



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA RECONFIGURACIÓN DE LA *GERUSALEMME LIBERATA*
EN *LA CRISTIADA* DE DIEGO DE HOJEDA**

TESIS QUE PARA OPTAR GRADO DE:
MAESTRÍA EN LETRAS
(LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA:
GABRIEL JOSUÉ AQUINO CHÁVEZ

TUTOR:
DR. TADEO PABLO STEIN ARROYO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, ENERO 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

ESTA INVESTIGACIÓN SE LLEVÓ A CABO CON EL APOYO DE UNA BECA NACIONAL CONACYT PARA REALIZAR ESTUDIOS DE POSGRADO EN EL PROGRAMA DE LA MAESTRÍA EN LETRAS (LETRAS COMPARADAS) DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

AGRADECIMIENTOS

A MI FAMILIA, A MARÍA DEL SOCORRO, OSCAR AQUINO, IRAK JOSAFATH Y OSKAR EMMANUEL. SEMPITERNOS GUARDIANES DE MIS DÍAS EN ESTE MUNDO.

A MI ASESOR, EL DOCTOR TADEO STEIN, A QUIEN ADMIRO PROFUNDAMENTE.

A MIS SINODALES, ANTONIO RÍO TORRES-MURCIANO, JESSICA LOCKE, SABINA LONGHITANO Y RAQUEL BARRAGÁN.

A THAMARA ARAVENA, MI FLOR, MI DULCE FLOR DEL PARNASO ANTÁRTICO.

La reconfiguración de la *Gerusalemme liberata* en *La Cristiada* de Diego de Hojeda

Introducción	1
I Huellas de investigaciones tassianas y hojedianas	5
I.1 Estado del arte.....	5
I.2 Problemas textuales	9
I.3 Imitación indirecta de la <i>Liberata</i>	14
I.4 <i>Imitatio</i>	16
II El viaje de la <i>Liberata</i> al Nuevo Mundo	20
II.1 Éxito de la épica tassiana en Italia y la península ibérica.....	20
II.2 La influencia tassiana en España (1581-1611).....	40
II.3 Letras al modo italiano en el Perú del siglo XVI	45
III La reconfiguración de la <i>Gerusalemme liberata</i> en <i>La Cristiada</i>	60
III.1 Diego de Hojeda, <i>La Cristiada</i> y la Academia Antártica	60
III.2 Reconfiguración tartárea	63
III.3 Reconfiguración divina	83
Conclusiones	92
Anexo.....	94
Bibliografía	95

Introducción

Mi objetivo en la presente investigación es estudiar la reconfiguración de la *Gerusalemme liberata* del poeta italiano Torquato Tasso (1545-1595) en *La Cristiada*¹ de Diego de Hojeda (1570-1615). Los motivos que me llevan a realizar este estudio son la falta de trabajos que ahonden en la influencia de Tasso en América durante los siglos virreinales, así como, la inatención que los estudios relacionados con la épica de Hojeda han tenido respecto a dos aspectos que considero fundamentales en la configuración del texto: su vínculo con la Academia Antártica y la imitación de Tasso.

En relación con el primer motivo, si bien existen numerosos estudios que dan cuenta de la importancia de la producción tassiana durante los Siglos de Oro en España, tales como *Tasso y la poesía española* de Joaquín Arce, el artículo «La influencia de los Tasso en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo» de Alessandra Ceribelli, la tesis doctoral *La Gerusalemme liberata en España. T. Tasso y sus traductores en el Siglo de Oro* de Luisa María Gutiérrez Hermosa coordinada por José María Micó, *Las dos ediciones del Aminta de Jáuregui* de Joseph Guerin Fucilla, «Épica, reconquista y alegoría política: el Pelayo de Alonso López Pinciano» de Lara Vilà, así como todos los estudios de Giovanni Caravaggi; *Torquato Tasso e Cristóbal de Mesa, Studi sull'epica ispanica del Rinascimento y Modelli tassiani nell'epica ispanica del Secolo d'Oro*, en el caso contrario, es decir aquellos estudios que analizan la influencia de Tasso en el continente americano, el número es bastante limitado. Entre los trabajos que es posible enumerar se encuentran: «La presencia oculta de Torquato Tasso en la Tercera parte de La Araucana de Alonso de Ercilla»(1589-90)² de

¹ Los dos testimonios disponibles de la obra ostentan el vocablo culto *La Christiada*, sin embargo, en aras de modernizar la ortografía me referiré a ella exclusivamente como *La Cristiada*.

² «El hecho de que Ercilla no emprenda una imitación explícita de Tasso, como la que asociamos con poetas de la índole de Mesa, no impide que existan muchas alusiones a la *Jerusalén*, y probablemente también a la *Allegoria* de la misma y la primera edición de los *Discorsi*. Estas huellas son demasiadas y demasiado discordantes con las partes anteriores como para ser meros ecos indirectos o intrascendentes, y cabe pensar que habrían sido descifrables para el lector contemporáneo. En este caso, la casi invisibilidad, o sea la presencia fantasmal, del poeta italiano, también sería deliberada. Es una demostración por parte del autor de que no quiere seguir los pasos del sorrentino, con todas las implicaciones literarias e ideológicas que ello conlleva. En particular, busco demostrar que las parodias implícitas de Tasso que lleva a cabo Ercilla sugieren cierto escepticismo hacia la ideología de una guerra santa o cruzada contra los turcos exaltada en la *Jerusalén*, además de los valores de la ira justa y la *pietá* que la alimentan. En cambio, la fe y las virtudes de las comunidades infieles y no monárquicas se representan positivamente a lo largo de la obra». (Choi, 2019, pág. 77).

Imogen Choi, *Católicos y puritanos en la colonización de América*³ por Jorge Cañizares-Esguerra. Por ello es posible aseverar que existe un área de estudio poco explorada que se ha limitado a algunos textos como *El Arauco domado*⁵ de Pedro de Oña, y por supuesto, *La Cristiada* de Hojeda. Atendiendo a esta premisa, esta tesis ahondará en esta línea de estudio proponiendo algunos aportes relevantes de la temprana influencia de la *Liberata* en América.

Por otra parte, en lo concerniente a *La Cristiada*, los trabajos que se han realizado — en comparación con la *Liberata* o bien otras épicas indianas como *La Araucana*— son más escasos. Algunos prólogos de ediciones de la obra, junto con una cantidad limitada de artículos y tesis sobre el poema, ofrecen hoy la poca información con la que se cuenta. Dentro de estos trabajos destacan dos aportaciones: *Poética y apologética en la Cristiada de Diego de Hojeda* de María Calderón de Cuervo y *The sources of Hojeda's La Cristiada* de Mary Edgar Meyer. El texto de Calderón muestra un panorama de la obra pues señala puntos clave como el estado de la cuestión, los testimonios del poema, datos contextuales y fuentes; sin embargo, la académica argentina no estudia la influencia de la *Liberata* en la obra, por lo que la posibilidad de estudiar esta temática permanece abierta.

Por otra parte, Edgar Meyer presenta un estudio más emparentado con el análisis de fuentes y modelos en la épica hojediana. Su trabajo de manera general estudia la influencia de obras como los Evangelios —tanto canónicos como apócrifos—, los libros veterotestamentarios, la *Eneida* de Virgilio, la epopeya de Girolamo Vita *Christias*, en *La Cristiada*. A diferencia de Calderón de Cuervo, Meyer presenta una investigación puntual de algunos elementos de la *Liberata* presentes en la obra de Hojeda, como el concilio infernal y el mensajero divino, elementos fundamentales de la tradición épica culta⁶ pero matizados por

³ «La *Gerusalemme liberata* de Tasso fue clave en la popularización del discurso de América como falso paraíso dominado por demonios [...] Esta tradición de caballeros que derrotan demonios y de falsos paraísos protegidos por animales monstruosos y situados en islas parece haberse convertido en un lugar común entre los europeos de la Edad Moderna a la hora de interpretar el Nuevo Mundo». (Cañizares-Esguerra, 2008, págs. 226-227).

⁵ «En *El Arauco domado*, que edita en Lima, en 1596, «Antonio Ricardo de Turín primero impresor de estos Reinos», la huella de Ariosto está también presente a través sobre todo de Ercilla. Escribe Fernando Alegría que con Oña nace en Chile la poesía lírica, y Luis Alberto Sánchez afirma que las fórmulas mágicas del poema van presididas, como en los demás escritores del virreinato y de España, por Virgilio, Tasso y Ariosto». (Bellini, 2010, pág. 6).

⁶ «La épica culta tiene su definición reconocida en ser un tipo poético derivado de la *Eneida* en cuanto a la forma e incluso a la elección del tema. De ella difieren poemas como las sagas o las *chansons de geste*, que están destinadas a la recitación y florecen en sociedades primitivas, siendo su propósito narrar a los oyentes sucesos y hechos heroicos, muy próximos en el tiempo, con completa fidelidad a sus creencias y formas de

la pluma de Tasso. No obstante, debido a la gran cantidad de fuentes que intenta abarcar, su aportación acerca de la influencia de la épica tassiana no termina de agotar el tema, por lo que, si bien es posible tomar las contribuciones de Meyer como punto de partida, su misma falta de profundización permite ahondar más sobre el tema en cuestión.

Por otra parte, cabe señalar que ninguno de los estudios anteriores toma en consideración a fondo el vínculo de la Academia Antártica con el poema, hecho que considero errado ya que esta característica forma parte esencial del contexto de *La Cristiada*; la épica hojediada además de estar influenciada por los hechos históricos y culturales europeos se relaciona con los eventos del contexto peruano virreinal, por lo que es menester tomar en cuenta este vínculo para proponer un estudio más completo. De esta manera los trabajos señalados trazan la primera línea de investigación a la cual se adscribe esta tesis y la pertinencia de ésta en tanto que busca contribuir al estudio de la épica tassiana en América durante los siglos virreinales y al de *La Cristiada* de Hojeda.

En este sentido he decidido dividir esta tesis en tres capítulos: 1) «Huellas de investigaciones tassianas y hojedianas», 2) «El viaje de la épica tassiana al Nuevo Mundo» y 3) «La reconfiguración de la *Gerusalemme liberata* en *La Cristiada*». En el primero de estos capítulos haré referencia a tres aspectos: la delimitación de las ediciones a considerar, el estado de la cuestión y el marco teórico del tema. Respecto al primero de estos puntos considero oportuno como primer estadio definir las ediciones más apropiadas conforme a los intereses que persigo antes de analizar los textos. En segundo lugar, si bien en la introducción de esta tesis he referido brevemente al estado de la cuestión de ambos poemas, éste en realidad es mucho más amplio, por lo cual vale la pena explicar sus estadios más importantes. Finalmente, toda investigación requiere definir sus herramientas epistemológicas, por lo que en este primer capítulo definiré la categoría más convenientes para mi estudio, particularmente la *imitatio*.

En el segundo capítulo de mi investigación trazaré un panorama del contexto histórico y literario de la época, centrándome particularmente en los sucesos más relevantes en cuanto a la configuración de ambos poemas. Me parece indispensable traer a colación hechos como los motivos que provocaron el éxito del poema de Tasso en el territorio italiano, su

vida. En cambio, lo que de literario tiene la épica culta, en su perspectiva histórica, le da un sabor personalísimo e inconfundible». (Pierce, 1961, pág. 9).

consagración como modelo épico *ad hoc* en el Imperio hispánico en la última parte del siglo XVI, y los eventos más importantes del contexto virreinal peruano; con ello será posible entender puntos fundamentales correspondientes a esta temática.

