la U. de Bs. Aires, 1946.
(Dedica algunas páginas a Caviedes) (También trata a

- Caviedes en su libro "Quevedo (entre dos centenarios)",
Tucumán, Univ. Nac. de Tucumán, 1949, pgs. 222 a 229.
- CASALDUERO, Joaquín, "Estudios sobre el teatro español", Ma-
drid, Gredos, 1962.
- CORNEJO POLAR, Antonio: "Discurso en Loor de la Poesía"
(Estudio y Edición) EN: "Letras", Univ. N.M. de San
Marcos, Lima, 1962, Nos. 68-69, ps. 81 a 251.
- COSSIO, José María de, "Siglo XVII", Madrid, Espasa-Calpe,
S.A., 1939.
"Fábulas Mitológicas en España", Madrid, Espasa-Calpe,
S.A., 1952. (Aquí se dedican algunas páginas a Cavie-
des).
- CURTIUS, Ernst Robert, "Literatura Europea y Edad Media La-
tina", México, F.C.F., 1955, (2 vols.)
- CVITANOVIC, Dinko y BERMEJO HURTADO, Haydee, "Danza Gene-
ral de la Muerte", Bahía Blanca (Argentina), Cuader-
nos del Sur - Instit. de Humanidades - Univ. Nac. del
Sur, 1966.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, "La Poesía Lírica Española", Barce-
lona, Labor, S.A., 1937.
"Hacia un concepto de la literatura española", Buenos
Aires, Espasa-Calpe, 1948. (Colección Austral).
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, pub., "Historia General de las Lite-
raturas Hispánicas" (Publicada bajo la dirección de
G. Díaz-Plaja), Barcelona, Editorial Barna, S.A., 1953,
tomo III (Renacimiento y Barroco).
- DILTHEY, Wilhelm, "Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII",
México, F.C.F., 1944.
- FRIEDLÄNDER, Max J. y LAFUENTE -FERRARI, Enrique, "El rea-
lismo en la pintura del siglo XVII - Países Bajos y
España", Barcelona, Labor, S.A., 1945.
- FUENTE BENAVIDES, Rafael de la, (Martín Adán, seud.), "De
lo Barroco en el Perú", Lima, Univ. N.M. de San Marcos,
1968.
- GILLET, Louis, "El arte religioso de los siglos XIII al
XVII - Historia artística de las órdenes mendicantes",
Buenos Aires, Argos S.A., 1947.
- GRACIÁN, Baltasar, "Agudeza y arte de Ingenio", Buenos Li-

- res, Espasa-Calpe, S.A., 1942, (Col. Austral).
- HAUSER, Arnold, "Historia social de la literatura y el arte", Madrid, Guadarrama, 1968 (3 vols.).
"El Manierismo - Crisis del Renacimiento y origen del arte moderno", Madrid, Guadarrama, 1965.
- HIGHET, Gilbert, "La tradición clásica", México, F.C.E., 1954. (2 vols.).
- HOCKE, Gustav René, "El Manierismo en el arte europeo", Madrid, Guadarrama, 1961.
- HUIZINGA, Johan, "El Otoño de la Edad Media", Madrid, Revista de Occidente, 1965.
- KOESTLER, Arthur, "Los sonámbulos - Historia de la cambiante cosmovisión del hombre", Buenos Aires, Eudeba, 1963.
- LAPESA, Rafael, "Historia de la lengua española", Madrid, Escelicer, S.L., 1950.
- MALE, Emile, "El arte religioso del siglo XII al siglo XVII", México, F.C.F., 1966.
- MARIATEGUI, José Carlos, "7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana", Lima, Biblioteca Amauta, 1969, 16ª Edición.
- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, "Historia de las ideas estéticas en España", Madrid, Gráficas Reunidas, S.A., 1962, tomo II (siglos XVI y XVII). (Cons. Sup. de Inv. Cient.).
"Historia de la Poesía Hispano-Americana", Santander, Aldus, S.A. de Artes Gráficas, 1948, tomo II, Cap. IX, (Perú), ps. 63 a 195. (Cons. Sup. de Inv. Cient.) (En este libro trata a Caviedes).
- MENENDEZ PIDAL, Ramón, "Los romances de América y otros estudios", Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1939 (Austral).
"La Epopeya Castellana a través de la Literatura Española", Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945.
- OTTO, Rudolf, "Lo Santo", Madrid, Revista de Occidente, 1925.
- PALACIO ATARD, Vicente, "Derrota, Agotamiento, Decadencia en la España del Siglo XVII - Un punto de enfoque para su interpretación", Madrid, Ed. Rialp, S.L., 1949.
- PFLANDL, Ludwig, "Cultura y costumbres del pueblo español

- de los siglos XVI y XVII", Barcelona, Ed. Araluce, 1959.
- PICON-SALAS, Mariano, "De la Conquista a la Independencia", México, F.C.E., 1944. (Dedica especial atención a Caviedes).
- PRADO, Javier, "Estado social del Perú durante la dominación española", EN: "Anales Universitarios del Perú - Publicados por el Dr. D. Francisco García Calderón, Rector de la U.M. de San Marcos", Lima, Imprenta Liberal, 1897, tomo XXII, ps. 1 a 159.
"El Genio de la Lengua y de la Literatura Castellana y sus Caracteres en la Historia Intelectual del Perú", Lima, Imprenta del Estado, 1918. (Aquí trata a Caviedes).
- RODRIGUEZ-MONINO, Antonio, "Construcción Crítica y Realidad Histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII", Madrid, Castalia, 1968.
- ROMERO, Emilia, "El romance tradicional en el Perú", México, F.C.E., 1952.
- SANCHEZ, Luis Alberto, "Los poetas de la colonia y de la revolución", Lima, Ed. P.T.C.M., 1947.
"La Literatura Peruana - Derrotero para una Historia Cultural del Perú", Lima, Ediventas S.A., 1965, tomo II. (En ambas obras se trata a Caviedes).
- SHEPARD, Sanford, "El Pinciano y las teorías Literarias del Siglo de Oro", Madrid, Gredos, 1962.
- SPITZER, Leo, "Lingüística e Historia Literaria", Madrid, Gredos, 1955.
- VOSSLER, Karl, "Lope de Vega y su tiempo", Madrid, Revista de Occidente, 1933.
"Introducción a la Literatura Española del Siglo de Oro", Madrid, Cruz y Raya, 1934.
"La Soledad en la Poesía Española", Madrid, Revista de Occidente, 1941.
"Escritores y poetas de España", Buenos Aires, Espasa-Calpe, S.A., 1947 (Austral).
"Realismo en la Literatura Española del Siglo de Oro", EN: "Algunos caracteres de la cultura española", Espasa-Calpe, S.A., 1962 (Austral), ps.69 a 88.
- WOLF, A., "The Copernican Revolution"; "Medicine", EN: "A History of Science Technology, and Philosophy in the

16th & 17th centuries", London, George Allen and Unwin LTD, Museum Street, ps. 11 a 26; 425 a 449.

XAMMAR, Luis Fabio, "El terremoto en la literatura peruana", EN: "3", Septiembre de 1940, N. 6, ps. 43 a 56.
(Hace referencia a Caviedes).

OBRAS DE REFERENCIA

LAZARO CARRETER, Fernando, "Diccionario de Términos Filológicos", Madrid, Gredos, 1962.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, "Diccionario de Autoridades", Madrid, Gredos, 1963.



