

## LA FUNCIÓN EXEGÉTICA DE LA CONSTRUCCIÓN BARROCA DE LA NATURALEZA EN *LA CHRISTIADA* DE DIEGO DE HOJEDA (PERÚ, 1611)

Por ELENA MARÍA CALDERÓN DE CUERVO\*

### 1. Sobre Poéticas, Retóricas y Crítica literaria en el Perú del siglo XVII

Un abordaje a *La Christiada* de Fray Diego de Hojeda requiere una serie de deslindes previos que permitan instalarse tanto en el espacio histórico y cultural del Perú del siglo XVI como en la categoría poética en la que el texto mismo se expresa. Solo así se puede obtener una valoración acertada y no solo del poema del padre Hojeda sino de todas las producciones que surgieron en el horizonte literario de ultramar. Las dificultades generadas por este tipo de comprensión de la cultura en el ámbito americano, pueden ser abordadas por un lado, por el problema que surge desde la complejidad intrínseca del estatuto semántico de los textos y documentos, general en el mundo hispanoamericano y que sólo se resuelven por medio del reconocimiento auténtico de la relación texto-contexto; y, por otro, por los problemas de interpretación suscitados por lo que se puede denominar el «acarreo» de la crítica.

La épica, sobre todo *La Araucana*, siempre en forma aislada, fue considerada un objeto «raro» de estudio, como lo demuestra el trabajo de José Durand «Peculiaridad de la Literatura colonial: el caso Ercilla» de 1993. Sin embargo, la epopeya americana tuvo, desde un principio, una crítica abundante y de primer nivel, referida en primer lugar al poema de Ercilla considerado como el más característico y alentador modelo del género en el Siglo de Oro. En menor medida *El Arauco domado* de Pedro de Oña, el *Bernardo del Carpio* de Balbuena y *La Christiada* de fray Diego de Hojeda fueron tema de observación de los críticos contemporáneos, de manera tal que, cuando el problema llegó a la rutina curricular

---

\* Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza).

universitaria y aparecieron los manuales, los poemas heroicos americanos contaban ya con un nutrido estatuto bibliográfico.

Sobre la historia crítica del género se explaya Frank Pierce en el primer capítulo de su volumen *La Poesía épica del Siglo de Oro*<sup>1</sup>. Más que recorrer lo investigado (y ampliamente difundido) por Pierce, interesa rescatar el hecho de que los poemas épicos al ser incorporados a la problemática poética peninsular, sufrieron un proceso de desinserción que acarreó una equívoca interpretación de su valor. *La Araucana* dio pie a la tesis –insostenible– de un héroe colectivo<sup>2</sup> y la aparentemente incomprensible complejidad de *La Christiada* soslayó toda interpretación de su estructura que era precisamente donde residía su «peculiaridad».

Pero al estudio del contexto pertenecen también la identificación de las retóricas y las poéticas. Si las cartas del Descubrimiento fabrican su propia retórica a partir de *Il Milione* de Marco Polo<sup>3</sup> y las relaciones autobiográficas de la Conquista, hacen lo propio, ¿por qué no ampliar este ángulo a la comprensión de las obras posteriores en las cuales, el influjo de las preceptivas es más fácilmente perceptible? Así como las retóricas en cuanto estudian la producción de los discursos, son fenómenos pretextuales, las poéticas tienen que ver con la recepción<sup>4</sup> y en este sentido, están particularmente influidas por la idea que el momento histórico tenga del hombre y su sentido. El Siglo de Oro heredó de Dante y Tasso la consideración de las semejanzas estilísticas entre poesía y teología, sobre todo en el uso de un lenguaje alegórico común y en el principio básico de que el fervor poético provenía de Dios<sup>5</sup>. Esta confluencia entre Poética y Teología fue particularmente alimentada por el

---

1. Frank PIERCE, *Spanish Epic Poetry of the Golden Age*. Versión castellana de J.C. CAYOL DE BETHENCOURT, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1961.

2. Cfr. El trabajo de Hugo MONTES BRUNET, *Estudios sobre La Araucana* (copia mimeografiada), Santiago de Chile, 1969, posteriormente publicado por Ediciones Universitarias, expuso la tesis del héroe colectivo apoyándose en la comparación del *El cerco de Numancia* de Cervantes y *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega. Si Montes hubiese comparado esta epopeya con las relaciones autobiográficas de la Conquista de América, hubiera advertido que el héroe es esa primera persona que narra los hechos en los que él mismo se proyecta como protagonista. (Cfr. Elena CALDERÓN DE CUERVO, «La enunciación heroica en las Relaciones de la Conquista», en *El discurso del Nuevo Mundo: entre el mito y la Historia*, Buenos Aires, Nueva Hispanidad, 2002).

3. Cfr. Elena CALDERÓN DE CUERVO, *El Discurso del Nuevo Mundo: entre el mito y la historia*, Mendoza, UNC. Fac. de Filosofía y Letras, 1990. En el primer capítulo, «Las Cartas del Descubrimiento: un intento de tipificación», se analiza la retórica del Descubrimiento y cómo se va configurando hasta llegar a constituirse en el marco de referencia para textualizar el descubrimiento.

4. Cfr. José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*, Madrid, Gredos, 1993, señala el paralelismo entre retórica y producción y hermenéutica e interpretación (p. 127).

5. *Ibid.*, p. 206.

clima creado por el Concilio de Trento. Sanford Shepard, en su estudio sobre las teorías literarias del Siglo de Oro<sup>6</sup>, deja señalada esta dependencia de las poéticas y preceptivas españolas con respecto a los principios de la Contrarreforma. No obstante, todo dato extraliterario que de una manera u otra ingresa en el poema debe ser entendido y traducido en términos poéticos, de tal manera que quede comprometido con el sistema de concordancia interna de la estructura; de lo contrario el poema pasa a ser un panfleto, de mejor o peor calidad, pero siempre en desmedro de aquella «unicidad» que ponderaban los estilistas.

«En el espacio colonial se han hecho estudios serios sobre las poéticas reinantes, como el de Tauro y el de Cornejo Polar<sup>7</sup>, pero no se las ha estudiado aun, en función de las obras pertinentes. Tampoco se ha estudiado desde la literatura, la influencia cultural y literaria de los Concilios americanos, teniendo en cuenta que fueron los encargados de organizar la sociedad virreinal, y los responsables de la instauración de un verdadero estado y una sociedad confesional en América<sup>8</sup>.

Octavio Paz, en su ensayo sobre Sor Juana Inés de la Cruz, al describir la sociedad virreinal de la Nueva España dice: «En el sentido amplio de la palabra culta, Nueva España fue una sociedad culta: no solo vivió con plenitud la cultura hispánica [...] sino que la adaptó con gran originalidad a las condiciones del suelo americano y las modificó sustancialmente [...] encerrada en las academias, universidades y seminarios religiosos, [...] era una cultura docta para doctos [...] la teología era la reina de las ciencia y en torno a ella se ordenaba el saber. Otra nota distintiva era la fusión de la tradición cristiana y el humanismo clásico: la Biblia y Ovidio, San Agustín y Cicerón, Santa Catalina y la sibila Eritrea<sup>9</sup>».

Esta apreciación de Paz sobre el México del siglo XVII es válida para el Virreinato del Perú, sobre el cual se han ido centrado estas observaciones ya que es el espacio histórico-cultural en el que Diego de Hojeda, fraile dominico, escribió *La Christiada*<sup>10</sup>.

---

6. SANFORD SHEPARD, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1962. Cfr. p. 68.

7. ALBERTO TAURO, *Esquividad y gloria de la Academia Antártica*, Lima, Huascarán, 1948 y ANTONIO CORNEJO POLAR (edición, introducción y notas), *Discurso en Loor a la poesía*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fac. de Letras, 1964.

8. Cfr. FRANCISCO MORALES PADRÓN, *Historia General de América*, tomo II, Madrid, Espasa Calpe, 1982. Dice al respecto que, «en esta forma, las Indias se constituyeron en un estado confesional, que exigía la abolición de ritos antiguos, que no toleraba la presencia de otras religiones y que mantenía una permanente vigilancia en lo religioso» («Los reinos indios», p. 371).

9. OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la Fe*, México, FCE, 1982, p. 69.

10. DIEGO DE HOJEDA, *La Christiada*, introducción, edición, notas y texto de ELENA CALDERÓN DE CUERVO, Buenos Aires, Nueva Hispanidad-Cethi-UNCuyo, 2008. Este será el texto de

En lo que respecta a los estudios críticos sobre el tema, no siempre responden a lo que se entiende hoy como crítica literaria. En primer lugar, porque tratándose de una obra de relativa antigüedad, la bibliografía de referencia que se ha ido acumulando revela tantas variantes cuantas acusa la historia de los métodos críticos: desde el racionalismo positivista –hoy prácticamente reinstaurado en el nuevo «discurso colonial»–, la crítica biográfica y su consecuente incompreensión esencial de la problemática hispanoamericana hasta el esteticismo para el cual todo dato extrapoeético en la organización interna del texto es considerado una sobrecarga defectuosa del mismo.