En el último capítulo, «Reconfiguración de la *Gerusalemme Liberata* en *La Cristiada* de Hojeda», detallaré de los eventos más relevantes de la vida de Diego de Hojeda, las implicaciones de su vínculo con la Academia Antártica y finalmente, realizaré un análisis de los elementos tassianos que el poeta sevillano utiliza en *La Cristiada* con el objetivo de entender la manera en que estos son reconfigurados en la obra. Para terminar, ofreceré una serie de conclusiones que den cuenta de los puntos más relevantes de esta investigación.

I Huellas de investigaciones tassianas y hojedianas

I.1 Estado del arte

La primera cuestión por tratar es señalar los estudios más relevantes que se han realizado hasta la fecha, es decir, hacer un recuento del estado de la cuestión del tema con el objetivo de mostrar las contribuciones más importantes. Como mencioné con anterioridad, actualmente no existe ningún trabajo que se centre únicamente en el análisis de la influencia de la *Gerusalemme liberata* en *La Cristiada*; sin embargo, algunos estudios han arrojado luz sobre esta temática. La tendencia general de estos trabajos es delimitar las fuentes y los modelos que configuran la épica hojediana, sin reparar puntualmente en la influencia de la épica de Tasso o en las implicaciones de su contexto. Aunque escasas las aportaciones de estos trabajos, permiten plantear una línea de investigación, la cual puede sustentarse a su vez, en dos tipos categorías de estudio: los estudios centrados en la importancia de *Liberata* en el Imperio hispánico en la última parte del siglo XVI y primera del XVII, y aquellas investigaciones relacionadas con el poema de Hojeda.

A propósito del primer grupo, éste presenta una bibliografía más abundante en comparación con el segundo. Algunos ejemplos que dan prueba de esto y que además contribuirán a esta investigación son *Tasso y la poesía española* de Joaquín Arce (1973), «La Jerusalén libertada. El discurso cruzado en los autores del Barroco» de Pedro García Martín (1999), *Épica e imperio: imitación virgiliana propaganda política en la épica española del siglo XVI* (2001) y «Épica, reconquista y alegoría política: *El Pelayo* de Alonso López Pinciano» de Vilà (2005), entre otros. En el estudio de Arce se hace un análisis de la influencia de tres obras de Tasso: la *Gerusalemme liberata*, *Discorsi del poema eroico* y el poema pastoril *Aminta*, en varios autores españoles de los siglos XVI, XVII y XVIII, incluyendo el padre Hojeda. Sin embargo, dada la cantidad de textos que busca abarcar, su análisis de *la Cristiada* es un tanto limitado, por lo que si bien su aportes son importantes, es menester ahondar en ellos.

Por otra parte, otro texto que ayuda a entender el éxito de la *Liberata* en España es el artículo de García Martín «La Jerusalén libertada». El discurso cruzado en los autores del Barroco» (1999). En este, el autor hace un listado de las epopeyas españolas que va desde *Las Navas de Tolosa* de Cristóbal de Mesa y la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega hasta

la obra *Fernando o Sevilla restaurada* de Juan Antonio de Vega y Figueroa. Para García Martín a partir del poema de Mesa comenzó en España un breve periodo de poemas relacionados con la reconquista y poemas caballerescos que se valieron de características del modelo tassiano. Este trabajo contribuye a crear un panorama del género épico en la España del siglo XVI, así como a entender mejor los motivos que propiciaron el éxito de la epopeya de Tasso, contribuyendo así a las miras de esta investigación.

Finalmente, los trabajos de Vilà son fundamentales en esta línea de investigación ya que ofrecen, del mismo modo que el estudio de García Martín, un panorama del género épico en la España de los siglos XVI y XVII. Vilà sostiene que, a partir de la *Eneida* de Virgilio, el género épico se presentó como un modelo literario de ensalzamiento imperial acorde a las políticas y valores de cada imperio. En este sentido, durante los Siglo de Oro, los poetas hispánicos echaron mano del género épico, particularmente del modelo virgiliano, para alabar las proezas del Imperio Español. A propósito, cito:

La épica es, por encima de todo, una representación y una alabanza del poder, una interpretación que se impuso a lo largo de la tradición occidental a partir de la *Eneida* de Virgilio, cuya influencia en la épica hispánica no se ha ponderado suficiente. La obra del poeta latino establecería para la posteridad un modelo de celebración política y de configuración de la figura imperial que sería reescrito una y otra vez, haciendo del género una de las especies más caras al poder, y, por lo tanto, una de las formas poéticas más influyentes en la recreación de la historia reciente de una nación, en la representación simbólica de un soberano y de un régimen político. (Vilà, 2001, pág. 6).

En este sentido, el trabajo de Vilà revela que detrás de la configuración de epopeyas como *La Araucana*, las caroleidas y otras la influencia de la *Eneida* es indiscutible. Asimismo, la académica sostiene que la épica tassiana obtuvo su éxito debido a la cristianización de la epopeya del mantuano, sustituyendo al modelo anterior, es decir al *Orlando furioso*.⁹ Con ello su trabajo ayudará entender según el gusto y los valores del siglo XVI la consagración de la *Liberata*. Así, todos estos trabajos señalan la línea de investigación relacionada con Tasso en España.

⁹ «Su *Gerusalemme Liberata*, que tanta fortuna habría de tener en nuestro país, lo convirtió en el "nuevo Virgilio cristiano" y, según Cristóbal de Mesa, en "singular oráculo de la épica poesía". Su poema habría de desplazar al de Ariosto, que durante prácticamente cincuenta años se había impuesto como el gran modelo moderno de narrativa heroica, y las obras de ambos autores habría de ser el centro de la disputa literaria en torno a la épica y el *romanzo*». (Vilà, 2001, pág. 183).

Respecto a los trabajos que abordan la influencia de las obras tassianas en la América virreinal, cabe señalar que sólo fue posible encontrar un artículo centrado en el tema; sin embargo, algunos trabajos dedicados a las cuestiones literarias en el Perú colonial dan cuenta de la importación de literatura europea al Nuevo Mundo en los albores del siglo XVI y por ende de algunas de las obras de Tasso. Algunos de ellos son *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen I. Literaturas orales y primeros textos coloniales* de Juan Godenzzi y Carlos Garatea, *Ángeles que cantan de continuo. La legitimación teológica de la poesía del virreinato del Perú* de Vicente Bernaschina Shürmann, *Entre voces y ecos: de poética renacentista y poesía hispánica* de Alicia de Colombí-Munguió y *Los libros del conquistador* de Irving A. Leonard. Con estos títulos me parece plausible poder definir *grosso modo* algunos hechos importantes relacionados con el contexto y llegada de la *Liberata* al continente americano.

En lo concerniente a *La Cristiada*, los estudios que marcan la pauta actualmente para acercarse al texto son la tesis doctoral de Elena María Calderón de Cuervo *Poética y apologética en La Cristiada de Diego de Hojeda* (2010) y el estudio de *The sources of Hojeda's La Cristiada* (1953) de Mary Edgar Meyer. Ambos análisis estudian las fuentes literarias que configuran la épica de Hojeda, tales como las obras de Virgilio, Marco Girolamo Vida, Dante y Tasso. Asimismo, en ambos se da cuenta del estado de la cuestión y las ediciones más importantes del texto. En relación con el primero de estos puntos, en la tesis de Calderón de Cuervo se menciona los estudios precedentes de Eleazar Boloña Dañino, Fray Justo Cuervo y su tesis doctoral *El maestro Fr. Diego de Ojeda y la Cristiada*,¹⁰ Marcelino Menéndez Pelayo, Luis Arturo y Cayuela, José de la Riva-Agüero, Sor Mary Helen Patricia Corcorán,¹¹ Georges Cirot y Sor Mary Edgar Meyer. A partir de estos textos, la académica argentina comienza su análisis de *La Cristiada* con la premisa de mostrar el fin teológico y apologético de la obra. Es subrayable el hecho de que la autora dedique un apartado únicamente a Tasso aunque éste se limite únicamente a la influencia de los *Discorsi*

¹⁰ «Es este el primer estudio realmente crítico que se escribe sobre *La Cristiada*. Destaca, al inicio, el injusto olvido de la obra del padre Hojeda y rescata datos biográficos del autor que afirma haber obtenido de las crónicas de la Orden de Santo Domingo». (Calderón de Cuervo, 1997, pág. 74).

¹¹ «La Introduction de Sor Mary Helen Patricia Corcorán, a su edición de *La Cristiada* es el primer estudio sobre el tema. La autora hace un recuento pormenorizado de los documentos concernientes a la vida de Hojeda, para construir luego una biografía muy completa sobre el autor de acuerdo con los datos consignados. [...] Corcorán estudia, en capítulos posteriores, la composición y publicación del poema tanto como sus ediciones y resumen de su contenido canto por canto». (Calderón de Cuervo, 1997, pág. 85).

del poema eroico y su repercusión en el *Discurso en loor de la poesía*, y no a la influencia de la *Liberata* como tal, por lo que, si bien es un punto de referencia de esta línea de investigación su texto, la posibilidad de estudiar la influencia de la epopeya tassiana a profundidad queda aún abierta.

El estudio de Edgar Meyer, por otra parte, busca delimitar las fuentes principales de *La Cristiada* y su influencia. Dentro de los nombres que señala la autora, Meyer menciona brevemente a Tasso, sin embargo, al igual que otros trabajos previamente señalados, la hispanista desatiende el contexto en el cual se circunscribe la obra. De esta manera, su investigación otorga algunos indicios sobre partes importantes a tomar en consideración, las cuales pueden ser enriquecidas bajo un marco contextual adecuado. Los estudios que he señalado, en este sentido, fundamentan la línea de investigación de esta tesis. Me parece oportuno iniciar mi estudio tomando en cuenta sus aportaciones más relevantes e incidir sobre los cabos sueltos de sus análisis.

Cabe señalar que *La Cristiada* posee un prestigio mayúsculo en trabajos como *La poesía épica en el Siglo de Oro* de Frank Pierce y *Los libros del conquistador* de Irving A. Leonard. En el primero de estos se hace un recuento de los estudios más importantes relacionados con el género épico en los Siglos de Oro desde el siglo XVI hasta Menéndez y Pelayo y su obra *Antología de poetas hispano-americanos*. Constantemente Pierce hace alusión a la importancia de la épica hojediana, catalogándola como uno de los mejores poemas producidos en Perú.¹² Para Leonard el poema de Hojeda es «la mejor epopeya sacra en lengua castellana». (Leonard, 1959, pág. 277). En este sentido ambos textos son testimonios de la gran importancia de la obra y que considero es necesario mencionar antes de realizar mi estudio.

¹² «En la novela y el teatro, España produjo algo que ninguna otra nación (salvo Inglaterra en el teatro) dio de manera tan jugosa en esa época, y si su poesía lírica puede parangonarse con la mejor de Inglaterra e Italia, la narrativa no alcanza, en conjunto, la altura de la de Ariosto, Camoens, Tasso y Milton. Sin embargo, la *Christiada*, el *Bernardo* y la *Araucana* se encuentran entre los esfuerzos más logrados e inmediatos a las obras de los cuatro maestros que acabo de mencionar. Son, pues, dignos de atención para quienes desean traspasar los aceptados límites de la lectura». (Pierce, 1961, pág. 10).

