

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras



Hablar la lengua de los dioses: la identidad cultural  
en *Discurso en loor de la poesía*

Tesis  
que para obtener el título de:  
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta:  
Alonso Núñez Utrilla

Asesor: Dra. Mariana Ozuna Castañeda

Cd. Universitaria, D.F. 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Para mis padres.*

## Índice

Introducción	6
1. La Palabra	9
1.1 La <i>palabra</i> como símbolo	9
1.2 La <i>palabra</i> , creadora del cosmos.	11
2. La tradición antigua	15
2.1 La <i>palabra</i> en el mito	16
2.2 Mitos sobre el origen de la poesía	23
2.3 El dios y el héroe-poetas	26
3. La tradición moderna	34
3.1 La tradición local	34
3.2 El Humanismo	37
3.3 Los clásicos e Italia	41

3.4 La nueva poesía española	44
3.5 La nueva teoría poética	46
4. El <i>Discurso en loor de la poesía</i>	59
4.1 El Parnaso Antártico	61
4.2 El <i>Discurso en loor de la poesía</i>	66
Conclusiones	81
Bibliografía	84

## Versos

Si una deidad —inefable y absoluta—  
encarnó alguna vez y habló,  
fue en versos, cuando infinitamente  
la pena de las almas se quebró;  
los corazones vagan en la inmensidad  
pero la estrofa de boca en boca pasa,  
las revueltas de los pueblos vence  
y al poder y a los sicarios sobrevive.

También el canto que un linaje menor ha cantado  
—hindúes, yaquis, con palabra azteca—  
vencido por la codicia del hombre blanco  
sobrevive como estrofa silenciosa en la hierba:  
"Ven, niño, ven, con siete espigas adornado,  
ven con collares y piedras de jade ataviado,  
el dios del maíz coloca en el campo, para alimentarnos,  
su sonora vara, y tú serás la ofrenda para el sacrificio."

El gran murmullo, arrebatado y sojuzgado,  
al espíritu sus travesías ofrece  
—insuflar, exhalar, apnea: técnicas respiratorias,  
penitencia de hindúes y faquires—,  
el gran Yo, el sueño cósmico,  
dado a quien en silencio se consagra,  
se conserva en salmos y vedas  
y burla todo obrar y al tiempo desafía.

Dos mundos confrontados se repelen  
y sólo el hombre se derrumba cuando vacila,  
no puede sólo del instante vivir  
por más que al instante se deba;  
el poder se consume entre las heces de su perfidia  
mientras un verso construye el sueño de los pueblos  
que de su propia abyección lo sustrae,  
ah, eternidad de lo sonoro y la palabra.

Gottfried Benn

## Introducción

Actualmente, el poema titulado *Discurso en loor de la poesía*, el cual funge como paratexto de la *Primera Parte del Parnaso Antártico de obras amatorias*, posee un puesto privilegiado dentro de la historia de la literatura, no sólo de Perú sino de toda Latinoamérica. Sin embargo, como afirma José Antonio Mazzotti en su introducción a la edición del Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”, no fue sino hasta la llegada del propio Cornejo Polar que los estudios sobre dicha obra dejaron de enfocarse principalmente en el enigma de su autoría, acción más que justificada tomando en cuenta la riqueza del contenido del poema, la cual, en comparación, reduce considerablemente la importancia de la cuestión autoral. No se debe olvidar que esta obra, como lo dice su propio título, es un *discurso*, y todo discurso cumple la función de *decir* algo. Esto nos lleva a preguntarnos qué busca dar a conocer este texto, cuál es su objetivo. Este trabajo parte de la teoría de que el *Discurso en loor de la poesía* pretende crear y dar a conocer una identidad cultural propia de América, así como la emancipación, también cultural, del Nuevo Mundo con respecto al continente europeo.

Para comprobar esta teoría, pretendo valerme de un método de investigación enfocado principalmente a la mitología comparada, ya que la función que antes he afirmado que posee el poema peruano ha sido utilizada desde los tiempos más remotos de la humanidad, y esto puede observarse en los mitos y los poemas de las culturas antiguas. En decir, el *Discurso en loor de la poesía* continúa con una tradición tan antigua como el hombre

mismo consistente en el uso de la poesía como herramienta para crear y difundir una identidad cultural propia.

Para analizar el texto y comprobar mi tesis, me he valido de diversos materiales bibliográficos que abarcan desde textos mitológicos antiguos como el *Enuma Elish* babilónico y los *Eddas* escandinavos, pasando por las teorías poéticas del Renacimiento, así como los estudios de lingüística y simbología de Ernst Cassirer, y la obra de Gilbert Highet sobre la tradición antigua y su influencia en la literatura. a lo largo de la historia, entre otros. Todo esto ordenado en cuatro capítulos:

El capítulo uno está enfocado a la cuestión lingüística, específicamente, a lo que es la *palabra*, ya que para hablar de las capacidades de la poesía se debe, antes que nada, de describir lo que implica el acto de nombrar. Se comenzará hablando de lo que es la *palabra* como símbolo y posteriormente de cómo ésta crea nuestra visión del universo.

En el segundo capítulo se expondrán los textos de carácter mitológico, los cuales conforman la parte antigua en esta tradición poética que es el crear la identidad de un grupo cultural, partiendo de donde finalizó el capítulo anterior, es decir, la *palabra*, esta vez observando el acto de nombrar presente en estos textos. Todo esto para finalizar con la importancia de la figura de poeta para las culturas antiguas.

El tercer capítulo pretende poner en contexto la situación cultural a la que ya se podría decir que pertenece, de forma más “consciente” la autora del *Discurso en loor de la poesía*. Se le dará el título de tradición moderna para marcar una diferencia con lo referente a la sección anterior. En este apartado se hablará de la tradición literaria de Perú, así como del



movimiento humanista y la nueva poética española, en cuya teoría se respalda el poema que nos concierne.

Finalmente, antes de poder llegar a una conclusión, en el cuarto capítulo se entrará de lleno a lo que es el *Discurso en loor de la poesía*, el cual, sin embargo, estará presente durante todo el trabajo. Se hablará de lo que fue el Parnaso Antártico, así como la *Primera Parte del Parnaso Antártico de obras amatorias*, obra en la que el poema está inserto. Una vez expuesto esto, se hará una lectura resumida del poema en la que se señalarán las partes de éste en las que se pueden observar los elementos dados a conocer a lo largo del trabajo.

## Capítulo I: La Palabra

*Cierto día don Palabras  
me contó una extraña historia  
de cómo nacen las cosas  
cada vez que uno las nombra*

Maldita Vecindad, *Don Palabras*

Quizá pueda resultar extraño que, siendo éste un trabajo más que nada literario, cuya cuestión principal es la poesía, esta primera sección sea dedicada a un asunto puramente lingüístico. Sin embargo, el tema de la palabra será en extremo importante durante todo el trabajo puesto que la poesía es un acto lingüístico, y por lo tanto, se basa en conceptos tales como *lenguaje, palabra y símbolo*. Sin adentrarnos en los debates y polémicas que provoca la definición de estos conceptos, ya que la discusión sobre los mismos nos desviaría demasiado del objetivo de la tesis, trataré de establecer una definición de éstos, comenzando por especificar que, durante el resto de esta investigación y siempre que se les mencione, me remito solamente al ámbito humano, dejando a un lado el tema de los demás lenguajes animales. En este breve pero vital capítulo se hablará del lenguaje oral, tratando de hacer un resumen sobre el tema de la *palabra* como símbolo y su origen, y cómo ésta lleva a cabo la función de crear el mundo, siendo su principal portador la poesía.

### 1.1 La *palabra* como símbolo

Antes que nada, debemos establecer una definición de la idea de “símbolo”. Éste, en un primer momento, es la representación sensitiva que se produce en los seres humanos al interactuar con la realidad y que es dotada de un significado. En el momento en que se toma consciencia de que algo “está” en el mundo, ya sean animales, plantas, objetos, conceptos abstractos como el miedo o el amor, incluso la ausencia de estos mismos, la psique humana

los traduce como “símbolos”. “Toda “imagen del mundo” sólo es posible mediante un acto peculiar de objetivación, de reelaboración de “representaciones” determinadas y formadas a partir de las meras “impresiones”.<sup>1</sup> Sin embargo, en ese estado aun no pueden ser transmitidos a alguien ajeno a quien los ha “sentido”. No es sino hasta que se busca expresar este símbolo que se puede hablar de un “lenguaje”. De modo que podríamos decir que el símbolo posee una naturaleza interna y el lenguaje una naturaleza externa. En el caso del lenguaje oral y escrito, que es el que nos atañe, el instrumento utilizado para transmitir estos símbolos, y por lo tanto expresar la forma como concebimos la realidad, es la *palabra*. La *palabra* es la representación oral o escrita de símbolos, conceptos. Claro está, sólo alguien que conoce el mismo código simbólico es capaz de asimilar el significado (aquello a lo que remite el símbolo) de las palabras.

En el caso de la simbolización oral, Ernst Cassirer considera que ésta ganó mayor importancia y superó a los otros medios expresivos debido a que su capacidad de articulación es superior.<sup>2</sup> “La articulación de los sonidos se convierte en medio para la articulación del pensamiento, así como esta última se da a sí misma un órgano cada vez más diferenciado y sensitivo, en la elaboración y formación de los sonidos.”<sup>3</sup> Este uso de los sonidos por parte de los hombres, y su importancia, se puede encontrar en una de las palabras mismas utilizadas para designar al ser humano en el griego antiguo: “el calificativo que Homero aplica a los hombres [...] οἱ μέρορες, ἄθρωποι (ο) βροτοί,

---

<sup>1</sup> Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*, Vol. II. p. 51.

<sup>2</sup> No hay que olvidar que el lenguaje corporal predomina en la comunicación humana, aun así, es indudable que el lenguaje oral posee un mayor número de símbolos, mientras que el corporal debe recurrir a la repetición de los mismos gestos.

<sup>3</sup> Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*, Vol. I. p. 142.

palabras que se derivan de μέρομαι [...] y que significan los que dividen o articulan su voz.”<sup>4</sup>

## **1.2 La palabra, creadora del cosmos**

Al representar la realidad en forma de palabras, el hombre impone un orden en el mundo, volviéndolo suyo. De este modo, su realidad toma forma, convirtiendo el habla en un acto de creación, acto del cual, las culturas antiguas estaban completamente conscientes. Por citar algunos ejemplos, en algunas ramas del budismo podemos observar a los *Niō*, guardianes de Buda y figuras protectoras colocadas a la entrada de los templos. Siempre con una apariencia intimidante, los *Niō* son dos: Agyo y Ungyo. Estas deidades representan los principios de creación y destrucción respectivamente, los cuales se encuentran en sus propios nombres. “Sonido” es el significado de la palabra *gyo*, Agyo (sonido “a”) representa la capacidad creadora de la palabra, ya que “a” es el fonema vocálico con mayor abertura y el primer sonido en el alfabeto hiragana del japonés, y por ello se le muestra con la boca abierta; por su parte, Ungyo (sonido “un”) representa el fin de las cosas, ya que el sonido “un” se crea cerrando la boca, además de ser el último del alfabeto japonés; Ungyo siempre es representado con la boca cerrada.<sup>5</sup> Un caso parecido, pero más antiguo aún, es el de la palabra *Aum* (*Om*, en español) del hinduismo y el budismo. Esta sola palabra representa el Todo, y no es coincidencia que su pronunciación se lleve a cabo abriendo la boca con el sonido “a” y cerrándola gradualmente con los sonidos “u” y “m”, las cuales forman el triángulo que abarca físicamente todos los puntos de articulación fonética.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Ibíd. p. 143.

<sup>5</sup> Frédéric, Louis. *Buddhism*. pp. 247-249.

<sup>6</sup> Daniélou, Alain. *Dioses y mitos de la India*. p. 84.

Alain Daniélou señala, respecto a la palabra como fenómeno lingüístico para el hinduismo, lo siguiente:

En la teoría de la Creación por el Verbo, se otorga el nombre de Indestructible (*akṣara*) a los prototipos de las sílabas articuladas del alfabeto [sánscrito] [...]. Cuando decimos «pronuncio la letra o escribo el carácter *a*», mencionamos una entidad permanente a la que llamamos *a* y que podemos representar mediante cualquier símbolo, pero que existe aun cuando no sea pronunciada o escrita. Por lo tanto, se trata de una entidad indestructible.<sup>7</sup>

En el mismo texto, Daniélou habla de Hiranya-garbha, el Embrión-de-oro, una de las manifestaciones del dios creador Brahma:

El Embrión-de-oro, principio de toda vibración o movimiento [...] Se divide en dos partes: la masa causal de las potencialidades, representada por las aguas-primordiales (*rayi*), y el aliento-de-vida (*prāṇa*) [...] En el microcosmos, el aliento-de-vida pasa a ser la respiración que hace vibrar los órganos vocales y engendra así la palabra manifiesta. [...] Cuando [...] Brahma y su hija se casan, comienza la Creación.<sup>8</sup>

La esposa de Brahma es Saravasti, el Conocimiento. Cuando el aliento y el conocimiento se unen, se da a luz a la *palabra* (sonido dotado de significado y transmisor de conocimiento), y con esto se ejerce el acto de crear el mundo. De este modo, aunque en un principio las palabras remitían a algo, posteriormente pasaron a *ser* aquello que se nombraba. “Las palabras [...] *no son abstracciones de las cosas concretas, sino cosas concretas ellas mismas.*”<sup>9</sup> El poder de nombrar es tan vital para el ser humano que, prácticamente en todas las culturas, lo “verdadero” se definió (y aún ahora lo hace) por medio del lenguaje. Todavía en la actualidad, una promesa o un contrato oral poseen la capacidad de definir la veracidad del mundo y es por eso que nos afecta tanto cuando éstos se nos revelan como mentiras.

---

<sup>7</sup> *Ibíd.* p. 321.

<sup>8</sup> *Ibíd.* p. 321.

<sup>9</sup> Trujillo, Ramón. *Principios de semántica textual*. p. 48. (Las cursivas son mías).

La verdad alude a una concordancia que no ha de encontrarse en las cosas mismas ni en las ideas, sino que se refiere exclusivamente a la conexión de los signos, especialmente de los signos fonéticos. El pensamiento completamente “puro” [...] no conocería la oposición de verdadero y falso, la cual es creada en y por el lenguaje.<sup>10</sup>

Si la poesía es una gran metáfora, como se verá más adelante, entonces la palabra es la unidad metafórica más pequeña y la que compone a la otra, “la metáfora [...] nace de la metáfora misma, como una consecuencia natural de su interpretación, en el sentimiento espontáneo de las palabras como esencias de las cosas.”<sup>11</sup> La palabra surge como representación o “imitación”, de algo, pero

este carácter mímico de la palabra no se opone a su carácter puramente simbólico; antes bien, [...] sólo se convierte en *fonema*<sup>12</sup> del lenguaje al ser utilizado como símbolo. [...] de esta suerte, la μίμησις [mímesis] misma pertenece ya al campo de la ποίησις [poesía], es decir, de la actividad creadora y conformadora.<sup>13</sup>

No debe resultar extraño que numerosas mitologías coincidan en presentar un Caos primigenio y su posterior sometimiento por medio de la *palabra* de uno o más dioses. El Caos, la Nada, representan lo desconocido y lo que no se puede comprender. La *palabra* posee la capacidad de imponer orden en ese caos. De esta forma, la *palabra* adquiere una mayor importancia que cualquier otro medio para hablar de lo divino. Un templo, una estatuilla, una pintura, un animal o cualquier otro elemento natural, perderían gran parte de su poder sin un nombre.

Es por esto que la *palabra* será considerada la más importante de las creaciones humanas, herramienta de los dioses y objeto de adoración, y como tal, requerirá de un

---

<sup>10</sup> Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. Vol. I. p. 260.

<sup>11</sup> Trujillo, Ramón. *Principios de semántica textual*. p. 49.

<sup>12</sup> Aunque el concepto de *fonema* se refiere a una unidad del lenguaje menor a la de *palabra*, Cassirer, en este caso, lo utiliza como sinónimo de ésta en el sentido de que es una expresión sonora dotada de significado.

<sup>13</sup> Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. Vol. I. p. 140.

“recipiente” digno de contenerla. Este “contenedor” será el arte poético, ya que en “esta articulación rítmica, tal como se manifiesta concretamente en los cantos primitivos [...], se ha tratado de ver un momento esencial del desarrollo artístico y lingüístico.”<sup>14</sup> La poesía, como portadora de la *palabra*, poseerá (y otorgará) el poder de definir (y con esto construir) el cosmos; y esta cualidad es la que la poeta Clarinda aprovechará para su propósito: la creación de una identidad propia para el virreinato del Perú, de toda América incluso, y su emancipación de Europa.

---

<sup>14</sup> *Ibíd.* p. 142.

## Capítulo II: La tradición antigua

*You think you dwell in wisdom's sea  
Still, sweet ignorance is the key  
To a poet's paradise*

*[Crees que habitas un mar de sabiduría  
Aún así, la dulce ignorancia es la llave  
Al paraíso del poeta]*

Nightwish, *The Riddler*

En el capítulo anterior se habló de la *palabra* (la capacidad oral del ser humano de crear símbolos) y cómo ésta es la portadora de la cosmovisión de sus hablantes, adquiriendo una gran importancia desde tiempos antiguos. La razón por la que fue necesario tratar el tema de la *palabra* antes que el de la poesía misma se debe a que ésta es el vehículo de la otra. Como se verá a continuación, la poesía no posee por sí misma la grandeza que se le atribuye, su verdadera importancia radica en que la poseía funge como el vehículo encargado de guardar, transmitir y difundir la cosmovisión que refleja la *palabra*. Al mismo tiempo, esto sirve para la creación de identidades. Este es el punto que articula todas las reflexiones del presente trabajo. La labor que ejecuta Clarinda al componer el *Discurso...* con el objeto de concebir una identidad, no sólo del virreinato del Perú sino de la América colonial, viene arrastrando una tradición que se remonta a los albores de la civilización. Desde tiempos antiguos, los poemas, la mayoría de los cuales de contenido mítico-religioso, han sido los encargados de establecer una idea de colectividad cultural y posteriormente de nación, hecho que no pasó inadvertido a la poeta del virreinato del Perú, contribuyendo a esta tradición de forma explícita e implícita dentro en su poema.



Para comprender mejor esto, primero se tratará el tema de la *palabra* y su presencia, de forma explícita, en los textos<sup>15</sup> mítico-religiosos, con el objetivo de mostrar que la importancia del acto de nombrar no pasó inadvertida para las culturas antiguas. Posteriormente, se incluirán algunos ejemplos de narraciones mitológicas que muestran el origen de la poesía, y con las que exhibirá su naturaleza sagrada. Como tercer punto, y ya con una mejor idea de lo que significó la poesía para los pueblos antiguos, se verá cómo ésta, que es el vehículo de la *palabra*, a su vez tendrá, como elemento esencial, su propio vehículo: el poeta, el cual adquiere una función heroico-religiosa.

## 2.1 La *palabra* en el mito

La *palabra* como medio que permite y propicia la comunidad, cuando se materializa en poesía, establece una nueva forma de propiciar esa comunidad; en la Antigüedad

un poema era algo más que [...] palabras, [...] era unidad estética y antropológica, medio en donde se plasmaba la revelación sagrada. Era [...] escaparate en el que se hacía gala de la posesión de la lengua correcta, que podía comprender y expresar la belleza, además de armonizar el mundo. [...] Uno de los propósitos de la poesía era ser una impronta que diera noticia de la presencia del hombre en el mundo. [...] e involucraba a una de las unidades folklóricas más importantes: el mito<sup>16</sup>.

El mito representa la lucha por la palabra, por el nombrar; de igual forma que la poesía, éste se esfuerza también por nombrar lo que no tiene nombre, y explicar lo que carece de explicación. “La palabra religiosa [...] pretende revelarnos un misterio que es, por definición, ajeno a nosotros”<sup>17</sup>. Si la *palabra* es una suerte de metáfora, un símbolo; podría decirse que el mito es una gran metáfora conformada por varios símbolos. Puesto

---

<sup>15</sup> No está de más especificar que, durante todo este trabajo, el término “texto” abarcará tanto el lenguaje escrito como el oral, por la misma naturaleza y características de las distintas culturas y épocas de cuyos textos se hablará.

