

La influencia de la mitología clásica en las literaturas de Colombia y Venezuela en el siglo XVII.*

Ángel Vilanova

Universidad de Los Andes (Mérida-Venezuela)

Resumen

En el texto que sigue se estudia la presencia de la mitología clásica grecolatina en la literatura colonial producida en las actuales Colombia y Venezuela durante el siglo XVII, momento crítico en la historia de España y, paradójicamente, de esplendor de su literatura. En dichos dominios aparecen distintos autores en cuyas obras es fácil constatar la presencia de diversos mitos grecolatinos, como Juan Rodríguez Freyle (*El carnero*), Hernando Domínguez Camargo (*Poema heroico*), Pedro Solís de Valenzuela (*El desierto prodigioso y el prodigio del desierto*), y Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla (*Vuelve a su quinta Anfrisio solo y viudo y Rítmica sacra, moral y laudatoria*) que, en general, cumplen una función preponderantemente ornamental.

Abstrac

In this paper we study the presence of classical grecolatin mythology in the colonial literature produced during the XVII century, in what is now known as Colombia and Venezuela. Although it was a critical period in the History of Spain, its literature reached its maximum splendour. In the spanish colonial domains already mentioned, there were some authors, such as Juan Rodríguez Freyle (*El carnero*), Hernando Domínguez Camargo (*Poema heroico*), Pedro Solís de Valenzuela (*El desierto prodigioso y el prodigio del desierto*) y Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla (*Vuelve a su quinta Anfrisio solo y viudo y Rítmica sacra, moral y laudatoria*) in whose works we can find different grecolatin myths, which are mainly ornamental.

I

El proceso retrospectivo que los diferentes Coloquios realizados desde 1997 han ido diseñando, ha significado para mi una especie de “búsqueda de los orígenes”, o un “retorno a las fuentes”. Avanzando, paradójicamente en retroceso, y más allá de los límites académicos, esta investigación ha

* Texto presentado en el XI Coloquio Internacional de Filología Griega: *Influencias de la mitología clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XVII*, organizado por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) de Madrid y realizado entre los días 1 y 4 de marzo de 2000.

Ángel Vilanova

cochado una indudable trascendencia personal en tanto me ha permitido ir conociendo mejor los comienzos de la cultura a la que pertenezco. Desde la óptica transatlántica del Nuevo Mundo, la vía seguida para el tratamiento de la cuestión puntual ha conducido al mejor conocimiento de nuestras literaturas. Esta repercusión personal explica (y excusa, espero) la insistencia en llamar la atención sobre dos aspectos a mi juicio importantes (entre otros en los que no me detendré): uno es el que se refiere a la persistente oscilación comprobable en la denominación de la literatura continental (Hispano, Ibérico, Latino-americana), y el otro es el que tiene que ver con el carácter nacional de las diversas literaturas existentes. No se trata de una preocupación meramente nominalista, ni tiene que ver con el tan remanido concepto de identidad (sobre todo cuando se pretende entenderlo como marca históricamente inalterable). Apunto, antes bien, a subrayar la necesidad de llegar a una coincidencia, así sea por razones exclusivamente prácticas, en una adecuada y universalmente aceptable denominación que acabe con la oscilación apuntada. Adicionalmente quisiera agregar que, aunque resulta sin duda práctica la distinción “nacional” (colombiana, venezolana, etc.) como en el caso que nos hallamos, es imprescindible no perder de vista que en los tiempos coloniales carece de precisión referirse a las literaturas de las diversas divisiones regionales con el aditamento “nacional” porque, es casi obvio recordarlo, no habrá literaturas nacionales hasta que no concluya, mal o bien, el proceso independentista con el cual aquéllas se funden inseparablemente.

Una última pero no menos importante aclaración: estamos estudiando, en verdad, variedades, por así decir, de la literatura española producida en sus colonias, porque la literatura latino, hispano o iberoamericana, así como cualquiera de las literaturas particulares, para merecer el estatuto abarcador que se les acuerda, deberían contener otras manifestaciones discursivas, orales, fundamentalmente, que las culturas precolombinas produjeron con indudable criterio estético, propio y diverso. Paso entonces a exponer los resultados del estudio de las relaciones entre la mitología grecolatina (y otros componentes o aspectos de esa tradición cultural) y la producción literaria de las actuales Colombia y Venezuela en el siglo XVII.

II

Si la etapa colonial abarca en los dominios imperiales españoles los siglos XVI, XVII y XVIII, el segundo de ellos es el que la mayoría de los historiadores considera el más auténticamente colonial de los tres. También hay coincidencia en considerar que, concluida la conquista, el XVII es el siglo que marca el inicio de un proceso de decadencia política, económica y social en los dominios españoles. Resulta poco apropiado considerar aquí los pormenores de una cuestión tan debatida. No obstante, sí parece

La influencia de la mitología...

oportuno proponer una síntesis de los factores que generaron la crisis. Es difícil dudar que el factor económico jugó un papel preponderante. Durante el siglo XVII se hace notorio “un agotamiento progresivo” de la extracción y la exportación de oro y plata a España, así como se advierte “una pronunciada caída de la población indígena [que] motivó una evidente falta de mano de obra... en todos los sectores de la economía... particularmente en el minero...”¹. A ese factor se sumaron -apuntaba el gran ensayista venezolano Mariano Picón Salas, desde una perspectiva un tanto extrema por el acento puesto casi exclusivamente en los aspectos negativos- las conflictivas relaciones entre los conquistadores y sus descendientes (la “generación del disfrute”) y los funcionarios de la corona española que van a constituir junto a “frailes”...[y] mayorazgos de familias ricas” una “superestructura parasitaria” que, instalada en los centros urbanos, miraba “con desdén el trabajo manual”, exclusivamente a cargo de indios, mestizos y negros. Pesaron también en el origen y agravamiento de la crisis, a juicio de Picón Salas, instituciones fundamentales como la Iglesia, más preocupada por incrementar su poder y la riqueza que disfrutaba, que por la evangelización; la Inquisición, encarnación del espíritu contrarreformista que ejerció en las colonias “la más restrictiva policía contra la cultura intelectual”; el espíritu anticientífico; el sometimiento a una concepción antihistórica; las conflictivas relaciones entre las órdenes religiosas que detentaban el monopolio de una educación escolástica; los prejuicios raciales, como el de la limpieza de sangre, la discriminación social, política y económica consecuentes.”²

Por su parte, Antonio R. de la Campa y Raquel Chang-Rodríguez, reputados especialistas en los estudios literarios coloniales, ofrecen una visión un tanto más objetiva en la que, después de señalar el carácter cataclísmico que tuvo la Conquista para los pueblos precolombinos, observan que desde los inicios mismos del siglo XVI, entre el conjunto de los conquistadores, pronto aparecieron quienes como los frailes Bernardino de Sahagún y Andrés de Olmos en México, se batieron en defensa de las culturas autóctonas frente a los intentos de arrasirlas, concretados lamentablemente las más de las veces. Destacan, asimismo, especialmente en el caso de Sahagún, que su condición de verdadero fundador de los estudios etnográficos en el Nuevo Mundo tuvo positivas consecuencias, en

¹ Lucena Salmoral en Iñigo Madrigal (Coord.) (1982:25) El autor cita aquí a Earl J. Hamilton (1975).

² Picón Salas (1958,3ª.ed.).