I.2 Problemas textuales

Luego de haber hecho un recuento de los trabajos relacionados con mi línea de estudio, toca el turno de seleccionar las ediciones que tomaré en cuenta para mi análisis, hecho que pone de manifiesto algunas problemáticas. En primer lugar, en relación con la obra de Hojeda, la tesis de Calderón proporciona toda la información necesaria para la selección de un texto confiable ya que su estudio dedica un apartado entero a la historia filológica de la obra. Uno de los datos más importantes que señala la académica es la falta de ediciones de calidad del texto hasta el día de hoy, salvo el trabajo de Cayetano Rosell en la *Biblioteca de autores españoles. Poemas épicos*.¹³

Partiendo de este hecho en el capítulo «Ediciones: descripción, historia y cotejo» Calderón define la edición de la obra más cercana a la voluntad del autor tomando en cuenta los dos testimonios existentes; una versión manuscrita custodiada por la Bibliothèque de l’Arsenal de Paris¹⁴ y la *editio princeps* de 1611, la cual se encuentra en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile. El manuscrito se halla en el *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l’Arsenal*, en Paris con la signatura 8312 y lleva el título de *La Christiada (Christo crucificado, poema eroico) del presentado F. Diego de Hojeda, regente de los estudios en el convento de Predicadores de Lima, dedicada al excelentísimo señor don Juan de Luna y Mendoza, marqués de Montes Claros y virrey del Pirú*. Este documento tiene una importancia capital, sin embargo, presenta algunas inconsistencias al momento de un análisis mucho más detallado, por lo que resulta arriesgado catalogarlo como un testimonio fiable. A partir de la lectura de *la Histoire de la Bibliothèque de L’Arsenal* de Henry, Calderón de Cuervo señala que el manuscrito perteneció a la colección de Marqués de Paulmy, fundador de la misma biblioteca en 1797. Previamente a la posesión del marqués, el ejemplar era propiedad de los agustinos descalzos de Lion. A finales del siglo XVII, por primera vez los agustinos realizaron un inventario de los materiales disponibles en el cual aparece catalogado el manuscrito con el número 206 bajo la designación «Manuscrits espagnols, portuguais et

¹³ «A la hora de seleccionar una edición lo suficientemente científica, *La Cristiada* de Fray Diego de Hojeda presenta un punto problemático. No hay hasta la fecha una edición crítica del poema y las pocas ediciones completas que figuran en los catálogos pertinentes son prácticamente inaccesibles, excepción hecha de la edición de Rosell para la biblioteca de Autores Españoles, aun cuando hoy, se le considera una “pieza rara”. Esto es, probablemente, una de las razones por la que esa gran epopeya no ha tenido la merecida atención de la crítica». (Calderón de Cuervo, 1997, pág. 37).

¹⁴ Desafortunadamente no he podido tener acceso al manuscrito.

catalans». Aproximadamente cien años después, la biblioteca de la orden religiosa fue desmantelada y el manuscrito pasó a las manos del barón Heiss, capitán del regimiento de infantería alemán y bibliófilo reconocido de la época. En 1781 la colección de barón fue adquirida por el marqués de Paulmy, quien incorporó el manuscrito a la recién creada Bibliothèque de l'Arsenal.

Con el objetivo de determinar la autenticidad de este testimonio el manuscrito fue analizado por un grupo de expertos de la Universidad de Cuyo, dentro del cual la misma Calderón participó, concluyendo que el texto fue redactado por tres copistas en la centuria del siglo XVII. El primero denominado copista X redactó los cantos I, V, IX, XI y XII, los cuales son los libros mejor conservados de todo el manuscrito. El segundo copista, Y, intervino sobre los cantos II, III, VI, VII, VIII y X. Finalmente en lo que respecta al tercer copista, Z, éste sólo tuvo participación redactando el canto IV. Estas conclusiones se basan en varios factores: los cinco libros redactados por el copista X son los únicos que cuentan con una llamada al final de cada folio¹⁵ y además presentan una letra ancha y con trazo grueso. El segundo copista, a su vez, muestra una caligrafía mucho más clara y homogénea, además de una s larga moderada que no impide la lectura de los renglones superiores e inferiores (como en el caso de los folios del copista X). Finalmente, en el libro IV redactado por Z, la utilización de la s larga es poco frecuente y presenta al final una enmienda que dice: «final del libro 4/ con el comienza el Mcrito», con lo cual es factible presuponer que el copista Z trabajó con un texto base. Esta heterogeneidad de las características textuales y la falta de marcas contextuales como el *imprimatur* y la aprobación eclesiástica o licencia real hacen difícil la categorización del manuscrito como un testimonio confiable.

Por otro lado, la *editio princeps* fue publicada en 1611 en Sevilla en la imprenta de Diego Pérez y lleva por título *La Christiada del Padre Maestro Frai Diego de Hojeda: Regente de los Estudios de Predicadores de Lima. Que trata de la vida i muerte de Cristo nuestro Salvador. Dedicada al Ecelentissimo Señor don Juan de Mendoça i Luna, Marques de Montes Claros, i Virrei del Peru*. A diferencia del manuscrito, la *editio princeps* cuenta

¹⁵ «Solamente en estos cinco libros aparece, además, una llamada al final de cada folio con las letras iniciales con las que comienza la primera octava del folio siguiente, excepción hecha del folio 313, Libro XI, donde el copista seguramente olvido colocarla» (Calderón de Cuervo, 1997, pág. 46)

con los textos preliminares propios de la época: la aprobación eclesiástica, el *imprimatur*¹⁷ y la licencia real.¹⁸ Con base en estas marcas contextuales y tomando en cuenta la naturaleza problemática del manuscrito en cuanto a su autoría, Calderón de Cuervo pugna por el uso de la *editio princeps* como texto base de análisis. Atendiendo a su recomendación me valdré de él. Asimismo, con el objetivo de ser más claro modernizaré todas las citas conforme a las reglas actuales de ortografía

De acuerdo con todo esto y frente al hecho indiscutible de que no hay, hasta el momento un manuscrito autógrafo, a la hora de decidir para una edición entre el manuscrito y la *Princeps*, se creería preferible, en principio, utilizar como texto de base esta última. (Calderón de Cuervo, 1997, pág. 56)

En lo concerniente a la elección de la edición de la épica tassiana adecuada, las dificultades de elegir un texto base no son menores ya que, como Emilio Russo señala, la *Gerusalemme liberata* es «uno dei casi filologicamente più complessi della tradizione letteraria italiana». (2014, pág. 31). Las palabras del académico italiano hacen referencia a los problemas que atravesó el poema antes de ser publicado ya que el poeta sorrentino sometió su obra a revisión con el fin de alcanzar la perfección artística entre los años 1575 y 1576, proceso que se conoce como *revisione romana*. Durante este periodo con el fin de perfeccionar su obra, Tasso envió diferentes copias manuscritas a cada uno de sus revisores, los cuales una vez que el poeta fue recluido en hospital de Santa Ana publicaron sin su consentimiento varias ediciones del texto a partir de 1579.²⁰ Las primeras publicaciones del poema fueron textos parciales que contenían cantos por separado, sin embargo, algunas otras se convirtieron en piezas claves de la historia filológica del texto. Dentro de estas publicaciones destacan las dos ediciones

¹⁷ «La aprobación eclesiástica, que consta en las dos primeras páginas, fue hecha por Fray Juan de Lorenzana y Fray Agustín de Vega, en el convento de Nuestra Señora del Rosario de Lima, el 27 de marzo de 1609 según se desprende del texto anterior; el *imprimatur* de Francisco Tamayo está redactado en Madrid en 1610 y la edición es de 1611, datos que revelan rapidez con la que el texto pasó a España y se imprimió». (Calderón de Cuervo, 1997, pág. 39).

¹⁸ «La licencia real tiene la forma de un decreto del Rey Felipe III, con relación a Fray Diego de Hojeda y ante escribano público, Antonio Olmedo. Se habla de original y de ajustar la corrección de él, acto sin el cual no se hace factible la licencia de venta y promoción del ejemplar». (Calderón de Cuervo, 1997, pág. 41).

²⁰ «Nel 1579, poco tempo dopo l'inizio della reclusione di Tasso a Sant'Anna, apparve a Genova la prima stampa parziale del *Goffredo*: il solo canto IV all'interno di un'antologia di *Rime di diverse eccellenti poeti*. Nel 1580 altri canti vennero pubblicati a Venezia con rinvio implicito all'edizione precedente: *Il Goffredo di m.Torquato Tasso. Nuovamente dato in luce*». (Russo, 2014, pág. 38).

de 1581 a cargo de Angelo Ingegneri publicadas en Parma (I₁) y Cassalmaggiore (I₂) ya que dieron al poema el título con el cual hasta el día de hoy se le conoce: *Gerusalemme liberata*.²¹

Además de las publicaciones de Ingegneri, considero relevante resaltar dos ediciones más: la edición *mantovana* (O) y la edición de Febo Bonnà (B₁ y B₂). La edición mantuana fue publicada por Francesco Osanna en 1584 y es importante por haber sido considerada por muchos años el testimonio más apegado a la voluntad de Tasso. Este prestigio se debió al vínculo del manuscrito con Scipione Gonzaga, personaje protagonista durante la *revisione romana* y mecenas de Tasso durante la última parte de su vida.

Entro il fitto susseguirsi delle edizioni, la stampa uscita a Mantova nel 1584, presso uno stampatore importante come Francesco Osanna, venne ritenuta frutto di un intervento di Scipione Gonzaga [...] Posto il ruolo che il Gonzaga aveva avuto nel corso della revisione romana, ed essendo probabile che avesse conservato parte almeno delle carte d'autore, con questa presunta paternità l'edizione mantovana si guadagnò un'immediata autorevolezza, e venne più volta ristampata nei decenni successivi, giungendo di fatto a rappresentare il testo vulgato del poema. (Russo, 2014, pág. 40).

Las palabras de Russo confirman la inmediata autoridad que adquirió el testimonio mantovano respecto a otras ediciones y además señalan un hecho importantísimo: la edición de 1584 se convirtió en la *vulgata editio*. En este sentido, si bien existieron al menos una decena de impresiones de la obra durante la *revisione romana*, es coherente considerar el testimonio mantovano como base de este estudio debido a su amplia difusión y por ende su mayor probabilidad de contacto con Diego de Hojeda.

Cabe señalar que el crítico literario Angelo Solerti efectuó una *recensio* del total de manuscritos de la épica tassiana con el fin de fijar el texto más fidedigno respecto a la voluntad de Tasso. De este trabajo derivó una edición crítica de tres volúmenes publicada en 1896 por la editorial Barbèra que descalificaba la publicación mantovana por mostrarse como texto alterado y ponderaba los testimonios de Febo Bonnà. A partir de lo realizado por Solerti, Lanfranco Caretti publicó en 1957 una nueva edición comentada de la *Gerusalemme liberata*,²² la cual es hasta el día de hoy como el texto base de los estudios modernos de la

²¹ «È però il 1581 l'anno decisivo per le edizioni del poema. Per iniziativa di Angelo Ingegneri apparvero infatti due stampe che assegnavano per la prima volta al poema il titolo di *Gerusalemme liberata*: una a Parma, la seconda a Cassalmaggiore, che presentava l'orgogliosa rivendicazione di un testo rivisto dall'autore e con gli argomenti, una sorta di sommario dei singoli canti». (Russo, 2014, pág. 38).

²² «L'ultima tappa di questa storia filologica è costituita da Lanfranco Caretti, il quale ha fissato nel 1957 il testo che ancor oggi leggiamo. La scelta caretiana, dichiaratamente provvisoria, è di certo la più rigorosa che

obra, sin embargo, esto no descarga el valor del testimonio mantovano en los siglos anteriores.