<sup>16</sup> Ordoñez Burgos, Jorge. *Poesía, filosofía y sabiduría*. pp. 55-56.

<sup>17</sup> Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 137.

que existen diversas definiciones del mito, para este trabajo lo entenderemos como un texto que narra el origen de algo, o que busca explicar un hecho natural y/o narrar un acontecimiento histórico, valiéndose principalmente de la personificación de fuerzas naturales y/o conceptos abstractos.

No es de extrañar que una de las primeras funciones del lenguaje fuera explicar el mundo y crear así una cosmovisión, es por ello que, como ya se ha dicho, en un principio la palabra fue considerada sagrada. Platón mismo requirió mitos antes de explicar con teorías la realidad. Las cosas no existen hasta que han sido nombradas; y esto no sólo queda demostrado de forma implícita, sino también explícita. En los poemas mitológicos no se oculta este “poder del nombrar”. Un ejemplo es el de la mitología de los pápagos, pueblo de la región norte de México y del sur de los Estados Unidos. En su relato cosmogónico, *Meltí ?ipá jalá (u)*, la deidad coyote-gente-luna, es el creador de mundo y, como tal, debe poner un nombre a su creación: “Aquel mundo teñido tenía que tener un nombre y lo llamó *?ipá mát’*, tierra para gente divina. [...] Pensó que debía conocerse su trabajo y que para esto era indispensable que su obra tuviera nombre”<sup>18</sup>.

Otro ejemplo de esto se puede detectar en el *Enuma Elish*, antiguo poema babilónico en el que se narra la creación del mundo:

Cuando en lo alto el cielo aún no había sido *nombrado*,  
y, abajo, la tierra firme no había sido  
*mencionada con un nombre*,  
[...]  
Cuando los dioses aún no habían aparecido,  
ni habían sido *llamados con un nombre*,  
[...]  
Lakhmu y Lakhamu aparecieron y fueron  
*llamados con un nombre*<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Monjarás-Ruiz, Jesús. *Mitos cosmogónico del México indígena*. pp. 284- 285.

<sup>19</sup> *Enuma Elish*. I. vv. 1-10. (Las cursivas son mías).

Posteriormente, al ser nombrado rey de los dioses y otorgarle sus atributos, la divinidad Marduk dice al dios Ea:

y haz que, *en una palabra*, en vuestro lugar y sitio, yo determine los destinos.  
¡Que nada de lo que yo vaya a determinar sea cambiado,  
Y que toda orden *proferida por mis labios* permanezca  
Irreversible, irrevocable!<sup>20</sup>.

En el poema abundan las escenas en que los dioses “decretan” y “pronuncian” para dar poder, maldecir y crear:

Yo he *pronunciado* en favor tuyo el conjuro, exaltándote en la asamblea de los dioses,  
[...]  
¡Que tu orden sea irrevocable, que tu *palabra* se realice!,  
[...]  
¡*Abriendo solamente la boca*, [apagad] el fuego!<sup>21</sup>.

Tanto el Génesis bíblico judeo-cristiano como este texto se aproximan en la concepción de una deidad de la *palabra*.

Dijo Dios: «Haya luz», y hubo luz. [...] llamó Dios a la luz «día» y a la oscuridad la llamó «noche». [...] Dijo Dios: «Haya un firmamento por en medio de las aguas, que las aparte unas de otras.» [...] Y llamó Dios al firmamento «cielo» [...] Dijo Dios: «Acumúlense las aguas de por debajo del firmamento en un solo conjunto, y déjese ver lo seco» [...] Y llamó Dios a lo seco «tierra», y al conjunto de las aguas lo llamó «mares» [...] Dijo Dios: «Produzca la tierra vegetación: hierbas que den semillas y árboles frutales que den fruto, de su especie, con su semilla dentro, sobre la tierra.»<sup>22</sup>

Esta capacidad de nombrar contenida en el arte poético, también se encuentra en otro texto de gran importancia religiosa: el *Libro de los Muertos*, del antiguo Egipto; una serie de himnos que la persona en cuestión<sup>23</sup> debía memorizar para recitar y así poder superar las diversas pruebas que se le impondrían en el Más Allá. Este libro no sólo se encuentra en

---

<sup>20</sup> Ibíd. III. vv. 62-64. (Las cursivas son mías).

<sup>21</sup> Ibíd. I. vv. 153-161. (Las cursivas son mías).

<sup>22</sup> Gén. 1: 3-11.

<sup>23</sup> En un principio, el contenido de este texto estaba destinado exclusivamente para el faraón. Posteriormente, altos funcionarios, no necesariamente pertenecientes a la familia real, tuvieron acceso a éste.

forma de poema<sup>24</sup> (lo cual tampoco es de extrañar puesto que la versificación y demás características poéticas buscan y permiten la memorización), sino que menciona un gran número de veces al dios Thot, al que se le atribuye, entre otras cosas, el don de la palabra y la sabiduría.

«¡Oh Grande, que contemplas a tu padre, que te encargas del Libro de Thot! Heme aquí llegado como bienaventurado, con calma, poderoso y provisto con los escritos de Thot. Tráeme [...] el recipiente y la paleta de Thot y los misterios que hay allí recogidos. ¡Mírame, soy un escriba! »<sup>25</sup>

Siguiendo con esta “poesía mitológica sobre el nombrar”, en el canto 125 del *mandala* (capítulo) x del *Rig Veda* se lleva cabo un ejercicio metalingüístico de gran significación, un poema sobre la palabra en el que la voz poética es la Palabra misma.

Otorgo la riqueza al preste,  
al que invoca bien, al estrujador de *soma*<sup>26</sup> y al inmolador lego.

Soy la que tiene el dominio, la que concentra los bienes preciosos.  
quien discurre, la primera entre los que gozan del homenaje.  
[...]

El que distingue, se alimenta de mí,  
quien entiende la cosa dicha y el que alienta,  
todos residen en mí sin ser conscientes de ello.  
[...]

Soy yo quien, por naturaleza, anuncia  
lo que complace a los *devas*<sup>27</sup> y a los hombres.  
Hago poderoso a quien amo,  
yo hago al que proclama fórmulas y al perspicaz, yo doy la sabiduría.

[...]

Yo he creado la contradicción entre los hombres.  
He penetrado el cielo y la tierra.

Yo soy quien creó al Padre en la cúspide de este mundo.

---

<sup>24</sup> Si bien es un poema, la edición traducida por Federico Lara Peinado, la cual citaré a continuación, y como suele ocurrir con otros poemas como la *Odisea*, o la *Eneida*, muestra el contenido en forma de prosa.

<sup>25</sup> Lara Peinado, Federico. trad. *Libro de los Muertos*. p. 165.

<sup>26</sup> Bebida sagrada consumida por los sacerdotes en los rituales.

<sup>27</sup> Palabra en sánscrito que correspondería al concepto de “deidad”.

En el mar, en las aguas está mi origen,  
desde allí me propagué por entre todos los seres,  
y concierno al mismo cielo con lo que mi cerebro vierte.

Yo también aliento, como el viento,  
y me adueño de todas las existencias.  
En el Cielo y más allá, en la Tierra y más allá,  
hasta tal extremo de grandeza he llegado.<sup>28</sup>

Los dioses no sólo poseen la *palabra* sino que, incluso, están sometidos a ella. Puesto que aquello que se dice “es”, un error en el acto del habla puede afectar a las mismísimas divinidades, como ocurre en el mito de los dioses Izanagi e Izanami, la pareja celestial de la mitología japonesa. En éste, los dioses se proponen procrear el mundo y para esto llevan a cabo un ritual que consiste en rodear, cada uno por un lado, un pilar y, al encontrarse en el otro lado, saludarse.

Habiéndose puesto así de acuerdo, dieron la vuelta al pilar sagrado. Al encontrarse, dijo la diosa:

— ¡Ah, qué hombre más hermoso!

A lo que respondió el dios:

— ¡Ah, qué mujer más hermosa!

Añadió el dios:

—No está bien que sea la mujer quien hable primero.

Pero se unieron y procrearon un niño-sanguijuela.<sup>29</sup>

Después de abandonar al niño deforme que engendraron, los dioses repiten el ritual, pero esta vez es Izanagi el primero en hablar. De esta forma comienza la genealogía de los dioses.

Para la poesía, la *palabra* resulta esencial. Si Clarinda pretende apoderarse de la tradición poética de Occidente, antes debe apoderarse de la poesía (que es justamente lo que pretende hacer con su obra), y para esto necesita de la *palabra*. En el *Discurso...*, la

---

<sup>28</sup> *Rig Veda*. X. 121.

<sup>29</sup> Rubio, Carlos. trad. *Kojiki, crónicas de antiguos hechos de Japón*. p.56.

poeta no olvida esto y una de las primeras cosas que solicita a su Musa es esta capacidad oral:

El platicar suave buelto en llanto  
i en sola boz, qu' a Iupiter guardava,  
i a Iuno entretenía, i dava espanto<sup>30</sup>

[...]

Quisiera qu' alcançaras Musa mia,  
para qu' e en grave, i sublimado verso,  
cantaras en loor de la Poesía.<sup>31</sup>

Ahora bien, si es cierto que la *palabra* es tan esencial y posee tal poder ¿por qué es la poesía la que se convierte en su portadora por excelencia?, ¿por qué no la prosa?

Antes que nada, y sobre todo si pensamos en una tradición oral previa a la escritura (o incluso ya con ésta), la poesía permite la memorización a partir de la rima, la repetición y el ritmo. Hay que recordar que la mayoría de los poemas épicos y/o mitológicos, se recitaban acompañados de música, se cantaban. “La materia del lenguaje es la palabra, y el material

---

<sup>30</sup> Si bien, Cornejo Polar, para explicar este verso, remite a una nota de Tauro: “Alude al amoroso diálogo que sostuvieron Juno y Júpiter, en la cumbre del monte Ida, cuando aquélla fue a comunicar al padre de los dioses que marchaba hacia los confines de la tierra para intervenir en la reconciliación de Océano y Tetis”, parece aludir más al mito de Eco, tanto a la versión que nos proporciona Ovidio en el tercer libro de sus *Metamorfosis*, como la que se narra en el *Dafnis y Cloe*, de Longo. En la primera, esta ninfa tenía el encargo de Zeus de entretener a Hera (“qu' a Iupiter guardava, i a Iuno entretenía, i dava espanto”) mientras el dios se encontraba con sus amantes. Su “platicar suave” saca de quicio a la diosa y ésta la maldice, condenándola a sólo poder decir las últimas sílabas de lo que escuche (“vuelto en llanto i en sola boz”). “Un cuerpo todavía Eco, no voz era,” (Ovidio, *Metamorfosis*, III).

Por otro lado, Longo dice lo siguiente: “Hay, amiga mía, muchas clases de Ninfas [...]. Fue una de ellas Eco, [...] Criáronla las Ninfas, instruyéronla las Musas, que le enseñaron el arte de tocar la lira y la cítara y de cantar según las leyes de la armonía.” Posteriormente, el dios Pan, rechazado por Eco, induce a los pastores a despedazarla. “La Tierra los escondió [los miembros] en su seno [...] conservó sus cantos y su música, y después, por voluntad de las Musas, imita las voces y los sonidos”.

Además, de esta forma, Clarinda no sólo aludiría a una “personificación” de la *palabra*, a un elemento oral (el eco), sino que también hay que señalar que Eco era una *oréade* (ninfa de las grutas y las montañas), específicamente de Helicón, consagrado a Apolo y donde se ubicaba la fuente de Hipocrene, de la que bebían los poetas, continuando así con la enumeración que hace Clarinda de elementos relacionados a la poesía y al dios Apolo en esa parte del poema.

<sup>31</sup> *Discurso en loor de la poesía*. vv. 10-18.

sensible de la palabra es el sonido [...] los símbolos tienen una realidad sensible propia, una eufonía [...]. La forma más alta de tal eufonía es la canción”<sup>32</sup>.

No por nada es el arte poético el elegido para transmitir el género narrativo por excelencia: la épica.

Esto cantaban las Musas que tienen moradas olímpicas,  
las nueve hijas por el grande Zeus engendradas:  
Clío y Euterpe y Talía y Melpómene,  
y Terpsícore y Erato y Polimnia y Urania  
y Calíope —y ésta es la más señalada de todas.  
Pues ella acompaña también a los reyes augustos.<sup>33</sup>

Gran cantidad de textos mitológicos forma parte de la poesía épica, sólo por citar algunos: la *Iliada*, el *Kalevala* y la *Epopéya de Gilgamesh*. Estas obras suelen cantar las glorias de un pueblo (apoyándose en la figura del héroe), colaborando así a la formación de una idea de comunidad.

De aquí proceden los heroicos cantos,  
las sentencias, i exemplos virtuosos,  
qu’an corregido, i convertido a tantos.<sup>34</sup>

La poesía, al ser portadora de la *palabra* y de las historias de antaño sobre las deidades y los héroes, al ser la encargada de definir la realidad, se convierte en sinónimo de conocimiento.

Que don es este? Quien el mar grandioso  
que por objeto a toda ciencia encierra  
sino el metrificar dulce, i sabroso?

El don de la Poesia abraça, i cierra  
por preuilegio dado de’l altura,  
las ciencias, i artes qu’ ai aca en la tierra<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Santayana, George. *Interpretaciones de poesía y religión*. p. 203.

<sup>33</sup> Hesíodo. *Teogonía*. vv. 75-80.

<sup>34</sup> *Discurso en loor de la poesía*. vv. 685-687.

<sup>35</sup> *Ibid.* vv. 97-99.

## 2.2 Mitos sobre el origen de la poesía

Dentro de la relación entre la poesía y la mitología también existen las narraciones (ya sean en verso o en prosa) que hablan del origen de la poesía.

El poeta islandés Snorri Stúrluson (1178-1241) escribe en su *Edda Menor*<sup>36</sup> — recopilación de mitos y guía para los aprendices de poesía— una parte dedicada exclusivamente a la poesía, comenzando por el mito del origen de ésta. En él se cuenta que los dioses Ases y Vanes entraron en conflicto, y para reconciliarse todos escupieron en una cuba; pero los dioses no quisieron desaprovechar este testimonio de paz y con él crearon a un hombre: Kvásir, tan sabio que tenía respuesta para cualquier pregunta. Posteriormente, dos enanos asesinaron a Kvásir y mezclaron su sangre con miel, de esto “salió un hidromiel que todo el que lo bebe se hace poeta y sabio”<sup>37</sup>. Después de varios sucesos, el dios Odín roba esta sustancia bebiéndola y huye en forma de águila para llevarla a Asgard y vomitarla dentro de unas cubas que los dioses le tienen preparadas, y así distribuirla entre hombres y dioses. El mito termina de forma incluso graciosa: al vaciar la bebida dentro de los recipientes, a causa de un susto, una parte del hidromiel le salió por atrás y “aquello no se recogió y quedó allá para quienes lo tomaran, y ésa decimos que es la parte que les toca a los malos escalda”<sup>38</sup>.

Continuando con estos personajes que “personifican” a la poesía, existe un ejemplo aún más antiguo en la cultura hindú. En el siglo IX de nuestra era, el poeta Rajasekhara pasó a la lengua escrita el poema conocido como *El nacimiento del hombre poesía*. En este texto

---

<sup>36</sup> Obra redactada cerca del año de 1220. Algunas ediciones posteriores: *Edda islandorum*, Copenhague, 1665; *Eddukvaedi (islandais)*, Snorra-Edda, Elmen, 1818; *The Younger Edda*, Chicago, 1880; *Den yngre Edda*, Oslo, 1973. Las citas pertenecen a la edición de Alianza del 2007.

<sup>37</sup> Stúrluson, Snorri. *Edda Menor*. p.103.

<sup>38</sup> *Ibíd.* p.105.



se narra cómo Saravasti, diosa de las artes, la lengua y la música, da a luz al poema personificado, el Hombre Poesía. Éste, apenas nace, pronuncia esta estrofa en sánscrito:

A tus pies, madre, presta obediencia el Hombre Poesía; (soy)  
ese mundo constituido por el Verbo y que aparece en forma  
inteligible.<sup>39</sup>

Otro mito hindú sobre el nacimiento de la poesía se encuentra en el himno 90 del décimo mandala del *Rig Veda*. En éste se cuenta cómo se creó el universo a partir del desmembramiento del *Purusha* (el Hombre Cósmico), incluyendo la poesía.

De este sacrificio de ofrenda total,  
nacieron estrofas y melodías,  
también nacieron los ritmos  
y las palabras rituales.<sup>40</sup>

Si bien, como ya se dijo anteriormente, la poesía parece ser una forma de transmitir la *palabra*, la cual a su vez describe y crea el mundo; como se puede observar, la poesía ya no sirve sólo como medio sino también como tema, desarrollando así un fenómeno narrativo multicultural “poesigónico”. Es justamente esta tradición la que retoma Clarinda en su *Discurso...*

Con respecto a las culturas clásicas, los himnos, obras dramáticas y poemas épicos, entre otros, establecían discursos cosmogónicos cuyas repercusiones sociales no dejaban de sentirse. Sólo hay que mencionar a Homero (la *Iliada*, la *Odisea* y los *Himnos homéricos*), a Hesíodo (la *Teogonía*) o a Virgilio (la *Eneida*) para percatarse de la fuerza que poseía, para griegos y romanos, el arte poético.

---

<sup>39</sup> Mora, Juan Miguel de. *Milenios de interacción...* p. 151.

<sup>40</sup> *Rig Veda*. X. 90.

Para la civilización náhuatl, la poesía también tenía un origen sagrado. La poesía, o *xóchitl, in cuicatl* (flores y cantos), era lo único “verdadero en la tierra”, y por lo tanto debía provenir de un influjo divino:

Brotan las flores, están frescas, se van perfeccionando,  
abren las corolas:  
de su interior salen las flores del canto:  
sobre los hombres las derramas, las esparces:  
¡tú eres el cantor!<sup>41</sup>

En el caso de la cultura griega, la poesía es representada, junto con el dios Apolo, con las Musas, hijas de Zeus y Mnemosine (la Memoria).

Las parió en Pieria, habiéndose unido al padre Crónida,  
Mnemosine, de los cerros de Eleutera señora,  
como olvido de males y descanso de penas.

[...]

parió ella a nueve hijas, unánimes, a las cuales el canto  
les gusta en el pecho, y que tienen el alma sin penas,  
no lejos de la cima más alta del Olimpo nevoso;  
allí están sus coros brillantes y sus bellas moradas;  
junto a ellas, las Gracias e Hímero tienen sus casas  
entre fiesta; y voz muy amable por su boca emitiendo  
cantan, las leyes de todo y las nobles costumbres  
de los inmortales celebran, [su voz muy amable emitiendo].<sup>42</sup>

Si descender de Zeus señala su nobleza, el que su madre sea la Memoria nos dice dos cosas: por un lado remite a esta tradición oral y a la necesidad de memorizar estas canciones que explican el mundo y, por otro, nos habla de la capacidad de conservar este conocimiento para las generaciones futuras. Este aspecto de la poesía lo retomaremos un poco más adelante.

---

<sup>41</sup> León-Portilla, Miguel. *La filosofía náhuatl*. p. 145.

<sup>42</sup> Hesíodo. *Teogonía*. vv. 53-67.

La propia Clarinda se encarga de dar a conocer el origen sagrado de la poesía en el contexto cristiano al hablar del cántico celeste.

Pues ya de la Poesía el nacimiento  
i su primer origen fue en el suelo?  
o tiene acá en la tierra el fundamento?

O Musa mía para mi consuelo  
dime donde nació qu'estoí dudando:  
nació entre los espíritus d'el cielo?