## 2. El Barroco colonial y sus particularidades

Hay que tener en cuenta además que todas las obras producidas durante el Siglo de Oro español, dentro y fuera de la Península, sufren un proceso de reinterpretación a partir de la incorporación del concepto de Barroco literario. La denominación de Barroco era sinónimo de mal gusto para todo crítico de tendencia neoclásica. Este prejuicio se proyecta en la crítica a través de casi todo el siglo XIX, y no sólo hasta Jakob Burckhardt sino, inclusive, hasta Benedetto Croce. La rehabilitación comienza en primer término en la Arquitectura y las Artes plásticas y en última instancia llega a la Literatura<sup>11</sup>.

Si con Wölfflin<sup>12</sup> y Weisbach<sup>13</sup> el Barroco quedaba definitivamente establecido para la Historia del arte, tanto desde el punto de vista de la forma como del contenido, iconografía y significado, su irrupción definitiva en las letras, luego de varios intentos no del todo felices<sup>14</sup>, se hizo a partir de los estudios de Marcel Bataillon, *Érasme et l'Espagne*, de 1937; Guillermo Díaz-Plaja, *El espíritu del*

---

referencia para el análisis propuesto.

**11.** Cfr. Helmut HATZFELD, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1973. En este trabajo –ya clásico– sobre el Barroco se hace un «Examen crítico del desarrollo de las teorías del Barroco», en el cual se observa cómo los principios estéticos que comienzan a aplicarse en la arquitectura y en las artes plásticas, pueden ser trasladados a «géneros de carácter descriptivo-narrativo, a la épica de Torquato Tasso, por ejemplo. La tarea podía llevarse a cabo sin otra dificultad que la de modificar dichos “principios”, como lo hizo, en efecto, Theophil Spoerri ya en 1922» (p. 17) y como, de hecho, lo hace Hatzfeld en este estudio.

**12.** Heinrich WOLFFLIN, *Kunstgeschichliche Grundbegriffe*, München, Bruckmann, 1921.

**13.** Werner WEISBACH, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, Cassirer, 1921. Se conoció en español a través de la traducción de Enrique LAFUENTE FERRARI, *El barroco, arte de la contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

**14.** Cfr. Helmut HATZFELD, *Estudios...*, cit. Menciona el intento de Fritz Strich (*Der lyrische Stil des 17. Jahrhundertsk*, 1916) cuyo «principal error consiste en tomar como punto de partida la literatura alemana, que, en el siglo XVII, se hallaba todavía en una época inicial de tanteo, comparada con la madurez de las literaturas románicas» (p. 16).

*Barroco*, de 1940 y Helmut Hatzfeld, *El predominio del espíritu español en la literatura europea del siglo XVII*, de 1941<sup>15</sup>. De acuerdo con estos autores los presupuestos teóricos a considerar para una comprensión correcta del problema eran: el Barroco, en tanto categoría estética, que se manifiesta por ese gusto que da preferencia a lo raro, a lo complicado y a lo divino sobre lo terrestre, bello y mundano, debía ser considerado parte de la idiosincrasia de España, quien habría influido posteriormente en Roma y en Nápoles, estimados como centro y origen del Barroco histórico. El análisis de sus rasgos esenciales debía tener en cuenta estos cuatro factores: en primer lugar, la existencia de los principios estéticos del Renacimiento italiano plenamente desarrollados como punto de partida; en segundo término, una espiritualidad dominante acorde con Trento y la consecuente reinstauración del humanismo cristiano; tercero, la no existencia de una Reforma protestante oficial, prosaica e iconoclasta; y cuarto, un arte y una literatura que se hallaran a un mismo nivel de perfección y estuvieran al servicio de la propaganda religiosa. Desde Italia se extendió por Francia, Alemania e Inglaterra y regresó a la misma España, donde ya habían florecido Cervantes y Velázquez, dando origen a tendencias como el conceptismo y el culteranismo<sup>16</sup>.

Fue España, por lo tanto, la responsable de la difusión del Barroco en Europa, como lo fue también de la Contrarreforma católica ya que uno y otra se inscribieron como los rasgos esenciales del «estilo» del Imperio español que, como tal, tuvo una función pública y pedagógica.

Sin dejar de reconocer el aporte esencial que estos estudios críticos significaron para el rescate del período y de las obras barrocas, un aspecto se debe objetar y es el hecho de abordar la literatura con los mismos criterios que operan para las artes plásticas; esto produjo un desajuste de la dimensión del objeto literario cuyo efecto fue –y es aún hoy– la desinserción de las obras del marco teórico y epistemológico que, necesariamente, las justifica. La imagen, como código de transferencia de las artes plásticas, tiene un valor universal, que no lo tiene el lenguaje. La lengua es una realidad particular en cuanto que está demasiado amarrada al tiempo y al espacio así como a la nación y a la persona. Tanto, que el retorno al horizonte de producción, con la consecuente comprensión de los principios de filosofía poética de una obra literaria, es un paso previo fundamental para intentar una hermenéutica satisfactoria. El mismo Hatzfeld apunta los problemas que surgen en torno a la concepción «universalista» del Barroco. No obstante, propone un denominador común para los países católicos y latinos<sup>17</sup>. Es de rigor señalar

---

15. Aparecido en *Revista de Filología Hispánica* (Buenos Aires), año III (1941), pp. 9-23. Conferencia pronunciada por Hatzfeld en la Universidad de Bruselas en marzo de 1940.

16. Hatzfeld atribuye estas «exageraciones» al «espíritu mozárabe que, en tiempos pasados, creó el arte, *mudéjar* y la literatura *aljaimada*» (*Ibid.*, p. 19).

17. Hatzfeld disiente con Pierre Francastel, en cuanto que éste opina que se debe rechazar

que hay una diferencia notable –no violenta– entre las producciones barrocas de Hispanoamérica y las de la Península, y esto por razones muy diversas. Si en España los recursos discursivos del conceptismo están en función de ahondar en la interpretación poética de contenidos metafísicos (Quevedo y Calderón) y la oscuridad proviene del sensualismo culterano, Sor Juana, por el contrario, consigue su hermetismo a través de una poética conceptista. Para Hojeda, los principios teóricos de la *Poética* de Aristóteles explican, necesariamente, la Teología, y no a la inversa como ocurre con las propuestas del Pinciano y de Cascales. América es más filosófica y aristotélica que el viejo mundo, porque en ella la relación poeta-teólogo no es una opción sino una necesidad. Pero todo esto tiene su justificación en un entorno histórico-cultural, el mismo que hace que los fundamentos teológicos que impulsaron la defensa de la Fe católica en Europa promovieran la Misión en América.

Habrá que tener en cuenta, además, en este recuento del material crítico sobre *La Christiada*, que los estudios han estado determinados por la complejidad del estatuto semántico del poema que impone aproximaciones de diversos órdenes, ya sea que se lo haya considerado como manifestación de un género literario o como producto de la especulación sobre un sistema religioso. Así se habrá de entender los aportes críticos como sinónimo de interpretación, otorgándole a esta última una amplitud mayor de su ámbito en relación con el fenómeno de la comprensión, teniendo en cuenta que el fin de toda interpretación es la búsqueda de un sentido completo<sup>18</sup>.

---

«el sueño malsano de una Europa unida estilísticamente» («Limites chronologiques, limites géographiques et limites sociaux du Baroque», en Enrico CASTELLI (ed.), *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, Bocca, 1955, p. 59). Apoya la tesis de Cioranescu, que dice que «el barroco es un movimiento de interés universal, que abarca todas las manifestaciones artísticas de un determinado período, y entonces las fronteras lingüísticas y literarias son meras ficciones, que no limitan en ningún modo la extensión del fenómeno» (*El Barroco o el descubrimiento del drama*, Universidad de La Laguna, 1957, p. 46). Cfr. Helmut HATZFELD, *Estudios sobre el Barroco*, cit., p. 73.

**18.** El problema de la interpretación es una constante de los estudios literarios. En términos generales «crítica» e «interpretación» son sinónimos. En el estudio de José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS sobre los *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*, (Madrid, Gredos, 1993), se hace referencia concretamente a que «la escritura es un lugar privilegiado de la interpretación, por cuanto asume la distancia como hecho constitutivo. Se escribe para luchar contra la distancia temporal. Todo lector se enfrenta a la separación, y se ve obligado a interpretar» (p. 12). Emilio LLEDÓ en «Literatura y crítica filosófica», (en *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1985) ve, en el juicio de Platón contra la escritura, «traslucir un problema más profundo, aquel que plantea la incesante necesidad de que toda escritura exija siempre su interpretación; de que la soledad del lenguaje requiera un esfuerzo ininterrumpido por arrancarla de su original silencio» (p. 421).