In ogni caso, la fissazione di un nuovo testo critico della *Liberata* (o eventualmente delle diverse fasi precisabili della sua storia) non potrà cancelar la valenza del testo ormai affermatosi [...] Dall'altra parte si dovrà conservare l'edizione vulgata del poema, quella *Gerusalemme liberata* che, seppure contaminata e largamente manipolata dagli editori, è stata letta e studiata, citata e riscritta per oltre tre secoli. (Russo, 2014, pág. 41)

En este sentido, si bien la edición más cercana a la voluntad del autor es aquella realizada por Caretti, me parece oportuno usar la *editio vulgata* en razón de ser el testimonio más difundido durante la época concerniente a Hojeda, y por ende, con más probabilidades de haber influenciado en la configuración de *La Cristiada*. Esto, sin embargo, no garantiza que exista una relación genética entre ambos poemas, ya que, como señala Ponce Cárdenas cabe la posibilidad de que la influencia se haya dado además por medio de un tercer texto.

Ahora bien, se debe considerar asimismo la posibilidad de otro importante riesgo: a la hora de establecer una vinculación genética entre un texto A y un texto B posterior en el tiempo, cuya afinidad se basa en notorias coincidencias temáticas y formales, cabe la posibilidad de que tal filiación no sea directa, sino que se haya producido a través de la mediación de un tercer dechado (X), desconocido para el crítico. (Ponce Cárdenas, *La imitación áurea* (Cervantes, Quevedo, Góngora), 2016, pág. 138)

Hablar de un tercer texto implica por lo tanto dos posibilidades; la primera es aquella en la cual otra obra influenciada por los versos épicos tassianos haya sido modelo de Hojeda y por medio de ésta exista un vínculo entre la *Liberata* y la épica hojediana o bien por medio de una traducción de la *Liberata*. Respecto al segundo punto he realizado una búsqueda de ediciones de la *Liberata* llegadas al Perú entre 1579 —año de primera publicación de la obra— y 1611 —año de impresión de *La Cristiada*— con el objetivo de precisar la edición con la cual pudo haber tenido contacto Hojeda, sin embargo, no fue posible encontrar edición alguna llegada al territorio sudamericano.

Por otra parte, *Los libros del conquistador* de Irving. A. Leonard y el artículo «Libros para ser vendidos en el Virreinato del Perú a fines del siglo XVI» de Pedro Guibovich señalan la existencia de cuatro ejemplares de la traducción de Sedeño en el Virreinato de la Nueva

si potesse adottare in mancanza di una completa recensione dei testimonio e in base al presuposto che B1 fosse stampa autorizzata dall'autore: difendere a oltranza (e salvo errore materiale) la seconda edizione Bonna, considerata con Bonfiglio più corretta ad avanzata dalla prima.» (Scotti, 1995, pág. 486).

Castilla con base en la carta de obligación de Francisco Butrón, mercader de libros, en favor de Luis de Padilla el 2 de septiembre de 1591. Estos cuatro ejemplares llevan el título «*quatro hierusalén libertada* [TORCUATO TASSO, *Jerusalén libertada*. Trad. de Juan Sedeño. Madrid, 1587]». (Guibovich, 1984, pág. 100), y aparecen compiladas junto con otras obras como la traducción de Jerónimo de Urrea del *Orlando furioso* y *Os Luisiadas* de Camões en su idioma original. Aunque este dato por sí sólo no permite vincular las traducciones con el poema de Hojeda, a través de un análisis textual es posible conjeturar si existió una influencia de la traducción de Sedeño²³ en *La Cristiada*. En este sentido, me parece oportuno considerar esta tercera obra como parte de mi estudio para lo cual me valdré de la edición de 1587.

I.3 Imitación indirecta de la *Liberata*

Otro hecho a considerar, como mencioné, es la posibilidad de que un tercer texto literario haya influenciado *La Cristiada* y por medio de éste la obra de Hojeda presente rasgos tassianos es latente. Aunque los objetivos de esta tesis no buscan rastrear la intertextualidad de estas obras, considero oportuno al menos señalar en este apartado las principales epopeyas literarias producidas en España entre 1579 y la publicación de *La Cristiada* influenciadas por Tasso con el fin de tener un panorama más completo de los hechos que atañen a esta investigación. En el siguiente capítulo, ahondaré más en este aspecto, sin embargo, vale la pena mencionar algunas en este punto de la investigación. El primer hecho a considerar es que un grupo de literatos españoles tuvo contacto directo con Torquato Tasso en Italia. Académicos como Vilà y Arce destacan dentro del grupo los nombres de Cristóbal de Virués (1550 - 1614) y Cristóbal de Mesa (1559-1633) dado que consideran sus obras —*El Monserrate* (1587) y *Las Navas de Tolosa* (1594)— el punto de partida claro de la influencia del poeta italiano en España.²⁴ Por otra parte, Río Torres-Murciano indica que esta influencia puede rastrearse incluso años anteriores, particularmente desde el *Cortés valeroso* de Gabriel

²³«Que lleva el siguiente frontispicio *Ieruralem libertada, poema heroyco de Torcuato Tasso. Al Serenísimo Sr. Carlo Emanuele, Duque de Saboya, traducido al sentido, de lengua toscana en Castellana por Juan Sedeño, castellano de la ciudadela de Alejandría de la Palla. Con los argumentos al principio de cada Canto y las Alegorías al fin de todos los Cantos. En Madrid por Pedro Madrigal, 1587*». (González Miguel, 1993, pág. 102).

²⁴ Vilà Tòmas señala además que puede encontrarse influencia tassiana en poemas menores como *El león de Pedro de España* de Pedro de la Vecilla (1586) y *La Conquista que hicieron don Fernando y doña Isabel en el reino de Granada* de Duarte Días (1590), pero de modo concreto ésta es manifiesta en el texto de Mesa.

Lobo Lasso de la Vega, aprobada en 1584 y publicada en 1588.²⁵ Asimismo es posible hallar en la primera década del siglo XVII algunos otros ejemplos tempranos como *El Pelayo* de Alonso López Pinciano (1605), obra que toma como protagonista a Don Pelayo.

Finalmente, el último imitador de la *Liberata*, que pertenece al espacio temporal que he delimitado, es el poeta madrileño Lope de Vega (1562-1635) y su obra *La Jerusalén conquistada: epopeya trágica*. (1609) El poema de Lope compuesto de 20 cantos se centra en la tercera cruzada encabezada por Ricardo corazón de León, el rey de Francia Felipe Augusto y Alfonso VIII. Si bien la obra se aleja más del modelo tassiano que sus predecesoras, algunas características como el mismo título y tema permiten observar una relación clara con la obra del italiano. A propósito, Joaquín Arce comenta:

La desbordada capacidad creadora de Lope, no contenta con tocar todos los géneros y hasta los distintos grados dentro de la misma poesía épica-novelesca, historia, fantástica, burlesca, se empeña en competir con el ídolo de la épica cristiana, de reconocida fama europea. Y toma su número de cantos, su forma métrica, el tema de cruzadas, y hasta el título. Mayor prueba de abierta y desafiante emulación no puede darse. Sin embargo, Lope intensificará en su poema las galas retóricas, complicará los episodios, aumentará los personajes y pretenderá en todo momento hispanizar la materia de Tasso. (Arce, 1973, pág. 46).

La cita anterior evidencia la nacionalización de la materia épica de la *Liberata* por parte de Lope. En este sentido los poemas citados anteriormente son algunas de las obras que se centran en argumentos relevantes para el Imperio hispánico tanto bélica como religiosamente, con lo cual es posible observar una exacerbación de los mismos valores tassianos pero bajo un matiz nacionalista hispánico.

La existencia de rasgos tassianos en estas épicas, la llegada de la traducción de Sedeño a América apenas ocho años después de la primera edición apócrifa de la *Liberata* junto con otros factores, como la mención del poeta en el *Discurso en loor de la poesía*, la influencia de su teoría en el Pinciano y en *La Cristiada* muestran la rápida circulación, difusión y

²⁵ «Pero el derribo de los dioses del templo mayor inquita a Lucifer, quien envía al ídolo mexicano Tezcatlipuca a la casa de la Envidia (12.91.4-105) para que esta vaya a Cuba a incitar a Diego Velázquez contra Hernán Cortés. La idea parece haberla tomado Lasso de Luis Zapata, cuyo *Carlo famoso* (20.103 y sigs. f. 108r y sigs.) Satanás visita por sí mismo la casa de la Envidia para que esta vaya a París a incitar a Francisco I contra Carlos V. Hace, sin embargo, nuestro poeta que el recurso a la Envidia se decida en una asamblea de demonios que es la primera que se encuentra en una epopeya de Indias escrita en lengua romance (12.86-92); y el modelo de esta debió de ser concilio infernal descrito por Tasso en su *Jerusalén liberada* (4.1-19), aun cuando los paralelismos formales entre ambos pasajes sean menos reseñables que su equivalencia funcional». (Río Torres-Murciano, 2016, pág. 347).

recepción de Torquato Tasso en el Imperio hispánico, tanto en los territorios europeos y americanos, y por ende su éxito inmediato. Hecho que será estudiando en el segundo capítulo.

I.4 *Imitatio*

Definir las herramientas epistemológicas de una investigación literaria es clave para obtener un análisis de calidad. Por lo que respecta a esta tesis es menester emplear un concepto relacionado con el ejercicio de las letras durante el periodo en que ambas epopeyas fueron compuestas. En este sentido la palabra clave que define el ejercicio de las letras de estos años es *imitatio*, la cual, como señala Alicia de Colombí-Monguió, estructura tanto la teoría como la práctica literaria renacentista y de los siglos posteriores, *ergo* todo trabajo que intente acercarse a la producción literaria de estas épocas debe tomarlo en consideración.

La *imitatio* estructura y debe estructurar necesariamente lo que el lector ha de anticipar al acercarse a un texto renacentista, definido al menos en su génesis por la relación entre sí mismo y el modelo. Dentro de tal poética la intertextualidad es genéticamente imprescindible y todo estudio que intente dejar del lado el hoy denigrado rastreo de fuentes no podrá dar nunca cuenta del origen que determina la existencia del texto en cuanto tal, ni de la relativa o absoluta originalidad de éste. (Colombí-Munguió 83).

Partiendo de esta premisa el primer paso a seguir es definir la *imitatio*. Para ello me valdré del texto *Imitación áurea* (Cervantes, Quevedo, Góngora) de Jesús Ponce Cárdenas. En esta obra el académico español señala que existen muchas figuras importantes que han estudiado a profundidad este concepto: Nicola Gardini, G. W. Pigman, Thomas McLernon Greene y Daniel Javitch, quienes han aportado una serie de recursos teóricos para entender el fenómeno de la imitación literaria desde el siglo quince hasta advenimiento del Romanticismo. Ponce Cárdenas, sin embargo, considera que la definición clásica del término es bastante clara y pragmática, por lo que define la *imitatio* de la siguiente manera:

La imitación poética consistirá — según Gardini— en «la utilización de fórmulas, expresiones y temas de la literatura precedente». Ese inagotable «archivo» de conceptos, argumentos y dicciones se forja, ante todo, con materiales procedentes de la poesía latina y griega, aunque también confluyen allí los segmentos textuales, las técnicas y los asuntos de la poesía vulgar, «ya procedan de Dante, Petrarca o cualquier otro autor de poemas épico-caballerescos que goce de mejor prestigio. (Ponce Cárdenas, 2016, pág. 9).

Con estas palabras se observa cómo la imitación para Ponce Cárdenas consiste *grosso modo* en el uso de fórmulas, expresiones y temas de la literatura grecolatina y algunas veces de la

poesía vulgar, particularmente de los modelos italianos. Esta forma de concebir el ejercicio de las letras — acota el mismo escritor — ha sido ya teorizada por escritores latinos como Horacio en su *Epistula ad Pisones*, Lucrecio en *Dē rērum natūra* y Seneca en las *Epistulae Morales Ad Lucilium*, pero trazando una línea de continuidad entre ellos y el Renacimiento, el primer eslabón moderno que concibe el quehacer literario en modo similar a estos autores es Petrarca.