Estos a su criador reverenciando  
compusieron aquel Trisagros<sup>43</sup> trino,  
qu'al trino, i uno siempre están ca[n]tando.<sup>44</sup>

En pocas palabras, como veremos en el *Discurso...*, “la poesía será alabanza, expresión, profesión de fe, palabra de acceso, manifestación de poseer la revelación, [...] hará a los hombres remitirse al contexto sagrado”<sup>45</sup>. Ahora bien, hay todavía otro elemento esencial en esta tradición, sin el cual la poesía no sólo no podría cumplir su objetivo, sino ni siquiera existir. Nos referimos, claro está, a la figura del poeta.

### 2.3 El dios y el héroe-poetas

Habiendo ampliado más este panorama, podemos retomar la afirmación anterior: la poesía es conocimiento. No por nada, en los mitos y la épica, se le vincula con seres relacionados con la sabiduría: Apolo, dios de la música, la medicina y la profecía; Thot, patrón de los escribas y portador de los conjuros. El caso de Odín resulta emblemático puesto que es un dios vinculado en su totalidad con la sabiduría y la búsqueda de conocimiento. Odín no sólo es quien se apodera de la hidromiel de la poesía, también sacrificó uno de sus ojos para

---

<sup>43</sup> Actualmente “trisagio”. Himno en honor de la Santísima Trinidad, en el cual se repite tres veces la palabra *santo*.

<sup>44</sup> *Discurso en loor de la poesía*. vv. 115-123.

<sup>45</sup> Oroñez Burgos, Jorge. *Poesía, filosofía y sabiduría*. p. 64.

beber de la fuente de Mímir, de la que brota la sabiduría; se colgó de las ramas de Yggdrasil, el árbol cósmico, durante nueve noches y herido con una lanza para obtener el secreto de las runas; posee dos cuervos, Hugin y Munin, los cuales le informan sobre todo lo que escuchan en sus excursiones; cuenta con un trono, Hlidskjalf, desde el que observa todo lo que sucede en los nueve mundos; y suele ser representado como un anciano que vaga por el mundo y revive a los muertos para entrevistarlos.

Para Clarinda la poesía es un regalo de Dios para los hombres; no es para uso exclusivo de la deidad, existen hombres capaces de utilizar este don que encierra todo el conocimiento. En las culturas antiguas, el poeta no se limita a ser el que recita sino que juega un papel activo dentro de la historia misma. Varios dioses y héroes ejercen el oficio de poeta.

En el caso del dios-poeta podría hacerse una corrección con respecto a lo que se dijo al principio. No es que se vincule a la deidad con el arte de la poesía a causa de que está ligada a la sabiduría sino a la inversa: al ser una divinidad poética, es, por lo tanto, símbolo del conocimiento. En todo caso, poesía y sabiduría terminan siendo dos conceptos inseparables: “Puesto que la poesía abarca ciencias y artes, quien la produzca tiene que conocer en su amplitud todo el saber humano. El poeta, por tanto, se nos aparece en forma y dignidad de sabio”<sup>46</sup>.

La deidad no sólo se limita a crear la palabra y la poesía, sino que hace uso de ésta en forma activa, convirtiéndose así en el poeta primigenio. En varios mitos se suele mostrar a una o más deidades llevando a cabo el acto poético, principalmente en forma de

---

<sup>46</sup> Cornejo Polar, Antonio. *Discurso en loor de la poesía. Estudio y edición*. p. 83.

canciones<sup>47</sup>. Uno de estos casos es el del pueblo pima, del noroeste de México y el sur de Estados Unidos. En su relato sobre la creación del mundo se habla del Shamán de la Tierra, nacido de la oscuridad de la nada. Éste decidió construirse un hogar y, después de aplastar un terrón de polvo para tener dónde apoyarse, comenzó a bailar y cantar:

El mago terrestre da forma a este mundo.  
¡He aquí lo que puede hacer!  
Redondo y suave moldea,  
¡He aquí lo que puede hacer!

El mago terrestre crea las montañas  
¡Atención a lo que tenga que decir!  
Él es quien crea las mesetas  
¡Atención a lo que tenga que decir!<sup>48</sup>

Los pápagos cuentan con un mito cosmogónico en el que *Meltí ?ip'jalá (u)* (el mismo que le puso nombre al mundo) para crear los cielos, recurrió al canto.<sup>49</sup>

En el caso del héroe-poeta, éste hereda el don poético de la divinidad, y junto con ésta su nobleza.

Aquel de los reyes de estirpe divina a quien honren  
y, cuando nace, miren de Zeus potente las hijas,  
a éste, sobre la lengua le vierten un dulce rocío  
y de su boca las palabras fluyen de miel; y los hombres,  
todos, miran hacia él mientras hace justicia  
con rectas sentencias; y él, hablando de modo certero,  
pronto, incluso un gran pleito, con pericia termina.

[...]

Cuando va entre la gente como a un dios lo propician  
Por su dulce respeto, y entre los congregados descuella.  
Tal de las Musas y de Apolo que flecha de lejos  
proceden, sobre la tierra, citaristas y aedos,  
y de Zeus, los reyes. Dichoso aquel que las Musas

---

<sup>47</sup> A parte de los ejemplos que se exponen a continuación (correspondientes a la mitología antigua), es interesante mencionar que esta cosmogonía por medio del canto también está presente en mitologías modernas. Dos casos de esto son los escritores británicos C. S. Lewis (1898 - 1963) y J. R. R. Tolkien (1892 - 1973). En el primero, su mundo (Narnia) nace a partir de la canción del león Aslan; mientras que en el caso de Tolkien, Eru, el Único, también conocido como Ilúvatar, hace a los Ainur de su pensamiento y estos, a su vez, componen la Gran Música, cuyo canto Ilúvatar hace visible; de esta forma el Mundo es creado.

<sup>48</sup> Monjarás-Ruiz, Jesús. *Mitos cosmogónicos del México indígena*. pp. 260-261.

<sup>49</sup> *Ibíd.* 285.

quieren: dulce fluye de su boca el acento.<sup>50</sup>

Un ejemplo bastante curioso de héroe-poeta se da en la cultura africana; en este caso, específicamente, en la etnia soninké. Gassire, príncipe y héroe de los soninké, se convierte en el primer *diare*<sup>51</sup>, pero para que su “laúd” pueda cantar debe bañarlo con la sangre de sus hijos caídos en batalla. Su comportamiento es castigado por el resto de la tribu y lo exilian junto con su familia y algunos seguidores<sup>52</sup>. Con respecto a los pueblos africanos, cabe señalar que éstos poseen una fuerte e intensa tradición oral (la mayoría de los pueblos carecen de sistema de escritura), de modo que la poesía aún conserva, prácticamente en su forma más pura, la importante función de resguardar el conocimiento. En la leyenda de Gassire, el objetivo de estas canciones tradicionales es expuesto por un francolín<sup>53</sup>, el cual canta:

Todas las criaturas deben morir,  
ser enterradas y pudrirse.  
Los reyes y los héroes mueren,  
son enterrados y se pudren.  
También yo moriré,  
seré enterrada y me pudriré.  
Pero el *dausi*<sup>54</sup> no morirá.  
Será cantado una y otra vez  
y sobrevivirá a los reyes y a los héroes.  
¡Hoooh, que pueda realizar tales hazañas!  
¡Hoooh, que pueda cantar el *dausi*!  
Wagadu<sup>55</sup> se perderá.  
¡Pero el *dausi* perdurará y no fenecerá!<sup>56</sup>

---

<sup>50</sup> Hesíodo. *Teogonía*. vv. 81-97.

<sup>51</sup> Prada-Samper define este término como “Casta de músicos, rapsodas, cantores de alabanzas y narradores de historias de algunas culturas del África occidental.”

<sup>52</sup> Prada-Samper, José Manuel de. *Cuentos populares de África*. pp. 50-57.

<sup>53</sup> Ave galliforme muy común en África.

<sup>54</sup> Tradición épica de la que es fundador el héroe de la historia. (Definición de Prada-Samper).

<sup>55</sup> Nombre con el que los soninké llamaron a su territorio. Sin embargo, dentro de esta historia parece tener un significado más profundo, el cual no es explicado ni por el texto mismo ni por Prada-Samper. Al parecer, Wagadu remite a una especie de “Edad de Oro”, la cual se perderá por culpa de Gassire.

<sup>56</sup> Prada-Samper, José Manuel de. *Cuentos populares de África*. p. 53.

En esta canción se señala algo vital del por qué la poesía es digna de veneración. La poesía no sólo es conocimiento, es conocimiento que trasciende en el tiempo. Las canciones que hablan de dioses y héroes, de la historia de un pueblo, no sólo remiten a un pasado que explica un presente sino que se aseguran de que este conocimiento se transmitirá a las generaciones futuras. Conscientes de la trascendencia de la poesía, los héroes, y también los poetas, se proponen a sí mismos perdurar en la historia. Encuentran en su obra la esperanza de alcanzar la inmortalidad.

En la epopeya finlandesa *Kalevala*, recopilada por Elias Lönnrot, el personaje principal es Väinämöinen, el primer poeta. Durante toda la obra, Väinämöinen viaja dotando de vida al mundo y contando historias, como es la del origen del hierro, necesaria para poder curar las heridas generadas por éste<sup>57</sup>. Pero la importancia de la poesía y el uso de la palabra van aún más lejos en esta obra. En el canto XVII, Väinämöinen acude al gigante Antero Vipunen, el ser más sabio de todos, en busca de tres palabras que ha olvidado y que necesita para terminar de construir su barco<sup>58</sup>. Más adelante, el mago-guerrero Lemminkäinen se enfrenta a una serpiente monstruosa, a la cual vence al afirmar que conoce su origen, el cual procede a cantar. Una vez terminada su historia, Lemminkäinen ordena al monstruo que se retire, cosa que éste hace en el acto.

Ésta que dije es tu familia,  
negra serpiente de la tierra,  
[...]  
¡Apártate de mi camino!  
¡Deja al héroe el paso libre!  
[...]  
Dejó el gusano el paso franco,  
se apartó el monstruo de cien ojos;  
la serpiente gruesa dejó,  
retirándose del camino,

---

<sup>57</sup> Lönnrot, Elias. *Kalevala*. IX. vv. 1-249.

<sup>58</sup> *Ibid.* XVII. vv. 1-490.

que Lemminkäinen prosiguiera<sup>59</sup>

De esta forma se observa que, según el *Kalevala*, conocer el origen de las cosas otorga poder sobre ellas y, al mismo tiempo, estos orígenes se encuentran en las viejas canciones. Como se verá más adelante, Clarinda no ignora esta propiedad de la poesía. Ésta es una de las razones por las que en su *Discurso...* se lleva a cabo una cronología poética, comenzando por su creación. Al igual que el héroe finlandés, la poeta demuestra que conoce el origen de la poesía y de ésta forma se apodera de ella. Este paso será decisivo para lograr su objetivo. Para congregarse a una comunidad que se identifique, se requiere de una herramienta que posea dicha habilidad y con tal prestigio y tradición, ésta es la poesía. De modo que el primer paso será legitimar su derecho al don poético a partir de demostrar sus conocimientos respecto a la poesía, los cuales no sólo se verán reflejados en la estructura sino en el contenido, comenzando con la genealogía de la poesía misma.

La poesía, como fenómeno cultural, también cumplía con funciones más allá de transmitir “simple información”. Al contener la cosmovisión de un grupo cultural, también definía rituales, mecanismos sociales, modelos estéticos, arquitectónicos y políticos, creando así unidad social; cosa que claramente no le pasó desapercibida a Clarinda en el *Discurso...*:

Mas el eterno Dios incircunscrito,  
Por las causas qu'al hombre son secretas,  
[...]

Dio al mundo (indino d'esto) los Poetas  
A los cuales filosofos llamaron,  
Sus vidas estima[n]do por perfetas.

Estos fueron aquellos qu'enseñaron  
Las cosas celestiales, i l'alteza

---

<sup>59</sup> *Ibíd.* XXVI. vv. 667-680.



De Dios por las criaturas rastrearon:

Estos mostraron de naturaleza  
los secretos; juntaron a las gentes  
en pueblos, ¡ fundaron la nobleza<sup>60</sup>.

Como se puede ver, el que el poeta pueda asumir el papel de héroe en las culturas antiguas no es una sorpresa. Al igual que la poesía (y, por lo tanto, el poeta, su portador), el héroe épico funda y legitima una identidad cultural, como es el caso de Cú Chulainn, en Irlanda; el rey Arturo, Inglaterra; el Cid, España; el rey Gesar, en China y el Tíbet; Rama, en la India; o Benkei, en Japón; por decir algunos. Con todo esto respaldándonos, ahora podemos comprender mejor el origen de la palabra “poesía”, del griego *ποίησις* “creación”<sup>61</sup>.

Una vez conocidos los grandes provechos de la poesía, ésta fue tenida en “gran honor”. Tanto, que pensóse por entonces [...] que sus escultores —los poetas— podían competir con el mismo Jove: en tan elevada estima se les tenía. Y esto —además— porque el nombre de poeta, como el de Dios, se interpreta “hacedor”<sup>62</sup>.

El poeta crea, da forma a sus pensamientos, a partir de su herramienta sagrada: la Palabra; y al mismo tiempo “crea” una concepción del mundo para los demás.

Ésta es seguramente la parte primordial en la obra de Clarinda. Si bien es obvio que la poeta ignoraba muchos de los ejemplos aquí expuestos, indudablemente estaba consciente de que existía esta tradición, y del importante papel que ha jugado el arte poético para las distintas culturas. Es así como podemos llegar a las siguientes conclusiones: la poesía es la portadora de la *palabra* y de la sabiduría por excelencia, convirtiéndose así en la encargada de definir la realidad y por estas características se le atribuyó un naturaleza divina, además de otorgar poder a aquel que posea. Poder del que Clarinda se vale para cumplir su cometido: crear una identidad propia para la América colonial, la cual, además,

---

<sup>60</sup> *Discurso en loor de la poesía*. vv. 256-267.

<sup>61</sup> Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. p.72.

<sup>62</sup> Cornejo Polar, Antonio. *Discurso en loor de la poesía. Estudio y edición*. p. 94-95.

ha superado a la decadente Europa. Pero no eso no significa que se desligue del viejo continente. Si bien su obra responde a una tradición antiquísima; por otro lado, también es consecuencia de una tradición más moderna, que comienza con el Renacimiento.

### Capítulo III: La tradición moderna

*Si de mi baja lira  
tanto pudiese el son que en un momento  
aplacase la ira  
del animoso viento  
y la furia del mar y el movimiento...*

Garcilaso de la Vega

Si la primera tradición en la que se sustenta el poema de Clarinda es popular y folclórica (la tradición antigua), la segunda, la moderna, pertenece ya a una nueva visión del arte poético. La poesía se convirtió en un arte que, para ejercerse de forma correcta, debía seguir normas más académicas. La métrica se volvió una ciencia que el aspirante a poeta debía dominar, además de hacer gala de sus conocimientos en historia, filosofía, astrología, mitología, astronomía, entre otras materias. Para hablar de la presencia de la tradición moderna en el *Discurso...* habrá que mencionar antes en qué consiste esta tradición, y para esto, será necesario exponer lo más breve posible las ideas en que se funda esta misma. De modo que primero se tratará el tema de la tradición poética en el Perú de Clarinda para así poder desarrollar en retrospectiva las ideas que fundan esta nueva visión de la poesía, concretamente, el surgimiento del pensamiento renacentista; para seguir después con las consecuencias de dicho movimiento en la poesía de los siglos XVI y XVII (durante este último se publica la *Primera parte del Parnaso Antártico*), haciendo especial énfasis en la poesía italiana, para pasar a su influencia en la de España y, finalmente, la de la segunda colonia más importante del reino: el virreinato del Perú.

#### 3.1 La tradición local

Como se verá más adelante, la obra de Clarinda posee una fuerte influencia europea y adopta varias características de ésta que servirán para su objetivo; sin embargo, no hay que

olvidar que en el virreinato del Perú ya existía una tradición literaria, de modo que antes que nada habría que aclarar el horizonte literario de la poeta para así poder afirmar con seguridad si se le puede considerar continuadora de una tradición local o peninsular.

La primera imprenta en el virreinato del Perú se estableció en 1584 y fue utilizada para producir catecismos, diccionarios y manuales religiosos.<sup>63</sup> Como era de esperarse, dado que el primer objetivo fue la cristianización de los nuevos territorios, la tradición literaria en el Perú virreinal consistió principalmente en obras religiosas, como se puede apreciar en el hecho de que la primera obra publicada en este territorio fue la *Doctrina cristiana y catecismo*.<sup>64</sup> Otra obra impresa en Lima fue el *Arauco domado* de Pedro de Oña<sup>65</sup>, poema épico que imita *La Araucana*.<sup>66</sup> Aparte de esta clase de textos, la tradición literaria del Perú también estaba constituida por los cantos tradicionales de los grupos indígenas;<sup>67</sup> de modo que se puede decir que, hasta las primeras décadas del siglo XVII, éste era el horizonte literario de la colonia peruana, además, claro, de los libros que llegaban del Viejo Mundo.<sup>68</sup>

Es con la difusión de la poesía italiana y el pensamiento humanista que la literatura colonial recibe nuevos bríos. En el caso del virreinato del Perú, “el minero, poeta y traductor portugués Enrique Garcés se encargó de divulgar la poesía italianizante con su

---

<sup>63</sup> Chang-Rodríguez, Raquel. “*Aquí, ninfas del sur, venid ligeras*” *Voces poéticas virreinales*. p. 27.

<sup>64</sup> Obra publicada en 1584 por Antonio Ricardo de Turín en la ciudad de Lima. Texto en tres idiomas: español, quechua y aymara.

<sup>65</sup> Poema publicado en Lima en el año de 1596 por Antonio Ricardo de Turín; Madrid, 1944; Santiago de Chile, 1979.

<sup>66</sup> Poema épico de Alonso de Ercilla publicado en tres partes (1569, 1579, 1589), Madrid; Madrid, 1979; Barcelona, 2008.

<sup>67</sup> Cantos que fueron recopilados en historias y crónicas hasta inicios del siglo XVII, como es el caso de la obra de Guaman Poma de Ayala, *Primer nueva corónica y buen gobierno y los Comentarios reales del Inca Garcilaso*, y que no fue publicada sino hasta 1936.

<sup>68</sup> Chang-Rodríguez, Raquel. *op. cit.* p. 26. Entre las obras que la autora menciona que llegaron al virreinato del Perú están *El Lazarillo de Tormes*, *Amadís de Gaula*, *La Celestina* y *El Quijote*.

traducción del *Cancionero*<sup>69</sup> de Petrarca”.<sup>70</sup> Es también a Garcés a quien se le adjudican los primeros versos castellanos en la zona antártica con su “Canción al Pirú”.<sup>71</sup> Otra obra surgida en el Perú fue la *Miscelánea austral* de Diego Dávalos de Figueroa,<sup>72</sup> publicada en Lima en 1602 por Antonio Ricardo.

¿Por qué la literatura en la zona antártica pasó de las canciones tradicionales de los indígenas y de los textos religiosos a enfocarse en lo que se había producido en el renacimiento italiano? En palabras de Trinidad Barrera, a finales del siglo XVI la Iglesia

pierde [...] su espíritu misionero en un momento en que los grandes frailes evangelizadores ya han muerto y la dinámica cambia para volverse más lujosa y sedentaria: es la explotación de las haciendas o la administración de los conventos, lugares en los que se apreciaban con rapidez la comodidad, el lujo y el despliegue de gracias sociales.<sup>73</sup>

Y fue justamente en la Italia renacentista en donde encontrarían el lujo y la cultura letrada que buscaban, ya fuera de forma directa, dado que en el virreinato del Perú la cultura italiana era admirada, al grado de que los caballeros y las damas hablaban la lengua italiana en sociedad y hasta discutían la forma correcta de pronunciarla,<sup>74</sup> o de forma indirecta por la influencia que esta misma tuvo en la cultura española. Apoyándose en esta tradición humanista, Clarinda creará su *Discurso...* y lo convertirá en su manifiesto del humanismo sudamericano para así establecer una realidad cultural en la colonia.<sup>75</sup> De modo

---

<sup>69</sup> Publicado por primera vez como *Canzoniere*, Venecia, 1470, por Vindelino da Spira. Otras ediciones: Torino, 1982; Milano, 1996. En español: Madrid, 1989; la edición consultada es la de Ediciones B, Barcelona, 1983. La traducción de Enrique Garcés, bajo el título de *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca* fue publicada en Madrid, en 1591.