### 3. La crítica en torno a *La Christiada*

En rigor, el primer estudio crítico sobre *La Christiada*, es el que consta en una composición laudatoria, titulada *Discurso en Loor de la Poesía* aparecido en Sevilla en 1608. Este poema anónimo escrito en Lima, según consta en los preliminares que Diego Mexía y Fernangil hace, al comienzo de su *Parnaso Antártico*<sup>19</sup> refiriéndose a esta composición que él mismo adjunta a su obra. En el *Discurso* Hojeda es nombrado junto con Gálvez, ambos autores de poesías «a Cristo dedicadas»<sup>20</sup>. Si bien *La Christiada* no estaba publicada para el tiempo en que se escribió el *Discurso*, se la conocía, si no completa, en fragmentos o por cantos aislados. Lo importante aquí es que se designara a Hojeda no sólo como poeta religioso residente en Lima<sup>21</sup> sino formando parte de la Academia Antártica<sup>22</sup> y de esta manera incorporado a lo que hoy se llamaría una generación de poetas. Además de Hojeda, Gálvez y Mexía, están mencionados Francisco de Figueroa autor de un *Tratado breve del dulcísimo Nombre de María*, Duarte Fernández conocido por sus *Relaciones del Perú*, Pedro de Oña con su *Arauco Domado*, Miguel Cabello de Balboa y la *Miscelánea Antártica*, Diego de Avalos y Figueroa autor de una *Miscelánea Austral* y de *Defensa de Damas* y Diego de Aguilar autor de *El Marañón*. Mucho menos conocidos son Pedro Montes de Oca, Juan Sedeño, Juan de Salcedo y Villandrano, Gaspar de Villaroel, Luis Pérez Ángel y Antonio Falcón, de quienes no se sabe nada salvo lo que aparece en el *Discurso*, esto es, que escribían a la manera italiana, pues la autora los compara con Dante y Tasso. Igual suerte han tenido los últimos poetas mencionados en la alabanza: Cristóbal de Arriaga y Pedro Carvajal.

El principio ordenador que asocia estos poetas es, sin duda, la coetaneidad. No obstante, aún cuando la poetisa no jerarquiza y prodiga por igual elogios a

19. Diego MEXÍA Y FERNANGIL, *Primera Parte del Parnaso Antártico y de otras obras amatorias, con las 21 Epístolas de Ovidio y el in Ibin, en Tercetos. Dirigidos a don Juan de Villela, oidor en la Cancillería de Los Reyes. Por Diego Mexía, natural de la ciudad de Sevilla y residente en la de los Reyes, en los riquísimos Reinos del Pirú*. Con privilegio. Impreso en Sevilla por Alonso Rodríguez Gamarra. Año 1608. Estos son los datos que corresponden a la *Princeps*. Se maneja la edición de Antonio CORNEJO POLAR, *Discurso en Loor de la Poesía*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fac. de Letras, Instituto de Literatura, 1964.

20. Cfr. *Discurso...*, cit., p. 242, versos 571 a 579.

21. *Ibid.*, p. 242, versos 577-579: «El uno está a Truxillo enriqueciendo / a Lima el otro: y ambos a Sevilla».

22. *Ibid.*, p. 239, versos 496-498: «I vosotras Antárticas regiones / también podéis teneros por dichosas / pues alcançais tan célebres varones» y luego en la p. 240, verso 526: «I un tiempo fue, qu' en tu Academia viste». La denominación de Academia Antártica parece ser original de Mexía y Fernangil, a quien la misma autora reconoce como exponente máximo: «I tu Mexía, que eres d'el Febéo / va(n)do el príncipe, aceta nuestra ofrenda / de ingenio pobre, i rica de desseo» (p. 251, versos 802 a 804).

poetas de mérito y a versificadores sin importancia, se puede advertir que, en general, los temas oscilan entre lo religioso y la historia sobre la base formal de una fuerte influencia del barroco italiano (Tasso, Vida, Sannazzaro) y, a través de estos, Ovidio, Dante y Petrarca. Si bien el estilo de Hojeda no está libre de toda afectación y conserva de un modo sutil y casi inexplicable, ciertos rasgos gongorinos, estos autores están, en general, aún lejos de la oscuridad culterana actúa en ellos, como fondo ideológico básico el espíritu de la Contrarreforma católica en su versión americana.

Aparece en Lima en 1890, el trabajo de Eleazar Boloña Dañino, *La Cristiada. Poema épico de Fray Diego de Ojeda*<sup>23</sup> apuntando una serie de generalidades cuyo mérito consiste en aportar una lectura del poema desde la literatura peruana. Más profundo, si se quiere es el estudio de Fray Justo Cuervo, *El Maestro Fr. Diego de Ojeda y La Cristiada*, que este autor compusiera al otorgársele el doctorado en la Universidad de Salamanca, fue publicado en Madrid, Librería de Gregorio del Amo en 1898<sup>24</sup>. Apareció luego como prólogo a la reproducción de Leoncio González Llopis, en Barcelona en 1902.

Cuervo destaca, luego de un análisis rápido de los contenidos doctrinales del poema, que la obra refleja la «teoría del tomismo»<sup>25</sup>.

«Cuando desempeñaba este cargo [regente de estudios en el convento de Lima], dio a luz en su patria, el año de 1611, el poema que le ha inmortalizado, y que había compuesto cuando aún era de corta edad. Así lo confiesa él mismo en el libro V de *La Cristiada*<sup>26</sup> [...]. Pensó hacer una defensa de la doctrina de Santo Tomás, atacada

---

**23.** Ha sido imposible hallar un ejemplar de este trabajo. Se maneja una referencia a este trabajo, sin ningún contenido importante, salvo la intención de catalogar el poema como obra épica, obtenida de una edición abreviada y muy popular de Santiago, sin dato editorial ni fecha. Tiene esta edición un prólogo sin autor responsable, que se propone adjuntar nuevos aportes sobre la biografía de Hojeda y con tal propósito cita a Boloña Dañino y a Justo Cuervo. La biografía parece una hagiografía montada sobre el dato de la «humildad» tan señalada en nuestro poeta y el librito (47 páginas) podría considerarse como una edición de difusión, muy útil para seguir un *Via Crucis*.

**24.** Este trabajo de Justo Cuervo, fue publicado en Madrid, en 1918, en una colección de *Discursos*, bajo el subtítulo de *Discurso leído en la Universidad de Madrid para obtener el doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras* por el P. Fr. Justo Cuervo. Sobre este trabajo –anota don Marcelino Menéndez y Pelayo– «un joven dominico, de quien mucho espera la historia literaria de su Orden, presentó años hace a la Fac. de Letras de la Universidad de Madrid, una tesis doctoral acerca del P. Ojeda (sic) con datos biográficos que no hemos visto en ninguna otra parte», (*Historia de la poesía hispanoamericana*, tomo II, cap. IX, Perú, p. 99).

**25.** *Ibid.*, p. 34.

**26.** Cfr. L. V: 168.



en aquellos días por algunos imprudentes innovadores [...]. Pero el poeta no dobló la edad y sus planes no debieron salir de la esfera de proyectos»<sup>27</sup>.

Hay que anotar, en principio, que la *Suma Teológica* de Santo Tomás es un dato «moderno», en el mejor de los sentidos, y no un resabio de «medievalismo», en el peor de los sentidos. Fueron los jesuitas quienes impusieron en Trento el retorno a la filosofía tomista como único medio de purificar la Teología de la herejía protestante. De esta manera, el sustrato tomista del nivel doctrinario del poema de Hojeda junto con la influencia de Tasso y Vida marcan *La Christiada* como un poema de su tiempo. Por otra parte, Cuervo no discierne la función del discurso doctrinario a nivel del plano estructural y, por esto mismo quizá, encuentra que es un «defecto» la constante «aparición de la personalidad del poeta»<sup>28</sup> que figura en su análisis como un punto oscuro.

En el análisis de don Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Historia de la poesía Hispano-americana* (1948, tomo II), se inserta a Hojeda en el ámbito particularísimo de la poesía del Perú virreinal, aun cuando la reconstrucción del horizonte de su producción no sea, ni con mucho, la que hoy se maneja. Le reconoce además, los méritos poéticos enlazados en la materia teológica: «la ardiente elocuencia de nuestros ascéticos, la del venerable Granada<sup>29</sup>, sobre todo, en sus *Meditaciones sobre la Pasión*, nadie la ha igualado entre nuestros poetas, salvo el P. Ojeda» (p. 97). Es importante el hecho de que Menéndez y Pelayo considere como una unidad los aspectos poéticos y doctrinales del poema y que deje señalada la influencia de Fray Luis de Granada. Aun cuando este último dato puede apoyar un estudio retrospectivo, en afán de localizar una tradición poético-teológica que entronque al peruano con las fuentes de Trento, más que una semejanza de estilos.

En la *Introduction* de Sor Mary Helen Patricia Corcorán, a su edición de *La Christiada*<sup>30</sup> se hace un recuento pormenorizado de los documentos concernientes a la vida de Hojeda, para construir luego una biografía muy completa sobre el autor de acuerdo con los datos consignados. Rastrea, en segundo lugar, los poemas que, en la tradición española de los siglos XVI y XVII, tienen como tema central la vida de Cristo. Frente a este corpus, señala a modo de conclusión que los poemas sobre la Pasión producidos durante el Siglo de Oro español pueden dividirse en libros de devoción, Historias sobre la Pasión y obras de especulación teológica

---

27. Justo CUERVO, *op. cit.*, pp. 9-10.

28. *Ibid.*, p. 37.

29. Sobre este punto, el maestro deja el rumbo marcado. Es curioso que Frank Pierce no considere este aspecto que, más que una influencia es un modelo rector en la formación intelectual de Hojeda.