Para los escritores de estos siglos, incluyendo a Tasso y Hojeda, el objetivo de esta práctica consistió en el enriquecimiento de las composiciones literarias por medio de otros textos. Las obras grecolatinas, italianas y en algunos casos incluso neolatinas, se concebían como modelos perfectos, obras insuperables que habían alcanzado por sus características la suma excelencia, de tal manera que la imitación enjoyaba las propias composiciones. La *imitatio* configuró así una tradición literaria en la cual la pervivencia, el legado y la recepción de los modelos considerados autoridades era un hecho constatable en cada obra. Sin embargo, dado el gran abanico disponible de composiciones dignas de imitar, se inició un debate sobre cómo debía de realizarse esta práctica, el cual se conoce como querella ciceroniana.²⁷

Ya en los albores del Humanismo, el debate sobre la imitación dividió el campo literario en dos bandos de posturas difícilmente conciliables. En el primer escuadrón militaron los partidarios del sincretismo o eclecticismo, que abogaban por la necesidad de imitar y emular diferentes modelos, pues gracias al ejercicio propio de un espíritu formado y vigoroso los múltiples dechados serían refundidos en una obra personal y distinta. La técnica así ejecutada recibiría la denominación de *imitatio multiplex*, que en castellano puede recibir la designación alternante de imitación ecléctica, imitación compuesta o imitación de diversos. En el campo opuesto se hallaban los defensores del purismo o monismo, que optaban por el seguimiento de un modelo único, considerado el dechado más perfecto e inalcanzable en su género (la *imitatio simplex* o imitación de un solo modelo). (Ponce Cárdenas, 2016, pág. 17).

En estas palabras de Ponce Cárdenas se aprecian *grosso modo* las dos posturas que dividieron el debate; la facción que apoyaba la *imitatio simplex* o de un solo modelo, y la facción favorable a la *imitatio multiplex*, sincrética o compuesta. En este sentido, estos términos denominan el tipo de imitación a propósito del número de fuentes y modelos que un poeta podía utilizar. En el caso de *La Cristiada* únicamente me ceñiré —como he mencionado con

²⁷ Para más información acerca de esta disputa consultar el capítulo «La imitación poética: teoría, dintornos, conceptos» del libro previamente mencionado de Jesús Ponce Cárdenas.

anterioridad— al estudio un sólo modelo: la *Liberata*, no obstante, es menester tener presente que el poema de Hojeda se vale de varios modelos y fuentes.

Por otra parte, otro aspecto que es importante tomar en cuenta es el género literario al cual cada obra se circunscribe. Ponce Cárdenas puntualiza que la consolidación de la teoría de los géneros durante las décadas centrales de *Cinquecento* ocasionó una reordenación y codificación de los géneros literarios, de tal manera que se establecieron una serie de características, tópicos, tonos y temas centrales en razón del tipo de texto al cual se ceñía cada autor. El escritor no era un creador independiente que obrase conforme a su voluntad fuera del sistema cultural en el que estaba inscrito, sino que la elección de un género implicaba el apego a un grupo de rasgos estilísticos, narratológicos, estructurales, temáticos, léxicos y unos modelos precisos. En consecuencia, cada creación forma parte de un eslabón dentro de tradición diacrónica basada en la *imitatio*. El escritor, crítico o estudioso que se aproxime a estas obras, por ende, tendrá que tomar en cuenta el género literario al que pertenece cada composición para así dar cuenta del tipo de imitación, transformación o relación que el autor busca proponer dentro de la tradición genérica a la que se inscribe.

El análisis estructural de cada género particular permite identificar el «conjunto o sistema de opciones, alternativas e interrelaciones». Desde la óptica de lo conceptual, el género «actúa principalmente como modelo mental» que debe ser identificado o reconocido por el escritor y el crítico. Por último, la literatura comparada ha de examinar la cuestión estableciendo limitaciones relativas de cada género «en el espacio y en el tiempo. (Ponce Cárdenas, 2016, pág. 99)

Atendiendo a esta idea es posible anticipar que Hojeda reconfigura la épica tassiana en función del género, la temática y el prestigio de vate italiano. Más adelante conforme la evolución de este análisis lo permite, ahondaré en esta afirmación.

Finalmente es menester determinar una serie de categorías que permitan entender a nivel textual el tipo de imitación que realiza cada escritor. Ponce Cárdenas repara en las definiciones de Baltasar de Céspedes para cumplir este cometido, señalando que existen cuatro variantes de imitación: adición, detracción, inversión e inmutación, además de lo que el mismo Ponce Cárdenas cataloga calco léxico. La primera de ellas corresponde al propósito del escritor de añadir algo al modelo que está imitando. La detracción por el contrario busca eliminar algún elemento del texto original, sin que esto signifique destrozarse el sentido cabal del texto. En cuanto a la inversión, ésta consiste en cambiar o mudar el orden de las palabras del autor para que no parezcan las mismas palabras. En la inmutación a su vez es cuando se

elimina un vocablo del modelo original y se coloca otro para alterar la significación acorde a nuestro propósito. Finalmente, en el caso que una imitación presente las mismas palabras que el modelo original, es decir sin ser sometidas a adición, detracción, inversión o inmutación, Ponce Cárdenas señala que nos encontraríamos ante un calco lingüístico.

Habiendo definido el concepto de *imitatio*, sus derivaciones en cuanto al uso de fuentes y modelos, la importancia del género como categoría relacionada con los modelos literarios y los conceptos que explican de manera puntual el tipo de imitación posible a un nivel textual, me parece oportuno iniciar la segunda parte de esta tesis.

II El viaje de la *Liberata* al Nuevo Mundo

II.1 Éxito de la épica tassiana en Italia y la península ibérica

La publicación de la *Gerusalemme liberata* en 1579 representó un referente moderno para el género épico tanto en Italia como en la península hispánica. El poema épico de Tasso obtuvo un gran suceso dado que logró reflejar las pasiones de la época tales como el exacerbado clima católico tridentino y la lucha contra el protestantismo, así como las principales teorías literarias del *Cinquecento*. Apenas unos años después de su publicación su influencia fue clara en España, siendo imitada por poetas como Cristóbal de Mesa, Lope de Vega y Francisco de Quevedo, así como traducida al español en 1587 por Juan Sedeño. Con la llegada de las huestes españolas al Nuevo Mundo, el nombre de Tasso desembarcaría rápidamente en las costas americanas haciendo latente su presencia en obras como el *Discurso en loor de la poesía* de Clarinda y *La Cristiada* de Hojeda. En este sentido, mi objetivo en este segundo capítulo es profundizar en estos acontecimientos con el fin de entender los factores que llevaron a la épica tassiana a obtener tal éxito en la península itálica, así como su recepción en el imperio hispánico y el virreinato de la Nueva Castilla.

La producción de Torquato Tasso se sitúa temporalmente en la segunda mitad del *Cinquecento*; en los linderos del tardo Renacimiento, el Manierismo y los primeros albores del Barroco. Tanto su teoría como sus obras literarias presentan rasgos y motivos ponderados en estos periodos, por lo que catalogarlo exclusivamente dentro uno solo no parece pertinente. No obstante, vale la pena mencionar cuáles son algunas de las características más importantes que la obra contiene referente a estos periodos. En este sentido, uno de los puntos clave a considerar del Renacimiento y de la cultura humanista italiana es la reordenación y codificación de la literatura. Durante los siglos XV y XVI el sistema de géneros literarios fue teorizado en diversos tratados que establecieron un nuevo sistema literario jerárquico (en cuanto a otorgar más prestigio a un género literario que a otro) e imitativo de la literatura grecolatina. Un hecho derivado de esta situación fue el conflicto denominado *Il dibattito letterario sul poema eroico*, el cual a continuación resumo. A partir de las traducciones de la *Poética* de Aristóteles de Giorgio Valla en 1498 y Alessandro de' Pazzi en 1536, y el comentario de Francesco Robertello en 1548, la obra del estagirita se convirtió en tema de

discusión entre los humanistas italianos. La *Poética* abrió un gran debate en cuanto a la organización de los géneros literarios, que llevaría a la épica a ser repensada como sumo género. De tal disputa surgieron dos posturas que se vieron contrariadas: los *ariostisti* y los *classicisti*. El primer grupo, basándose en el éxito que el *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo y, principalmente, el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto habían tenido en España e Italia, afirmaba que la épica *ariosteca* representaba la máxima expresión de literatura contemporánea y que era capaz de competir con los modelos clásicos. La característica principal que ponderaban *ariostisti* como Giambattista Giraldis y Giovanni Battista Nicolucci era la variedad de personajes, de líneas argumentativas y de episodios maravillosos. Aunque ninguno de ellos negaba la autoridad del texto del estagirita, consideraban al *Furioso* como un modelo de autoridad contemporáneo digno de competir con las obras del pasado.

Essi affermavano la piena validità del poema cavalleresco come forma epica moderna e riconoscevano ad Ariosto un ruolo di modello non meno autorevole di quello dei poeti greci e latini. Non si trattava, nel loro caso, di un rifiutto dell'autorità di Aristotele, che resta il comune maestro di questi intellettuali, ma certamente si faceva strada l'esigenza di una conciliazione fra antico e moderno, di una mediazione fra dottrina classicista e gusto del pubblico, un'esigenza che veniva sentita in un modo particolare da quell'ambiente ferrarese in cui era maturata la grande opera ariosteca. (Ceserani & De Federicis, 1995, pág. 60).

En cambio, los *clasicisti*, representados por Sperone Speroni y Antonio Minturno (ambos lectores de la *Liberata* durante la *revisione* romana), fueron defensores más ortodoxos de las ideas conforme a la *Poética* y pugnaban por restaurar la idea de unidad y orden del poema épico, particularmente la unidad de acción, entendida como la elección de un solo tema argumentativo, en contraposición a la variedad y excesivos elementos maravillosos del *Furioso*.

Il primo schieramento era costituito dagli aristotelici di stretta osservanza, tra i quali ricordiamo Antonio Minturno (*Arte poetica*, 1563) e il padovano Sperone Speroni (1500-1588) alla cui autorità Torquato Tasso sottopose la revisione della sua *Gerusalemme liberata*. Impegnati nel tentativo di codificare le strutture di un ideale mondo eroico che fosse sì aggiornato al tempo ma che rispettasse i principi aristotelici mediante opere ispirate allà dignità dei prestigiosi modelli antichi, questi teorici contestavano la compromissione con i toni ironici, realistici, quotidiani propria delle forme moderne, così come le troppe concessioni al meraviglioso (elementi fiabeschi, storie di magia) e alla molteplicità d'azione che caratterizzano l'*Orlando innamorato* di Boiardo e il *Furioso*. (Ceserani & De Federicis, 1995, pág. 60).