Ángel Vilanova

tanto logró despertar en varios de sus discípulos indígenas el interés por continuar la tarea de conservación iniciada por él: “utilizando el alfabeto latino, ellos escribieron en náhuatl colecciones de cantares e historias. En el campo de la poseía -agregan de la Campa y Chang-Rodríguez-, fueron así recopilados la *Colección de cantares mexicanos* y el *Manuscrito de los señores de la Nueva España* con centenares de composiciones, algunas adscritas a poetas específicos”. Esa labor, además, fructificó también, por citar un ejemplo más, en el *Libro de los coloquios* en el que se transcribió “una serie de diálogos ocurridos en 1524 entre los primeros frailes que llegaron a Nueva España y los más célebres sabios y sacerdotes de la zona azteca”.³ A juicio de los autores citados, en la formación de la cultura colonial deben destacarse en apretada síntesis aspectos como: 1) un proceso de intensa transculturación; 2) la constitución de una sociedad rígidamente estratificada según valores como el linaje, la riqueza, el color y bajo la absoluta hegemonía de los conquistadores y sus descendientes, usufructuarios exclusivos de la riqueza generada cuyos excesos encontrarán pronta impugnación, como la contenida en *La Cristiada* (1611) de fray Diego de Hojeda (1571-1615). 3) La división política colonial casi exclusivamente centrada en torno de dos ciudades, Lima, capital del Virreinato de Nueva Castilla establecido en 1543, y México, capital del Virreinato de Nueva España, establecido en 1535 (la trascendencia que estos hechos tuvieron en el campo cultural en general, y en el literario, en particular, hace necesario recordar que los virreinos de Nueva Granada y del Río de la Plata, datan de 1739 y 1776, respectivamente). 4) Los conflictos de diverso tipo, como el suscitado entre funcionarios de la corona y los miembros del clero en torno del goce de ciertos privilegios, así como los generados entre españoles y criollos, incipientes todavía pero que cobrarán decisiva importancia desde la segunda mitad del siglo XVIII. Los aspectos hasta aquí mencionados que en un balance integrarían la columna del debe tienen, como contraparte, de acuerdo con de la Campa y Chang-Rodríguez, los que menciono a continuación (aunque éstos no fueron generalizados en todas las regiones coloniales, ni su disfrute para todos los habitantes): 1) más allá de censuras, prohibiciones y limitaciones de diversa naturaleza, por el grado de importancia que la sociedad colonial asignaba a “la cultura intelectual y artística”, sólo por debajo de la religión, como afirmaba Pedro Henríquez Ureña en *Las corrientes literarias en la América*

³ R. de la Campa y Chang-Rodríguez (1985: 85-7).

La influencia de la mitología...

*Hispánica*⁴, la circulación de libros y su comercio experimentaron un auge llamativo: las obras del teatro español del Siglo de Oro fueron conocidas “en las colonias americanas casi simultáneamente” con España. Para principios del siglo XVII, la ciudad de México contaba con tres compañías teatrales, mientras que Lima tenía dos”; 2) a tal fenómeno contribuyó la presencia más o menos temprana de la imprenta en ambas capitales, 3) así como de bibliotecas en los centros educativos y en las residencias individuales con sorprendente caudal de obras, como la de Melchor Pérez de Soto (1600-1655) que, según Leonard Irving, contaba con obras de Dante, Petrarca, Sannazaro, Ariosto, Tasso, Castiglione, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, fray Luis de León, fray Luis de Guevara y Erasmo, así como novelas de caballería, picarescas y libros de astronomía; 4) muchos de los gobernantes coloniales, especialmente los virreyes de México y Lima, fungieron como verdaderos mecenas y, así fuera indirecta e involuntariamente, contribuyeron a incentivar la producción artística en general, y la literaria en particular; 5) por fin, las construcciones que las órdenes religiosas erigieron para servir a la evangelización de los indígenas del mismo modo que para albergar a sus miembros en conventos y monasterios, ser sedes de universidades o de otros centros educativos, sirvieron a la vez para el desarrollo de las nuevas formas arquitectónicas del arte barroco, así como para el cultivo de otras manifestaciones artísticas (música, por ejemplo), y artesanales (la cocina, por ejemplo).⁵

Cabría concluir esta primera parte de la exposición recordando que si el siglo XVII fue un momento crucial de la historia española y sus colonias, el del inicio de un proceso de decadencia es, como contrapartida, el Siglo de Oro de las letras españolas, con lo que “Una vez más vuelve a repetirse en la Historia el fenómeno del desfase entre lo político y lo cultural”, como afirma Manuel Lucena Salmoral.⁶ Esa gran literatura “moldeó” el gusto literario colonial y, “si bien el reducido grupo de escritores nacido o residenciado en las Indias, imitaba las letras peninsulares, sus obras frecuentemente se ocupan de acontecimientos y temas americanos a la vez que exhiben los defectos y virtudes de la sociedad colonial. En ellas encontramos la crítica junto a la alabanza y el deseo de superar a congéneres europeos; en su mismo afán de autodefinición y de superación -escriben de

⁴ En R.de la Campa y Chang- Rodríguez (1985:12).

⁵ *ibid*: 3-19.

⁶ Iñigo Madrigal (1982:22-3).

Ángel Vilanova

la Campa y Chang-Rodríguez- tal escritura revela el signo distintivo de su dependencia y a la vez remite a la fractura de la otredad americana”.⁷

III

El siglo XVI en América había sido el de la conquista y, podría decirse, de la poesía épica y la crónica. El XVII, en pleno proceso de transculturación, fue el de la poesía lírica (empleando estos términos en un sentido general): “Reitero una afirmación corrientemente aceptada al decir que la literatura barroca en Hispanoamérica alcanzó su mayor altura y difusión a través de la lírica” -opina Emilio Carilla; “la mayor parte de los autores (de los muchos autores) que escriben en Hispanoamérica en aquellos siglos [se refiere a los siglos XVII y XVIII] son autores líricos”; autores, insiste, no poetas, ya que considerarlos tales sería un exceso. En todo caso, “son poetas líricos los autores destacados de la época”.⁸ Me parece que es oportuno matizar un tanto estas afirmaciones de Carilla, ya que en verdad, si bien contienen una buena dosis de verdad, no es menos cierto que no pueden desdeñarse manifestaciones literarias de carácter predominantemente narrativo de algunas de las cuales me ocuparé más adelante.

IV

Para concluir la caracterización del siglo XVII intentada en las páginas precedentes falta, retomando las afirmaciones de Emilio Carilla, atender ahora a un aspecto fundamental: el siglo XVII es el siglo barroco, tema polémico si los hay, como es fácil comprobarlo confrontando por ejemplo opiniones como las de Picón Salas, en un extremo, y las de poetas, escritores y ensayistas como José Lezama Lima y Severo Sarduy, en el otro, buscando que de la oposición surja mayor claridad. Tampoco en este tema me detendré para un examen detallado. Sólo traeré a colación dichas opiniones, sintéticamente expuestas, con el único objeto de diseñar un marco adecuado para el estudio del *corpus* de obras que presento en este Coloquio como ejemplos ilustrativos del tipo de relación que los autores americanos, en particular los que consideramos colombianos y venezolanos, exhiben en sus obras con la mitología grecolatina y, eventualmente, con otros componentes de la Tradición Clásica.

Para Mariano Picón Salas, el barroco en América metamorfosea el español peninsular. Su complejidad se acentúa al implantarse violentamente en “un medio más primitivo” y al sufrir “la influencia híbrida que en la obra cultural produce el choque de las razas y [...el] trasplante”. Potencia, además, la vitalidad original que lo distingue y por tal causa tiende a la

⁷ De la Campa y Chang- Rodríguez (1985: 19).

⁸ Carilla en: Iñigo Madrigal (1982:257). El subrayado es mío.

La influencia de la mitología...

“hipérbole y [...lo] superlativo”, aunque finalmente esa vitalidad termina negando la vida y privilegiando la muerte. Así, no puede sorprender que de la represión resultante de esa concepción, se trate “irrealmente” la realidad, o se la aleje en el mito, o, menos frecuentemente se la enfrente a través de la “burla, [la] crueldad o [la] grosería”, oponiéndose de tal modo dos vertientes o corrientes singulares y complementarias: el “formalismo más sutil y ceremonioso y toda la violencia del realismo español”.