30. Mary Helen Patricia CORCORÁN, *La Christiada of Fray Diego de Hojeda*, Washington, D. C., The Catholic University of America, 1935. (Citada en nota 8 del punto 1.2.).

sobre el sentido de la Muerte del Dios-Hombre. De acuerdo con esto, esgrime su hipótesis que será el *pendant* sobre el que hará girar todo su análisis posterior: «*La Christiada* is a work which belong to the third categor» (p. xxxix).

La tesis doctoral de Sor Mary Edgar Meyer, *The Sources of Hojeda's La Christiada*<sup>31</sup> es el estudio más acabado de un aspecto parcial, las fuentes, pero esencial del poema del que se dispone hasta ahora. Analiza y detalla las huellas que la literatura castellana del siglo XVI, los antiguos paganos, la Biblia, la Patrística, la mitología –y ésta a través de Ovidio–, demonología y angelología de corte italiano, dejaron en la obra de Hojeda. Los Apócrifos y el Nuevo Testamento tanto como los Salmos están señalados con prolija minuciosidad y con el propósito de demostrar la consigna que funciona como axioma: *La Christiada* es un claro espejo donde se refleja toda la literatura española de ese tiempo. Este estudio permite detectar el estatuto heurístico del poema. En lo que concierne a mitología, astronomía y astrología, las observaciones de Meyer ponen en evidencia una enorme erudición, de la cual interesa rescatar, sobre todo para el caso concreto de las imágenes de la naturaleza el caso de Ovidio:

«As Ovid is the great repository of classical legenda in their fullest form, it is natural that indebtedness to him in this matter may be granted. Hojeda, like Ovid, continues the story of divine vengeance by recording the council of Jupiter with the other gods, at which it was determined to destroy mankind by deluge»<sup>32</sup>.

Esta preponderancia de Ovidio sobre las otras fuentes clásicas es un dato característico en la lírica barroca, sobre todo en la llamada generación de Góngora. Meyer señala, al hablar de las fuentes a nivel de la forma y el estilo, una cierta relación de Hojeda con el primer Góngora<sup>33</sup> como así también con Herrera y Juan de la Cueva y los poetas de la llamada Escuela sevillana.

Evidentemente, el fuerte, al menos en cantidad, del material crítico sobre *La Christiada* lo constituyen los estudios de Frank Pierce. El primero en aparecer, hacia 1940 es *La Christiada of Diego de Hojeda: a poem of the literary Baroque*<sup>34</sup>. Conviene destacar un aspecto fundamental que surge desde los preliminares del trabajo:

---

31. Mary EDGARD MEYER, *The sources of Hojeda's La Christiada*, Michigan, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1953.

32. *Ibid.*, p. 133.

33. Cfr. *ibid.*, pp. 55 y ss.

34. Frank PIERCE, «Hojeda's "La Christiada". A poem of the literary baroque», *Bulletin of Spanish Studies* (Liverpool), vol. XVII (1940), pp. 203-218.

«One of the most striking characteristics of the genre known as the “religious epic” of the Spanish Counter-Reformation, in, undoubtedly, its Baroque nature»<sup>35</sup>.

Ahora bien, el problema está en determinar que para Pierce «naturaleza barroca» significa un movimiento puramente estético que se manifiesta en los rasgos de un estilo, y elige como modelo acabado las *Soledades* y el *Polifemo* de Góngora<sup>36</sup>.

Al establecer los supuestos estéticos que perfilan *La Christiada*, pone de relevancia, en primer lugar, el hecho de que, por efecto del «estado teocrático español del siglo XVI y XVII», se advierte una adhesión explícita a los «sentimientos de intolerancia religiosa» que se expresa tanto en la elección y formalización del tema poético como en toda una serie de observaciones presentes a lo largo de los doce libros. Lo cual resulta obvio si en lugar de *intolerancia* entendemos adhesión a los principios doctrinales de la Iglesia Católica.

En segundo lugar señala, sobre el plano de la expresión, una gran dosis de devoción y exaltación religiosas para describir y glorificar el drama del Gólgota, cuya formalización estética está asentada en una *humanistic adaptation of the models of Graeco-Roman literature*<sup>37</sup> convirtiendo a Cristo en un eslabón más de la tradición heroica clásica. De acuerdo con estos ingredientes, el recurso plástico, unido al compromiso religioso, da por resultado una preferencia por la figura humana, por el aspecto antropomórfico del Cristo y de la Virgen, presente en toda la iconografía de la época.

De todos estos aspectos mencionados por Pierce, conviene aclarar que el único que podría adaptarse al modelo de Góngora es ese rasgo temperamental del estilo, siempre y cuando se acepte que de la exaltación religiosa pueda derivar el sensualismo gongorista<sup>38</sup>.

El autor, aparentemente consciente de este problema, propone un proceso evolutivo para el Barroco, desde Herrera al cordobés, en cuyo medio se ubicaría a Hojeda, puesto que se advierten en su poema, si bien no con la intensidad de

---

35. *Ibid.*, p. 203.

36. Define Pierce con los rasgos de esas «grandiloquent qualities of expression, that strangely vigorous and lurid set of motifs, and that broad sweep which made their creations living, fiery and pulsating, and were all to find themselves synthesized in the strength and majestic beauty of *Las Soledades* and *Polifemo*» (*ibid.*, p. 206).

37. *Ibid.*, p. 207.

38. Es cierto que el hombre concibe la imagen de la divinidad en términos sensibles, pero es un conocimiento por analogía. En esto reside la diferencia entre Góngora y un San Juan de la Cruz: lo que en el cordobés es objeto y fin de su poesía: lo sensible (la luz, el color, el sonido), en San Juan es alegoría de una realidad que no tiene ningún parentesco con la naturaleza sensible.

las *Soledades*, los recursos de Góngora<sup>39</sup>. Pierce no deja de señalar la abundante serie de ejemplos de estilo barroco, presentes en *La Christiada*<sup>40</sup>. Unido esto al compromiso con los tiempos, llevan a la siguiente conclusión:

«Hojeda was a cleric in the tradition of the Church militant, and he uses his poetic talents in a way that many of his contemporaries did. *La Christiada* is a sermón in verse. [...] These are the substance of that intolerant faith, and this is the mental make-up which very largely explains the violent tenor of art»<sup>41</sup>.

Esta idea hace que Pierce, uniéndose a la opinión general, califique el aspecto doctrinario como un sobrepeso que afecta el equilibrio del poema y que solamente debe ser interpretado en el marco ideológico de su tiempo:

«Spain had found new life in its religion, and because this revival was a reaction and a defence it was bound to produce great enthusiasm and unquestioning adherence to its aims among the faithful who saw in their country's mission the preservation and further extension of Catholicism»<sup>42</sup>.

«The Poetic Hell in Hojeda's *La Christiada*: imitation and originality»<sup>43</sup> es un trabajo referido a las huellas que la tradición literaria del tópico del Infierno ha dejado en la obra. Sobre el imaginario básico establecido a partir de Homero (Canto XI de la *Odisea*) y de Virgilio (Canto VI de la *Eneida*), Pierce marca las variantes que el proceso de «cristianización» del tópico ha ido produciendo hasta llegar al Renacimiento, para concluir que Virgilio y, en general, los poetas paganos, hacen un tratamiento del tema singularmente libre de dogmatismos, cosa que no ocurre con los poetas cristianos quienes están particularmente sometidos a la autoridad de la Biblia y a la interpretación de este asunto dada por la Patrística y el Magisterio de la Iglesia<sup>44</sup>. La comparación se establece puntualmente con dos poetas barrocos:

---

39. Cfr. *ibid.*, p. 211.

40. Quizás uno de los ejemplos más acabados, por el efecto que produce, es el referido a la traición de Pedro, en el Libro IV, octava 111. Sobre este ejemplo, Pierce subraya: «Peter's denial gives Ojeda the opportunity indulge in the psychological torment which marks many of the episodes of the poem, and must be considered as Baroque touch» (cfr. p. 121).

41. *Ibid.*, p. 217.

42. *Ibid.*, p. 219.

43. Frank PIERCE, «The poetic Hell in Hojeda's *La Christiada*: imitation and originality», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, tomo IV, Madrid, CSIC, 1953, pp. 469-508.

44. Cfr. Frank PIERCE, «The poetic Hell...», *loc. cit.*, p. 475.

Jerónimo Vida<sup>45</sup> y Torquato Tasso<sup>46</sup>, resaltando que la relación con la *Christias*, aún cuando es un poema en latín, está a nivel de la construcción del verso, en tanto que la *Gerusalemme* aporta el ideario de furias, avances y repliegues de demonios. Dado el dinamismo narrativo que el tópico de los demonios adopta en el poema de Hojeda, la influencia de Dante, aún cuando está presente en un plano general, no es apreciable, y por esta razón quizá Pierce no la señala.