A la par de estos grupos, algunos escritores desarrollaron posturas intermedias entre ambas facciones. La publicación de la *Liberata* y de los *Discorsi dell'arte poetica* del Tasso²⁸ significó en este sentido uno de los momentos más importantes del debate, pues los dos textos, uno desde la teoría y el otro desde la práctica, plantearon un camino intermedio entre ambas posturas. Desde el aspecto teórico el poeta propuso la metáfora de un *piccolo mondo* para ejemplificar cómo la variedad y la unidad pueden convivir en una misma creación: así como en la naturaleza se encuentran miles de elementos presentes (estrellas, animales feroces y mansuetos, flores y frutos, etcétera) y todos ellos conviven bajo la unidad del magisterio de Dios, del mismo modo la totalidad de elementos que componen una obra literaria (episodios, personajes, trama, entre otros) deben relacionarse entre sí bajo la unidad que el poeta cree. La labor de éste por consiguiente se asemeja al accionar de Dios pues ambos crean un pequeño mundo repleto de diversos elementos.²⁹

En la *Liberata* Tasso lleva a cabo esta idea, pues todos los episodios incluidos en el poema (la salvación de Sofronia y Olindo por parte de Clorinda, la batalla de Tancredi y Clorinda, el himeneo de Rinaldo y Armida en las Islas de la Fortuna, etcétera) se entrelazan bajo la misma unidad argumentativa: la liberación de Jerusalén por parte de Goffredo di Buglione. Con ello el poeta propondría una solución intermedia a las posturas del *dibattito intorno al poema eroico*, permitiendo que la variedad ariostesca y la unidad aristotélica conviviesen dentro del poema épico. Característica con la cual conseguiría el agrado y la aprobación de los lectores y escritores de la época.

²⁸ «Nei *Discorsi* scritti «per ammaestramento di *se stesso*» (come l'autore precisa in un breve intervento dello stesso anno della stampa), il giovane Tasso si cimenta in un'innovativa riflessione sui fondamenti del poema eroico misurandosi, oltre che con la pubblicistica del Giraldi e del Pigna, con i commenti latini della *Poetica* aristotelica che a quella data avevano visto la luce (Robertello, Maggi e Vettori) e subendo la influenza dei suoi maestri padovani, Sigonio e Speroni, entrambi spositori della *Poetica*. Nella versione che conosciamo, il trattato, dedicato all'amico Scipione Gonzaga, è composto di tre libri dove si affronta, rispettivamente, la scelta della «materia», la «forma» e «disposizione». (Gigante, 2007, pág. 77).

²⁹ «Come in questo mirabile magisterio di Dio, che mondo si chiama, e 'l cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle; e discendendo poi giuso di mano in mano, l'aria e il mare pieni d'uccelli e di pesci; e la terra albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, ne la quale e ruscelli e fonti e laghi e prati e campagne e selve e monti si trovano; e qui frutti e fiori, là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudini ed orrori; con tutto ciò, uno è il mondo che tante e sí diverse cose nel suo grembo rinchioda, una la forma e l'essenza sua, uno il modo, dal quale sono le sue parti con discordie concordia insieme congiunte e collegate; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è di soverchio o di non necessario: così parimente giudico, che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto, se non perché al supremo artefice no le sue operazioni assomigliandosi, de la sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa, nel quale, quasi in un picciolo mondo.» (Tasso, 1964, pág. 36).

En relación también con este punto, otro de los elementos que llevó a la épica tassiana a su consagración fue la inclusión de elementos maravillosos. Del mismo modo que la variedad representaba un rasgo a tomar en consideración debido a su éxito, la inclusión de este tipo de elementos de carácter sobrenatural (asociados en buena medida a la literatura caballeresca), era un aspecto obligatorio dado que agradaban al gusto de los lectores. Sin embargo, para poder ser incorporados dentro de los poemas épicos, debían también de someterse a los preceptos de la *Poética*, particularmente al criterio de verosimilitud. Atendiendo a este requerimiento Tasso en sus *Discorsi* justificó su uso por medio de la cristianización de la máquina sobrenatural; característica propia de la épica culta, que desde la antigüedad clásica presenta dos planos en la narración: uno divino y otro humano. La mayoría de las veces las acciones que suceden en el plano humano tienen su origen en el plano divino, es decir que el actuar de los personajes es determinado por la voluntad divina³⁰. A sabiendas de esto, el poeta sorrentino adjudicó un origen divino cristiano a todos los elementos maravillosos de la obra, para que así, al amparo del dios cristiano, estas acciones adquirieran el carácter de verosímiles pudiendo incluirse en la épica.

Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter degli uomini, a Dio, a gli angioli suoi, a' demoni, o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è concessa questa podestà, quali sono i santi, i maghi e le fate. Queste opere, se per sé stesse saranno considerate, meravigliose parranno; anzi miracoli sono chiamati nel commune uso di parlare. Queste medesime, se si avrà riguardo a la virtù ed a la potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate, perché avendo gli uomini nostri bevuta ne le fasce insieme co 'l latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata da i maestri de la nostra santa fede, cioè che Dio e i suoi ministri, e i demoni ed i maghi, permettendolo lui, possino far cose sovra le forze de la natura meravigliose. (Tasso, 1964, pág. 7).

Cabe recordar que la teoría literaria vigente en esta época era la *imitatio*, por lo cual este procedimiento parte de la imitación de un modelo prestigioso: la *Eneida*. En la epopeya virgiliana la máquina sobrenatural se articula en la voluntad de dos diosas: Juno, que trata de impedir que Eneas llegue al Lacio y funde Roma, y la madre de Eneas, Venus, la cual intercede para que su hijo tenga menos contratiempos a lo largo de su viaje y pueda cumplir

³⁰«Desde la *Iliada*, la presencia de la divinidad en la épica, frecuentemente dividida en dos bandos, constituye un tópico que ha dado en llamarse sistema o máquina sobrenatural. Los dioses intervienen en la acción, motivando los distintos cambios de fortuna y dirigiendo así el desarrollo de los acontecimientos humanos». (Quesada Gómez, 2008, pág. 261).

su destino. Durante la aventura otros dioses como Mercurio y Neptuno toman partido por el héroe, dejando de manifiesto un conflicto divino que motiva el desarrollo del argumento de la *Eneida*. Consciente del uso que Virgilio había hecho de la máquina sobrenatural, Tasso reelaboró la misma estructura en la *Liberata* cambiando las divinidades paganas por deidades del panteón cristiano, es decir, configurando los dos bandos divinos de la máquina sobrenatural con las figuras de Dios y el Diablo, y contraponiendo sus acciones. Esta reelaboración del aparato sobrenatural con un matiz cristiano, junto con el uso de elementos de la literatura caballeresca adjudicados a fuerzas del panteón cristiano, se conoce como *meraviglioso cristiano*³¹ y fue otra pieza clave para determinar el éxito e influencia de la *Liberata*, convirtiéndose incluso en uno de los rasgos más imitados del modelo tassiano hasta el siglo XVIII. (Arce, 1973, pág. 99).

Respecto a los rasgos propios del Barroco, la asociación de la obra de Tasso con este periodo cultural se debe al argumento central de la *Liberata*, pues como apunta Pedro García Martín: «El asunto de la reconquista de la Ciudad Santa se convirtió en un tema ecuménico del Barroco. De ahí que en seguida proliferasen las ediciones y versiones tassianas». (García, 1999, pág. 45). Catalogar el *capolavoro* tassiano como una obra barroca, no obstante, considero que proporciona una lectura simplista del texto dada la complejidad de este periodo cultural.³² Además, Antonio Maravall en su obra *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* señala que el Barroco es «un concepto histórico que comprende aproximadamente los tres primeros cuartos del siglo XVII, centrándose con mayor intensidad y con más plena significación entre los años 1605 a 1650» (García, 1999, pág. 24), por lo que temporalmente la *Liberata* tampoco podría ser catalogada dentro de este periodo; no así su influencia.

En este sentido, lo cierto es que la teoría y textos artísticos de Tasso son testimonio de un poeta que busca hacer conciliar los debates de su época y las exigencias

³¹ «Perché l'innesto fosse felice era però necessario fare ricorso a un meraviglioso fondato sulla religione cristiana, abbandonando la mitologia classica, oramai logora e non più credibile per un pubblico contemporaneo. Il meraviglioso prospettato da Tasso, fondato sulla religione cristiana, avrebbe conservato infatti il requisito essenziale della verosimiglianza, che Tasso giudicava non poter venir mai meno nel corso della narrazione epica.» (Russo, 2014, pág. 66).

³² «Y en cualquier caso, no puede ser ya visto como consecuencia de un único factor, ni siquiera de las variadas consecuencias suscitadas por el mismo plano de la cultura, sino que se nos revela en conexión con un muy variado repertorio de factores que juntos determinan la situación histórica del momento y tienen todas las manifestaciones de la misma con caracteres emparentados y dependientes entre sí, que nos permiten hablar, en un sentido general, de cultura del Barroco.» (Maravall, 1975, pág. 33).

críticas/estéticas de su tiempo. La variedad ariostesca, los preceptos de la *Poética*, la necesidad de justificar los elementos maravillosos, la defensa de valores católicos, el uso de la literatura caballerescas y los clásicos grecolatinos, la tendencia a la teorización, entre otros, son elementos relevantes a los cuales el poeta italiano intenta, por imperativo mismo de su tiempo armonizar, tentativa que lo llevó a obtener el éxito y el agrado dentro de las cortes italianas. En relación con esto, Remo Ceserani y Lidia de Federicis catalogan su producción como contrarreformista en tanto que en ella se observan la voluntad del poeta de apegarse al principio de autoridad en todos los campos: desde el literario, filosófico, político y particularmente religioso al deseo de manifestarse dentro de los linderos de una cultura profundamente normativa.

È facile rintracciare nel comportamento e negli scritti di Torquato Tasso i segni del suo conformismo. Esso si manifestò come voluta ed esplicita adesione al principio d'autorità in ogni campo: in campo político, con l'ossequio ai principi e il riconoscimento del loro naturale diritto al governo dei popoli; in campo artistico, con la volontà di esprimersi sempre all'interno di una cultura codificata e dei canoni fissati nel sistema letterario in base all'aristotelismo; in campo soprattutto religioso, con la continua preoccupazione dell'ortodossia cattolica. (Ceserani & De Federicis, 1995, pág. 98).

Esta variedad de características estructura la producción teórica tassiana y la *Liberata*, y dieron a Tasso suceso en el Viejo Continente, al grado que cada territorio en Europa aquilató una lectura diferente de su obra; desde la imagen elegante y gusto por sus sonetos en Francia,³³ su faceta histórica presentada en manera poética y con elementos sobrenaturales en la Europa oriental³⁴ hasta la máquina sobrenatural cristiana, su historicismo y los ornatos de elocución en España.

Habiendo obtenido tal éxito por los hechos antes descritos, la *Gerusalemme liberata* viajó a la península hispánica gracias primeramente a las relaciones comerciales y culturales

³³ «Com'è noto, i primi fruttuosi incontri del Tasso con i poeti francesi ebbero luogo sotto la comune insegna petrarchesca e sul fecondo terreno di un nuovo, o rinnovato, genere letterario. Philippe Desportes, Vauquelin de le Fresnaye, Jean Ber taut, fedeli del Petrarca, ammiratori del Sannazzaro, del Bembo, del Tansillo, del Tebaldeo, artefici se non pontefici di una poesia brillante e concettosa, trovarono naturalmente nel Tasso cosiddetto minore un nuovo maestro di raffinate eleganze: onde, mentre Vauquelin esaltava nella sua *Arte poetica la Gerusalemme* e saccheggiava, nelle sue *Idyllies*, "*Aminta* e le *Rime*, Desportes traduceva quasi (e malmenava in leziosaggini di « amourettes » e « fleurettes ») gli splendidi sonetti». (Siciliano, 1955, pág. 16).

³⁴ «However, his prestige in Eastern Europe was equally high and contributed to national literatures Ragusa (Dubrovnik), Poland and the Ukraine to Imperial sia (Tobolsk) for over two centuries. [...] The main resemblance of Osman to the Gerusalemme lies in its being a "historical romance in poetic form " with supernatural elements and the expression of patriotic feelings by Gundulic himself». (Welsh, 1971, pág. 345).

entre España e Italia. Cabe recordar que durante el siglo XVI algunos territorios de la península italiana, como el reino de Nápoles, el reino de las dos Sicilias, Cerdeña y el ducado de Milán, pertenecían a la monarquía hispánica, por lo que el contacto entre humanistas, funcionarios y libreros de ambos territorios fue habitual, lo cual propició el intercambio de textos entre humanistas de estos territorios. A esta situación se suman factores sociales y artísticos como la admiración por la cultura italiana en España, el contexto imperialista español de la época y el auge del género épico, los cuales favorecieron la pronta aceptación de la épica tassiana en el Imperio hispánico.