El ensayista venezolano remonta hasta los albores del siglo XVII las primeras manifestaciones del barroco, cuando las diversas narraciones de corte épico revelan un inocultable “espíritu lírico”, y de la antigüedad clásica el gusto se inclina por el “perfumado” Ovidio y no por Horacio y Virgilio. “¿No fue Ovidio, a su manera -se pregunta Picón Salas- el más barroco de los poetas romanos cuando a la misión histórica y religiosa de un Virgilio opone su arte de alcoba, su preciosismo sin contenido?” Con el barroco “la literatura se trueca en diversión cortesana y académica. Conventos y universidades coloniales serán en América Latina los grandes laboratorios de la degeneración cultista”, agrega; “liberándose de todo contenido útil o racional, parece constituirse como un arte de la palabra autónoma” (en coincidencia, aquí, como se verá, con sus “oponentes” Lezama Lima, Sarduy). Todo se sacrifica a la musicalidad y la extrañeza... Entre la realidad y el arte se vuelve a interponer la alegoría, no tanto en el sentido dualista de separación de dos mundos, ideal y real, en que la empleara la Edad Media, sino para alumbrar con una luz nueva, más artificial o expresionista -diríamos hoy- el campo de la realidad. Se ha roto la concordia entre sensibilidad y razón que conociera el Renacimiento”. El barroco, escribe en otra parte, nunca alcanzó la *sophrosyne*, y condensa después en un ejemplo emblemático cuanto ha expresado, recordando que en las celebraciones del nacimiento del príncipe Baltasar Carlos, en Lima, el año de 1627, según el poeta Rodrigo de Carvajal y Robles, se llevó a cabo un espectacular desfile en el que pudieron verse “cocodrilos tirados por mulas revestidas de pieles de unicornio, ballenas, astrólogos, Polifemo con un ojo inmenso, Ganimedes y Eneas, Jasón en busca del Vello de Oro, Saturno llevando un reloj de arena en la mano, Marte...un carro de Apolo, y en él -dato de extraordinario interés puesto que estamos en 1627 y ya se observa la imperial fama del gran poeta- simbolizado, don Luis de Góngora, a poquísimos meses de su muerte”.⁹

Por el contrario, poetas, ensayistas y narradores del calibre de José Lezama Lima y de Severo Sarduy, por ejemplo, entre otros, estiman que el barroco

⁹ Picón Salas (1958: 99-117). El subrayado es mío.

Ángel Vilanova

es casi “connatural” con América. Las “expresiones artísticas de los antiguos americanos” coincidirían con los rasgos distintivos del barroco europeo: “el movimiento, la tensión, la ruptura del equilibrio, la tendencia a la ornamentación y la hipérbole”. A esa condición debe sumarse el aporte de la cultura de los esclavos negros, ágrafa también, para la cual “la palabra ocupaba un lugar privilegiado” y era el vehículo empleado para la transmisión del saber y la continuidad de las tradiciones míticas y legendarias.¹⁰

En dos sugerentes trabajos Severo Sarduy se ocupa del tema del barroco, si bien cabe advertir que más parece referirse al llamado neo-barroco del siglo XX y no tanto al barroco del siglo XVII. Según Sarduy, el barroco amenaza, juzga y parodia “la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad... Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer”, lo cual comporta “un atentado al buen sentido, moralista y ‘natural’, que subvierte el orden normal de las cosas”.¹¹ En un siguiente trabajo insiste en esa opinión (sobre todo desde el punto de vista de que el barroco es un juego sin otra funcionalidad y no un trabajo). Refiriéndose a lo que denomina “El festín barroco” afirma que esta concepción y práctica artística es “la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza, la mejor expresión de... la artificialización... Quien se le opone, escribe más adelante, es el superyo del homo faber, el ser-para-el-trabajo”, que no admite “el regodeo, la voluptuosidad del oro, el fasto, la desmesura, el placer. Juego, pérdida, desperdicio y placer.”¹²

Argumentos tan inteligentes como éstos (y otros de Lezama Lima, Octavio Paz y Alejo Carpentier) no han sido, sin embargo, suficientemente convincentes como para modificar la opinión de otros críticos que “destacan el carácter foráneo de esta escuela y explican cómo se utilizó en Indias para reafirmar la ideología de la cultura hegemónica en tanto la colonización se intensificaba con las letras”. Desde este ángulo, “los signos distintivos del barroco en América serían la enajenación, el disfraz y la represión.”¹³

V

En la Introducción de sus *Estudios sobre literatura colombiana. Siglos XVI-XVII*, Eduardo Camacho Guisado formula algunos interrogantes capitales para iniciar su trabajo historiográfico: “¿En qué momento iniciar el

¹⁰ De la Campa y Chang-Rodríguez (1985:27).

¹¹ Sarduy (1974: 99) citado en de la Campa y Chang Rodríguez (o.c:35).

¹² Sarduy, S. en Fernández Moreno (1976: 168-169).

¹³ De la Campa y Chang-Rodríguez (o.c:35).

La influencia de la mitología...

estudio de la literatura colombiana?", se pregunta. La mayoría de los historiadores fija el *incipit* en el *Romance de Jiménez de Quesada* atribuido a Antón de Lezcámez, una de las más divertidas burlas de que tengan memoria nuestros historiadores literarios. Pero -agrega-, ¿comienza aquí, en verdad, la literatura colombiana? ¿Son estos escritores colombianos, exponentes de un modo de vida, de una cultura, de una nacionalidad colombiana?"¹⁴ La historiografía y la crítica literarias en América Latina han establecido tradicionalmente como condiciones inexcusables para que los diversos discursos lingüísticos puedan ser considerados "literarios", que sean escritos y que satisfagan la exigencia de un adecuado nivel estético. Pero estas condiciones sólo podrán ser cumplidas por la literatura producida por autores pertenecientes a la cultura hegemónica, es decir, la española, quedando, en consecuencia, totalmente marginados los discursos orales (los de las culturas ágrafas del mundo prehispánico) que, en muchos casos, como ha sido puesto en evidencia por los estudios historiográficos y críticos de los últimos decenios, cumplían acabadamente con el requisito estético aunque no respondieran a otros como, especialmente, el de la escritura. Afortunadamente, en el caso de este Coloquio el problema es de menor cuantía en tanto es impensable que en los textos orales (entendiendo el término "texto" en un sentido lato) cuyos autores pudieran haber sido indígenas, mestizos u otros integrantes de la sociedad colonial, pudiera reconocerse en ellos la presencia de mitos grecolatinos. Por eso, pese a la muy probable existencia de otros textos cuya suerte es muy difícil determinar, la composición del *corpus* a analizar de acuerdo con el objetivo de este XI Coloquio no ha sido tarea difícil, ya que los textos de los que me ocuparé son prácticamente los únicos que registra la mayor parte de los historiadores y críticos literarios. La única "discriminación" la he efectuado en el caso de las crónicas o textos de carácter marcadamente historiográfico, incluyendo los que comentaré a continuación porque son obra de autores, poetas, narradores, dramaturgos, con clara conciencia de tales, es decir, acreedores de un reconocimiento, desigual, es cierto, de carácter estético.

Aunque es evidente que las literaturas de mayor trascendencia en el mundo colonial español, por lo menos hasta fines del siglo XVIII, son las que vieron la luz en los dos grandes centros culturales ya mencionados antes, México y Lima, la que se produjo en la región que abarca la actual Colombia (en Venezuela la situación es distinta, como se verá) no es

¹⁴ Camacho Guisado (1965:11-12).

Ángel Vilanova

precisamente una literatura menor. No cuenta en su haber con figuras como Sor Juana Inés de la Cruz o el Inca Gracilazo, por no citar más que a dos de los más notables, pero puede proponer sin duda autores dignos de estimación como los que serán tema inmediato de esta exposición y entre los que sobresale, a juicio de la crítica, Hernando Domínguez Camargo.

Por fin, debe subrayarse también que los estudios de esa literatura (como en el de otras) han tropezado con no pocos obstáculos que han impedido una mejor y más completa valoración: baste recordar que parte considerable de esa producción no fue impresa (la imprenta llega tardíamente), circuló manuscrita y en no pocas ocasiones se extravió en bibliotecas y archivos. Por otra parte, es de decisiva importancia no ignorar el carácter “experimental”, podría decirse, de búsqueda de formas literarias adecuadas a las nuevas circunstancias coloniales, que distingue (conciente o inconcientemente, en diversa medida) a la mayoría de los autores cuyas obras serán motivo de examen. El primero de los textos que analizaré de inmediato, por ejemplo, *El Carnero*, de Juan Rodríguez Freyle (1566-1638), “circuló durante doscientos veintiún años por todos los senos de nuestra sociedad, multiplicado en copias más o menos fieles”, escribía José María Vergara y Vergara en su *Historia de la literatura en Nueva Granada*.¹⁵ El verdadero título de la obra no era *El carnero*, con el que es más conocido, sino *Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada de las Indias Occidentales del Mar Océano y fundación de la ciudad de Santa Fe de Bogotá*, escrito por Juan Rodríguez Freyle entre 1636 y 1638, año de su muerte, cuando ya la influencia de Góngora se expandía por América, como lo testimonia la *Laurea crítica*, de Fernando Fernández de Valenzuela, parodia del estilo del autor del *Polifemo*, y cuando Hernando Domínguez Camargo, el mayor poeta de esa escuela en América con excepción de Sor Juana Inés de la Cruz, comenzaba su *Poema heroico*. Sobre el título con el que fue popularmente conocido se han propuesto diferentes explicaciones. Algunas apuntan a que carnero “era el nombre genérico con el que se designaban los manuscritos escritos o forrados en piel de ese animal; algunos escritores antiguos usaban tal palabra en el sentido de crónica; ella significa también mezcla informe de cosas, lugar donde se echan los cadáveres”, mientras Juan José Arrom, a tono con buena parte del relato, se preguntaba “si los lectores le cambiaron el título a la obra y la llamaron simplemente *El carnero*, ¿porque corrían ejemplares encuadernados en piel

¹⁵ Vergara y Vergara (1958: 94).