<sup>70</sup> Chang-Rodríguez, Raquel. *op. cit.* p. 31.

<sup>71</sup> *Ibid.* p. 31.

<sup>72</sup> Obra publicada en dos partes (ambas con licencia y en Lima por Antonio Ricardo): la primera, de 1602, está compuesta de cuarenta y cuatro coloquios (en prosa y verso) entre dos enamorados, Delio y Cilena; la segunda, de 1603, fue publicada con el título de *Defensa de damas* y consiste en un poema, con el que, como dice su nombre, se pretende defender a las mujeres; dividido en 6 partes.

<sup>73</sup> Barrera López, Trinidad. *Asedios a la literatura colonial*. p. 163.

<sup>74</sup> Colombí-Monguío, Alicia de. *Entre voces y ecos...* p. 191.

<sup>75</sup> Colombí-Monguío, Alicia de. “El *Discurso en loor de la poesía*, carta de ciudadanía...”. p. 220.

que procederemos a analizar esta tradición a la que la poeta decide adoptar para alcanzar su objetivo.

### 3.2 El Humanismo

Durante los siglos XIV y XV, y de forma paulatina, comenzaron a darse en Europa una serie de cambios ideológicos que consistieron principalmente en el retorno a las raíces clásicas y en la adopción del pensamiento humanista, el cual establece al hombre como centro del universo.

Teniendo su epicentro en la península Itálica, el humanismo<sup>76</sup> comenzó a ganar fuerzas entre el siglo XIV y el XV, pero no fue sino hasta 1486 que se publicó el texto que estableció al humanismo como tal. Así como el *Discurso en loor de la poesía* introduce la traducción de Diego Mexía de las *Heroidas*, de Ovidio, las *900 tesis*, de Giovanni Pico della Mirandola, se ven precedidas de su *Discurso sobre la dignidad del hombre*<sup>77</sup>. En este discurso, Pico della Mirandola da a conocer su tesis de que el hombre, como máxima creación de Dios y poseedora de todas las naturalezas, cuenta con libre albedrío y la capacidad de ser cualquier cosa:

Ya el sumo Padre [...] había embellecido la región supraceleste con inteligencia, avivado los etéreos globos con almas eternas, poblado con una turba de animales de toda especie las partes viles y fermentantes del mundo inferior, pero, consumada la obra, deseaba el Artífice que hubiese alguien que comprendiera la razón de una obra tan grande [...]. Estableció [...] que aquel a quien no podía dotar de nada propio le fuese común todo cuanto le había sido dado separadamente a los otros. [...]

---

<sup>76</sup> En este caso, me refiero exclusivamente al humanismo italiano ya que también hubo un humanismo nórdico del que formó parte Erasmo de Rotterdam y al cual, de hecho, se combate dada la relación entre éste humanismo y el movimiento protestante.

<sup>77</sup> Obra publicada originalmente en latín. *De hominis dignitate* escr. en 1486; 1ª impr. Bolonia 1496 (con el título *Oratio quaedam elegantissima*, en *Opera*, vol. 1). Otras ediciones fueron la de J. Wimpfeling, en *Opera omnia*, Iohannes Prüs Estrasburgo, 1504; *De la dignidad del hombre* ed. por L. Martínez Gómez, con dos apéndices: *Carta a Hermolao Bárbaro* y *Del ente y el uno*, Editora Nacional Madrid, 1984; ed. por H. H. Reich, Gehlen Bad Homburg, 1968 (renov. Manesse-Verlag, Zúrich 1988). Las citas son de la edición perteneciente a la colección Pequeños Grandes Ensayos publicada por la UNAM, 2003, traducción de Adolfo Ruiz Díaz.

Al hombre, desde su nacimiento, el Padre le confirió gérmenes de toda especie y gérmenes de toda vida y, según como cada hombre los haya cultivado, madurarán en él y le darán sus frutos. Si fueran vegetales, será planta; si sensibles, será bestia; si racionales, se elevará a animal celeste; si intelectuales, será ángel o hijo de Dios.<sup>78</sup>

El *Discurso...*, de Clarinda resulta una obra claramente humanista. Del mismo modo que Pico della Mirandola dice que Dios le otorgó al hombre la posibilidad de convertirse en un ser divino, la poeta peruana también habla al respecto:

Recopilar queriendo en un sujeto  
lo que criado avia al hombre hizo  
a su similitud, qu'es bien perfeto.

De fragil tierra, i barro quebradizo  
fue hecha aquesta imagen milagrosa,  
que tanto al autor suyo satisfizo.

I en ella con su mano poderosa  
epilogò de todo lo criado  
la suma, i lo mejor de cada cosa.

Quedò d'el ombre Dios enamorado  
i diole imperio, i muchas pre'minencias  
por Vicedios dexandole nombrado.<sup>79</sup>

Antes de proseguir con Pico della Mirandola nos será útil, no sólo para comparar la obra del humanista italiano y la de la poeta del Perú sino para comprender mejor la labor de Clarinda y los medios que utiliza para conseguir lo que busca con su poema, tomar en cuenta el trabajo de Michel Foucault, específicamente lo que dice en su obra *Las palabras y las cosas* respecto a la *episteme* renacentista. Foucault afirma que hasta “fines del siglo XVI, la semejanza desempeñó un papel constructivo en el saber de la cultura occidental.”<sup>80</sup> Clarinda, al titular su poema *Discurso*, y redactarlo conforme a la estructura retórica

---

<sup>78</sup> Pico della Mirandola, Giovanni. *Discurso sobre la dignidad del hombre*. pp. 12-15.

<sup>79</sup> *Discurso en loor de la poesía*. vv. 70-81.

<sup>80</sup> Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. p. 35.

correspondiente a éste<sup>81</sup>, obedece a lo que plantea Foucault en su obra. El *Discurso sobre la dignidad del hombre* de Pico della Mirandola obedece a una tradición en la que también figuran los tratados de Giannozzo Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*<sup>82</sup> y de Bartolomeo Facio, *De dignitate et praestantia hominis*<sup>83</sup>. Más que una influencia directa de estas obras, se puede afirmar que, con su poema, Clarinda se inserta en una tradición (la del discurso como medio de exaltación) y por medio de la *episteme* renacentista establece una semejanza entre América y Europa. “Así, por el encadenamiento de la semejanza y del espacio, por la fuerza de esta conveniencia que avecina lo semejante y asimila lo cercano, el mundo forma una cadena consigo mismo.”<sup>84</sup>

En cierto modo, Clarinda lleva más lejos la propuesta de Pico della Mirandola. Según ésta, y apoyándose en el autor italiano, si todos los hombres contienen todas las naturalezas, sólo unos cuantos poseen, además de todos los gérmenes, todos los conocimientos; éstos son los poetas.<sup>85</sup>

Pese a que ya he dicho que no se puede afirmar que el poema de Clarinda esté inspirado directamente en el *Discurso sobre la dignidad del hombre*, debido a falta de evidencias, no se puede negar la presencia de coincidencias, no sólo la forma, dado que imita una estructura preestablecida, sino en el contenido. Mientras que el *Discurso...* de Pico della Mirandola busca exaltar al hombre, el *Discurso...* de Clarinda pretende lo mismo con la poesía. Ambos discursos comienzan por la creación del objeto del que tratan,

---

<sup>81</sup> El tema de la estructura retórica y el contenido del poema se encuentran más desarrollados en el próximo capítulo de esta tesis.

<sup>82</sup> *De dignitate et excellentia hominis*. 1455.

<sup>83</sup> *De dignitate et praestantia hominis*, 1447

<sup>84</sup> Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. p. 37.

<sup>85</sup> Tampoco hay que olvidar que los poetas gozaban de una gran popularidad tanto entre la plebe como entre los que habitaban los puntos más altos de la sociedad, dado que estos ponían al alcance de todos los conocimientos, desde los poetas antiguos hasta los trovadores, sin olvidar a los grandes poetas renacentistas cuyas obras eran leídas y puestas en escena en las calles. Además, fueron justamente los poetas uno de los factores primordiales para la difusión y la legitimización de las lenguas vernáculas.



aludiendo a su naturaleza divina; posteriormente, comienza una suerte de genealogía en la que figuran personajes bíblicos, como Adán, Moisés, Jacob; seguidos de filósofos:

[...] hay en Juan Escoto algo de vigoroso y sutil; en Tomás, de sólido y equilibrado; en Edigio, de terso y exacto; en Francisco, de penetrante y agudo [...]. Los griegos en general tienen, por sobre todo, una filosofía límpida y clara: rica y amplia en Temistio, coherente y docta en Alejandro de Afrodisia [...] he querido presentar las conclusiones, no de una sola doctrina [...] sino de todas, de modo que de la confrontación de muchas escuelas y de la discusión de múltiples filosofías ese “fulgor de la verdad” del que habla Platón en las *Cartas* resplandezca en nuestras almas.<sup>86</sup>

Finalmente, resulta interesante el parecido entre los textos y la forma como ambos autores recurren a su pequeñez en contraste con la grandeza de su empresa:

Por todo lo cual, si me he impuesto una tarea tan gravosa, no ha sido inconsciente de mi debilidad, sino porque sabía que ser vencido en esta suerte de batallas doctrinarias es un provecho. Por esto ocurre que el más débil debe no sólo no evitarlas, sino buscarlas con empeño [...]. Si mi empresa ha sido o no temeraria, podría considerársela mejor por el resultado del combate que por mi edad.<sup>87</sup>

Bien sè qu’ en intentar esta hazaña  
pongo un monte, mayor qu’ Etna el no[m]brado  
en ombros de mujer que son d’ araña.

[...]

Que en guerra qu’ amenaza afrenta, o muerte,  
será mi triunfo tanto más glorioso  
cuanto la vencedora es menos fuerte.<sup>88 89</sup>

En ambos casos se da un contraste entre la grandeza de la hazaña que y la pequeñez de quien pretende realizarla. De esta forma se espera que el espectador, inconscientemente,

---

<sup>86</sup> Pico della Mirandola, Giovanni. *Discurso sobre la dignidad del hombre*. pp. 44-45.

<sup>87</sup> *Ibid.* p.41.

<sup>88</sup> Estas palabras también nos recuerdan los versos 15 y 16 del primer Canto de *La Araucana*: “pues no es el vencedor más estimado/ de aquello en que el vencido es reputado.”; también citados por Don Quijote en el decimocuarto capítulo del segundo libro de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*: “porque el tal don Quijote que digo los ha vencido a todos, y habiéndole yo vencido a él, su gloria, su fama y su honra se ha transferido y pasado a mi persona, y tanto el vencedor es más honrado/ cuanto más el vencido es reputado;”.

<sup>89</sup> *Discurso en loor de la poesía*. vv. 52-60.

le desee éxito al poeta y, más importante aún, se le hace partícipe de la empresa, por lo que aumentan las probabilidades de que esté de acuerdo con la tesis que se propondrá.

### **3.3 Los clásicos e Italia**

Retomando lo anterior, el movimiento humanista renovó el interés en los clásicos grecolatinos. Dicho interés tuvo su origen en Italia (para después propagarse por el resto de Europa) a causa de la crisis que ésta atravesaba, ya que se encontraba fragmentada e inmersa en constantes guerras intestinas. Este período de crisis política llevó a una búsqueda y a una idealización de la antigua gloria de la Roma imperial. Lo anterior, aunado al redescubrimiento del griego clásico gracias a los bizantinos que visitaban Italia, ocasionó, en el caso de la literatura, que los escritores imitaran en las lenguas vulgares las fórmulas de estructura de oraciones y cláusulas, de versificación, de selección de imágenes y de disposición retórica.<sup>90</sup>

La búsqueda, rescate, redescubrimiento y relectura, de obras clásicas, abarcó, sólo por mencionar algunos ejemplos, la filosofía (Platón, Aristóteles, Plutarco, Cicerón, Séneca), el teatro (Sófocles, Plauto, Terencio), y, claro está, la poesía. Los principales modelos clásicos fueron Píndaro y Horacio. Sobre estos dos, Highet nos cuenta<sup>91</sup> que del primero se rescataron cuatro libros corales que celebran a los atletas olímpicos y cuya dificultad reside en su métrica variable y la carencia de rima en las odas. El rastro de su influencia en Italia se puede encontrar en los himnos de Luigi Alamanni (1495-1556) y en la obra de Gabriello

---

<sup>90</sup> Highet, Gilbert. *La tradición clásica*, Vol. I. pp. 134-135. Lo referente a la tradición clásica y su influencia lo he obtenido de esta obra de Highet.

<sup>91</sup> *Ibíd.* pp. 182-202.

Chiabrera (1552-1638), especialmente sus *Canciones heroicas*<sup>92</sup>, las cuales contienen doce odas divididas en estrofas, antistrofas y épodos, como las de Píndaro. Respecto a Horacio, compuso odas perfectamente escritas en coplas de cuatro versos y también de dos, en contraste con el caótico Píndaro. Contó con mucha difusión en la Edad Media y, ya en el Renacimiento, fue retomado por los humanistas Cristóforo Landino (1425-1498) y Angelo Poliziano (1454-1494). La obra de Homero también era canónica, junto con la de Virgilio y Ovidio. Las *Bucólicas* de Virgilio sentaron las bases para la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro<sup>93</sup> (1456-1530), y posteriormente la de Lope de Vega<sup>94</sup>, y la *Galatea* de Miguel de Cervantes<sup>95</sup>; no hay que olvidar que es justamente en una traducción de las *Heroidas* donde aparece el *Discurso en loor de la poesía*.

A decir de Highet, “los hombres que más lucharon por la reconquista del griego y por la restauración de los restos del latín fueron dos italianos. [...] Francesco Petrarca (1304-1374) y Giovanni Boccaccio (1313-1375)”.<sup>96</sup> Petrarca conocía las tragedias de Séneca y las comedias de Plauto y Terencio, además de las sátiras de Juvenal y Persio. “En Petrarca es en quien encontramos la primera admiración moderna por [...] Platón, [...] cuyas obras poseía y ansiaba leer.”<sup>97</sup> Respecto a la poesía, al igual que Dante, su modelo a seguir fue Virgilio, a quien trató de imitar escribiendo una epopeya épica, el *África*. En su obra poética también figuran sus *Triunfos*, que imitan los triunfos romanos; y la que quizá sea su

---

<sup>92</sup> Chiabrera, Gabriello. *Le canzoni eroiche*. Genova. 1586; *Rime di Gabriello Chiabrera*, Roma, 1718; *Canzonette, rime varie, dialoghi*, Torino, 1952. Sin información sobre sus traducciones al español.

<sup>93</sup> Sannazaro, Jacopo. *Arcadia*. 1504; Torino, 1926; Roma, 1990; Milano, 1995. Traducciones al español: Toledo, 1547; Salamanca, 1578; Valencia, 1966; Madrid, 1993; Barcelona, 2013..

<sup>94</sup> La *Arcadia* de Lope de Vega fue publicada en 1598 en Madrid por Luis Sánchez. Las citas que aparecerán más adelante pertenecen a la edición de Castalia.

<sup>95</sup> Cervantes Saavedra, *Primera parte de La Galatea, dividida en seis libros*, Alcalá. Publicada por Juan Gracián en 1585; Madrid, 1868; Madrid, 1961. Las posteriores citas pertenecen a la edición de Castalia.

<sup>96</sup> Highet, Gilbert. *op. cit.* p. 134.

<sup>97</sup> *Ibíd.* p. 140.

obra más famosa, el *Cancionero*<sup>98</sup>, serie de poemas amorosos escritos en forma de canciones, baladas, sextinas, madrigales y, principalmente, sonetos, lo cual implica el uso del verso endecasílabo, el cuál sería fundamental para la poesía española poco tiempo después, y que más adelante merecerá nuestra atención.

Por otro lado, Boccaccio no sólo destacó por su obra magna el *Decamerón*.<sup>99</sup> Influenciado por su maestro calabrés de griego, Leoncio Pilato (¿?-1364), quien “fue el primer europeo occidental de los tiempos modernos que logró [...] hacer la primera traducción de Homero”<sup>100</sup>, aunque al latín; dedicó gran parte de su vida a la búsqueda de clásicos, entre los que destaca la obra del historiador Tácito. Con respecto a su influencia en la poesía española, escribió su *Genealogía de los dioses de los paganos*, que sería

---

<sup>98</sup> Publicado por primera vez como *Canzoniere*, Venecia, 1470, por Vindelino da Spira. Otras ediciones: Torino, 1982; Milán, 1996. En español: Madrid, 1989; la edición consultada es la de Ediciones B, Barcelona, 1983. En un trabajo titulado *El Cancionero de F. Petrarca, en la versión de Enrique Garcés (1591)* realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2009-13326-C02-01, de Paola Mancosu, se menciona lo siguiente respecto a la recepción de la obra de Petrarca en España y América: “*El Canzoniere* se halla entre las lecturas preferidas de los españoles, ya a partir del siglo XIV, junto a los *Trionfi* y al *De remediis utriusque fortunae*. La primera traducción incompleta de las *Rimas* en lengua castellana, titulada *Los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, salió a la luz en 1567 en Venecia y fue obra de un judío portugués, Salusque Lusitano. [...] la única traducción completa al castellano del *Canzoniere* fue la que realizó el portugués Enrique Garcés en el virreinato de Perú. El traductor publicó su versión en Madrid en 1591 con el título *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarcha que traduzía Henrique Garcés de lengua Toscana en castellana*, en la imprenta de Guillermo Drouy. [...] Después de vivir cuarenta y tres años en el Perú, en 1589 Garcés volvió a España para publicar sus tres obras a sus expensas, ya que la Corona nunca llegó a reconocer sus méritos literarios. Es cierto que el círculo de humanistas limeños le estimuló para emprender la primera traducción completa de la obra vulgar de Petrarca. En la Academia Antártica trabajaron algunos de los personajes más importantes de la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XVI como, por ejemplo, Diego Mexía de Fernangil, Diego Dávalos y Figueroa, autor de la *Miscelánea Austral* (1602), Pedro de Oña, conocido especialmente por su *Arauco domado* (1596), Miguel Cabello de Balboa, autor de la célebre *Miscelánea Antártica* (1576-1586), y Diego de Hojeda, escritor de la *Cristiada* (1611). Algunos estudiosos citan a Enrique Garcés entre los miembros de esta Academia. La cronología no permite tal afirmación ya que las actividades académicas empezaron oficialmente en un período en que el traductor había dejado Perú para trasladarse a España. Sin embargo, es cierto que Garcés perteneció al círculo de intelectuales de Lima, cuyas reuniones anticiparon la formación oficial de la Academia.”

<sup>99</sup> Obra publicada bajo el título *Decameron* en 1470, casi cien años después de la muerte de su autor. Su éxito en Italia fue tal que contó con cerca de cincuenta ediciones en la primera mitad del siglo XVI. Fue publicada por primera vez en lengua castellana en 1495 en la ciudad de Sevilla, y posteriormente en 1550 en Valladolid. Otras ediciones: *Il Decameron*, Venecia 1614; *Le D.c améron de maistre Jean Bocace*, Paris, 1662; *The Decameron*, Londres, 1687.

<sup>100</sup> Highet, Gilbert. *op. cit.* p. 148-149.

fundamental para la teoría poética en cuanto al uso de la mitología clásica, la cual se tratará un poco más adelante.

### **3.4 La nueva poesía española**

Si bien la nueva poesía italiana comenzó a surgir hacia finales del siglo XIV, no fue sino hasta el siglo XVI que España absorbió este nuevo estilo hasta convertirlo en algo propio. La poética del renacimiento italiano fue llevada a España por dos poetas: Garcilaso de la Vega y Juan Boscán.