La gran obra de Pierce a este respecto es *The Heroic poem of the Spanish Golden Age*, aparecida en Oxford en 1947, y traducida y reeditada luego en Madrid en 1961<sup>47</sup>. Si bien este trabajo tiene por objeto toda la producción épica del Siglo de Oro, *La Christiada*, como *La Araucana* y el *Bernardo del Carpio* están señaladas, siguiendo la opinión de Cirot, como las más logradas, incluyendo en este juicio las epopeyas de Lope de Vega. A pesar de que este trabajo desarrolla un estudio particular sobre cada una de las tres obras mencionadas, tiene, en rigor, el aspecto de un catálogo bibliográfico comentado.

Según Pierce, el estudio crítico más importante del Siglo de Oro en lo que se refiere al género épico, es el prólogo al *Bernardo del Carpio* de Bernardo de Balbuena de 1624. En este poema se asocian, por primera vez, Ludovico Ariosto, en el retorno al tema de Orlando y la guardia de Carlomagno y en la acumulación de tópicos y episodios, y Tasso, notorio en la preponderancia de la dimensión cristiana del héroe como en la unidad de acción y construcción de la fábula<sup>48</sup>.

Probablemente el poema de Balbuena –y conviene insistir en que se trata nuevamente de una obra debida a suelo americano<sup>49</sup>– marque el fin de un ciclo,

---

45. Todos los críticos prestan atención a la influencia de Vida. Este dato ya está en Quintana, en el prólogo a su *Musa épica*, quien afirma que «es probable que Hojeda la tuviera presente (refiriéndose a la *Christias* [...] pues en algunos episodios y adornos particulares se perciben huellas bastantes sensibles de imitación». Ticknor, en su *History of Spanish Litterature* señala ese «slight degree of Vida's influence»; Rosell, en el prólogo a su edición de la BAE, toma a la *Christias* como el modelo «real» de *La Cristiada*; Menéndez y Pelayo, en su *Historia de la poesía hispanoamericana* se refiere a Hojeda como un «émulo victorioso de Vida». Corcorán, en su *Introduction*, hace un análisis más completo del asunto. Meyer, en su estudio sobre las fuentes, señala muy particularmente la presencia de Vida. Pierce no parece tener noticias de este último trabajo ya que no lo menciona. Este artículo de Pierce y el trabajo de Meyer han sido publicados el mismo año, pero es evidente que ni uno ni otra se conocieron, al menos hasta este momento. En los estudios posteriores de Pierce, la obra de Meyer es señalada como uno de los estudios más serios.

46. De la *Gerusalemme liberata* se toma en Canto III en el que los demonios deciden, tras concejo infernal, infundir la impiedad y el temor en las huestes cristianas: son Alecta y las Furias virgilianas, ya que en Tasso la presencia de la *Eneida* es muy fuerte.

47. Frank PIERCE, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1968. La versión castellana es de J. C. CAYOL DE BETHENCOURT.

48. Cfr. *ibid.*, p. 251.

49. El caso de Balbuena es muy semejante al de Hojeda. Si bien nació en Valdepeñas,

en el cual la épica estaba destinada a acompañar los triunfos del cristianismo y del Imperio, e inicie otro donde la épica, como todo el arte, se repliega, a lo que hoy se llamaría la «literatura pura».

La reflexión de Balbuena sobre el sujeto poético del poema épico, se aparta totalmente de lo que Hojeda pudo concebir como fundamento teórico para su poema. Hace una lectura no humanística de Aristóteles y el problema gira alrededor del término *imitación* que considera, «no la historia verdadera» sino «parto feliz de la imaginativa»<sup>50</sup>. Así se deja fundado el divorcio entre literatura e historia y establece las pautas de la interpretación de la imitación aristotélica como algo no comprometido con la verdad, histórica o teológica, como él mismo ratifica, cuando, dice:

«La principal calidad de sus obras en verso, hallan que es no haberse desviado un punto de la verdad, como quiera que, quanto más desta tuvieren, tanto ellos tendrán menos de Poetas»<sup>51</sup>.

Dos estudios de conjunto sobre la influencia de los italianos en la poesía hispánica merecen ser citados en este lugar: el de Estuardo Núñez, *Las letras de Italia en el Perú*<sup>52</sup> y el de Joaquín Arce, *Tasso y la poesía española*<sup>53</sup>.

A partir de la enumeración de autores que aporta el *Discurso en loor de la poesía*<sup>54</sup>, Estuardo Núñez analiza la presencia de las letras italianas en el Perú de finales del siglo XVI y XVII. Aparte de Dante y Tasso, son mencionados los humanistas Battista Mantovano, como el Mantuano; Marco Jerónimo Vida; Miguel Ángel Buonarrotti a través de la cita de *Fiera*, una de sus comedias pastoriles; Jacobo Sannazaro, autor de *La Arcadia*, novela de gran influjo en la poesía española del Siglo de Oro; Poliziano, llamado Angiolo Ambrogini, autor de un tratado que tituló *Miscellanea* de donde venga el título de la obra de Avalos y Figueroa, *Miscelánea Austral*. En cuanto a los otros autores italianos que no figuran en el *Discurso*, pero conocidos en el Perú, Núñez apunta que todos ellos pertenecían «al grupo clasicista» que alrededor de los Medicis, en Florencia, empezaron a

---

hacia 1563, llegó joven (alrededor de los veinte años) a México y se estableció allí definitivamente. El poema pudo haber sido escrito entre 1598 y 1602. Es el autor de la tan conocida *Grandeza Mexicana*.

50. Cfr. *ibid.*, p. 252.

51. Citado por Pierce. *Ibid.*, p. 252.

52. Estuardo NÚÑEZ, *Las letras de Italia en el Perú (Estudios de literatura comparada). Florilegio de la poesía Italiana en versiones peruanas*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968.

53. Joaquín ARCE, *Tasso y la iglesia española. Repercusión literaria y confrontación lingüística*, Barcelona, Planeta, 1973.

54. Cfr. punto 2.1.1.

cultivar «activamente la literatura en lengua popular» y haciendo que este énfasis en lo «vulgar artístico», destronara la «estirada y formalista» poesía latina<sup>55</sup>. De este grupo el autor extrae los modelos que sirvieron de base a lo que él llama el «clasicismo colonial peruano» afecto, como ellos, a la forma cuidadosa, a la delectación por las concepciones platónicas, a las disquisiciones sobre el tópico del amor ideal, las costumbres cortesanas y el gusto por los clásicos greco-latinos: menciona a Aníbal Caro, Giovanni della Casa, Luigi Alamanni, Miguel Ángel Buonarrotti, una poetisa: Vittoria Colonna y Luigi Tansillo. Tratándose de poetas del siglo XVI, son conocidos y traducidos en el Perú en forma bastante rápida: aproximadamente entre apenas 30 y 40 años después de su muerte, excepción de Torquato Tasso, cuya influencia, es mucho más inmediata.

Además de la influencia de la literatura italiana, Núñez deja constancia de que, desde fines del siglo XVI, se habían establecido en Lima Bernardo Bitti, sacerdote jesuita y pintor, a quien se considera el padre de la pintura peruana, el napolitano Angelino Medoro y el romano Matteo Pérez D'Alessio, alumnos todos de Miguel Ángel que intervinieron no sólo en la decoración de las iglesias y casas residenciales sino en la organización de las escuelas de artistas mestizos de Quito, Cuzco y el Alto Perú<sup>56</sup>. La pintura y la música italianas parecen tomar el incremento que pierde la literatura en el curso del siglo XVII, cuando las citas ya no se refieren a los autores toscanos, sino que se remontan a las fuentes: Homero, Aristóteles, Aristófanes, Virgilio, Horacio, Ovidio, Plinio, Lucano, Cicerón y Tertuliano. De acuerdo con esto el autor plantea, a modo de conclusión, la tesis capital de su investigación:

«La influencia italiana nunca estuvo vinculada a épocas de decadencia sino de auge y prosperidad creadoras como lo es la época de “apogeo” de la literatura colonial americana»<sup>57</sup>.

En lo que respecta a la influencia de Dante en *La Christiada*, el autor señala semejanza de «pinceladas» que apuntan, más bien, a rasgos generales: en el Libro II, donde se describe el ascenso al cielo de la Oración de Jesús en el Huerto hay, para Núñez, un clima similar al de la *Commedia*, y la visión infernal que aparece en el Libro VII, puede ser catalogada como «próxima en su arquitectura al poema dantesco». Pero no es propio señalar una relación puntual como ocurre con Tasso.

Joaquín Arce, por su parte, estudia la proyección de Torquato Tasso en las letras españolas tanto de su epopeya, como del *Aminta* y de sus doctrinas poéticas, particularmente el *Discurso sobre el poema heroico* y su repercusión en las preceptivas españolas. Al analizar la presencia del autor de la *Gerusalemme* con

---

55. Cfr. *ibid.*, p. 27.

56. Cfr. *ibid.*, p. 30.

57. *Ibid.*, p. 32.