La influencia de la mitología...

del cornudo animal?¿o porque era raro el caso en que no apareciese algún marido igualmente adornado?”¹⁶

Sin modelo literario peninsular definido, contra la orientación eclesiástica, didáctica y edificante de la literatura colombiana de la época, anticipándose a autores que asumirían posiciones críticas similares o incluso más virulentas, como Juan de Caviedes (1651?-1697?) en su *Diente del Parnaso* (1651-1697?), Rodríguez Freyle prueba con creces la opinión de Mariano Picón Salas: para enfrentarse al mundo, para menospreciarlo, sólo había dos posibilidades en la cultura barroca, o el ascetismo o la sátira. *El carnero* opta por la segunda posibilidad, asumiendo un indefinible tipo genérico para impugnar las lacras de la sociedad neogranadina. Comprensiblemente inédito hasta 1859, *El carnero* oscila entre la crónica y la narración novelesca. En los primeros capítulos de los veintiuno (y dos catálogos) que integran la obra, la crónica asume carácter universal, para ocuparse luego de los acontecimientos de orden local y finalmente de los hechos de la vida privada: “y volviendo a mi propósito digo, que aunque el padre fray Pedro Simón en sus escritos y noticias, y el padre Juan de Castellanos, en los suyos trataron de las conquistas de estas partes, nunca trataron de lo acontecido en este Nuevo Reino, por lo cual me animé yo a decirlo; y aunque tosco en su estilo, será la relación suscita y verdadera, sin el ornato retórico que piden las historias, ni tampoco llevará ficciones poéticas, porque se hallará en ella desnuda la verdad; así en los que le conquistaron como en casos en él sucedidos...”¹⁷

A pesar de subrayar insistentemente que como cronista sólo se propone revelar la verdad, conciente de la diferencia entre poetas y pintores, que “pueden fingir”, y los cronistas a quienes “córreles obligación de decir la verdad, so pena del daño de la conciencia”, exhibe, además de su buen conocimiento del *Arte Poética* de Horacio, un claro talante de narrador puesto en evidencia en su preocupación por mantener la atención del lector a quien guía y aconseja, en la variable perspectiva que adopta (la del autor, la de los “personajes”), en el inteligente empleo del discurso indirecto para la relación de los sucesos y el discurso directo para el diálogo en los casos (o flores, como los denomina en otras ocasiones) cuya narración, por su naturaleza picaresca, ejemplarizante, constituye, como señala Arrom, el interés fundamental de la obra para Rodríguez Freyle.

¹⁶ Arrom (1963, citado por Cristina (1984:523-4).

¹⁷ Rodríguez Freyle (1979:7) .

Ángel Vilanova

Ahora bien, antes de atender al objetivo de este Coloquio, convendría recordar que especialmente en los siglos XV a XVIII las “alusiones frecuentes a la mitología, a la historia y a la literatura grecolatinas constituyeron para el hombre moderno... la contraseña de la cultura”, que el “aparato mitológico servía para prestigiar” las obras de los autores americanos y era herencia más bien indirecta y en su versión preponderantemente latina, o bien provenía de libros enciclopédicos del saber, como la *Bibliotheca universalis* de Salomón Gesner (1516-1565) o de autores más o menos contemporáneos, Ariosto, Tasso, Boiardo. En el caso de Rodríguez Freyle no puede afirmarse sin ningún género de dudas que la presencia de componentes mitológicos u otros provenientes de la Tradición Clásica respondan sólo a la generalización expuesta antes; admitiendo que los elementos mitológicos o clásicos pueden cumplir una función que supere, aunque sea modestamente, la mera condición de ornato. Porque además de la alusión a la *Epistula ad Pisones* de Horacio, hay referencias, como la de Virgilio en el capítulo XI, que serviría a Rodríguez Freyle para potenciar su decisión de decir sólo la verdad: “Virgilio, príncipe de los poetas latinos, por adular al César romano y decirle que descendía de Eneas el troyano, compuso las *Eneidas* [sic]; y dicen de él graves autores, y con ellos, a lo que entiendo San Agustín, que si Virgilio como fue gentil fuera cristiano, se condenara por el testimonio que levantó a la fenicia Dido, porque de Eneas el troyano a Dido pasaron más de 400 años. Miren qué bien se juntarían! Este fingió, y los demás poetas hacen lo mismo, como se ve por sus escritos; pero los cronistas están obligados a la verdad”.¹⁸ Esta acusación refutada por diferentes autores como Suetonio, Donato, Valerio Probo, Quintiliano, y apoyada involuntariamente por Marcial (Epigramas, VIII, 56: “Que haya Mecenas, oh Flaco, y no te faltarán Marones y Virgilio. Hasta en tus campos los habrás de encontrar”), precede a otra, ésta dirigida a Teseo, al concluir la narración de un caso de traición: “Teseo fue aquel gran traidor que, habiendo recibido grandísimos regalos y servicios de su amiga Adriana [sic] la dejó y desamparó en la ínsula de Nayos, llorando y allí murió”. Esta alusión al tema de la “mujer abandonada” difiere notoriamente de las versiones más aceptadas del mito según las cuales el abandono se debió o a la voluntad de los dioses, o a la intervención de Diónisos, o la de Atenea, o la de Hermes. Por otra parte, en

¹⁸ Rodríguez Freyle (1979: 236).

La influencia de la mitología...

la versión más conocida del mito Ariadna no muere sino que se convierte en la esposa de Diónisos.¹⁹

A continuación, además de abundantes y variadas citas bíblicas, pueden encontrarse referencias a Baco y a las *Vidas paralelas* de Plutarco (caps. XLVIII a LVI) con las cuales ilustra los peligros de la embriaguez. En el segundo caso Rodríguez Freyle escribe: “Excelentísimo licor es el vino, porque si otro mejor hubiera, en él instituyera Cristo Nuestro Señor el sacramento de su preciosa sangre; pero los hombres usando mal de él lo hacen malo, como se vio en el magno Alejandro, que tomado del vino mató a su amigo Clito, quemó la ciudad de Persépolis, empaló a su médico y cometió otros crímenes estupendos y atroces. Más le valiera al médico ser pastor de ovejas que médico de Alejandro”.²⁰

Siempre con el mismo propósito de potenciar el valor moralizante del caso que narra (término que Rodríguez Freyle “parece tomar en su sentido latino [*casus*] de suceso dañoso, infortunio, calamidad, caída ejemplar”, dice María Teresa Cristina y remite, creo, al *exemplum* medieval²¹) apela más adelante (capítulo XIX) al mito de los amores adúlteros de Afrodita y Ares al culminar la historia de celos que ha relatado: “Lo que se saca de tener celos es que si es mentira nunca sale de aquel engaño, antes siempre se va en él consumiendo; y si es verdad, después le pesa haberlo visto, y quisiera más estarse en duda. Pongo el ejemplo: cuando el cojo Vulcano cogió en el lazo a su mujer Venus y a Marte, llamó a todos los dioses para que los viesen, y él se deshonoró, y en los dos amantes dobló el amor, tanto, que después no se recataban de él tanto como de primero; y así quedó el cojo Vulcano arrepentido”.²²

A pesar de ser tan distintos los hombres y tan disímiles sus obras, Hernando Domínguez Camargo (1604-1659) y Juan Rodríguez Freyle compartieron un mismo destino: el olvido, si no la ignorancia o la indiferencia, situación de la que fueron rescatados tardíamente. Tras una entusiasta apología del bibliotecario bogotano Manuel del Socorro Rodríguez publicada en el *Papel Periódico Ilustrado*, en 1792, Hernando Domínguez Camargo fue definitivamente “redescubierto” en 1927, cuando Gerardo Diego incluyó muestras de su producción poética en su *Antología poética en honor de Góngora*, publicada en ocasión de conmemorarse el

¹⁹ Ibid.: 250.