En 1525, Juan Boscán (1492-1542) “sostuvo una conversación decisiva con el diplomático italiano Andrea Navagiero. Éste último lo animó a probar suerte con el tipo de poesía que escribían los poetas italianos en la tradición de Petrarca. El consejo [...] fue pronto obedecido por Boscán”<sup>101</sup>. A pesar de esto, quien se convirtió en el gran ícono del Siglo de Oro español fue su amigo Garcilaso de la Vega.

Modelo a seguir para Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Sor Juana Inés de la Cruz y San Juan de la Cruz (por nombrar algunos), “la poesía de Garcilaso es la línea divisoria entre la lírica medieval y la moderna en español.”<sup>102</sup> En la poesía de Garcilaso se puede apreciar, tanto en la métrica como en sus imágenes, el espíritu renacentista ya que “en él se evocan no sólo los aportes cancioneriles, [...] los versos de Petrarca, sino también el modelo horaciano y las reminiscencias de Ovidio y de Virgilio”<sup>103</sup>. Un ejemplo de esto se puede encontrar en su soneto XIII, que trata del momento de la metamorfosis de Dafne en laurel, lo cual no sólo imita la métrica del *Cancionero* de Petrarca sino también uno de los temas principales de su obra.

---

<sup>101</sup> González Echevarría, Roberto. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. p. 216.

<sup>102</sup> *Ibíd.* 218.

<sup>103</sup> Canavaggio, Jean. *Historia de la Literatura Española*. II. p. 54.

A Dafne ya los brazos le crecían  
y en luengos ramos vueltos se mostraban;  
en verdes hojas vi que se tornaban  
los cabellos qu'el oro escurecían;

De áspera corteza se cubrían  
los tiernos miembros que aun bullendo'staban:  
los blancos pies en tierras se hincaban  
y en torcidas raíces se volvían.

Aquel que fue la causa de tal daño,  
a fuerza de llorar, crecer hacía  
este árbol, que con lágrimas regaba.

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,  
que con llorarla crezca cada día  
la causa y razón por que lloraba!<sup>104</sup>

Junto con Boscán, Garcilaso fue el responsable de la introducción del verso endecasílabo en la poesía española, verso en el que está escrito el *Discurso...* de Clarinda. Es gracias al inicio de la quinta canción de su *Ode ad florem Gnidi*<sup>105</sup> que se le da nombre a un nuevo tipo de estrofa de cinco versos (tres heptasílabos y dos endecasílabos), la “lira”, estructura que Garcilaso adoptó de Bernardo Tasso (1493-1569)<sup>106</sup> y que reproduce las estrofas horacianas:

Si de mi baja lira  
tanto pudiese el son que en un momento  
aplacase la ira  
del animoso viento  
y la furia del mar y el movimiento...<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> Vega, Garcilaso de la. *Soneto XVIII*.

<sup>105</sup> Poema publicado por primera vez *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega, repartidas en quatro libros*. Barcelona. 1543. Otra edición es *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Sevilla. Alonso de la Barrera, en 1580. Cita de la edición de Castalia de las *Poesías castellanas completas*.

<sup>106</sup> Cabe mencionar que este poeta veneciano, además de varios poemas inspirados en episodios de la mitología clásica como su *Fábula de Píramo y Tisbe*, también redactó un poema épico titulado *Amadigi*, inspirado en Amadís de Gaula; además de ser padre del poeta Torquato Tasso, autor del poema épico *Jerusalén liberada*. Respecto a si llegó a América, no encontré información al respecto.

<sup>107</sup> Vega, Garcilaso de la. [*Canción v*] *Ode ad florem Gnidi*. vv. 1-5. Como se puede apreciar, en este fragmento, y en el resto del poema, se utiliza el tópico del poder del canto y la música (que al mismo tiempo

El verso endecasílabo tuvo tanto éxito en España que se convirtió en la composición por excelencia de la poesía culta, los versos de arte mayor.

Además del endecasílabo, otras formas estróficas italianas adoptadas por la poesía española fueron “la *terza rima* (o tercetos encadenados), la *ottava rima* (octava real)<sup>108</sup>, [...] la silva [...], [y] la égloga pastoral”.<sup>109</sup>

### 3.5 La nueva teoría poética

Como se dijo al inicio de este capítulo, la principal diferencia entre la que hemos llamado “tradición antigua” y la “tradición moderna”, consiste en que la primera gira en torno a la cultura popular y pertenece y puede ser manipulada por el pueblo que trata de definirse a partir de ella; incluso cuando el que posee el saber poético sea un individuo en particular<sup>110</sup> (un sacerdote, un bardo, o el anciano de la aldea), éste busca transmitir un conocimiento. En cambio, la nueva poesía pertenece al ámbito culto, y más que transmitir un conocimiento, lo que busca es hacer gala de él. Los poetas del renacimiento se esfuerzan para que en cada poema suyo desfile aquello que saben, pero principalmente todo aquello que han podido rescatar de las culturas clásicas: métrica, imágenes, teología, medicina,

---

alude al mito de Orfeo y a lo expuesto en el capítulo anterior) que posteriormente se encontrará en el *Discurso...*

<sup>108</sup> En la octava real se encuentra otro ejemplo de la recepción de la poesía italiana, en ella se escribió otra de las obras claves de la literatura italiana: el *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto. Publicado en 1532, el poema de Ariosto ya contaba con una traducción al castellano por parte de Jerónimo de Urrea en 1549. Poemas caballerescos como el *Pironiso* (entre 1559 y 1568), de Martín Caro del Rincón; *Florando de Castilla* (1588), de Jerónimo de Huerta; o *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, fueron escritos, imitando al *Orlando furioso*, en octavas reales.

<sup>109</sup> González Echevarría, Roberto. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. p. 215-216.

<sup>110</sup> Incluso en casos tan estrictos como el de los *vedas*, los cuales sólo pueden ser recitados por los brahmanes iniciados, esto no impidió que el resto de la población se apropiara de los conocimientos que transmitían.

anatomía, astronomía. El punto culminante de esta poesía erudita será alcanzado con el barroco, y de éste se desprende el barroco colonial.

El saber omnicomprendido con su necesario corolario, la exhibición erudita, no conoce en América fronteras geográficas [...]. Aflora entusiasta desde Nueva España hasta el Alto Perú, en el siglo XVI y en el tardío barroco del XVII, en academias y en conventos [...]; tampoco sabe de monopolios sexuales, desplegándose en la docta poesía de la autora del “Discurso en loor de la poesía” y en la espléndida audacia de Sor Juana Inés.<sup>111</sup>

Es preciso ahondar en un tema del que apenas se ha hablado en este apartado pero que fue el núcleo del capítulo anterior y que, si bien con algunos cambios, siguió siendo importante para la función de la poesía como creadora de identidad, me refiero a la mitología, que constituía una de las principales materias en que se fundaba esta erudición.

Dentro del saber enciclopédico que debía poseer el poeta, el más básico, pero también el más importante, era sin lugar a dudas el de los mitos grecolatinos. La *Teogonía* de Hesíodo, la *Iliada* y la *Odisea*, de Homero, la *Biblioteca mitológica* de Apolodoro; las *Metamorfosis* de Ovidio, las *Fábulas* de Higino, y el *Asno de oro* de Apuleyo, fueron algunas de las principales referencias sobre la mitología clásica para los poetas renacentistas. El tema de Apolo y Dafne tan presente en los poemas de Petrarca y Garcilaso; el mito de Narciso en *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz;<sup>112</sup> o el de Eros y Psique en *Ni Amor se libra de amor*, de Calderón de la Barca<sup>113</sup>; incluso el recurso de la *invocatio* para solicitar el favor de la Musas y Apolo, son apenas unos ejemplos de la

---

<sup>111</sup> Colombí Monguío, Alicia de. *Entre voces y ecos*:... pp. 339-340.

<sup>112</sup> Obra publicada por primera vez dentro de la *Inundación castálida*, primer volumen de las obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, en el año de 1689, en Madrid, por Juan García Infanzón. En 1983, Castalia publicó una edición basada en la edición príncipe y, en 1955, el Fondo de Cultura Económica en el vol. III de las *Obras completas*.

<sup>113</sup> Obra representada por primera vez en el Palacio Real en 1662. Posteriormente se le incluyó en la Tercera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca, por Juan García Infanzón, Madrid, 1664. Otras ediciones: *Las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, Leipsique. Pennsylvania. 1828, versión en inglés. *Comedias de don Pedro Calderón de La Barca: Colección más completa que todas las anteriores*, Tomo III. Ediciones Atlas. Madrid. 1945; y *Comedias*. Tomo III. Fundación José Antonio de Castro. Madrid. 2007.



gran influencia que tuvo la tradición poético-mitológica de Grecia y Roma de manera explícita en la poesía española.

Pero antes de exponer lo que se oculta tras estos mitos, es necesario aclarar que, en el caso de la poesía española, el conocimiento mitológico no fue adquirido sólo de las fuentes originales (en griego y latín) o traducciones de éstas. La principal fuente sobre esta materia para los españoles fue la obra de Giovanni Boccaccio, *Genealogía de los dioses de los paganos*.<sup>114</sup> La obra de Boccaccio muestra un profundo interés por los mitos clásicos. Además de la *Genealogía...*, también escribió la *Teseida*<sup>115</sup> (poema épico basado en la historia de Teseo) y el *Filostrato*<sup>116</sup> (poema que gira en torno al mito troyano).

Respecto a la obra mitológica de Boccaccio, Esperanza Sánchez nos dice que, con excepción del *Filostrato*, del cual no se tiene constancia de alguna traducción, éstas tuvieron una gran recepción en España dado su rico contenido sobre el tema y fueron traducidas. En el caso de la *Genealogía...*, ésta ya había sido traducida por Martín de Ávila antes de 1445. Posteriormente, en castellano, se publicaron obras que imitaban a la del autor italiano: *Sobre los Dioses de la Gentilidad*, de Alonso del Madrigal<sup>117</sup>; *Philosophia secreta de la gentilidad*, de Juan Pérez de Moya<sup>118</sup>; y el *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de Fray Baltasar de Vitoria,<sup>119</sup> publicadas en los siglos XV y XVI.<sup>120</sup> ¿Por qué

---

<sup>114</sup> La *Genealogia deorum gentilium*, originalmente en latín, fue publicada en 1360. Edición en lengua italiana: *Della genealogia de gli dei*, Venezia, 1585. Edición en inglés: *Boccaccio on poetry; being the preface and the fourteenth and fifteenth books of Boccaccio's Genealogia deorum gentilium*, New York, 1930. Edición española: *Genealogía de los dioses paganos*, Madrid, 2008; en el siglo XV, se realizó una traducción de los primeros trece libros (faltando así los últimos dos) por encargo del Marqués de Santillana.

<sup>115</sup> Poema publicado entre 1339 y 1341. *Teseida*, Firenze, 1939; *Giovanni Boccaccio, Theseid of the nuptials of Emilia = Teseida delle nozze di Emilia*, New York, 2002; *La Teseida, traducción castellana del siglo XV*, Frankfurt-Madrid, 1996.

<sup>116</sup> Publicado entre 1337 y 1339; alguna de las ediciones con las que cuenta son: *Filostrato*, Milano, 1990; *The Filostrato*, Philadelphia, 1929, en inglés.

<sup>117</sup> *Tratado sobre los dioses de la gentilidad o las catorze questiones*, que se reimprimió en Burgos en 1545; Madrid, 1995.

<sup>118</sup> Obra publicada en Madrid en 1585; Madrid, 1995.

<sup>119</sup> Obra publicada en dos partes (1620 y 1623) en Valencia; Madrid, 1676-1688.

hacer este señalamiento? En primer lugar, para reforzar lo que ya se ha mencionado con respecto a la influencia del renacimiento italiano en el arte de España; en segundo, porque el hecho de que haya habido una preocupación por consultar una obra “moderna” en lugar de las fuentes originales (sin tomar en cuenta, claro está, la ventaja que implica tener el material ya apropiado y en una lengua más accesible como lo es la italiana) nos habla de que no sólo importaba el contenido en sí mismo sino que también hubo otro tipo de interés. Si los humanistas italianos, a los que tanto admiraban los españoles, se preocuparon por retomar la mitología antigua, esto seguramente se debía a que habían hallado algo especial en su contenido. De hecho, en el caso particular de España, contar con el respaldo de los autores italianos era importante dado que la sociedad española destacaba en Europa por su conservadurismo, de modo que retomar las religiones paganas de la forma como lo hicieron los artistas del Siglo de Oro y de las colonias americanas seguramente requirió de que estos temas pudieran justificarse.

Uno de los que se encargó de exponer esta justificación y explicar lo que los humanistas italianos hallaron en los mitos clásicos fue Alonso López Pinciano (1547-1627), humanista español que se dio a la tarea de redactar el más importante tratado poético de su tiempo, la *Philophía Antigua Poética*<sup>121</sup>, publicada en 1596. En este libro, al tocar el tema de la presencia de las religiones paganas en la poesía, se dice que “La mitología del mundo antiguo no debería considerarse una violación [...] [y que] son maravillas tradicionales que merecen el respeto de épocas posteriores”<sup>122</sup>. Este uso de la mitología no sólo es una muestra de respeto y un homenaje a los poetas antiguos, ya que, según Pinciano, esta religión pagana “tenía verdad en la letra, y acerca de los sabios, en alegoría.

---

<sup>120</sup> Gómez Sánchez, Esperanza Macarena. *Boccaccio en España...* pp. xxviii-xxix.

<sup>121</sup> Publicada en Madrid en 1596 y reimpressa por Pedro Muñoz Peña en Valladolid en 1894.

<sup>122</sup> Shepard, Sanford. *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. p. 60.

Y [...] entonces los poetas escriuieron cosas verisímiles en su falsa religión”<sup>123</sup>. También “ay muchas cosas en la Poética, y palabras tabien q parece mentirosas y no lo son, porque las cosas en lo literal falsas, muchas veces se miran verdaderas en la alegoría”.<sup>124</sup>

Incluso, ya antes de Alonso Pinciano, Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (1398-1458), en su *Proemio y carta*,<sup>125</sup> había hablado de la poesía como una forma de utilizar mentiras para dar a conocer verdades. “¿E qué cosa es la poesía (que en nuestro vulgar gaya sçiençia llamamos) sino un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas e scandidas por cierto cuento, pesso y medida?”<sup>126</sup> Por ejemplo, en los poemas amorosos de Petrarca, como el canto XXXIII:

Ya la amorosa estrella llameaba  
por Oriente, y la otra, que celosa  
a Juno pone, bella y luminosa,  
por Septentrión sus rayos carreteaba;<sup>127</sup>

Las alusiones mitológicas sirven para describir el tiempo en que ocurre el poema (el amanecer), siendo la “amorosa estrella ” Venus, y la estrella que pone celosa a Juno y que “carretea”, la Osa Mayor, Calisto, quien fuera amante de Zeus y fue transformada en osa, y cuya constelación también es conocida como la Carreta.<sup>128</sup>

---

<sup>123</sup> López Pinciano, Alonso. *Philosophia antiqua poetica*. Epístola quinta. p. 198.

<sup>124</sup> *Ibid.* Epístola segunda. pp. 83-84.

<sup>125</sup> Carta añadida a las obras del Marqués de Santillana, las cuales le fueron solicitadas por el condestable don Pedro de Portugal en 1449. Incluida, entre otras ediciones, en *Poesías completas*, Madrid, 1989. Las citas provienen de la edición de las *Obras* que publicó Espasa-Calpe.

<sup>126</sup> Santillana, Íñigo López de Mendoza, Marqués de. *Obras*. p. 30.

<sup>127</sup> Petrarca, Francesco. *Cancionero*. XXXIII. vv. 1-4.

<sup>128</sup> Uno de los ejemplos más famosos en la poesía española del uso de los mitos para marcar el tiempo narrativo es el de la Soledad primera de Góngora, la cual comienza aludiendo a la constelación de Tauro: “Era del año la estación florida/ en que el mentido robador de Europa/ (media luna las armas de su frente,/ y el Sol todos los rayos de su pelo),/ luciente honor del cielo,/ en campos de zafiro paze estrellas,”.

Los mitos también son utilizados para tratar conceptos abstractos, como en el caso de Lope de Vega y el poema en que describe los celos como un tipo de bestia:

[tiene]  
la condición del león  
cuando el adulterio siente,  
y los ojos en la frente,  
que Juno puso al pavón;  
[...]  
Es un gobierno alterado,  
en que quiere el ciego amor  
matar a su propio honor  
por buena razón de estado;  
y un palacio de Cupido,  
donde Psiques su mujer,  
que es el alma, no ha de ver  
con el exterior sentido.<sup>129</sup>

En este caso se alude al mito de Argos, quien tenía el cuerpo cubierto de ojos y al cual Hera le encargó vigilar a Ío transformada en ternera. Asesinado por Hermes, la diosa, para premiar su lealtad, pone los múltiples ojos del gigante en el pavorreal. Más adelante se hace referencia al popular mito de Eros y Psique, quien, raptada por Cupido, tenía como condición jamás ver al hombre que la albergaba, y, aunque en un principio hace gala de una fe ciega, es vencida por la curiosidad, lo que provoca que pierda para siempre a su amado. En ambos casos, los mitos son utilizados para hablar de la desconfianza y la duda que alberga el que padece los celos, utilizando, al mismo tiempo, mitos relacionados con los mismos celos.

En la poesía de la época, los mitos se encuentran presentes en todos los géneros, así como en distinta extensión, por ejemplo, en una estrofa, como muestra Sor Juana Inés en su *Primero sueño*,<sup>130</sup> al referirse al búho:

---

<sup>129</sup> Lope de Vega, Félix. *Arcadia*. pp. 163, 165.

<sup>130</sup> Poema publicado por primera vez dentro del *Segundo volumen de las obras* en Sevilla en el año de 1692.

Con tardo vuelo y canto, del oído  
mal, y aun peor del ánimo admitido,  
la avergonzada Nictimene acecha  
de las sagradas puertas los resquicios,  
o de las claraboyas eminentes  
los huecos más propicios<sup>131</sup>

O bien poemas enteros que, valiéndose de los mitos, sirven como una gran alegoría, caso de *El divino Narciso*, el cual no sólo consiste en una gran alegoría sino que es el ejemplo por excelencia de la apropiación de temas paganos para tratar conceptos cristianos.

Sorprendentemente, esta visión de los mitos que da a conocer el Pinciano resulta “adelantada” a su época, ya que, en efecto, y como se expuso anteriormente en este trabajo, los mitos no son sino grandes metáforas con las que se trata de explicar el mundo, y no fue sino con el paso del tiempo que se fueron interpretando de manera literal. En el caso de la poética de Pinciano, una vez más es el poeta el que posee los conocimientos que le permiten ver más allá de las “mentiras paganas” y encontrar verdades filosóficas en los mitos. En esta tradición moderna, en la que la poesía pasa de ser algo popular a algo con lo que los intelectuales hacen gala de su cultura, el conocimiento continúa siendo el eje principal. Y esto no pasa desapercibido a Clarinda.

Si dizes que te ofende, i trae confuso,  
ver en la Iglesia llenos los Poetas  
de Dioses qu’el Gentil en aras puso.

Las causas son mui varias, i secretas,  
i todas aprobadas por Catolicas  
i assi en las condenar no t’entremetas.

Las unas son palabras Metaforicas,  
i aunque mujer indota me contemplo,  
se que tambien ai otras Alegoricas.<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> Cruz, Sor Juana Inés de la. *Primero sueño*. vv. 25-30.

<sup>132</sup> *Discurso en loor de la poesía*. vv. 715-723.

Al valerse de la mitología (tanto clásica como cristiana), no sólo lo hace para imitar a los poetas españoles, sino también para exhibir su erudición. Ella puede ver, comprender y utilizar las verdades que se ocultan en los mitos. Al hacer gala de este saber, ella está sumándose a la tradición, pero también apropiándose, nada más y nada menos que de las bases de la cultura europea.