En lo que toca al italianismo, las relaciones entre ambos países europeos fueron, al menos desde principios del siglo XVI, un hecho constante. Prueba de ello es que durante la primavera de 1526 en los jardines del Generalife en Granada tuvo lugar un encuentro que cambiaría la forma de hacer literatura en España pues introducirá la poética del humanismo italiano. El poeta barcelonés Juan Boscán (1490-1542) se reunió con el embajador veneciano Andrea Navagero (1483-1529) con motivo de la celebración de la boda de Carlos V con Isabel de Portugal. Durante sus conversaciones, Navagero recomendó a Boscán imitar en castellano la manera de hacer poesía de los autores de Italia, lo que significaba en esencia imitar el trabajo realizado por Petrarca en su *Rime sparse*, sustituir el octosílabo tradicional de la literatura española por el endecasílabo de los poetas de la península itálica y, fundamentalmente, la adopción de la *imitatio* renacentista como práctica poética.³⁵ Este evento es fundamental para entender el inicio de la explosión de los modelos italianos en España pues poco después Boscán y su amigo Garcilaso de la Vega buscaron encarnar en su propia poesía las formas poéticas italianas, dando así origen a una revolución en las letras hispánicas. La adopción del petrarquismo y el endecasílabo en la península ibérica no sólo consistió en introducir un verso diferente a la lengua castellana, sino en hacer renacer las voces de los mejores ingenios griegos y romanos por medio de la *imitatio*, así como con contar un bagaje de metros, formas, estructuras y recursos propios de la tradición humanista.

³⁵ «La revolución en que se embarcaron Boscán y Garcilaso no fue menos que la introducción en la lengua del imperio de la poética renacentista. Lo hicieron de la única manera posible encarnándola en la propia poesía. Su recién nacida conciencia poética debía formarse en una búsqueda interior, y siempre confrontándose con el modelo ejemplar. El *Canzoniere* de Petrarca les abrió la canónica ruta; ejemplar en tantos sentidos como en este fue seminal: en poesía paradigmática Petrarca introdujo en las literaturas vernáculas la poética de la docta *imitatio* del humanismo con a la poética misma del Renacimiento». (Colombí-Munguió, 2011, pág. 84).

Junto a tal hecho, en este periodo se desarrolló en paralelo una renovación de la poesía y prosa sacra que vale pena mencionar. Durante buena parte de la Edad Media este tipo de literatura había girado alrededor de la composición de obras hagiográficas y mariológicas, sin embargo, a partir de 1470, año de la publicación de *Pasión Trovada* de Diego de San Pedro, la vida de Jesucristo se convirtió en el argumento más importante como ejemplo de una vida modélica, *verbi gratia* en textos como *Vita Christi* de Lodulfo de Sajonia y *la De imitatione Christi* de Tomás de Kempis.³⁶ Dentro de esta tendencia resalta el nombre de Juan Padilla, el Cartujano, quien en 1500 publicó *El Retablo de la Vida de Cristo*, el cual obtuvo un gran éxito con 22 ediciones.

Con la llegada de los modelos italianos a la península hispánica, la poesía sacra se vio influenciada inmediatamente por este hecho. La publicación *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas* (1575) de Sebastián de Córdoba dan prueba de ello. Desde el título de la obra el poeta manifiesta su intención de usar un modelo profano para transmitir un mensaje cristiano. Además, en la epístola a Fernando de Herrera que acompaña la obra, Córdoba declara que ha leído las composiciones de sus homólogos españoles y aunque son ingeniosas y de altísimos conceptos, podrían causar daño por ser profanas y amorosas, por lo que él ha decidido transformarlas a sentencias más provechosas.³⁷ La obra, de esta manera, se presenta con un fin pedagógico y con una categoría superior por el tema que contiene.³⁸ A propósito María José Martínez comenta:

³⁶ «Efectivamente, a la hora de historiar con amplitud de miras la poesía religiosa del Siglo de Oro, hay que remontarse por lo menos a 1470, año en que, al parecer, Diego de San Pedro compuso su *Pasión trovada*, la primera de entre muchas que se escriben a partir de entonces. [...] Hasta el poema de San Pedro, la poesía devota había girado en torno a las vidas de los Santos y a los milagros de la Virgen. Frente a la hagiografía y lo mariológico, en el último cuarto de siglo, irrumpe con fuerza la meditación sobre los hechos más destacados en la vida de Cristo, fundamentalmente los ciclos del Nacimiento y la Pasión [...] Esta tendencia supone la aclimatación castellana de la *Devotio moderna*, a través de modelos como el Pseudo-Buenaventura y sus *Meditationes Vitae Christi*: la *Vita Christi* de Lodulfo de Sajonia, traducida por Montesino entre 1502 y 1503; o la *De imitatione Christi* de Tomás de Kempis, traducida en 1482. A la zaga de San Pedro, por ejemplo, el Comendador Román compuso dos poemas centrados igualmente en el ciclo pasional, las *Trovas de la gloriosa pasión* (1485) y las *Coplas de la Pasión con la Resurrección* (1486)» (Nuñez Rivera, 2005, pág. 335).

³⁷ «Viendo cuán común y manual andava en el mundo el libro de las obras de Boscán y Garcilaso de la Vega que, aunque sutiles y artificiosas, son dañosas y pestilenciales para el ánima, y debaxo la suavidad y dulçura del estilo tan alto en su modo está la serpiente engañosa, como dizen cubierta de aquellas flores y abilidad, y el acibar amargo cubierto del oro de sus embaymientos y palabras, o verdaderamente en el dulce y sabroso vino de sus altos y profanos conceptos la pestilencial ponçoña que no para hasta lo más noble del ánima: assí que, viendo como avemos dicho lección tan dañosa y nosciva, movido con sancto zelo aunque a costa de grandes trabajos y vigiliass, según me á certificado, de doze años, á reducido y trasladado todas las dichas obras por las mismas estancias y consonantes en sentencia muy debota y spiritual.» (De Córdoba, 1971, pág. 87).

³⁸ La superioridad de la poesía cristiana respecto a la pagana es un tópico recurrente desde el siglo IV. Curtius a propósito señala: «Este rechazo se convirtió a su vez en un tópico poético; de él se tienen ejemplos

Los cambios postulados desde el triple encabezamiento de la obra cobran así toda la dimensión pragmática, porque establecen un nuevo esquema de comunicación: el poeta lírico expresa conceptos altos (pero dañosos) mientras que el poeta cristiano expresa verdades (sentido del alma). (Martínez López, 1998).

A partir de los textos de Córdoba, el empleo de la literatura clásica e italiana como cauce para la materia sacra se puede rastrear una tendencia poética paralela al desarrollo de la literatura profana durante el siglo XVI y XVII, claro ejemplo de ello es *Los Versos Espirituales* (1597) del dominico Pedro de Enzinas y *El Cisne de Apolo* (1602) de Alfonso de Carvallo. Me parece relevante esta tendencia ya que puede trazarse una posible relación entre ella, Diego de Hojeda y la Academia Antártica, la cual retomaré más adelante.

Habiéndose abierto la puerta a la cultura humanista, los siguientes autores italianos que se convirtieron en referentes en la península hispánica fueron Iacopo Sannazaro y Ludovico Ariosto. La *Arcadia*, novela pastoril publicada en 1504, y *De Partu Virginis* de 1526 fueron las obras de Sannazaro que gozaron de mayor fortuna. El primero de estos textos tuvo una larga descendencia en España, siendo imitado por muchos escritores como Jorge Montemayor y el mismo Miguel de Cervantes.³⁹ *De Partu Virginis*, por una parte, es un poema escrito en latín centrado en el nacimiento de Jesús y que, junto con *Christias* de Marco Girolamo Vid.a representaron los modelos de épica religiosa renacentista más importantes del siglo XVI, influyendo posteriormente en figuras como John Milton, Tasso y Hojeda.

desde el siglo IV hasta el XVI, y nos puede servir como índice del avivamiento o relajamiento del rigorismo ético-dogmático. A menudo el rechazo de las Musas va unido al afán de encontrarles sustituto, afán que hizo posibles muchas innovaciones, más o menos inspiradas. Todo este proceso es de gran importancia para la historia literaria, porque pone de manifiesto ciertas continuidades, y también porque refleja la atmósfera religiosa de las diversas épocas» (Curtius, 2017b, pág. 333).

Juvenco, el más antiguo de los poetas épicos cristianos, pide ayuda al Espíritu Santo y le ruega que lo rocíe con las aguas del Jordán, las cuales vienen a sustituir aquí a las fuentes de las Musas. En el prólogo en verso que antecede a su obra, Sedulio la interpreta como un banquete pascual, aunque, dice, sólo se ofrecen en él legumbres servidas en una fuente de barro rojizo. Al comienzo de su poema (I, 60 ss.), Sedulio invoca a Dios; si no habla de las Musas, en cambio critica a los poetas paganos (I, 1 ss.). Éste parece ser el primer germen del tópico “contraste entre la poesía pagana y la cristiana”, con el cual habremos de encontrarnos a menudo.» (Curtius, 2017a, pág. 333).

³⁹ «España, el influjo de Sannazaro se refleja en obras o episodios del teatro barroco, pero es sobre todo en la narrativa pastoril donde adquiere su mayor implante, y aquí la corriente marcada por *Los siete libros de Diana* (1559) de Jorge de Montemayor seguirá fluyendo en la *Diana enamorada* de Gil Polo (1564), y cobrará su mayor auge hacia los años 70 y 80 para proseguir hasta bien entrado el siglo XVII, sin olvidar su rastro en obras capitales de la literatura del Siglo de Oro, como en *La Galatea* de Cervantes (1585), el relato de "*Marcela y Grisóstomo*" en la Primera parte del *Quijote* (caps. 12-14), o la *Arcadia* de Lope de Vega». (Gallart, 2014, pág. 7). En lo que concierne a Hispanoamérica, *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado* de Francisco Bramón (1621) es el ejemplo claro de esta influencia.

Aunque es probable que estos poetas tuvieran conocimiento de otros poemas cristianos de la antigüedad romana, como Cayo Vetio Aquilino Juvenco y su obra *Evangeliorum libri quattuor* (aprox. 304), o *De actibus Apostolorum* (aprox. 544) de Arator, las obras de Sannazaro y Vita se convirtieron en los modelos contemporáneos más importantes del género épico sacro. Es importante señalar que la gran difusión en Europa de la producción literaria italiana y clásica se debió en buena medida a las traducciones y vulgarizaciones, las cuales enriquecieron tanto la lengua como la literatura de los territorios europeos.⁴⁰ Aunque la influencia de las obras originales en los escritores de la época resultó innegable, ambas prácticas literarias contribuyeron a la difusión de las ideas durante el Renacimiento, algunas veces incluso siendo más importantes.