²⁰ Ibid: 319

²¹ Cristina (1984 : 529).

²² Rodríguez Freyle (1979: 357).

Ángel Vilanova

tercer centenario de la muerte del autor del *Polifemo*. De modo que la reivindicación del maestro sirvió para la del discípulo. Del epígono, para los adversarios de ambos, Menéndez y Pelayo, por ejemplo en España, Vergara y Vergara, Gómez Restrepo en Colombia. Del émulo, según sus entusiastas admiradores.

En las primeras partes de esta exposición intenté describir el momento histórico y caracterizar la concepción artística hegemónica del período, de modo que me limitaré aquí y ahora a revisar la obra de Domínguez Camargo, a juicio de la mayor parte de los críticos e historiadores de la literatura colonial un gran poeta de filiación gongorina, que compartiría esa calificación en grados no inferiores a los que mereció Sor Juana Inés de la Cruz. Existen dos ediciones de sus *Obras Completas* (cuyos datos van incluidos en la Bibliografía) y comprenden el *Poema heroico de San Ignacio de Loyola*, publicado por el maestro Antonio Navarro Navarrete (seudónimo en verdad de Antonio Bastidas) en 1666, y el *Ramillete de varias flores poéticas*, publicado por Jacinto de Evia en 1676, el cual incluye, además de un texto en prosa alternada con versos titulado *Invectiva apologética*, de estilo muy diferente al de sus textos poéticos, los romances *A la muerte de Adonis*, *A un salto por donde se despeña el arroyo de Chillo* y *A la pasión de Cristo*, el poema *Al agasajo con que Cartagena recibe a los que vienen de España* y un soneto. Los dos primeros romances y el poema *Al agasajo...*, escritos antes que el *Poema heroico*, muestran el desarrollo del arte poético de Rodríguez Camargo caracterizado por un creciente “radicalismo estilístico” gongorino. El *Poema heroico*, inconcluso, consta de cinco libros dividido en veinticuatro cantos compuestos de mil doscientas octavas reales, con lo que suma nueve mil seiscientos versos.

Como el título lo indica, la vida del santo sería el hilo conductor de este poema total y enteramente barroco, como afirma Camacho Guisado, en tanto su protagonista es el más importante paladín católico de la Contrarreforma, jesuíta, militar, impulsor de un “imperialismo a lo sagrado”; además, es indudablemente barroco por la “forma abierta” que asume el poema, sin un eje dominante o con una multiplicidad de ejes. En rigor, como escribe Joaquín Antonio Peñaloza, la vida del santo le proporciona al poeta la posibilidad de superar la realidad mediante una fuga a la irrealidad; lo más trascendente, entonces, no es esa especie de biografía poética “sino los comentarios, la ornamentación, la visión estilizada de la naturaleza”.²³ Por otra parte, el **Poema Heroico** se apoya sobre una “ideología religiosa-apologética de la tradición ignaciana”, en la “tradición hagiográfica y en la épica”. Sin embargo, es llamativo el hecho de que a

²³ Citado por Camacho Guisado (1965: 67). El subrayado es mío.

La influencia de la mitología...

pesar del tema no se advierte “una profunda preocupación religiosa ni sobresale el aspecto edificante y devoto”. Casi podría afirmarse lo contrario si se atiende a numerosos pasajes en los que el goce de la realidad material empalidece toda reflexión edificante, como las muy justamente famosas descripciones de banquetes y sus hermosas pero no muy castas referencias a los atributos femeninos. Lejos de ser una epopeya clásica, en fin, el **Poema Heroico** resulta ser una “sorprendente fusión de programismo jesuítico y de esteticismo manierista”.²⁴

Por lo que respecta a la motivación de este análisis, esto es, el estudio de las relaciones entre la mitología grecolatina y nuestras literaturas, me parece que las apreciaciones sobre el generalizado carácter ornamental que tiene la mitología grecolatina en sus textos, es aplicable, así sea en diversa medida, para todos los casos que comento. Otra opinión tiene Pedro Cuartín en su libro *La obra de Hernando Domínguez Camargo: arquitecto gentil de laberintos*, un cuidadoso análisis en el que intenta interpretaciones de los mitos clásicos a los que evidentemente encuentra ligados al texto; pero, a mi modo de ver, no resultan del todo convincentes. Así por ejemplo dice: “En esta octava [Libro I, Canto II, LXIX], como en muchas otras, Camargo recurre al resplandor del mito; en este caso se trata de Amaltea quien amamanta a Zeus y lo salva de su padre Crono”²⁵. Este ejemplo u otros no creo que prueben que Domínguez Camargo se proponga y alcance lo que, como en el *Divino Narciso*, Sor Juana Inés logró, la notable transformación de un mito grecolatino y su productiva fusión con otros, cristianos, indígenas, que dio como resultado una obra en la que todos funcionan como elementos estructurales constituyentes y no concomitantes. No es posible dudar de la notable versación en la mitología grecolatina que Domínguez Camargo muestra en sus poemas, especialmente en el *Poema Heroico*. Pero, no es menos cierto que la abundantísima mención de personajes míticos entre los que, llamativamente, sobresalen Venus y Cupido, no superan un carácter metonímico, hermético a veces. Son pocas las octavas en las que no aparece alguno de esos personajes.

Domínguez Camargo es un poeta que parece partir de lo que podríamos llamar “inspiración literaria”, a partir de textos y convenciones literarios. Así, el *Poema Heroico* (otro tanto puede afirmarse del romance *A un salto... del río Chillo* o el de *La muerte de Adonis*), como presunto poema épico se inicia con la habitual invocación a la musa, propia del género, aunque no

²⁴ Cristina (1984:544).

²⁵ Cuartín (1996: 51).

Ángel Vilanova

sea Calíope sino Euterpe la invocada (como Virgilio invocaba a Erato), para lanzarse luego a una hiperbolización del héroe al que se refiere llamándolo “vizcaíno Marte”, apropiada fórmula para caracterizar al fundador de la Compañía religioso-militar. No obstante, es bueno destacarlo, también se ocupa, hasta con mayor énfasis de la trascendente dimensión que tiene su tarea. Con clara conciencia de autor, dice María Teresa Cristina, Domínguez Camargo compone un “Canto a su propio canto”.²⁶ En el mismo Libro I, Canto I, vuelve a declarar que canta “al rayo hispano de la guerra”, a “Alcides santo” (IX). También hay menciones a Icaro (bastante citado a lo largo del poema); otra vez a Marte (“Vive, le dijo [Marte], oh bien nacido Marte / pues repetido en ti mi nombre leo!” (XVIII); a las Parcas (“...el diamante ya peine más eterno / Láquesis, que hilará Cloto oportuna / de tu vida feliz tan duro el hilo / que melle o cause de Atropos el filo” (XIX). Las Parcas, dice más adelante, “cuidan las dos el hilo, y la tijera / un siglo se la hurte a la tercera “ (Canto II, LXXI), refiriéndose al término vital que espera para Ignacio. “Lugarteniente del pezón materno, / ama se sustituye vigorosa; / ni Amaltea en el Júpiter moderno / influye... que nació esforzado, / como Minerva desde el vientre amado” (Canto II, LXXII), se lee después. Vuelve otra vez a mencionar a Ignacio joven igualándolo nuevamente con Marte: “Este, pues Chaos, / en quien trocó la muerte / saetas con amor, joven gallardo / habita Ignacio, sin que amor acierte / (ciego al fin) a clavarte sólo un dardo./ Marte era el joven: Marte, mas tan fuerte, / que, afecto a Venus, no flaqueó bastardo, / ni como el otro Marte, en su batalla, / de conchas hizo de la mar su malla” (Canto II, XCIII). En el Libro II, Canto I, Ignacio es el Adonis español, pero también Hércules: “Habita la cama para cuna / de alto, si bien infante, pensamiento / que el áspid engarzado a su fortuna / ahogó en el primero movimiento...” (Libro II, Canto II, XV). Y así, de un modo más o menos semejante pasan ante los ojos del lector incontables personajes míticos, muchos de ellos repetidos varias veces. En el Canto IV, del Libro IV, Domínguez Camargo narra la conversión por San Ignacio de un lascivo sacerdote: “Un sacerdote, pues, en la venera / de Venus dulcemente adormecido, / ajaba plumas de lasciva cera / en la cuna arrollado de Cupido: / con el arco, la cuerda lisonjera / turba fue suave, que empelido / un dardo lo flechó, que en vena y vena / el arpón le embebió de una sirena”/ ; en el mismo Libro y canto, (CLI), se refiere a “Un joven académico, laureado / con blanca seda la estudiosa frente / [que] de Cupido suave era forzado / al remo atado de su flecha ardiente, / y en el golfo de amor, de él azotado / con

²⁶ Ibid:545.