Con todo esto, sigue sin quedar clara una cuestión. Ya se ha dicho que una gran diferencia entre la poesía perteneciente a la tradición antigua y la poesía de la tradición moderna es que la primera cumple la función de transmitir una información, la cual termina por erigir una visión del mundo, mientras que la segunda hace gala de la erudición del poeta. Para los humanistas españoles, la poesía tenía una finalidad más allá de sólo exhibir sus conocimientos y buscar un mecenas para ganar fama y dinero. En su *Proemio y carta*, el Marqués de Santillana, critica a aquellos que piensan que la poesía carece de utilidad y que tiende a la lascivia, diciendo que la poesía es la encargada de desvelar los misterios del mundo, iluminar y abrir las mentes.

E si por ventura las sciencias son deseables [...] ¿quál de todas es más prestante, más noble y más dina del hombre? ¿O cuál más estensa a todas especies de humanitat? Ca las oscuridades e çerramientos dellas ¿quién las abre, quién las esclareçe, quién las demuestra e façe patentés sinon la eloqüencia dulce e fermosa fabla, sea metro, sea prosa?<sup>133</sup>

También Miguel de Cervantes se preocupa por hablar de esta facultad de la poesía en su *Canto de Calíope*, inserto en el sexto libro de *La Galatea*.

De Febo la sagrada honrosa sciencia,  
La cortesana discreción madura,  
Los bien gastados años, la experiencia,  
Que mil sanos consejos asegura;<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Santillana, Íñigo López de Mendoza, Marqués de. *Obras*. pp. 30-31.

<sup>134</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. *Canto de Calíope*. vv. 872.875.

Siguiendo los pensamientos de este poeta español, Pinciano no olvida mencionar esta función de la poesía: “pensando en algunas cosas que me escreuís, y especialmente en la formal causa y subjetiva de la Poetica, me parece que ella no tiene sujeto particular de sciencia, arte, o disciplina, y que todo quanto ay debaxo del mundo es de ella sujeto”<sup>135</sup>. Como ya se había dicho, la poesía es la llave del conocimiento puesto que abarca a toda la creación.

De acuerdo a las palabras del Marqués, la poesía tiene usos y beneficios para todas las etapas de la vida: “que bien como los fructíferos huertos abundan e dan convenientes frutos para todos los tiempos del año, asy los omes bien nascidos e dottos, a quien estas sciençias de arriba son infusas, usan d’aquellas e de tal exerçio segunt las edades.”<sup>136</sup> ¿Cuáles son estas funciones y en qué edad se da cada una? La autora del *Discurso...* se encarga de explicarlo:

Es la Poesía un piélago abundante,  
de provechos al ombre: i su importancia  
no es sola para un tiempo, ni un insta[n]te.

Es de provecho en nuestra tierna infancia,  
porque quita, i arranca de cimiento  
mediante sus estudios, la inorancia.

En la virilidad es ornamento,  
i a fuerça de vigiliass, i sudores  
pare sus hijos nuestro entendimiento.

En la vejez alivia los dolores,  
entretiene la noche mal dormida,  
o componiendo, o rebolvie[n]do Autores.<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> López Pinciano, Alonso. *Philosophía Antigua Poetica*. Resp. a la Epístola tercera. p. 123.

<sup>136</sup> Santillana, Íñigo López de Mendoza, Marqués de. *Obras*. p. 30.

<sup>137</sup> *Discurso en loor de la poesía*. vv. 664-675.

Para Pinciano, otro de los objetivos de este arte es el de la imitación, no sólo de los modelos clásicos e italianos, sino también la imitación de la naturaleza. “Dicho auemos que el poema es imitación en lenguaje, y qual el pintor de heruajes es pintor como el de figuras, ni más ni menos el poeta que pinta y descriue las otras cosas, es tabién poeta como el que imita affectos, acciones y costumbres humanas”<sup>138</sup>. Sobre estas palabras, comenta Sanford Shepard: “El concepto que Pinciano tiene de la literatura obliga al poeta a recorrer toda la naturaleza, animada o inanimada, y a crear un mundo nuevo.”<sup>139</sup>

Finalmente, puesto que se ha tratado de dar a conocer la tradición que precede al poema de Clarinda, es necesario aclarar que éste no es un poema único en su tipo, no sólo en lo que respecta a su función (lo cual ya se ha mostrado durante todo el trabajo), sino en su temática. Los poemas en defensa del arte poética pertenecen a la tradición humanista y, en opinión de Colombí-Monguío, surgieron a partir de la *Invectiva contra los médicos* de Petrarca, en la cual el poeta italiano defiende este arte como superior a todos los demás.<sup>140</sup> En la misma época en la que se escribe el *Discurso...*, en España también se llevaron a cabo ejercicios metapoéticos parecidos. Casi al final de la *Arcadia* de Lope de Vega<sup>141</sup>, Anfriso, el protagonista, tiene un encuentro con la personificación de la Poesía, a la que se describe como “una dama gallarda, tan varia y artificiosamente vestida que casi detenía los ojos en su adorno,”<sup>142</sup> y que, acompañada de una cítara, procede a cantar sobre sí misma.

Consta por sus preceptos la poesía  
ser arte de ingeniosa preeminencia,  
aunque naturaleza su armonía  
primero infunde con mayor violencia;

---

<sup>138</sup> López Pinciano, Alonso. *Philosophia antiqua poetica*. Epístola cuarta. p. 141.

<sup>139</sup> Shepard, Sanford. *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. pp. 48-49.

<sup>140</sup> Colombí-Monguío, Alicia de. “El *Discurso en loor de la poesía*, carta de ciudadanía...”. p.219.

<sup>141</sup> Publicada en Madrid, 1598, por Luis Sánchez; Madrid, 1653; *Obras de Lope de Vega*, Tomo XIII, Madrid, 1965. La cita es de la edición de Castalia.

<sup>142</sup> Lope de Vega, Félix. *Arcadia*. pp. 420-421.



ayuda el arte, y juntos a porfía  
vienen a tal extremo de excelencia,  
que parece furor divino y raro,  
y de sus fuerzas instrumento claro.  
Hizo Roma sagrado a nuestras musas  
un templo, tan de veras venerado  
que las gracias creyó tener infusas  
quien fue de mí con perfección dotado;  
esparcidas mis flores y difusas  
tan divinas sentencias han guardado  
que antiguamente yo vestir solía  
la moral y común filosofía.  
Canto las armas, el furor y espanto,  
el tierno amor, los hechos valerosos  
que no puede decir la historia tanto,  
vencida de mis versos numerosos;  
sacan mis cisnes con su dulce canto  
los hombres excelentes y famosos  
del abismo que el tiempo olvido llama,  
dando sus plumas alas a la fama.  
No es mi principio, como fue creído,  
del tiempo de la paz de los romanos,  
de Numa Jovial favorecido,  
o de los sacerdotes marcianos;  
que tan antiguo como el mundo ha sido,  
desde la división de sus hermanos,<sup>143</sup>  
en que hoy se ven vivir sagradas cosas  
más inmortales que con altas prosas.<sup>144</sup>

En lo que respecta a las “genealogías poéticas”, Miguel de Cervantes redactó dos poemas con esta temática, el *Viaje del Parnaso*<sup>145</sup> y el ya citado *Canto de Calíope*.

[...]  
llegó el gran BIEDMA, de inmortal renombre;  
y con él GASPARD DE ÁVILA, primero  
secuaz de Apolo, a cuyo vero y pluma  
ICIAR puede envidiar, temer Sincero.  
Llegó JUAN DE MESTANZA, cifra y suma  
De tanta erudición, donaire y gala,  
que no hay muerte ni edad que la consuma.  
Apolo le arrancó de Guatimala,

<sup>143</sup> Recuerda a los versos 145-150 del *Discurso...*: “Entró luego en el mu[n]do la rudeza/ con la culpa; hinchieron las maldades/ al ombre d’ignorancia, i de bruteza./ Dividieronse en dos parcialidades/ las gentes, siguió a Dios la más pequeña,/ i la mayor a sus iniquidades”.

<sup>144</sup> Lope de Vega, Félix. *Arcadia*. pp. 421-422.

<sup>145</sup> Cervantes Saavedra. *Viaje del Parnaso*. Madrid. Viuda de Alonso Martín. 1614. Citas de edición de Castalia.

y le trujo en su ayuda para ofensa  
de la canalla en todo extremo mala.  
Hacer milagros en el trance piensa  
CEPEDA, y acompaña MEJÍA,  
poetas dignos de alabanza inmensa.  
Clarísimo esplendor de Andalucía  
y de la Mancha, el sin igual GALINDO  
llegó con majestad y bizarría.<sup>146</sup>

En don LUIS DE GÓNGORA os ofrezco  
un vivo raro ingenio sin segundo;  
con sus obras me alegre y enriquezco  
no sólo yo, mas todo el ancho mundo.  
[...]  
Ciña el verde laurel, la verde yedra,  
y aun la robusta encina, aquella frente  
de GONZALO GERVANTES SAAVEDRA,  
pues la deben ceñir tan justamente.  
Por él la sciencia de Apolo medra;  
en él Marte nos muestra el brío ardiente  
de su furor, con tal razón medido  
que por él es amado y es temido.<sup>147</sup>

Y en 1648, tres años después de su muerte, es publicada una serie de poemas de Francisco de Quevedo bajo el título de *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas*.<sup>148</sup> Dentro de este libro se encuentran sonetos dedicados a personajes ilustres, españoles y extranjeros, como el Duque de Osuna, el Infante Don Carlos, el Marqués Ambrosio Spinola, y el Rey de Francia, Enrique IV. Parecido a lo que hace la poeta peruana, lo que Quevedo intenta expresar en estos versos es glorificar, pero también criticar con su conocido sentido del humor, al Imperio español.

Después de este resumen de la otra tradición en la que se sustenta Clarinda, la poesía del renacimiento, y de ver las diferencias y los parecidos que tiene ésta con la antigua, hace falta resolver una última cuestión. Es cierto que el *Discurso...* posee características de

---

<sup>146</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. *Viaje del Parnaso*. VII. vv. 57-72.

<sup>147</sup> Cervantes Saavedra, Miguel de. *Canto de Calíope*. vv. 488-503.

<sup>148</sup> Publicado en Madrid en 1668 por Diego Díaz de la Carrera. Otras ediciones: Barcelona, 1703; Zaragoza, 1886; Madrid, 1999.

ambas tradiciones, pero aún no se ha dicho si la poesía del renacimiento también cumple, como se vio con la poesía antigua, el objetivo al que aspira el *Discurso...*: el instaurar una identidad cultural propia. Después de todo lo que se ha dicho podemos afirmar que sí. Si bien es cierto que son distintas, al final pretenden lo mismo: explicar conceptos abstractos, como los celos y el amor; y defender su propia visión del mundo; incluso se sigue recurriendo a la figura del héroe. Poemas como *La Araucana* o *La Dragontea*<sup>149</sup> exaltan los valores patrios. Los poetas mismos se convirtieron en símbolos culturales y reforzaron la identidad patria y, siglos después, la nacional española. ¿Acaso no se han llevado a cabo acaloradas discusiones sobre si Sor Juana debe ser considerada española o mexicana? ¿No hay un gran número de territorios en España que dicen ser la tierra de Don Quijote? Ya fuera de forma intencional o no, lo cierto es que estas obras influyeron en la población,<sup>150</sup> la cual las acogió y se apropió de ellas. Recordando el comentario de Shepard a la teoría literaria del Pinciano, el poeta está obligado, lo quiera o no, a crear un mundo nuevo. En el caso del *Discurso...*, a partir de la poesía, Clarinda creará este mundo nuevo, en el Nuevo Mundo.

---

<sup>149</sup> Obra de Lope de Vega publicada en 1598 en Valladolid; Madrid, 1935; Madrid, 2007.

<sup>150</sup> A pesar de la “naturaleza culta” alrededor de la cual gira la poesía del renacimiento, esto es con respecto a su creación. No se debe olvidar que, en su recepción, los sectores bajos también tenían acceso a algunos de estos textos dado que se llevaba a cabo la lectura en voz alta, además de otras obras populares.

## Capítulo IV: El *Discurso en loor de la poesía*

*En todo caso mis esquís  
han ido abriendo los caminos  
a los cantores del futuro;  
al paso señalé la ruta,  
rompí la punta de las ramas;  
ya está el camino señalado,  
se abre una nueva senda  
ante cantores más ilustres,  
bardos más ricos en canciones  
entre los jóvenes que crecen,  
entre la estirpe adolescente.*

Elias Lönnrot, *Kalevala*

Habiendo hablado ya de estas dos tradiciones presentes en la poesía europea, podemos proceder al texto que nos compete: el *Discurso en loor de la Poesía*.

Tanto la tradición antigua como la moderna pertenecían a un mundo que ya estaba definido (en parte gracias a la poesía misma), en cambio, en el continente americano surge un conflicto existencial que perdurará hasta nuestros días: ¿qué es América? América se presenta como un mundo prácticamente sin pasado, y por lo tanto sin identidad. Una gran cantidad de textos y estructuras fueron destruidos durante la conquista y evangelización del nuevo territorio, y aunque tampoco desaparecieron todos los vestigios de este pasado prehispánico, esto sólo lo empeoró, puesto que dicho pasado terminó transformado en algo casi irreconocible y nebuloso. En cambio, la cultura de los conquistadores fue ganando terreno, y fue transformándose en la cultura misma de los conquistados, con el sincretismo que esto conllevó. Aun así, con esto, en las colonias americanas comenzó a tomar fuerza la admiración hacia el Viejo Continente, especialmente por la lengua italiana, admiración que, sumado al estado de decadencia en el que se encontraba inmerso el Imperio español, llevó a

algunos a concebir la idea de que América no debía ser considerada algo dependiente de Europa sino más bien su heredera.

A estas alturas, y para comprender mejor este último capítulo, ha llegado el momento hacer una distinción entre dos conceptos que quizás hoy en día pueden entenderse como sinónimos pero que en la época de Clarinda poseían significados distintos: *nación* y *patria*. Mientras que el término *nación* hacía referencia al territorio político en el que se había nacido, la *patria* (relativo al “padre”, del latín *pater*) era aquel territorio político que, como un padre, había “criado” a otro,<sup>151</sup> entendiéndose, en este caso, “criar” como el acto de imponer y/o difundir características culturales como idioma, religión, organización política, arquitectura, etc. En el caso que nos compete, el del Virreinato del Perú, la madre patria era España, y no es de extrañar que, con el paso del tiempo, en dicha colonia comenzara a surgir cierto anhelo de emancipación, ya que, al fin y al cabo, una nación presupone “un pasado; sin embargo, se resume en el presente mediante un hecho tangible: el consentimiento, el deseo claramente expresado de continuar una vida en común.”<sup>152</sup> Una nación no está definida ni por la religión, ni por la raza de sus habitantes, ya que puede contener varias; tampoco por su geografía, ya que puede perder o anexar territorios; ni por ninguna otra característica de este tipo; como dice Ernest Renan en su ensayo compilado por Homi K. Bhabha, al final, una nación se crea y se define a sí misma a partir de la convicción de un conjunto de individuos que desean conformar una comunidad. Al final, “todas las comunidades mayores que las aldeas primordiales de contacto directo (y quizá incluso éstas) son imaginadas [...] [porque] en la mente de cada uno [de sus miembros]

---

<sup>151</sup> “Nación”. En el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. pp. 189-191.

<sup>152</sup> Renan, Ernest. “¿Qué es una nación?”. *Nación y narración*.... Homi K. Bhabha, comp. p. 36.

vive la imagen de su comunión.”<sup>153</sup> Uno de los grupos que buscó dar a conocer esta “convicción de comunidad” fue la Academia Antártica, la cual publicó la *Primera Parte del Parnaso Antártico*, sobre la cual procederé a hablar, para posteriormente analizar por partes el poema de nuestra poeta peruana.

#### 4.1 El Parnaso Antártico

Aunque de origen español, y en parte debido a su labor de mercader de libros, la mayor parte de la vida de Diego Mexía de Fernangil (¿1565?-1634) transcurrió en los territorios españoles de América: la Nueva España, la Provincia de Tierra Firme y, principalmente, el Virreinato del Perú, donde integró la Academia Antártica.

En esta Academia, que estuvo activa desde finales del siglo XVI hasta inicios del XVII en la ciudad de Lima, figuraban personajes como Pedro de Oña,<sup>154</sup> fray Juan de Gálvez,<sup>155</sup> fray Diego de Ojeda,<sup>156</sup> Francisco de Figueroa,<sup>157</sup> entre otros; incluyendo a quien nos interesa en este momento, la autora del *Discurso en Loor de la Poesía*, la cual sólo se presenta como “una señora principal d’este Reino, mui ver/sada en la lengua Toscana, i Portuguesa por cuyo/ mandamiento, i por justos respetos, no se escribe su nombre”, obviamente, en el caso de que haya existido.

En 1608 fue publicada en Sevilla la *Primera Parte del Parnaso Antártico de obras amatorias*.<sup>158</sup> Aunque redactada en América, la portada señala que la obra fue publicada

---

<sup>153</sup>Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. pp. 23-24.

<sup>154</sup> Poeta nacido en la región de la Araucanía (Chile) en 1570 y muerto en Lima en 1643.

<sup>155</sup> No encontré información sobre él.

<sup>156</sup> Poeta y fraile dominico nacido en Sevilla en 1570 y fallecido en Huánuco de los Caballeros, Perú, en 1615.

<sup>157</sup> No encontré fechas de nacimiento y muerte. Médico sevillano que llegó a Perú hacia 1593. Escribió una canción en alabanza a Pedro de Oña para los preliminares del *Arauco domado* (ver las notas 64 y 148).

<sup>158</sup> En su trabajo “Sujetos periféricos, diálogos parnasianos: la voz femenina y la epístola colonial”, Anne Holloway afirma que Diego Mexía planeó la obra como una trilogía., sin embargo, la *Segunda Parte del Parnaso Antártico de divinos poemas* permanece inédita en la Biblioteca Nacional de París, figurando con el

con privilegio en Sevilla por Alfonso Rodríguez Gamarra. Este detalle no debe tomarse a la ligera. Para esa fecha, Lima ya llevaba 24 años con una imprenta propia. Entonces ¿por qué llevar a publicar hasta Europa una obra, no sólo escrita en América, sino pretende emitir un mensaje “americano”? Son dos las respuestas a dicha incógnita: por un lado, las ventajas que le proporcionaban, a Diego Mexía, su profesión como mercader de libros y, principalmente, su origen sevillano;<sup>159</sup> y, por el otro, el hecho de que no era una obra destinada a la colonia peruana, el destinatario de la obra no está en América sino en Europa, es Europa misma; no sólo eso, es ahora el Nuevo Mundo el que utiliza la imprenta, uno de los grandes símbolos de la civilización europea, para sus propios fines. Es justamente para difundir esta autonomía cultural que la poeta peruana redacta su *Discurso en loor de la poesía* para introducir esta *Primera Parte del Parnaso Antártico de obras amatorias*, otro hecho que no hay que pasar de largo. El *Discurso...* el cual podría ser (y actualmente es) visto como una obra independiente, y el portador del mensaje americano de la Academia Antártica, de haberse publicado de forma individual, hubiera sido un “tiro al aire”. No se podía publicar el poema de un autor desconocido si se aspiraba a que la obra fuera consumida. Como si de un caballo de Troya se tratara, el poema debía ir inserto en algo que se supiera que sería adquirido; en este caso, la traducción de una obra clásica: las *Heroidas* de Ovidio. Todo esto (su publicación en Sevilla y el que el poema fuera insertado dentro de

---

número 599 en el catálogo de manuscritos españoles de Alfred. Morel-Fatio, aunque se sabe que fue redactada por Diego Mexía en la Villa Imperial de Potosí, publicada en 1617 con dedicatoria al virrey del Perú, príncipe de Esquilache, y que su contenido, a juzgar por su título de “divinos poemas”, es de carácter místico; mientras que la tercera parte está perdida.