«el más grande poema religioso de la épica culta española. *La Christiada* de Diego de Hojeda»<sup>58</sup> afirma, que no hay en este caso una semejanza ni en el desarrollo temático ni en la concepción general del poema. Son, en realidad, los elementos formales y la interpretación de situaciones o actitudes los aspectos que los enlazan. Aunque no exclusiva de ambos, es significativa la mezcla de elementos paganos y cristianos, las visiones proféticas como recurso anticipatorio, la intervención de San Gabriel en función de mensajero, y, sobre todo, la similitud del concilio infernal para cuyo análisis Arce sigue en muchos aspectos el trabajo de Frank Pierce, «The poetic Hell in Hojeda's *La Christiada*». El valor del análisis de Arce estriba, fundamentalmente, en haber aislado eso que él denomina estructuras retórico-lingüísticas y su importancia constructiva en las distintas obras que le son deudoras. En el pasaje del parlamento de los demonios, al principio del canto IV de la *Gerusalemme* se lee:

«Chiama gli abitator de l'ombre  
eterne il rauco suon de la tartarea tromba»<sup>59</sup>

En la escena del infierno, Hojeda construye, siguiendo el modelo tassesco, el verso

«Al son, pues, ronco de la estigia trompa»<sup>60</sup>

al que se suman una serie de elementos paisajísticos similares: la convocatoria por medio de la trompeta de reptiles y divinidades infernales, la mezcla de fuego y hediondez, la comparación con el Mongibelo (Etna) y hasta «el tartáreo abismo» con que se encabeza el episodio y que recupera el adjetivo que en el sintagma había sido sustituido con su sinónimo «estigia».

#### 4. El poema del padre Hojeda

Hay que admitir que, en el ámbito del quehacer literario, el poema heroico gozaba, hacia los siglos XVI y XVII de un prestigio considerablemente superior respecto de los otros géneros literarios, incluido el drama<sup>61</sup>. Sus preceptivas, como

---

58. Joaquín ARCE, *op. cit.*, p. 53. Están aquí explícitamente señalados los estudios de Pierce y de la hermana Meyer.

59. Cfr. Joaquín ARCE, *op. cit.*, p. 69.

60. P. 135: 1; L. IV: 7.

61. En el *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana* dirigido por Ricardo Gullón (*op. cit.*) se lee «es una paradoja que, según las convenciones de la retórica, el género épico fuera considerado el más prestigioso durante el Siglo de Oro; paradoja porque pobre es el panorama que puede presentar se de la épica española [...] la epopeya era la



ya se ha visto, habían sido redefinidas por Tasso a partir de la *Poética* de Aristóteles y puestas de manifiesto en los *Discorsi del poema eroico*. En el mundo hispánico fue, ciertamente, el Pinciano con su *Philosophia Antigua Poetica* quien mejor logró –dentro de la línea del Tasso y del Escalígero<sup>62</sup>– una exposición prolija de los fundamentos teóricos del género épico.

En el poema de Hojeda la cronología se constituye en un hilo conductor ya que, como se puede comprobar, el poema comienza con la institución de la Eucaristía y finaliza con el enterramiento de Cristo. No obstante, cronología y ubicación espacial no coinciden muchas veces. Los datos históricos referidos a la Resurrección y otras instancias relacionadas con este hecho, están relatados por medio del parlamento de algunos personajes, como profecía o como visión, haciendo uso del recurso de la anticipación. Así pues, la cronología se rompe con frecuencia, pero, como principio artístico general permanece ya que subsiste, aún en las interpolaciones, el énfasis que la progresión de la Pasión implica hasta el momento fatal del Sábado Santo. La cronología debe ser entendida, entonces, como el soporte esencial de la *narratio* y, al mismo tiempo, como la evidencia del predominio de la historicidad sobre otros elementos reflexivos.

Ya se ha señalado, que el estudio de las fuentes para la construcción del imaginario infernal ha sido abordado, además de Meyer, por Frank Pierce en «The poetic hell in Hojeda's "La Christiada": imitation and originality». El autor intenta explicar las variantes que la cosmovisión cristiana produce en las fuentes más antiguas, Homero y Virgilio, sobre todo a partir de Dante.

Es obvio que el espectáculo épico se dé a nivel de las realidades celestiales. En primer lugar porque el poeta se permite, en ese campo, la incorporación de lo maravilloso<sup>63</sup>. En segundo lugar y en parte como consecuencia de esto, porque es allí donde se presenta, entre ángeles y demonios, el verdadero combate por la muerte de Cristo<sup>64</sup>. El hombre queda o sorprendido o inconsciente frente al Calvario:

«Iban muchos a ver el caso nuevo,  
y entrando, se paraban admirados,

---

heredera de los grandes poetas clásicos, Horacio, Virgilio y Lucano, y se regía por las ordenanzas más rígidas del mundo literario: su estilo debía ser sublime, sus héroes, modelos de comportamiento, sus enseñanzas provechosas» (tomo II, p. 1279).

**62.** Julio César Escalígero, de origen italiano, fue un médico, al igual que el Pinciano, dedicado a escritos filosóficos de diversa índole. Su tratado sobre poesía, *Poetices Libri Septem*, Apud Petrum Santandreamum, aparecido en 1591, influyó notablemente en la edición definitiva de los *Discorsi* del Tasso.

**63.** Sobre la importancia de lo maravilloso ver punto 2.3.2.7.

**64.** Hojeda, siguiendo las enseñanzas de Francisco Suárez, adopta, apartándose de Santo Tomás, una postura Cristocéntrica. Esto le permite, a nivel de la construcción poética, hacer coincidir toda la Historia sagrada en un mismo eje: la Redención.

considerando aquel gentil mancebo  
que tuvo a tantos de su voz colgados,  
que los tenía con razón de nuevo  
suspendidos, absortos, elevados  
con el grave silencio y muda lengua.  
en tan dura pasión y extraña mengua»<sup>65</sup>.

De acuerdo con los rasgos generales consignados se ha de admitir la «epicidad» del poema de Hojeda; pero, como la *Eneida* era considerada la epopeya canónica, habrá que comprobar si ese héroe piadoso, objeto de la enunciación del *cano* virgiliano, eje central sobre el que gira la estructura y otorga, al mismo tiempo, la unidad de los campos semánticos del poema, coincide con el «Hijo de Dios, humano, y muerto» del canto de Hojeda. En otras palabras: ¿admite Hojeda la dimensión heroica para la figura de Cristo? y si esto es así ¿es posible considerar el «personaje» de Cristo como un elemento axial en la configuración de *La Christiada*?

Teniendo presente las reflexiones de Tasso sobre el problema del héroe y considerando exclusivamente las inflexiones que el texto de Hojeda presenta como una suerte de metapoética, se puede afirmar que en ningún momento el autor construye sobre la persona de Cristo no sólo un héroe, sino ni siquiera un carácter a la manera homérica; recuérdese aquí que, en el contexto de la *Poética*, el carácter es, «aquello que manifiesta la decisión: qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita»<sup>66</sup>. El Cristo de Hojeda es un Cristo «paciente», que sufre y tolera los trabajos y adversidades sin perturbación del ánimo. Son los hombres los que «actúan» a su alrededor, y más los ángeles, buenos y malos, tratando de imponer sus voluntades, porque El no hace «su» voluntad, sino que deja que opere en Él la voluntad del Padre, explícitamente manifestado en Getsemaní:

«¡Oh Padre, de los hombres afrentado  
(dijo mirando aquel valor inmenso)!  
no agravien más tu gloria, si es posible;  
pase de mí este cáliz tan horrible»<sup>67</sup>.

El héroe es una dimensión textual, discursiva si se quiere, que aparece configurada por la leyenda. De allí que sea atinada la observación de Oscar Gerardo Ramos sobre la necesaria «supraperspectiva» del rapsoda<sup>68</sup> tanto como la opinión

---

65. L. IX: 36.

66. *Poética*, 6: 8-13

67. L. I: 184.

68. Oscar Gerardo RAMOS, *Categorías de la epopeya*, Bogotá, Inst. Caro y Cuervo, 1988, p. 78.

de Tasso cuando afirma que se debe tomar argumento de historia remota<sup>69</sup>, de manera tal que el héroe pierda precisamente «actualidad». Esto es imposible para el caso de Cristo y Hojeda es absolutamente consciente de ello. Por esto no admite Cristo la dimensión heroica y solo está exaltada, por una serie de parlamentos, muy al estilo de la *devotio moderna*, de hecho, cuando se trata de inquirir sobre su dimensión heroica, implícita en la expectativa mesiánica que tenían los fariseos, la negativa es absoluta. Dice Anás:

«¿Es posible que el cielo generoso,  
 que antes por gran favor nos anunciaba  
 un Mesías en armas señalado,  
 y a un Christo carpintero nos ha dado?  
 [...]
   
 ¿Cómo será el Mesías prometido  
 un hombre nunca armado ni temido?»<sup>70</sup>.

Aunque no se le pueda reclamar a Tasso una perspectiva sanamente «estructuralista» que le hubiera permitido advertir esa función axial del héroe, sí se destaca la importancia que le daba al héroe en los *Discorsi* sobre el que recaía todo el peso del *decoro*; recalcando que la justificación genérica de un poema heroico estaba fundada en la conformidad existente entre las acciones de los personajes y su condición humana: lo que cada uno era capaz de significar por sí mismo.