La influencia de la mitología...

la cuerda del arco reverente / en sus espumas ofrecía culto / a mucho de su madre torpe bulto”.²⁷

Así podría seguir un acopio interminable de ejemplos pero, ¿será necesario abundar en otras citas de la poco menos que abrumadora presencia del vasto conjunto de figuras míticas que pueblan el *Poema heroico*, para “probar” la pertinencia de las apreciaciones iniciales de esta parte de la exposición acerca de la función esencialmente ornamental de la erudición mitológica? Comprensiblemente, la crítica centró su atención en el *Poema heroico* dada la indudable “competencia gongorina” exhibida por Domínguez Camargo, al punto de que, por ejemplo, Gerardo Diego llegó a apreciar en algún aspecto que el “discípulo” superaba al maestro, y no se preocupó en medida adecuada del resto de la obra, como, en particular (sobre todo en relación con el objetivo de este Coloquio) ha debido hacerlo a mi juicio en el caso del romance *A la muerte de Adonis*. Más aun, pienso que la crítica no ha prestado la debida atención desde el punto de vista cuantitativo al colosal componente mitológico grecolatino al que me referí antes. Aparentemente, asumió el asunto como algo “natural”, por así decir, ya que respondía a la concepción poética imperante y al gusto del reducido público lector sin detenerse a pensar si no había una contradicción entre la intención hagiográfica y edificante del poema y el enmascaramiento “profano” de la vida del santo con la mitología grecolatina, constatación que tal vez podría explicar tanto las difíciles relaciones de Domínguez Camargo con la Compañía de Jesús, a la que perteneció y de la cual debió alejarse sin que se sepa claramente el porqué, y la propia suerte que el poema padeció. Por todo ello, insisto, me llama la atención el mucho menor interés suscitado en la crítica por poemas como el romance *A la muerte de Adonis* que de acuerdo con la perspectiva de este Coloquio, es para mí el único de los poemas de Domínguez Camargo en el que es posible apreciar un intento transformador de un mito, fusionándolo con otros de un tenor semejante con el propósito de potenciar la que podría ser la idea o sentimiento prevaleciente del romance: un acongojado lamento por el infortunio en que, libremente aludidas, concluyen las historias de amor en algunos mitos.

El mito de Adonis, cuyo amor se disputaban Venus y Proserpina, muerto por el celoso Marte convertido en un feroz jabalí salvaje (otros creen que fue Apolo) es el eje en relación con el cual el poeta apela a los otros mitos para componer el romance. Este está integrado por treinta y seis estrofas y, como quedó dicho, reconoce como antecedente literario un romance del

²⁷ Domínguez Camargo (1986: 376 y ss).

Ángel Vilanova

poeta español Francisco López de Zárate (1580-1659). En la edición de las Obras de Domínguez Camargo preparada por Giovanni Meo Zilio se lee:

“A la muerte de Adonis.

hizo el insigne poeta Francisco López de Zárate un romance que comienza: Hojas deshojadas vierte a un valle que las recoge, etc. A cuya imitación hizo el poeta el que sigue”. Tras dos bellas y un tanto enigmáticas estrofas iniciales que rezan

“En desmayada beldad
de una rosa, sol de flores,
con crepúsculos de sangre
se trasmonta oriente joven.

Cortóla un dentoso arado
que, a no ser de ayal torpe,
por la púrpura que viste,

le juzgara marfil noble”,

Hacen su aparición Júpiter y Venus:

“Cerdoso Júpiter vibra
rayos, marfil, sobre Adonis,
y al alma que trae de Venus
hiere más, mientras más rompe”.

En la versión del mito más difundida, la que, entre otros, proporciona Robert Graves²⁸, Júpiter desempeña un papel de orden más bien secundario. Domínguez Camargo parece atribuirle aquí el rol de Marte (“cerdoso...vibra/rayos, marfil, sobre Adonis...”), cuando fue Marte quien, como salvaje jabalí, dio muerte a Adonis. Aquí parece ser Júpiter que como

“Verdugo monstruo ejecuta
de inflexible Dios rencores,
y siendo amor el vendado,
son cadahalsos los montes”.

Adonis increpa a Júpiter

“Ay, fiera sangrienta, dice,
si asegundarte dispones,

²⁸ Graves (1967: 77 y ss).

La influencia de la mitología...

advierte que en la de Venus
no en mi vida has dado el golpe.

Y matar a una mujer
con la hazaña [?] tan enorme,
más para escupida es,
que para esculpirla en bronce”.

Aproximadamente una decena de las estrofas que siguen parecen describir las andanzas amorosas de la diosa que culminan cuando Venus,

“Trajinaria de distancias,
la vista escudriña el orbe,
ve un atleta con la muerte
luchando en rojas unciones.

Adonis dio, jaspe yerto,
por lo manchado y lo inmoble

y por dudar lo que ve,
adrede le desconoce”.

Dolida, la diosa,

“Beber la muerte en sus labios,
cervatilla herida, escoje,
muerte bebe en barro y vida
en boca rubí propone.

Mas las víboras de sangre,
que se arrastran por las flores,
nueva Eurídice, la muerden,
miembros de mármol la ponen”.

La historia de amor termina, como otras tantas veces, infaustamente. Por eso, las últimas estrofas recuerdan algunas de las más famosas con las que Venus se identificaría y lanza “estas quejas a los dioses”:

“¡Ay Píramo!, ¡Ay, Tisbe nueva!
Riscos ablandáis que os lloren,
pues caváis en una herida
hoyo a dos vidas conforme.

Ángel Vilanova

.....
'¡Ay Dios bronce! ¡Ay Dios diamante!
¡Ay Júpiter!, cuando adores
a Europa toro, oro a Dafne,
tus amores se malogren.

¡Ay, Apolo vengativo!
Cuando con pies voladores
sigas a Dafne, de ingrato
laurel tus sienes coronas.

¡Ay, náufraga vida mía!
Que un mar bermejo te sorbe
y en la roca de la muerte
te estrellas ya sin tu norte.'

Dijo, y por la herida misma
hasta el corazón entróse,
que aun más allá de la vida
un dulce amor de traspone”.

Suerte similar a las obras ya consideradas padeció *El desierto prodigioso y el prodigio del desierto*, de Pedro Solís de Valenzuela, escrito hacia mediados del siglo XVII y descubierto recientemente por el padre Baltasar Cuartero y Huerta, quien atribuyó su autoría al hermano mayor del autor. De considerable extensión, dividido en veintidos mansiones o capítulos e inconcluso, es un texto digno de atención no por lo que se refiere a su relación con la mitología grecolatina y la Tradición Clásica sino por constituir, después de *El carnero*, un hito de gran importancia en la historia de la narrativa de ficción en prosa en el mundo americano. Como se habrá advertido, ya el título denuncia su filiación barroca, conceptista más precisamente, así como lo es también por su “estructura arborescente”, según estima acertadamente María Teresa Cristina, aunque cuente con un “hilo narrativo central”: las peripecias edificantes, formativas por las que transitan los cuatro jóvenes neogranadinos de la historia, que constituyen el marco (*frame-story*) para la inclusión de muy variados componentes poéticos (tercetos, cuartetos, quintillas, octavas, décimas, silvas, etc.) y dramáticos (una comedia, un auto-sacramental), convierten a *El desierto...* en un texto también difícilmente clasificable según los cánones genéricos de

La influencia de la mitología...