<sup>159</sup> En un artículo titulado “Sevilla en el mercado tipográfico (siglos XV-XVIII): de papeles y relaciones” y escrito por Natalia Maillard Álvarez y Pedro Rueda Ramírez para la Universidad de Córdoba, los autores afirman que “En la primera mitad del siglo XVI Sevilla es, pues, el principal centro productor y distribuidor de libros en Castilla.”, rango que logró conservar (aunque cada vez más a duras penas) hasta mediados del siglo XVII debido a la crisis económica del imperio, la censura editorial y a la superioridad de las imprentas de los Países Bajos.

una obra mayor) demuestra una calculada estrategia editorial por parte de Diego Mexía para hacer llegar el mensaje de emancipación a Europa.

La *Primera Parte*... posee la siguiente estructura, siguiendo las normas editoriales de la época: aprobación, dedicatoria, soneto del licenciado Pedro de Oña, (en nombre de la Antártica Academia, de la ciudad de Lima en el Perú); soneto del Dr. Pedro de Soto (catedrático de Filosofía en México, en nombre de su claustro); soneto de Luis Pérez Ángel; *El Autor a sus amigos*; vida de Ovidio; *Discurso en Loor de la Poesía*; soneto del autor dedicado a la señora que le dirigió el Discurso Poético, la traducción de las 21 Epístolas y la Inectiva Contra Ibis y dos sonetos: uno del Capitán Cristóbal Pérez Rincón y otro del autor como respuesta.<sup>160</sup>

Antes de entrar de lleno con el texto que nos compete, es importante señalar que el *Discurso*... no es el único texto dentro de la *Primera Parte del Parnaso Antártico* con una función “americanista”. El nombre de la Academia y de la obra completa en sí ya le da al lector una idea de su objetivo. El Parnaso, símbolo de la cultura en occidente es trasladado al Antártico, correspondiente al sur del continente americano. Diego Mexía quiere dejar las cosas en claro desde la portada.

---

<sup>160</sup> Barrera López, Trinidad. *Asedios a la literatura colonial*. p. 188.



PRIMERA PARTE  
DEL PARNASO  
ANTARTICO,  
DE OBRAS  
AMATORIAS.

Con las. 21. Epístolas de Ovidio, i elix Ibin, en tercetos.

Dirigidás a dō Iuán de Villelá, Oydor en lá Cháçilleria de los Reyes.

¶ Por Diego Mexia, natural de la ciudad de Sevilla; i residente  
en la de los Reyes, en los riquísimos Reinos del Piru.

Año



1608

Con Privilegio; En Sevilla.  
¶ Por Alonso Rodriguez Gamarra.

La imagen que la ilustra, junto con el poema que la acompaña, dan a conocer al lector las intenciones de la obra: la apropiación de la cultura occidental por parte de América.

El cuarteto por sí solo basta para apreciar esto:

Si Marte llevó al ocaso  
las dos columnas; Apolo  
llevó al Antártico Polo  
a las Musas y al Parnaso.

Como lo señala la *Philosophia antiqua poetica* de Alonso Pinciano y toda la tradición que se ha expuesto, los símbolos mitológicos poseen un significado oculto a primera vista. Según lo que dice el poema, Marte (la guerra) ha llevado a su fin a las dos columnas, símbolo del Imperio español, el cual se ha visto en un conflicto bélico tras otro y que en esos mismos momentos se encuentra en guerra con Flandes en la llamada Guerra de los Ochenta Años, durante la cual (y sumándole a esto, los exagerados derroches por parte de los cortesanos), España alcanzó el máximo grado de decadencia.<sup>161</sup> Apolo, dios solar que contrasta con el “ocaso” provocado por la guerra, y símbolo de la cultura y las artes (las cuales “alumbran” la oscuridad de la ignorancia), se encuentra ahora en el Polo Antártico y trae consigo, antes que cualquier otra de éstas, a la poesía, representada por las Musas y el monte Parnaso. Mientras que en Europa “anochece”, amanece en el continente americano. Para reforzar el mensaje del poema, la ilustración muestra, en primer plano, la fuente de Hipocrene y, al fondo, a este dios-sol, símbolo de las artes, emergiendo entre los montes Parnaso y Helicón, los cuales están adornados con un listón que reza *PLUS ULTRA*, en clara alusión a las Columnas de Hércules, las cuales, si bien después del descubrimiento de América se les agregó la sentencia anterior, solían representar todo lo contrario, el *NON*

---

<sup>161</sup> Domínguez Ortiz, Antonio. *Crisis y decadencia de la España de los austrias*. pp. 75-77.

*PLUS ULTRA*, el fin del mundo conocido. América es ése “más allá”, el Nuevo Mundo, el nuevo conocimiento y también la heredera del decadente Viejo Mundo. Este “atrevimiento” no resulta extraño ni expresa una ideología perteneciente a sólo un pequeño grupo de personas.

Ya para el siglo XVII, [...] [en su vida cultural] los virreinos en general, habían adquirido la suficiente autonomía como para generar una temática propia del distanciamiento [...]. En otras palabras, las sociedades de los virreinos se sentían distantes de la metrópoli a la que imitaban, pero también autónomas porque las diferencias crecientes estaban generando algo nuevo y distinto.<sup>162</sup>

Esto nos lleva a otro punto a reflexionar: Diego Mexía se hizo cargo de un proyecto con el que se atentaba, en un sentido cultural, contra el imperio español. Lo que el poeta sevillano pretende dar a entender al insertar el *Discurso...* dentro de su *Primera Parte del Parnaso Antártico* es que España ha dejado de ser la “madre patria”, y, al decir que América ya es culturalmente autosuficiente, se está trasladando el concepto de *patria* al Nuevo Mundo, y es ahí donde radica la importancia de que Diego Mexía, un español, sea quien publique dicha obra: está dando su bendición, es el padre proclamando al hijo heredero.

#### **4.2 El *Discurso en loor de la Poesía***

El *Discurso...* está compuesto por 268 tercetos y una cuarteta final conformados por 808 versos. Como dice su título, el poema es un discurso y como tal posee la estructura retórica fundamental establecida por Cicerón en su obra *De la partición oratoria: Exordium* (“exordio”), *Narratio* (“narración”), *Argumentatio* (“argumentación”) y *Peroratio* (“peroración”).

---

<sup>162</sup> González Echevarría, Roberto y Enrique Pupo-Walker. *Historia de la Literatura Hispanoamericana...* Vol. I. p. 220.

a) *Exordium*

En esta primera parte, la poeta busca despertar el interés del receptor, captar su atención; así como su benevolencia.<sup>163</sup> Comienza con la *invocatio*, la cual consiste en un llamado a una fuerza superior para que ésta auxilie al poeta para que pueda cumplir con su misión. En el caso de Clarinda, ésta invoca a una serie de personajes y elementos relacionados con el dios Apolo, los cuales nos remiten a lo visto principalmente en el segundo capítulo de este trabajo: la palabra, la música y el arte poético en sí mismo. Luego, antes de continuar, hace una pausa para dar a conocer la razón que la mueve a pedir su ayuda.

La mano, i el favor de la Cirene<sup>164</sup>  
a quien Apolo amò co[n] amor tierno;  
i el agua co[n]sagrada de Hipocrene.

I aquella lira con que d'el Averno  
Orfeo libertò su dulce esposa  
suspendiendo las furias d'el infierno.

La celebre armonía milagrosa  
d'aquel cuyo testudo pudo tanto,  
que dio muralla a Tebas la famosa.<sup>165</sup>

El platicar suave vuelto en llanto  
i en sola boz, qu'a Iupiter guardava,  
i a Iuno entretenia, i dava espanto.<sup>166</sup>

El verso con que Homero eternizava  
lo que del fuerte Aquiles escrevia,  
i aquella vena con que lo ditava.

Quisiera qu' alcançaras Musa mia,  
para qu'en grave, i sublimado verso,  
cantaras en loor de la Poesía.

Que ya qu'el vulgo rustico perverso  
procura aniquilarla, tu hizieras  
su nombre eterno en todo el universo.<sup>167</sup>

---

<sup>163</sup> Cicerón. *De la partición oratoria*. p. LXXXVII.

<sup>164</sup> Ninfa amada por Apolo, con quien engendró al pastor Aristeo.

<sup>165</sup> Anfión, quien se sirvió de la música de su lira para mover las rocas con que construyó la muralla de Tebas.

<sup>166</sup> Ver la nota 26.

<sup>167</sup> *Discurso en loor de la poesía*. vv. 1-21.

Posteriormente, la poeta recurre a las “Ninfas del Sur”, argumentando que “pues que soy la primera qu’os imploro, / dadme uvestro socorro las primeras.”<sup>168</sup> Estas “Ninfas del Sur” pueden poseer más de un significado, desde las fuerzas naturales que representaban en un inicio las ninfas, pasando por la atracción que éstas despertaban en los dioses, es decir, el favor divino, hasta la búsqueda del favor de las poetas americanas, a las cuales mencionará en su poema. Lo que resalta en éstas es justamente el hecho de que sean “del Sur”. Clarinda está marcando una línea divisoria entre América y Europa.

Continuando con la *invocatio*, la autora menciona a las Pimpleides (las Musas), pidiéndoles un vaso del agua “Medusea” (el agua de la fuente de Hipocrene, la cual se decía había surgido de una coza del Pegaso, quien a su vez nació de la sangre de Medusa); y al mismo dios Apolo.

Es entonces cuando Clarinda, mostrando el carácter humanista de su obra, deja de invocar a los dioses y pasa a pedir la ayuda de un hombre: Diego Mexia.

Mas en que mar mi débil voz se hunde?  
a quien invoco? que deidades llamo?  
que vanidad, que niebla me confunde?

Si ô gran Mexia en tu esplendor m’inflamo  
si tu eres mi Parnaso, tu mi Apolo  
para qu’a Apolo, i al Parnaso aclamo?

Tu en el Piru, tu en el Austro Polo  
eres mi Delio, el Sol, el Febo santo  
sè pues mi Febo, Sol, i Delio solo.

Tus huellas sigo, al cielo me levanto  
con tus alas: defiando a la Poesia,  
Febada tuya soi oye mi canto.<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> *Ibíd.* vv. 23-24.

<sup>169</sup> *Ibíd.* vv. 37-48.

Aquí termina la *invocatio* y, de forma breve, pasa a buscar la compasión del lector. El *exordium* puede ser *ex personis* (“a las personas”), en el que el orador expone sus propias características para obtener la benevolencia del público; o *a rebus* (“al asunto”), que consiste en hacer una breve división de dicho asunto, indicando su género y la naturaleza de la causa.<sup>170</sup> En el caso del *Discurso...*, la poeta recurre al *ex personis* empleando un tono de humildad, el cual resulta doblemente efectivo ya que, por un lado, despierta la simpatía del receptor,<sup>171</sup> y por otro se asegura de que, en caso de fallar en su objetivo, no se le pueda recriminar, puesto que ya advirtió que no se considera del todo capaz para la tarea que se propone.

Bien sè qu'en intentar esta hazaña  
pongo un monte, mayor qu'Étna el no[m]brado  
en ombros de mujer que son d'araña.

Mas el grave dolor que m'á causado  
ver a Elicona en tan umilde suerte,  
me obliga a que me muestre tu soldado.

Que en guerra qu'amenaza afrenta, o muerte,  
será mi triunfo tanto más glorioso  
cuanto la vencedora es menos fuerte.<sup>172</sup>

#### b) *Narratio*

La segunda parte del *Discurso...*, siguiendo la estructura clásica, expone los hechos o el tema a tratar. Según la retórica, se puede hablar de tres cosas: la virtud humana, si el discurso es laudatorio; de la utilidad, si deliberativo, y de la justicia, si es judicial.<sup>173</sup> Como dice el nombre del poema, éste es un discurso laudatorio, y la poesía la virtud humana de la

---

<sup>170</sup> Cicerón. *De la partición oratoria*. p. LXXXVIII.

<sup>171</sup> El tono humilde posee una gran fuerza en el contexto cristiano ya que Cristo predicaba esta actitud, misma que tomó mayor fuerza gracias a la orden franciscana y su fundador San Francisco de Asís.

<sup>172</sup> *Discurso en loor de la poesía*. vv. 52-60.

<sup>173</sup> Cicerón. *op. cit.* p. LXXXVIII.

que se habla. En esta clase de discursos se narra el origen y la historia de aquello que se pretende enaltecer.<sup>174</sup> En este caso, Clarinda desarrolla una suerte de “gesta poética”. Esta parte comienza narrando el origen divino de este arte poniendo a Dios como el primer poeta, imponiendo el orden en el caos por medio de la palabra.

Después que Dios con brazo poderoso  
dispuso el Caos, i confusión primera  
formando aqueste mapa milagroso.

Después qu’ en la celeste vidriera  
fixò los Signos, i los movimientos  
d’ el Sol compuso en su admirable Esfera.

Después que concordò los elementos  
i quanto en ellos ai, dando preceto  
al mar que no rompiese sus asientos.<sup>175</sup>

Después de Dios, el poder poético pasa al hombre, a quien el poder divino ha nombrado “vicedios”. Al igual que el hombre, el cual está hecho de todos los elementos de la creación, la poesía posee todos los conocimientos y todas las artes, y al mismo tiempo, el don poético sólo puede ser otorgado por la divinidad.

Quedò d’ el ombre Dios enamorado  
i diole imperio, i muchas pre’minencias  
por Vicedios dexandole nombrado.

Dotole de virtudes, i ecelencias,  
adornolo con artes liberales,  
i diole infusas por su amor las ciencias.

I todos estos dones naturales  
los encerrò en un don tan eminente,  
qu’ abita allà en los coros celestiales.

Quiso que aqueste don fuesse una fuente  
de todas cuantas artes alcançase  
i mas que todas ellas ecelente.

---

<sup>174</sup> *Ibíd.* p. LXXXIX.

<sup>175</sup> *Ibíd.* vv. 61-69.

De tal suerte qu'en ella epilogase  
la vmana ciencia, i ordenò qu'el dallo  
a solo el mesmo Dios se reservase.

Que lo demás pudiesse el enseñallo  
a sus hijos, mas que este don precioso  
solo el que se lo dio pueda otorgallo.

Que don es este? quien el mar grandioso  
que por objeto a toda ciencia encierra  
sino el metrificar dulce, i sabroso?<sup>176</sup>

La genealogía de poetas humanos comienza por Adán, cuyos primeros cantos fueron para su dios, primero para expresar su dicha y luego para lamentar su destino. En efecto, algunos de los poemas más antiguos que se conservan son alabanzas e himnos para las deidades de los pueblos.

La genealogía continúa enumerando a personajes bíblicos como Moisés (del libro del Éxodo); Barac, Débora (Jueces); David (del Primer Libro de Samuel), Judit (del Libro de Judith); a los jóvenes Azarías, Ananías y Misael (“aquellos que gozaron de la gloria/ en Babilonia estando en medio del fuego,/ menospreciando vida transitoria”<sup>177</sup>), del Libro de Daniel ; Job (Libro de Job) y a Jeremías (del Libro de Jeremías). El poema entra al Nuevo Testamento mencionando el Cántico de María (Lucas 1: 46-56), a Cristo (“I que dire d’el soberano canto/ d’aquel, a quien dudando allà en el te[m]plo/ quitò la habla el Paraninfo santo?”<sup>178</sup>, en referencia al episodio de la visita al templo en el Evangelio de Lucas 2:39-52), y el Cántico de Simeon (Lucas 2: 29-32); terminando con la fundación de la Iglesia.

Mas para que mi Musa s’abalança  
querie[n]do co[m]probar cuanto a Dios cuadre,  
que en metro se le dè siempre alabança?

---

<sup>176</sup> *Ibíd.* vv. 79-99.

<sup>177</sup> *Ibíd.* vv. 193-195.

<sup>178</sup> *Ibíd.* vv. 217-219.



Pues vemos que la iglesia nuestra madre  
con salmos, himnos, versos, i canciones:  
pide mercedes al eterno padre.<sup>179</sup>

Una vez concluida la temática bíblica, se da inicio a la enumeración de poetas, filósofos y demás personajes clásicos junto con la opinión de algunos de estos respecto a la poesía.

Mas como vna mujer los peregrinos  
metros d el gran Paulino, i d'el Hispano  
Iuenco alabarà siendo divinos?

[...]

Oyd a Ciceron como resuena  
con eloquente trompa en alabança  
de la gran dinidad de la Camena.

El buen poeta (dize Tulio) alcança  
espíritu divino, i lo que asombra  
es darle con los Dioses semejança.

Dice qu'el nombre de Poeta es sombra,  
i tipo de Deidad santa, i secreta:  
i que Ennio a los Poetas santos nombra.

[...]

A Iulio Cesar vimos (por quien luto  
se puso Venus, siendo muerto a mano  
d'el Bruto en no[m]bre, i en los echos bruto)

En cuanta estima tuvo al soberano  
metrificar, pues de la negra llama  
librò a Maron el doto Mantuano.<sup>180</sup>

[...]

---

<sup>179</sup> *Ibíd.* vv. 226-231.

<sup>180</sup> Referencia al gesto de César Augusto (al que la poeta confunde con Julio César) de impedir que se quemara la *Eneida* como lo había pedido Virgilio, anécdota mencionada en el capítulo XIII de la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*: “— De mayor rigor y crueldad usaréis vos con ellos —dijo Vivaldo— que su mismo dueño, pues no es justo ni acertado que se cumpla la voluntad de quien lo que ordena va fuera de todo razonable discurso. Y no le tuviera bueno Augusto César si consintiera que se pusiera en ejecución lo que el divino Mantuano dejó en su testamento mandado.”

I el Macedonio<sup>181</sup>, que d'el universo  
ganó tan grande parte, sin que agüero  
le fuesse en algo su opinión adverso:

No contento con verse en sumo imperio,  
d'el hijo de Peleo la memoria  
embidiò, suspirando por Homero.

Considerando qu' aunque sujetase  
un mundo, i mundos era todo nada,  
sin un Homero que lo celebrase.

La Iliada su dulce enamorada  
en paz en guerra entre calor, o el frio  
le servía de espejo, i d'almohada.

Presentaronle un cofre en que Darío  
guardava sus unguentos, tan precioso,  
cuanto esplicar no puede el verso mio.

Viendo Alexandro un cofre tan costoso,  
lo acetò, i dixo, aqieste solo es bueno,  
para guardar a Homero el sentencioso.<sup>182</sup>

[...]

Conocido es Virgilio, que a su Dido  
rindió al amor con falso dissimulo,  
i al talamo afeò de su marido.

Pomponio, Horacio, Italico, Catulo,  
Marcial, Valerio, Seneca, Avieno,  
Lucrecio, Iuvenal, Persio, Tibulo.

I tu ô Ovidio de sentencias lleno,  
qu' aborreciste el foro, i la oratoria,  
por seguir de las nueve el coro ameno.<sup>183</sup>

Después de la tradición clásica, Clarinda apenas menciona a italianos y españoles.

Luego de dedicar algunos versos en los que expresa sus respetos a España, pasa a hablar del

---

<sup>181</sup> Alejandro Magno.

<sup>182</sup> También mencionado en el *Quijote* (Primera parte, capítulo VI): “—Esa oliva se haga luego rajas y se quemee, que aun no queden de ella las cenizas, y esa palma de Inglaterra se guarde y se conserve como a cosa única, y se haga para ello otra caja como la que halló Alejandro en los despojos de Dario, que la diputó para guardar en ella las obras del poeta Homero.”

<sup>183</sup> *Discurso en loor de la poesía*. vv. 235-414.

continente Americano. Es aquí cuando la poeta hace un pequeño paréntesis para referirse a las poetas de Perú.

Pues que dirè d'Italia, que adornada  
oy dia se nos muestra con matronas,  
qu' en esto ecceden a la edad passada.

Tu o Fama en muchos libros las pregonas,  
Sus rimas cantas, su esple[n]dor demuestras,  
i assi de lauro eterno las coronas.

Tambien Apolo s'infundio en las nuestras  
i aun conozco en el Piru tres damas,  
qu'an dado en la Poesia eroicas muestras.

La cuales, mas callemos, que sus famas  
no las fundan en verso: a tus varones  
o España vuelvo, pues alla me llamas.