Si, como se señaló, está marcado textualmente el vacío que correspondería al arquetipo heroico, el cual debería ser, de acuerdo con el diseño estructural de la epopeya, el eje de los campos semánticos y el elemento nucleante de su estructura, y, además, se ha constatado que la cronología, como principio poético o constructivo, no atiende tanto a una linealidad cuanto a una secuenciación, de donde su sentido surge más de una dimensión vertical que horizontal, se estaría en condiciones de afirmar, entonces, que *La Christiada* es una epopeya sin centro, cuya unidad, como condición metafísica del ente, está dada por un dato extratextual, rigurosamente apoyado en la recepción: la comprensión del misterio de la Redención. Sobre esta aporía está entendida la causa final y montada la utilidad del poema.

Si *telos* y *ethos* responden estrictamente a un principio de orden poético en la organización de *La Christiada*, ¿dónde hallar las razones, a nivel de sintagma textual, por medio de las cuales Hojeda, fiel representante de las preceptivas estéticas de su época, se permite modificar violentamente el esquema básico del

---

69. *Discorsi*, Libro secondo, p. 345. «Molto meglio dunque è, per mio giudizio, che l'argomento sia prestato da l'istoria, che non sarebbe se egli in tutto si fingesse: però Sinesio nel suo libro de' Sogni [...] loda Omero e Stesicoro, che avevano fatto più illustre co' lor poemi la progenie de gli eroi».

70. L. III: 16, 17, 18.

género épico, sin proponer una ruptura, ni siquiera una hibridación?

El asunto está en que el Evangelio no es solo una fuente principalísima, tal y como lo ha visto siempre la crítica, es la materia narrativa del poema. Y tanto que se pueden identificar en cada Libro y sin dificultad, los capítulos y versículos de los cuatro evangelistas<sup>71</sup>. Hojeda no desfigura el Evangelio. Hay un respeto profundo por las palabras como por los más mínimos detalles, inclusive por el nivel anagógico sobre el que cada evangelista ha implantado las secuencias. No sólo el *Nuevo Testamento* está incorporado en el texto. Hay secuencias del *Antiguo Testamento* repartidas a lo largo del poema tales como la del *El Cantar de los Cantares* (5, 10-16) sobre la que está basada la descripción que la Virgen hace del Hijo en el Libro XI (octavas 125 a 133). La comparación se puede extender hasta el final del Libro V. Por otra parte, también el *Cantar* está organizado como un diálogo entre la Amada y las Mujeres que funcionan como un coro: «¿A dónde se fue tu amado, oh la más bella de las mujeres?», que Hojeda ha interpretado en tono de romancero<sup>72</sup>.

En la representación del Paraíso del Libro II (octava 25):

«A la ribera de este ameno río  
está luciendo el árbol de la vida  
con grave copa y descollado brío,  
que con su olor a eterna edad convida:  
fruta da que jamás dará hastío,  
que es fruta cada mes recién nacida;  
Él es de oro y sus hojas esmeraldas,  
y hacen de ellas los ángeles guirnaldas».

está refundido el capítulo 22, 1-2 del *Apocalipsis de San Juan*: Y en el parlamento de la Oración ante Dios Padre intercediendo por el Hijo. (Libro II, octavas 81 a 129):

«Bendíganle sus obras memorables,  
los grandes orbes y ángeles dichosos»<sup>73</sup>.

Las tres octavas que constituyen esta alabanza, son una versión fiel del *Benedicite omnia opera Domini Domino* (Daniel, 3,51-90), con el verso final más afin al Nuevo Testamento, pero donde la naturaleza cumple un papel esencialmente laudatorio:

---

71. Cfr. Elena CALDERÓN, *Poética y Apologética en La Christiada de Diego de Hojeda*, Buenos Aires, Nueva Hispanidad, 2010, pp. 275, 276

72. *Ibid.*, pp 248-249.

73. L. II, 127.

«Los peñascos y montes empinados,  
y los campos y vegas extendidas,  
y los bosques y valles dilatados,  
y las hiervas y plantas bien nacidas,  
las fuentes y arroyuelos argentados,  
y las aves y fieras atrevidas,  
y los hombres le digan Santo, Santo,  
Santo, en devoto y dulce y grave canto»<sup>74</sup>.

Hojeda no ignora el valor de la Revelación ya que por medio de ella habla el Espíritu Santo por boca de hombres y que enseña lo que se ha de pensar, sentir y querer con respecto a Dios, a los hombres y a la naturaleza. Siendo así, se puede afirmar que la materia narrativa, es decir, lo que Aristóteles entendía por *mythos* y sobre el cual montaba todo el «artificio» del poema, en el caso del poema de Hojeda es Apologética: básicamente discursiva ya que está comprometida, con la justificación y la defensa de la Fe cristiana y tiene como fin, en sí misma, conducir al hombre al acto de Fe. De manera que, más allá del fin y de la moralidad del poema como principios puramente poéticos, el carácter exegético –abrumadoramente catequístico como lo ha visto la crítica–, surge de la incorporación del texto bíblico que, como en un molde, se vuelca al tracto de la fábula, a partir de lo cual el criterio de verdad, o verosimilitud, deviene la Verdad de una manera absoluta. Todo esto remite a una suerte de correspondencia ininterrumpida entre conceptos esgrimidos y proposiciones de base que van a confluir en los grandes misterios que, por el hecho de serlo, no hallan significación sino en forma metonímica y externa al fenómeno poético en sí. Son estas razones de orden poético y apologético las que justifican la estructura descentrada de fugas discursivas señalada. Si la *disputatio* de los parlamentos tiene como objeto la comprensión de la paradoja implícita en la muerte del Hombre-Dios –un dato poético que es, desde todas las perspectivas, estrictamente barroco: «¡O sucessos varios! ¡O mundo, al fin, compuesto de contrarios!»<sup>75</sup>:

«Mas ¿quién dirá la muerte de la vida?  
¿Quién contará la pena de la gloria,  
y la victoria en una cruz vencida,  
y que vencida, lleva la Victoria?  
Tú, palabra de humana voz vestida,  
de tu voz y palabra mi memoria

---

74. L. II, 129.

75. L. IX: 34. Aquí el «contrarios» hay que entenderlo como «contradictorio» y no en el sentido esotérico que supone al mundo como resultado de las fuerzas opuestas de bien y mal.

viste; que cantar quiero en dulce llanto  
lo que sintiendo llora el mismo canto<sup>76</sup>.

la paradoja tiene como fin la conversión del alma humana en el poema y no la exaltación de la figura del Cristo paciente. La Apologética no da lugar a la Teogonía porque el verdadero protagonista del drama del Gólgota es el «yo, pecador»:

«Yo pequé, mi Señor, y tú padeces;  
yo los delitos hice, y tú los pagas;  
si yo los cometí, tú, ¿qué mereces,  
que así te ofenden con sangrientas llagas?  
Mas voluntario, tú, mi Dios, te ofreces;  
Tú del amor del hombre te embriagas;  
y así, porque le sirva de disculpa,  
quieres llevar la pena de su culpa»<sup>77</sup>.

En el texto, esta dimensión está marcada, además del uso de la primera persona –rasgo muy propio del barroco de Indias– por esa particular proyección del espacio.

Si la fe es una actividad eminentemente digna de la inteligencia: la apelación al alma está siempre iniciada por el «Mira», «¿Ves?», «Atiende», «Contempla». No le pregunta Hojeda al buen ladrón qué sintió, sino qué vio, y no lo que vio con los ojos de la cara sino aquello otro que sólo se percibe con los ojos de la razón, una razón que es, por esto mismo, visión sin mediaciones:

«Sagaz ladrón de la inmortal riqueza  
que no sintió jamás sutil polilla,  
¿Qué majestad, qué pompa, qué grandeza,  
qué ornato viste en él, qué trono y silla,  
que, confesando su real nobleza  
a quien el mismo cielo se arrodilla,  
le pediste favor como vasallo,  
y aun te juzgaste indigno de alcanzallo?»<sup>78</sup>.

De esta manera, la Escritura Sagrada, incorporada como materia argumentativa del poema, reclama un complemento exegético que es asumido por las distintas enunciaciones del yo, el cual adopta una perspectiva apologética.

---

76. L. XII: 9.

77. L. VIII: 44.

78. L. XII: 57.

## 5. La función exegética de la naturaleza

Si tal como se ha intentado demostrar, la primer instancia del «yo» poético carga con el peso de la *inventio*, habrá que identificar toda la fuerza de la *elocutio* en el juego dramático de la naturaleza que se retuerce y «ve» lo que el hombre ignora.

Mientras que las exigencias estructurales marcadas tanto por la ausencia de un arquetipo heroico como por la traslación del centro constructivo a un plano conceptual eluden la posibilidad de una Teogonía, el recurso a un espacio animado da lugar a la Teodicea:

«La noche oscura con su negro manto  
cubriendo estaba el asombrado cielo,  
que por ver a su Dios resuelto en llanto  
rasgar quisiera el tenebroso velo;  
y vestido de luz, lleno de espanto,  
bajar con humildad profunda al suelo,  
a recoger las lágrimas que envía  
de aquellos tiernos ojos y alma pía.  
La húmida esfera con preñez oculta  
tempestuoso parto amenazaba,  
y a la dura, infiel, bárbara, inculta  
Salem con enemigo horror miraba:  
que al mundo etéreo alguna vez resulta  
un no sé qué de saña y fuerza brava  
para vengar de su Criador la ofensa,  
cuando menos el hombre en ella piensa»<sup>79</sup>.