la época, pero indudablemente el más valioso precedente de la narrativa de ficción anterior a la de Pablo de Olavide (1725-1804) y José Fernández de Lizardi (1776-1827), considerados los fundadores del género novelístico en América Latina, ya que puede ser tenido como la primera narración ficticia conocida en el Nuevo Mundo. La estructura del relato es compleja, según María Teresa Cristina, por la integración y no simple yuxtaposición de diferentes narraciones ligadas al hilo conductor apuntado antes. Adicionalmente, es llamativo comprobar, por un lado, que *El desierto...* se anticiparía a la novela de formación (*bildungsroman*), en este caso religiosa, y por otro, según subraya la historiadora y crítica colombiana, que la narración contiene, relatada por uno de sus personajes, lo que sería la primera novela de aventuras de la literatura novohispana cuyos ingredientes más característicos serían “compleja intriga amorosa, amor no correspondido, rapto de la amada de un convento, identidad disfrazada, huída a América, peligrosa travesía marítima con ataque de piratas, separación y reencuentro de los protagonistas”.²⁹ Esta caracterización, podría arriesgar, parece remitir más que a la novela de aventuras a la “novela griega” aunque con una decisiva diferencia: en *El desierto...* no hay el “final feliz” propio de la novela alejandrina (diferencia de no poca monta que ameritaría una explicación). Por lo demás, en el texto sólo es posible encontrar escasas y poco trascendentes referencias míticas del tipo de: “en animado rayo, un veloz bruto, hijo del viento Boreas, de Dárdano en las yeguas engendrado...” (Mansión I); “Manchadas de bermellón, revestidas de oro y jalde, sacó las nubes el amador de Dafne, y apenas salió a bordar de perlas las alfombras que Amaltea y Flora le tendían por los prados...” (Mansión V); “si como don Fernando tiene la copia de Amaltea en su florido ingenio...” (Mansión V); “¡Atropos cruel! Que aun no perdona su guadaña la estambre más fina...” (Mansión VI); “Cuando fui Ícaro abrazado por los rayos de sus ojos...” (Mansión VI); “más estrellas que ojos el pavón de Juno” (Mansión XX). Como se ve nada merecedor de mayores comentarios.

Corresponde ahora analizar la obra de un poeta, versificador, o autor, simplemente como propone discretamente Emilio Carilla, cuya obra reviste cierto interés especialmente de acuerdo al objetivo que orienta esta indagación, Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla (1647-1707/8 ?). Su obra, prácticamente desconocida según Héctor H. Orjuela³⁰, nunca totalmente publicada (José María Vergara y Vergara, Marcelino Menéndez

²⁹ Cristina (1984: 551 y ss). Orjuela (1984)

³⁰ Orjuela (1986:157).

Ángel Vilanova

y Pelayo y Antonio Gómez Restrepo publicaron algunos de sus poemas) está compuesta por el más conocido *Vuelve a su quinta Anfriso solo, y viudo* y diversos folletos que bajo el título de *Rhymica sacra, moral y laudatoria*, incluyen varias poesías y metros, con una epístola en prosa y dos en verso y otras varias poesías en celebración de Soror Inés Juana [sic] de la Cruz...”, por quien, escribe Javier Arango Ferrer con ácido humor, Álvarez de Velasco y Zorrilla “perdió platónicamente la cabeza” y la encomió “con laberintos de prosa y crucigramas en verso”.³¹ Tanto Gómez Restrepo como Héctor H. Orjuela que parece seguir a aquél, consideran a Álvarez de Velasco y Zorrilla un “poeta ascético, con ribetes de estoico”, seguidor de Quevedo por su tendencia satírica; asimismo lo caracteriza su decisión de simplificar el discurso y por tanto de desechar el empleo de latinismos. En un prólogo se defiende de quienes lo atacan porque “componiendo a lo antiguo no he entrado en la moda, que de pocos años a esta parte han dado en usar algunos, de no escribir cláusula sin muchos términos latinizados extranjeros, y aun nuevamente fabricados, pareciéndoles, que de cuantas más voces exquisitas componen sus períodos, los dejan más colocados en la admiración, y que tanto la granjearan mayor, cuanto encubrieren entre más velos de tinieblas sus enigmáticos conceptos...”³² Lector informado y con estudios clásicos -buen conocedor de Virgilio- fue hábil en la versificación, trató temas muy variados (religiosos, ascéticos, morales, familiares, amorosos). En estos últimos se reveló petrarquista, cosa imposible de comprobar porque la mayor parte de la producción de ese tipo se perdió. Sin la “imaginación creadora” de Domínguez Camargo, deseoso de originalidad y “de maravillarse con su ingenio” no intenta lograrlo a través de “la metaforización sino en el ensayo de formas y metros, en la búsqueda deliberada de dificultades para superar”. En esa dirección, “cultiva la oda, dividida a la manera griega en estrofa, antiestrofa y épodo, la glosa, los romances eneámetros, las endechas reales, además de los laberintos y otros juegos pueriles que impone la moda”.³³

Por lo que aquí interesa, las dos epístolas dirigidas a sor Juana Inés son las que sobresalen. Dando indirectamente prueba de la difusión que la obra de la monja mexicana tuvo en su época (otros autores la elogiaron en su tiempo, tal el caso de Juan del Valle Caviedes (1625-1698 ?), Álvarez de Velasco y Zorrilla escribe hacia 1698 una primera “Carta laudatoria a la señora soror Inés Juana de la Cruz... Escrívesela desde la ciudad de Santa Fe

³¹ Arango Ferrer (1965:127).

³² Citado por Gómez Restrepo (1956: 166).

³³ Cristina (1984:556-7).

La influencia de la mitología...

de Bogotá, Corte del Nuevo Reyno de Granada...” Debe haberla escrito después de la muerte de sor Juana Inés porque luego escribió otro poema titulado “Amante, conque la acelerada muerte de Nise restaura la razón que le tenía usurpada la tyrania del amor”. En la “Carta laudatoria...” confiesa “haber encontrado ‘Una Musa de carne, sangre y hueso’ a la cual no podrán emular las Nueve Musas que como mocas de cántaro fregonas se verán obligadas a frecuentar el convento de San Jerónimo para que puedan, bajo la tutela de la monja mexicana, Ineses Juanas de la Cruz llamarse”.³⁴ La “Segunda Carta laudatoria en jocosas metaphoras, al segundo libro de la sin igual madre soror Ines Juana de la Cruz”, reconoce como motivación el segundo tomo de las Obras de sor Juana Inés (además de reiterar su admiración por *El primero sueño*, prueba de su buen juicio crítico). En clave humorística, echando mano a personajes y episodios de la mitología grecolatina exalta la obra de la monja como “paradigma del nuevo estilo literario”.³⁵ Pretendiendo comunicarle a sor Juana noticias sobre el impacto que su obra ha producido en Santa Fe de Bogotá le dice que quienes escriben en una gaceta local “... tan absortos se hallan, y turbados, que le han negado a Apolo la obediencia”. La subversión no se limita a este dios, sin embargo, porque frente a la “Décima Musa” también han perdido respetabilidad dioses como Minerva, Venus, Mercurio, Cupido. La “Diosa mexicana” es la “nueva dispensadora del amor”, Venus es objeto de burla y Minerva debe enviar al convento de San Jerónimo a Nictimine, el búho, a beber la ambrosía del tintero de sor Juana. Sorprende mucho más, no obstante, que en la parte final de la “Carta...”, Álvarez de Velasco y Zorrilla afirme que “Diana y otras diosas al ver que una persona de su sexo competía con los más sutiles ingenios varoniles, resolvieron hacer una guirnalda honrando a la ‘Décima Musa’, un acróstico -incluido en la epístola- en el que cada palabra inicial es el nombre de una mujer que se ha distinguido en la historia, el arte o la literatura”.³⁶

Dos son los autores neogranadinos cuyas obras restaría incluir para completar el *corpus* que aparece en casi todas las historias de la literatura colombiana: se trata del fraile cartujo Fernando Fernández de Valenzuela (1616-1677 ?) y sor Francisca Josefa de Castillo y Guevara (1671-1742). Sin embargo, desde la perspectiva de este Coloquio sus obras no acreditan

³⁴ Orjuela (1986: 181).

³⁵ *Ibid*: 186.

³⁶ *Ibid*: 190.