Tambien se sirve Apolo de Leones,  
pues an mil Españoles florecido  
en Epicas, en Comico, i en Canciones.

[...]

O España venerable, o madre pia,  
dichosa puedes con razón llamarte,  
pues ves por tí en su punto a la Poesia.

[...]

I vosotras Antarticas regiones  
tambien podeis teneros por dichosas,  
pues alcançais tan celebres varones:<sup>184</sup>

Algunos de los poetas americanos mencionados en el *Discurso...* son: Duarte Fernández, Montes de Oca, Pedro de Oña, Salzedo Villandrando, Miguel Cabello, Diego de Ojeda, Juan Gálvez, Luis Pérez Ángel, Antonio Falcón, Diego de Aguilar, Cristóbal de Arriaga y Pedro Carvajal.

---

<sup>184</sup> *Ibíd.* vv. 451-498.

Esta parte es la columna vertebral del poema. Las tradiciones bíblica y clásica son los dos fundamentos del Viejo Mundo y al enumerar a los poetas de América fortalece la idea de que es digna heredera de estas tradiciones. Italia y, sobre todo, España, si bien poseen una gran cultura poética, representan a la Europa decadente y no resulta conveniente para este discurso el elogiarlos más de la cuenta. Las palabras de Walter Mignolo pueden resumir bien esta parte del poema:

El sentimiento y el sentido de la identidad del grupo es inseparable de la reflexión y conceptualización del pasado. “Tradición” nos remite tanto a los elementos inconscientes que compartes los miembros de una comunidad como a la reflexión consciente que la comunidad hace de ese pasado.<sup>185</sup>

En esta “gesta poética” se está dando a conocer una reflexión del pasado (el sustentado en la Biblia y la historia clásica) gracias a la cual el Nuevo Mundo busca su emancipación, ya que “[De todos los cultos], el de los ancestros es el más legítimo, pues los ancestros nos han permitido ser quienes somos. Un pasado heroico, grandes hombres, gloria [...], tal es el capital social en el que basamos la idea de nación.”<sup>186</sup>

### c) *Argumentatio*

En esta parte del discurso retórico el orador comprueba lo que dice valiéndose de argumentos racionales, además de pretender definir el tema en cuestión enumerando sus propiedades o defectos. La *argumentatio* se divide en dos secciones: *probatio*, en la cual se dan a conocer los argumentos que defienden la tesis del orador; y *refutatio*, la cual combate los argumentos negativos.<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> Mignolo, Walter. “La lengua, la letra, el territorio...”. p. 16

<sup>186</sup> Renan, Ernest. “¿Qué es una nación?”. *Nación y narración*.... Homi K. Bhabha, comp. p. 35.

<sup>187</sup> Cicerón. *De la partición oratoria*. pp. XC-XCII.

Las pruebas que Clarinda da a conocer para defender su tesis son, por un lado, la naturaleza divina de ésta:

Mas pues umano ingenio no es bastante,  
saquemos de los dicho este argumento,  
que es buena la Poesia: es importante

Ser buena, por su santo nacimiento  
i por qu'es de Dios, i Dios la estima,  
queda arriba probado nuestro intento.<sup>188</sup>

Y por otro, y coincidiendo con el Marqués de Santillana y con Pinciano, son los usos y beneficios propios de la poesía:

Es la Poesía un piélago abundante,  
de provechos al ombre: i su importancia  
no es sola para un tiempo, ni un insta[n]te.

Es de provecho en nuestra tierna infancia,  
porque quita, i arranca de cimiento  
mediante sus estudios, la inorancia.

En la virilidad es ornamento,  
i a fuerça de vigiliass, i sudores  
pare sus hijos nuestro entendimiento.

En la vejez alivia los dolores,  
entretiene la noche mal dormida,  
o componiendo, o rebovie[n]do Autores.

Da en lo poblado el gusto sin medida,  
en el campo acompaña, i da consuelo,  
i en el camino a meditar combida.

De ver en prado, un bosque; un arroyuelo,  
de oir un paxarito, dà motivo,  
para qu'el alma se levante al cielo.

Anda siempre el Poeta entretenido  
con su Dios, con la Virgen, co[n] los Sa[n]tos,  
o ya se abaxa al centro denegrado.

De aquí proceden los heroicos cantos,

---

<sup>188</sup> *Discurso en loor de la poesía*. vv. 634-639.

las sentencias, i exemplos virtuosos,  
qu'an corregido, i convertido a tantos.<sup>189</sup>

El argumento que refuta es el del uso de la poesía por la religiones paganas, hecho que otorga un lado herético a ésta. Pero para Clarinda este arte es puro y, si alguna falta se comete con él, sobre quien recae la culpa es en el poeta.

El Lilio, el Aheli d[el] prado ameno,  
son saludables, llega la serpiente,  
i haze d'ellos tosigo, i veneno.

Por esto el inorante, i maldiciente,  
tanta seguida viendo, i çarabanda,  
(infame introducción, de infame gente:)

La lengua desenfrena, i se desmanda  
a condenar a fuego a la Poesía,  
como si fuere Eretica, o Nefanda.

Necio: también será la Teología  
mala, porque Lutero el miserable  
quiso fundar en ella su heregia?

[...]

D'el oro, i plata, dos metales bellos  
condena al hazedor ecelso, i sabio:  
pues tantos males causa el pretendellos.

[...]

Si dizes que te ofende, i trae confuso,  
ver en la Iglesia llenos los Poetas  
de Dioses qu'el Gentil en aras puso.

Las causas son mui varias, i secretas,  
i todas aprobadas por Catolicas  
i assi en las condenar no t'entremetas.

Las unas son palabras Metaforicas,  
i aunque mujer indota me contemplo,  
se que también ai otras Alegoricas.

[...]

---

<sup>189</sup> *Ibíd.* vv. 664-687.

Pues como? En templo santo, en santo dia,  
i entre gente cristiana d'almas puras,  
i donde està la sacra Eucaristia:

Se permiten retratos, i figuras  
de los Dioses profanos, i de aquellos  
qu'estan ardiendo en cárceles oscuras?

Permitensen poner, i es bien ponellos,  
como trofeos de la Iglesia: i ella  
con esto muestra, que se sirve d'ellos.

Assi esta dama ilustre, quanto bella,  
de la Poesia, quando se compone  
en onra de su Dios, que pudo hazella:

Con su divino espíritu dispone  
de los Dioses antiguos, de tal suerte,  
qu'a Cristo sirven, i a sus pies los pone.

Mas razones pudiera traerte,  
o inorante, mas siento te turbado,  
que es fuerte la verdad, como la muerte.<sup>190</sup>

#### d) *Peroratio*

La cuarta y última parte del *Discurso*... pretende dar fin a al discurso haciendo un resumen de éste.<sup>191</sup>

O Poetico espíritu, embiado  
d'el cielo empiro a nuestra indina tierra,  
gratuitamente a nuestro ingenio dado.

Tu eres, tu, el que haze dura guerra  
al vicio, i al regalo, dobuxando  
el orror, i el peligro, qu'en si encierra.

Tu està a las virtudes encumbrando,  
i enseñas con dulcissimas razones,  
lo que se gana, la virtud ganando.

[...]

Tu celebras los hechos, las proezas

---

<sup>190</sup> *Ibíd.* vv. 691-759.

<sup>191</sup> Cicerón. *op. cit.* p. XCII.

de aquellos, que por armas, i ventura  
alcançaron onores, i riquezas.

Tu dibuxas la rara ermosura  
de las damas, en Rimas, i Sonetos,  
i bien d'el casto amor, i su dulçura.

Tu esplicas los intrínsecos concetos  
de l' alma, i los ingenios engrandeces,  
i los acendras, i hazes mas perfetos.<sup>192</sup>

Posteriormente, Clarinda busca despertar la piedad del lector con el fin de ganarse su apoyo en esta empresa que es la protección de la poesía, lo cual sólo se conseguirá, aunque no lo diga de forma explícita y la solución quede en el aire, mediante la apropiación de ésta por parte del Nuevo Mundo.

Quien te podrá loar como mereces?  
I como a proseguir serè bastante,  
si con tu luz m'assombras, i enmudeces?

I dime, o Musa, quien d'aqui adelante  
de la Poesia viendo la ecelencia,  
no la amarà con un amor constante?

Que lengua avrà que tenga ya licencia,  
para la blasfemar, sin que repare,  
teniendole respeto, i reverencia?

I cual será el ingrato, qu'alcançare  
merced tan alta, rara, i esquisita,  
qu'en libelos, i en vicios la empleare?

Quien la olorosa flor hará marchita  
i a las bestias inmundas del pecado  
arrojarà la rica Margarita?<sup>193</sup>

El poema finaliza llamado al descanso y apelando, una vez más, a Diego Mexía, con la esperanza de que el poema haya sido de su agrado.

---

<sup>192</sup> *Ibíd.* vv. 760-783.

<sup>193</sup> *Ibíd.* vv. 153 784-798. (El último terceto carece de signo de interrogación, el cual agregué, como aconseja Cornejo Polar).



Repara un poco espíritu cansado,  
que sin aliento vas, yo bien lo veo,  
i està mui lexos d'este mar el vado.

I tu Mexia, que eres d'el Febèo  
va[n]do el príncipe, aceta nuestra ofrenda,  
de ingenio pobre, i rica de desseo.

I pues eres Delio, ten la rienda  
al curso, con que vuelas por la cumbre  
de tu esfera, i mi voz, i metro enmienda,  
para que dinos queden de tu lumbre.<sup>194</sup>

Una vez terminado el poema, sin darse cuenta (o quizá sí), el lector ha recibido tres discursos: por un lado el meramente textual (un poema sobre la poesía con motivo de introducir el resto del texto), por otro el que busca la emancipación de América, y por último el que no es sino un eslabón más en una tradición casi tan antigua como el hombre: el uso de *la palabra*, valiéndose de la poesía, para reestructurar la concepción del mundo.

---

<sup>194</sup> *Ibíd.* vv. 799-808.

## Conclusiones

La poesía es conocimiento y memoria. En eso consiste la identidad, en el saberse y el recordarse, ya sea de un individuo o de una comunidad entera. Con su poema, lo que Clarinda pretende es crear una identidad propia del Nuevo Mundo, y para eso debe recordar y saber. Del mismo modo que el héroe Lemminkäinen tuvo que recitar el origen de la serpiente monstruosa para someterla, Clarinda debe recitar dos historias, la de la poesía, con el fin de poder manipularla, y la del Viejo Mundo, para que, al igual que aquella serpiente, éste se haga a un lado y despeje su camino.

Recordando las palabras de Ernest Renan, un grupo cultural, antes que por la geografía, la religión o la raza, se crea a partir de la voluntad de los propios sujetos de pertenecer a un grupo. Esto no sólo implica verse en el otro sino también saberse diferente, excluir. Clarinda da a entender que en América está surgiendo una idea de lo que se es y lo que no se es. Aunque hasta hoy en día el continente americano continúa preguntándose por su propia identidad, lo cierto es que, en esos momentos, ya no depende culturalmente de Europa.

Lo que a primera vista podría considerarse un simple poema que pretende introducir una obra mayor termina dando a conocer una densidad mucho mayor de la que se esperaba. El *Discurso en loor de la poesía*, como obra aislada, implica un gran conocimiento por parte de su autora, tanto en el arte de la métrica como en el conocimiento de los clásicos y contemporáneos; pero, más importante aún, es una proclamación de independencia cultural. Nos podríamos preguntar por qué un texto que pretende crear una línea divisoria entre Europa y el continente americano no incluye propiamente el tema de la política o no hace por provocar un movimiento armado, que es a lo que suele remitir la palabra

“independencia”. No se debe olvidar que el *Discurso...* fue publicado en España, no es un poema para el Perú. Tampoco es una amenaza o la expresión de un propósito. El poema da a conocer algo que ya está sucediendo y que no puede ser frenado. América está tomando consciencia de sí misma, está en busca de una identidad propia aunque sin desconocer aquello que su benefactor cultural, Europa, le ha dado. Un movimiento de independencia armado puede ser frenado y sometido, pero no la consciencia de los individuos. En una escala mayor, el *Discurso...* forma parte de algo mucho más grande, algo que, probablemente, ni su propia autora pudo concebir por completo. Esto no significa que, al ser “sólo un ejemplo más”, carezca de valor, ya que lo que pierde como obra individual lo gana como fenómeno cultural, y viceversa.

El uso de la poesía para crear y definir una identidad cultural puede apreciarse desde los himnos védicos, pasando por la épica griega, africana y nórdica, hasta los poemas de Garcilaso de la Vega y Cervantes. Podemos afirmar que Clarinda logró su meta. Actualmente, el *Discurso en loor de la poesía* es símbolo de la poesía peruana colonial, comparable con la obra de Sor Juana en la Nueva España. Esto nos puede llevar a una nueva interrogante: ¿esta función de la poesía sigue vigente en nuestra actualidad? En un mundo en el que la globalización hace cada vez más delgada la línea que divide a cada grupo cultural y en el que la figura del poeta a perdido su prestigio de antaño, resulta una pregunta difícil de contestar satisfactoriamente. En todo caso se puede hablar de una individualización de la poesía, mientras que en la antigüedad los poetas cantaban para un grupo y daban a conocer la cosmovisión de éste, con el paso del tiempo, hasta llegar a nuestros días, los poetas se tornaron figuras más aisladas y lo que dan a conocer es su propia visión (y versión) del mundo. Eso sí, continúan siendo capaces de alterar la cosmovisión de los demás.

Si hay algo que la obra y el propósito de Clarinda nos enseña es que, si bien el hombre creó la palabra y la poesía, son ahora éstas las que crean al hombre. El lenguaje poético es el instrumento que la humanidad creó en su intento por enfrentar el miedo a la nada y al silencio. Con la poesía antigua nació el mundo, los símbolos ocuparon su lugar y se les disfrazó de dioses, héroes y monstruos. Posteriormente, con el Humanismo, el hombre se transforma en “vicedios”, un ser conformado por todo lo existente, y su paralelo es la poesía, la cual contiene en sí misma todo el conocimiento. Conocer la poesía es conocer al hombre.

Clarinda no pretende describir el Nuevo Mundo. Lo que Clarinda describe es un trofeo, el de la tradición cultural del Viejo Mundo, ella le ha arrebatado a éste aquello de lo que tanto se enorgullecía y ahora su pasado cultural es suyo. Su canto no es a los ríos, las montañas o los pueblos del Perú. El de Clarinda es el canto del aeda hacia los grandes héroes y las naciones, es la voz de la pitonisa que predice una nueva concepción de América, es la voz del profeta que transmite la voluntad de una fuerza mayor, la de los miembros de un grupo cultural, y, en resumidas cuentas, el lenguaje de Clarinda es el de los mismos dioses, con el poder de moldear el cosmos, de crear y destruir ideas, las cuales, al fin y al cabo, son las que conforman nuestro mundo.

## Bibliografía

### Directa

Clarinda. *Discurso en loor de la poesía*. Edición, estudio y notas de Cornejo Polar. Lima. Latinoamericana Editores. 2000.

### Indirecta

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México. Fondo de Cultura Económica. 2013.

Anónimo. *Enuma Elish. Poema babilónico de la creación*. Madrid. Trotta. 2008.

Barrera López, Trinidad. *Asedios a la literatura colonial*. México. UNAM. 2008.

Canavaggio, Jean. *Historia de la Literatura Española. Vol. II. El siglo XVI*. Barcelona. Ariel. 1994.

Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas. Vol. I*. México. Fondo de Cultura Económica. 2003.

*Filosofía de las formas simbólicas. Vol. II*. México. Fondo de Cultura Económica. 2003.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *El trato de Argel/ La Galatea*. Madrid. Castalia. 2001.  
*Viaje del Parnaso/ Poesías sueltas*. Madrid. Castalia. 2001.

Chang-Rodríguez, Raquel. “*Aquí, ninfas del sur, venid ligeras*” *Voces poéticas virreinales*. Madrid. Iberoamericana. 2008.

Cicerón, Marco Tulio. *De la partición oratoria*. México. UNAM. 2000.

Colombí-Monguío, Alicia de. *Entre voces y ecos: de poética renacentista y poesía hispánica*. México. UNAM. 2011.

“El *Discurso en loor de la poesía*, carta de ciudadanía del humanismo sudamericano” en Antonio Cornejo Polar. “*Discurso en loor de la poesía*” *Estudio y edición*. Lima. Latinoamericana Editores. 2000.

Cornejo Polar, Antonio. “*Discurso en loor de la poesía*” *Estudio y edición*. Lima. Latinoamericana Editores. 2000.

Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol. IV. Madrid. Gredos. 1980.

- Cruz, Sor Juana Inés. *Obras completas*. México. Porrúa. 2007.
- Daniélou, Alain. *Dioses y mitos de la India*. Barcelona. Atalanta. 2009.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *Crisis y decadencia de la España de los austrias*. Barcelona. Ariel. 1971.
- Frédéric, Louis. *Buddhism*. Collection: Flammarion Iconographic Guides. Paris. Flammarion. 1995.
- Hesiodo. *Teogonía*. México. UNAM. 2007.
- Hightet, Gilbert. *La tradición clásica*. Vol, I. México. Fondo de Cultura Económica. 2012.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. México. Siglo XXI Editores. 2012.
- Gómez Sánchez, Esperanza Macarena. “Boccaccio en España: La traducción castellana de *Genealogia Deorum* por Martín de Ávila. Edición crítica. Introducción, estudio y notas mitológicas.” Madrid. Tesis doctoral. Universidad Complutense, Facultad de Filología. 1994.
- González Echevarría, Roberto y Enrique Pupo-Walker. *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Vol. I: Del Descubrimiento al Modernismo*. Madrid. Gredos. 2006.
- Homi K. Bhabha, comp. *Nación y narración, entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores. 2010.
- Lara Peinado, Federico. *Libro de los Muertos*. Madrid. Tecnos. 2009.
- Lönnrot, Elías. *Kalevala*. Madrid. Alianza. 2004.
- López Pinciano, Alonso (1596). *Philosophia antigua poetica*. Consultado el 13 de septiembre del 2013 en la WWW: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/philosophia-antigua-poetica-del-doctor-alonso-lopez-pinciano-medico-cesareo-dirigida-al-conde-ihoanes-keuehiler-de-aichelberg/>
- Mignolo, Walter. “La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)”. en *Lectura crítica de la literatura americana: La formación de las culturas nacionales*. Tomo II. Selección, prólogo y notas de Saúl Sosnowski. Caracas. Biblioteca Ayacucho. 1996.
- Mora, Juan Miguel de. trad. *Rig Veda*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 2010.

- Ordoñez Burgos, Jorge. *Poesía, filosofía y sabiduría*. Chihuahua. Solar Colección. 2005.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México. Fondo de Cultura Económica. 2005.
- Petrarca, Francesco. *Cancionero*. Barcelona. Ediciones B. 1983.
- Pico della Mirandola, Giovanni. *Discurso sobre la dignidad del hombre*. México. UNAM. 2009.
- Prada-Samper, José Manuel de. *Cuentos populares de África*. Madrid. 2012.
- Rubio, Carlos. trad. *Kojiki, crónicas de antiguos hechos de Japón*. Madrid. Trotta. 2008.
- Santayana, George. *Interpretaciones de poesía y religión*. Madrid. Cátedra. 1993.
- Santillana, Íñigo López de Mendoza, Marqués de (2005). *Obras*. Madrid. Espasa-Calpe. 1968.
- Shepard, Sanford. *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid. Gredos. 1970.
- Sturluson, Snorri. *Edda Menor*. Madrid. Alianza. 2007.
- Szurmuk, Mónica; Robert McKee Irwin (coordinadores). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México. Siglo XXI Editores. 2009.
- Trujillo, Ramón. *Principios de semántica textual*. Madrid. Arco Libros Ed. 1996.
- Vega, Félix Lope de. *Arcadia*. Madrid. Castalia. 2001.
- Vega, Garcilaso de la. *Poesías castellanas completas/ Fernando de Herrera. Poesías*. Madrid. Castalia. 2001.