A partir de esta ambientación que, más allá de representar un paisaje solidario, apunta a una exégesis<sup>80</sup> y a un simbolismo místico, el poeta va incorporando gradualmente otros datos de la naturaleza que completan una imagen nocturna en

---

79. L. I: 69, 70.

80. De la misma manera, la Impiedad, nacida de la fuerza pervertida de la espiritualidad de Satanás, se lanza hacia la tierra con el dinamismo y la violencia de una ráfaga de fuego, y el paisaje se transforma:

«Llamas lanza de fuego por la boca,  
Y de ceniza y humo el cielo viste,  
Y cuanto con el pie y la mano toca,  
Todo lo quema, nada le resiste:  
La humilde planta y la soberbia roca  
Se encoge y Treme a su presencia triste;  
Paró el Jordán, de espanto vuelto en hielo,  
Y retemblaron Líbano y Carmelo».

la cual, como no hay luz y este es un recurso estilístico magistral, los elementos se van manifestando por medio de su representación auditiva:

«Con silbo ronco el espantado viento  
al eco tristes voces infundía,  
y el agua con lloroso movimiento  
las piedras que tocaba enternecía.  
El valle, a su confusa voz atento,  
suspiros de sus cuevas despedía:  
suspira el valle, duerme el hombre; quiso  
el valle al hombre dar un blando aviso,  
Del soplo agudo las robustas plantas  
con lastimado golpe sacudidas,  
temblando, de su Dios las huellas santas,  
mustias besar quisieran condolidas.  
Tanto respeto, inclinaciones tantas  
mostraban copas y almas abatidas,  
que por ellas jugara el hombre ingrato  
qué debe al Dios que compra tan barato».

Hasta llegar a la estrofa condensadora que se hace efectiva a través de la acumulación caótica de datos:

«Brama el buey, ladra el perro, el ave pía,  
y a su buen Dios con lástima mirando,  
reverencia la noche, huye el día,  
y en amigo tropel y unido bando  
se desvela por Dios cuanto Dios cría:  
esfera, nubes, plantas, valle y monte,  
cuevas y arroyo, y todo su horizonte»<sup>81</sup>.

Es pues, la naturaleza la que exalta el drama de su Creador. Y es este un dato tanto bíblico como barroco, si así habrá que llamarlo.

El paisaje con que se abre el Libro V, cuando Cristo es llevado ante Herodes, aun cuando representa una mañana clara y suave no deja de poner todos sus tonos en consonancia con el dolor de su Dios:

«La blanca aurora con su rojo paso,  
en nubes escondida, caminaba,

---

81. L. I: 71, 72, 73.



y los celajes del Oriente raso,  
de oro confuso y turbia luz bordaba;  
y adivina quizá del triste caso,  
oscurecer quisiera, y alumbraba,  
no voluntaria, no, mas obediente  
al que gustó de estar en cruz patente»<sup>82</sup>.

Así, «el rubio sol» daba «escasa» su «hermosa lumbre», el aire se «hurtaba», «melancólico y turbio», las «avecillas voladoras» «olvidando las músicas sonoras», «A Dios, por Dios callando se entristecen» y los peces «Dividían los líquidos cristales, / mustios por ver a Dios en penas tales». Aún las fieras, «en los bosques detenidas»

«[...] con rabia enfurecidas,  
a su Criador bramando se quejaban,  
y si tuvieran para más licencia,  
vengaran su pasión y su paciencia»<sup>83</sup>.

Un aspecto sorprende y desconcierta en el estilo de Hojeda: no hay sensualidad; esa naturaleza «plástica» que se hace patente por medio de movimientos, sonidos y colores está en constante «agnición». La falta de sensualidad anula los efectos emotivos del barroco y los reemplaza por el drama personal de una conciencia agitada por el remordimiento y la culpa: frente a esta «condolencia» de la naturaleza, el hombre permanece indiferente:

«Solo Caifás, más que las bestias bruto,  
de la aurora no veía el paso lento,  
la escaseza del sol, del aire el luto,  
y de las aves el callar atento;  
del mar turbado el singular tributo,  
de los peces el tardo movimiento,  
y de las bravas fieras los enojos;  
porque la envidia le cegó los ojos»<sup>84</sup>.

El paisaje presentido de la Resurrección que anuncia Gabriel, está también contagiado de la alegría del Domingo de Pascua:

«Apenas, pues, el alba placentera  
aljófar lloverá en el verde prado,

---

82. L. V: 1.

83. L. V: 6.

84. L. V: 7.

y alegre esparcirá la primavera  
sus flores a la luz del sol dorado,  
cuando el sol sacro de la empírea esfera,  
que en el Oriente de su Padre amado  
reposa, animará el tercero día  
su cuerpo, al alba y sol dando alegría»<sup>85</sup>.

En el Libro XII, el espacio se vuelve lóbrego esperando a la Muerte que ha de poner el punto final a la Pasión:

«La tierra, que a los fieros insolentes  
sustentaba, sudando al grave peso  
y gimiendo con ansias vehementes,  
comprimida esperaba el gran suceso.  
Mudó el mar sus menguantes y crecientes  
soberbias, detenidas al exceso  
singular del espanto jamás visto;  
servía con un sordo paso a Christo.  
Los cuatro vientos en sus hondas cuevas,  
como apretada esponja en fuerte mano,  
pedían oprimidos fuerzas nuevas,  
dejando sin su aliento el verde llano;  
el fuego helado daba ilustres pruebas  
de temor y obediencia al Dios humano,  
el sol, sin luz mirándose, temía  
que, en muriendo su Dios, él moriría»<sup>86</sup>.

La tierra, el mar, el viento, el fuego y el sol: todos los elementos dan pruebas de temor y reverencia, pero una vez concluido el oficio de la Muerte, la naturaleza se enfurece y ruge y se retuerce en movimientos violentos:

«Y por la fortaleza valerosa  
y virtud de los otros admirable,  
se estremeció la tierra temerosa,  
palpitando con ímpetu espantable;  
y el mar pasó la raya rigurosa  
que Dios le puso, y bravo y formidable,  
con los bramidos atronaba el cielo,

---

85. L. VI: 41.

86. L. XII: 130, 131.

y con las ondas agotaba el suelo.  
Los vientos de sus cóncavos y oscuros  
calabozos rugiendo se arrojaron,  
y levantando torres y altos muros  
y enhiestos graves montes derribaron:  
unos con otros los peñascos duros,  
y las menudas piedras se encontraron,  
y a golpes sacudidas se partieron:  
tanto la muerte de su Dios sintieron»<sup>87</sup>.

## 6. Conclusión

La manera como Hojeda incorpora a su exégesis el espacio natural, podría ser considerada técnicamente una alegoría ya que el fin y meta de la condolencia atemporal y suprasensible que la Pasión provoca sólo puede ser tratada alegóricamente por medio de imágenes. Pero, curiosamente, en ningún momento se trata de describir la finalidad de nada ni tampoco de determinar conceptos ni develar misterios: sólo puede comprenderse exactamente este espacio tomándolo en parte como representación alegórica de un estado de cosas, como una performance o una «purificación»: es en el plano de la naturaleza compasiva donde el poeta inserta el valor de la *catarsis*. Entre Dios y la naturaleza, extremos en el orden del ser, Hojeda coloca la realidad humana y, en esta posición intermedia surgen los afectos: temor ante lo tremebundo y compasión ante lo miserable descubren que la condición humana está, por constitución, condenada a muerte: la naturaleza se erige así como un «memento homo» que declama que todo debe converger y ordenarse hacia el Dios de la Vida:

«Mas ¡o tú, pecador!, ves aquí, ¡o triste!,  
muerto a tu Dios por tí y en cruz difunto,  
y mira que tú mismo le pusiste  
con tus pecados en tan recio punto.  
Haz penitencia de esto que hiciste,  
pues todo el universo armado y junto  
ponerlo no pudiera en cruz clavado,  
sino él de amor, y tú de culpa armado»<sup>88</sup>.

A una concepción en que las distintas instancias del espacio asumen una vigencia omnipresente, no menos que a una posición teológica que considera

---

87. L. XII: 144, 145.

88. L. XII: 149.

alcanzable la Justicia y la Gracia, corresponde la circunstancia de que seres y naturaleza se debatan en un eterno preliminar: *la naturaleza gime con dolores de parto*. Si, por otra parte, en cada instante se contiene la eternidad, si el hecho más sencillo, como un amanecer o el canto de un gallo, posee una trascendencia incalculable, si la menor situación describe un símbolo eminente, y si, en rigor, el fin último resulta tan gratuitamente asequible, entonces poco importa el epílogo y lo que parece preliminar es justamente lo eterno, lo verdadero, lo único con que se cuenta.

El paisaje en Hojeda si bien tiene un dominante lírico en su representación, se inscribe en el poema como un eminente recurso persuasivo que alcanza su significación completa en tanto que factor catártico de aquel fin apologético que está en la base de la construcción barroca del poema.