Ángel Vilanova

mayor interés, sobre todo la de la Madre Castillo: su *Vida*, un relato autobiográfico, sus *Afectos espirituales*, escritos a lo largo de toda su vida, otros textos breves y algunos contados poemas, debe ser adscritos a la literatura mítico-ascética; fueron escritos según el modelo de Santa Teresa de Jesús, aunque la mayor influencia sobre sus inclinaciones literarias provino de la Biblia. En cuanto a Fernández de Valenzuela, merece ser recordado especialmente por haber sido el autor de la primera obra teatral “colombiana” a la cual mencioné al comienzo de esta exposición, titulada *Laurea crítica*, escrita hacia 1629. Es “un entremés satírico cuya única importancia reside en su sentido crítico -escribe Eduardo Camacho Guisado. Es una sátira contra una clase social -agrega-, contra cierto tipo de intelectuales, pero principalmente contra cierto estilo literario: el gongorismo”. J. J. Arrom, quien junto a J. M. Rivas Sacconi descubrió la obra subraya que justamente en tiempos en que el barroco reina sin discusión en todo el continente, Fernández de Valenzuela arremete “precisamente contra dos señalados aspectos de aquel estilo -la riqueza metafórica y los cultismos- y dé con certera puntería en frases e imágenes que luego llegarían a ser lugares comunes”.³⁷

VI

Espero que a partir del título de esta intervención nadie se haya forjado expectativas acerca de la literatura “venezolana” del siglo XVII, porque es imposible satisfacerlas. En verdad, no reparé en el problema sino muy recientemente, ya enviado el título. Y no es que decidiera eliminar esa parte de la exposición. Al contrario, hasta último momento estuve enzarzado en una búsqueda finalmente infructuosa para intentar desmentir la categórica afirmación de Arturo Uslar Pietri sobre la inexistencia de producción literaria en la Venezuela del siglo XVII. Después de recordar que Juan de Castellanos menciona en sus *Elegías de varones ilustres de Indias* a una serie de presuntos “poetas” residentes en la isla de Margarita de cuyas obras no se tiene noticia, y de citar diferentes textos de cronistas, como el de fray Pedro Simón (*Noticias historiales de la conquista de Tierra Firme en las Indias Occidentales de 1626*) y algunas otras obras de teología y de erudición, afirma que la crónica de fray Pedro Simón marca el comienzo de un “silencio que cubre el resto del siglo. El país -agrega- es como un coto cerrado al mundo...” En Venezuela, insiste, “hay silencio” que “no viene a romperse hasta 1723, cuando se publica la *Historia [de la conquista]* de Oviedo y Baños, cuya segunda parte que debía ocuparse justamente del siglo XVII, no se escribió o no se publicó. De modo que entre 1623 y 1723

³⁷ Camacho Guisado (1965:85-6).

La influencia de la mitología...

reina el “silencio en la literatura venezolana. El más largo silencio que ella haya conocido. Ni una historia, ni un poema, ni un tratado teológico o jurídico”. A pesar de ser el siglo de Góngora, Lope, Quevedo, Calderón, concluye: “nada de lo que en aquel siglo ocurre en nuestra tierra llega a expresarse en literatura”.³⁸

Mariano Picón Salas por su parte, estima que “Venezuela no tuvo una literatura colonial que pueda compararse, pálidamente, por lo menos por su volumen, con las de México, Perú o el Nuevo Reino de Granada”. Aduce entre otras causas la falta de imprenta (que llega recién en 1808) y destaca que “Los papeles que quedan del siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII -novenas y sermones gongorinos de circunstancia... coinciden en su barroquismo colonial con las de otras partes de América”.³⁹

Son varios los autores de trabajos críticos e históricos que insisten en la existencia de producción literaria en Venezuela durante el siglo XVII pero sin poder exhibir ninguna muestra: “Durante todo el siglo XVII el clima cultural [en Venezuela] cobró alientos insospechados -afirman, por ejemplo, Ginés de Albareda y Francisco Garfias- y es dolor grande el que escaseen tanto las noticias y sea tan pobre el acervo literario, perdido en su mayor parte durante las revoluciones que padeció el país a lo largo de todo el siglo XIX”. A pesar de un importante desarrollo de los estudios en Humanidades, incluidos los de Retórica y Poética en los Colegios venezolanos, “pocos, muy pocos, son los poemas salvados o despertados en los archivos y en los conventos” y aunque, insisten, “es indudable que hubo muchos versificadores y que jamás faltaron versos para ‘celebrar las fiestas reales’” y otros acontecimientos, nada llegó hasta hoy, como lo muestra la misma *Antología* de los citados autores, que pasan de un *Romance de Aguirre* de 1561, de Gonzalo de Zúñiga, al poema de Alonso de Escobar titulado *A la ciudad de Caracas*, de 1723.⁴⁰

³⁸ Uslar Pietri, A., en Rodríguez Carucci (1995:76-82). El subrayado es mío.

³⁹ Picón Salas (1984:34-5).

⁴⁰ Alvareda – Garfias (1958:13-15). Otros estudios para consultar sobre el mismo tema: Febres Cordero (1959: 17-91), Subero (1973:287-317), ambos incluidos en Rodríguez Carucci (o.c.).

Bibliografía.

- Albareda, Ginés de (1958) *Antología de la poesía hispanoamericana: Venezuela*. Madrid.
- Arango Ferrer, Javier (1965) *Raíz y desarrollo de la literatura colombiana*. Bogotá, Edic. Lerner-Academia Colombiana de Historia, *Historia extensa de Colombia*, vol. XIX.
- Arrom, J. J., (1963) *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*. Bogotá.
- Camacho Guisado, Eduardo (1965) *Estudios sobre literatura colombiana. Siglos XVI-XVII*, Bogotá.
- Carilla, Emilio (1969) *El Barroco literario hispánico*. Buenos Aires.
- _____, (1948) *Hernando Domínguez Camargo. Estudio y selección*. Buenos Aires.
- _____, “La lírica hispanoamericana colonial”, en: Madrigal, Luis Iñigo (1982)
- _____, (1972) *La literatura barroca en Hispanoamérica*. Nueva York.
- Cristina, María Teresa (1984) *La literatura en la conquista y la colonia*, vol. VIII de Jaramillo Uribe, Jaime (Edit.) *Manual de historia de Colombia*. Bogotá.
- Cuartín, Pedro (1996) *La obra de Hernando Domínguez Camargo: arquitecto gentil de laberintos*, Mérida (Venezuela).
- De la Campa y Chang-Rodríguez (Selección, estudio y notas) (1985) *Poesía hispanoamericana colonial. Antología*, Madrid.
- Domínguez Camargo, Hernando, (1986) *Obras*. Prólogo de Giovanni Meo Zilio. Cronología y bibliografía Horacio Jorge Becco. Caracas
- _____, (1960) *Obras*. Edición de Rafael Torres Quintero, con estudios de Alfonso Méndez Planarte, Joaquín Antonio Peñalosa y Guillermo Hernández Alba. Bogotá.
- _____, (1956) *San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús: Poema Heroico. Síguenle las poesías del Ramillete de varias flores poéticas y la Inyectiva apologética*, con prólogo de Fernando Arbeldez, Bogotá.
- Fernández Moreno, César (Coordinador) (1976), *América Latina en su literatura*. México..
- Garfias Francisco, v. Albareda, Ginés de, ob.cit.

La influencia de la mitología...

- Gómez Restrepo, Antonio (1956) *Historia de la literatura colombiana*. T. I. Bogotá.
- Graves, Robert (1967) *Les mythes grecs*. Paris (2t.).
- Lezama Lima, José, “Imagen de América Latina”, en: Fernández Moreno, César, *América latina en su literatura*.
- Lucena Salmoral, Manuel: “Hispanoamérica en la época colonial”, en: Madrigal, Luis Iñigo, (1982)
- Madrigal, Luis Iñigo (coord.) (1982) *Historia de la literatura hispanoamericana (Época Colonial)*. Madrid.
- Navarrete Orta, L. (1991) *Literatura e ideas en la historia hispanoamericana*. Caracas.
- Orjuela, Héctor H. (1986) *Estudios sobre literatura indígena y colonial*. Bogotá.
- _____, (1984) *Desierto prodigioso y el prodigio del desierto, de Pedro de Solís y Valenzuela. Primera novela hispanoamericana*. Bogotá.
- Picón Salas, Mariano, (1958, 3ª ed) *De la conquista a la independencia. Tres siglos de Historia Cultural Hispanoamericana*. México.
- _____, (1984) *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Caracas.
- Rodríguez Carucci, Alberto, (1995, inédito) *Literatura colonial en Venezuela*. Mérida (Venezuela).
- Rodríguez Freyle, Juan, (1979) *El carnero*. Prólogo, notas y cronología de Darío Achury Valenzuela. Caracas.
- Sarduy, Severo, “*El barroco y el neo-barroco*” en: Fernández Moreno, César (1976).
- Uslar Pietri, Arturo, (1974) *Letras y hombres*. Madrid.
- Vergara y Vergara, José Ma., (1958) *Historia de la literatura en Nueva Granada*. Bogotá.