Una de las primeras traducciones de la *Arcadia* fue realizada al francés por Jehan Martin en 1544, mientras que la traducción al español corrió a cargo de López de Ayala y Diego de Salazar apenas tres años después de la publicación de la obra italiana. De igual manera, Garcilaso tradujo en su segunda égloga la prosa VIII de la *Arcadia*, que se convirtió en un modelo de texto bucólico para otras composiciones españolas.⁴¹

Por otra parte, otro de los poemas italianos que más influenció la literatura hispánica del siglo XVI fue el ya mencionado *Orlando furioso* (1532) de Ludovico Ariosto. El texto del poeta italiano, dividido en 46 cantos, toma como base principal el ciclo carolingio y parcialmente el ciclo bretón y se posiciona como la continuación del *Orlando innamorato* de Boiardo (1486). Los tres hilos conductores de la épica ariostesca son: la guerra entre cristianos y sarracenos, el amor de Ruggiero y Bradamante que culminara con su matrimonio

⁴⁰ «La importancia artística y lingüística de la traducción es casi tan grande como la importancia que tiene en el campo de las ideas. En primer lugar, la práctica de la traducción suele enriquecer con nuevas palabras la lengua del traductor. Esto se debe a que muchas veces las traducciones se hacen de una lengua poseedora de copioso vocabulario a una lengua menos bien dotada, que tiene que enriquecerse gracias a los ánimos y a la capacidad inventiva del traductor. Las lenguas vulgares modernas -el inglés, el francés, el español, etc.- son hijas de dialectos hablados cuya literatura escrita era escasa o nula, que se hallaban limitados geográficamente y que se empleaban casi siempre para fines prácticos, pocas veces para fines intelectuales. Eran, pues, en comparación con el latín y griego, hablas muy pobres, sin imaginación y sin arte [...] Este ensanchamiento de las lenguas europeas occidentales por importaciones del latín y del griego fue una de las actividades más importantes que prepararon el Renacimiento; y en gran parte fue labor realizada por los traductores.» (Highet, 1954, pág. 172).

⁴¹ «El primer ejemplo de la huella sannazariana en Europa lo constituye, sin duda, Garcilaso de la Vega, con la temprana traducción/adaptación en la Égloga II (1534 ca.) de un extenso fragmento de la prosa VIII, que se erigirá como modelo a seguir para la bucólica lírica en castellano y portugués. Podemos, pues, decir que, a esta versificación, a caballo entre imitación, recreación y traducción, se debe en gran medida la fortuna de Sannazaro en España». (Gallart, 2014, pág. 8).

y fundación de la dinastía d'Este, y la relación de Angélica y Orlando. Por medio de la inclusión de episodios maravillosos, hazañas caballerescas, historias de amor y el entrelazamiento —una técnica narrativa con la cual el autor al llegar a un momento importante dentro de la historia salta a otro argumento— Ariosto conquistó el gusto de los lectores hispánicos. Su influencia y aprecio lo convirtieron en el primer modelo épico italiano en España. A propósito, Cesare Segre señala en su artículo «Imperialismo spagnolo nella traduzione del *Furioso* di Jeronimo de Urrea» que en una cultura como la hispánica del siglo XVI, que gustaba de la literatura caballeresca, las historias de caballeros errantes y que había producido el *Amadís de Gaula* era de esperarse que el *Furioso* tuviera una gran recepción desde su primera impresión en 1516. Asimismo, este hecho quedaría de manifiesto en los años posteriores ya que el poema fue reimpresso diecisiete veces en un lapso de quince años. No obstante, el mayor reconocimiento vendría a partir de su versión definitiva en 1532, pues el número de reimpressiones crecería hasta 138. Al igual que las obras de Sannazaro, los traductores de Ariosto ayudaron a su difusión y gran fortuna, así como también los comentarios, proemios, anotaciones y aparatos alegóricos que acompañaron a las ediciones del texto, contribuyendo así de igual medida o mayor forma a posicionar su figura

La recepción de Ariosto en nuestro país, por tanto, estuvo mediada por los numerosos comentarios, aparatos alegóricos, anotaciones y proemios realizados por los principales editores italianos, algunos de los cuales fueron traducidos o adaptados para ser incluidos en las traducciones españolas del texto, o bien eran recogidos en obras de distinta naturaleza, como es el caso de las ediciones comentadas de Garcilaso realizadas por Herrera y el Brocense. (Vilà, 2001, pág. 373).

Por otra parte, la traducción de la epopeya ariostesca al español corrió a cargo de Jerónimo de Urrea. La *editio princeps* del texto fue publicada en 1549 y en «La carta al lector», escrita por el mismo autor, se especifica que en España ya existe un público que disfruta de la lectura del *Furioso* pero que no conocen bien la lengua toscana, por lo cual el autor desea traducirla al castellano.⁴² Además de esto el mismo traductor pide perdón por los cambios que ha

⁴² «Porque muchas personas de España aficionadas a la lección de Orlando furioso, desean de gozar de la dulzura y el primor de aquel poema, a causa de no tener tan entero conocimiento de la lengua Toscana en el que está escrito, me pareció, tomar trabajo de traducir y poner en romance castellano, cuan acertada y fielmente supe, y porque la mayor virtud de la traslación es la fidelidad, y en esta por ventura parecerá a algunos yo haber faltado comparando este libro con su original estancia por estancia, quiero aclarar aquí mi intención». (Ariosto, 1558).

realizado al texto. Esto en particular refiere al hecho de que Urrea eliminó octavas relacionadas al ensalzamiento de la familia ferraresa de Este, y en su lugar colocó versos dedicados a la genealogía de la monarquía hispánica.⁴³ Esta hispanización del texto conforme a los intereses del contexto imperialista español marcó la pauta de las lecturas del *Furioso* en España.

La traducción de Urrea sienta las bases para comprender cómo se lee al *Furioso* en la península a lo largo del siglo: como poema que canta empresas esforzadas, un tema que tanto gusta a la nobleza y a la monarquía, y que sirve a la celebración patriótica. Que Urrea había dado de lleno en el clavo lo demuestra la fortuna editorial de su obra. (Vilà, 2012, pág. 49).

En este sentido, el *Orlando furioso*, tanto en su versión original como en la hispanización de Urrea, fue bien acogido en el Imperio hispánico, pues ofreció a los poetas un modelo de poesía épica conforme al gusto de la época, es decir, basado en el gusto por el mundo caballeresco, la inclusión de episodios fantásticos y elementos maravillosos, las historias de amor, la trama genealógica de abuelengo y los conflictos bélicos.

En cuanto al contexto político, las victorias de Carlos V ante el Imperio Otomano, sus conflictos con el rey francés Francisco I y la llegada al continente americano crearon una suerte de fervor nacional durante los primeros cincuenta años del siglo XVI. Ante esta situación los poetas se vieron en la necesidad de escribir una epopeya que cantase las glorias pasadas y actuales del Imperio hispánico, así como a los héroes más relevantes, bajo los parámetros del modelo ariostesco. Los primeros poemas épicos que vieron la luz en la España del *Cinquecento* y que dan prueba de este hecho se centraron en Bernardo del Carpio y su victoria legendaria ante Carlo Magno en Roncesvalles, ya que permitía ensalzar y rememorar el pasado glorioso español, hecho caro al Imperio hispánico.

La leyenda de Bernardo del Carpio, cantada al modo épico, restituía la memoria de los hechos de los esforzados españoles del pasado, al mismo tiempo, constituye una respuesta poética a los cantares de Ferrera y a su ensalzamiento de los héroes de Francia. Bernardo es en palabras de Agustín Alonso, «honra y prez de las Españas

⁴³ «Possiamo partire dai luoghi in cui il *Furioso* fa allusione all'imperatore Carlo V. Dal quale certo l'Ariosto celebra, in versi aggiunti nell'ultima edizione, le imprese americane (XV, 23; comunque «imperial» viene tradotto da Urrea «d'España» e a «Carlos quinto» si premette l'attributo «gran») attribuendo alla volontà divina l'intento «che sotto a questo imperatore/solo un ovile sia, solo un pastore» (XV, 26); riconosce pure che questo Carlo è «il più saggio imperatore e giusto/ che sia stato o sarà mai dopo Augusto» (XV, 24). Ma nell'ottava 35 del canto XXVI Carlo V (nella prima edizione «Carlo di Borgogna») appare in un'ammucchiata di combattenti contro l'Avarizia che mescola Francesco I di Francia, primo fra tutti, e poi Massimiliano d'Austria, Carlo V ed Enrico VIII d'Inghilterra». (Segre, 2009, pág. 18).

por quien las mismas (hoy también fortunas con el felice suceso) lanzaron de sí con tanto esfuerzo y valor el yugo que el soberbio y el atrevido francés tan furiosa y desenfrenadamente imponerles intentaba. (Vilà, 2012, pág. 55).

En consecuencia, el poema ariostesco fue la épica hegemónica en las primeras décadas del siglo XVI que sirvió en buena medida de modelo a las primeras composiciones épicas hispánicas. La traducción de Urrea, del mismo modo, tuvo un papel relevante, pues al adaptar el poema al contexto hispánico propició una mayor difusión del texto y una lectura conforme a la ideología de la época. El avance de la Contrarreforma, el crecimiento de los modelos épicos basados en los preceptos de la *Poética* de Aristóteles, el afianzamiento del Imperio hispánico como un estado centralizado, la publicación de la *Gerusalemme liberata*, entre otros factores, pusieron fin a la hegemonía de este modelo épico, sin embargo, es innegable que la admiración e imitación del italianismo se vio acrecentada gracias a Ariosto, y los poetas antes señalados: Sannazaro, Petrarca y Girolamo Vida.

Además de este hecho, el contexto histórico de la España del siglo XVI es clave para entender la gran aceptación de la épica tassiana. La antesala del gran Imperio español de esta época tiene su origen en la unión de los reyes católicos Fernando de Aragón e Isabel de Castilla en 1469. La unión de ambos monarcas unificó en primera instancia los reinos de Castilla y Aragón, y posteriormente incorporarían los reinos de Granada (1492) y Navarra (1512), este último después de muerte de la reina en 1504. La conquista de las Islas Canarias y del reino musulmán de Granada, la expulsión de los judíos, la llegada de Colón al continente americano y con ello el inicio de la era de expansión española en el nuevo territorio formaron parte de una cadena de eventos a través de los cuales los reyes católicos lograron afianzar un sentimiento nacionalista con un carácter profundamente católico a finales del siglo XV. Con sus sucesores, Carlos V y Felipe II este sentimiento adquiriría un nivel mucho más alto, al grado de convertirse en el imperio campeón de la unidad católica europea por antonomasia.

Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico, hijo de Felipe de Borgoña (1478-1506) –mejor conocido como Felipe el Hermoso– y Juana I de Castilla (1479-1555), fue uno de los personajes más importantes de la historia de la monarquía hispánica. Nacido en Flandes en 1500, gracias a diversas circunstancias políticas y familiares pudo convertirse en el primer rey español de la casa de los Austria en 1517. La herencia territorial de su abuelo (los reyes católicos por su lado materno y la casa Habsburgo por su lado paterno) le permitieron poseer el imperio más grande conocido hasta ese momento. Su reino

abarcó territorios en Castilla, Aragón, Países Bajos, Italia, África del Norte y las recién adquiridas tierras americanas, con lo cual su poder y dominio excedían al de cualquier otro soberano europeo. Durante su reinado tuvieron lugar eventos bélicos y religiosos que al tiempo que amenazaron el poder de la monarquía española contribuyeron en buena medida a consagrar la idea de imperio católico, ya que muchas de sus batallas contaron con un componente ideológico basado en el enfrentamiento entre cristianos contra herejes y contrarios a la fe, llámense estos protestantes u otomanos. Al ser Carlos V el heredero del imperio de los reyes católicos, el soberano abanderó también la religión católica.

Hasta los tiempos de Carlos V había llegado la idea de la cruzada, y él la recibe como legado precioso. Por supuesto la cruzada en su más puro sentido histórico, esto es: la empresa militar que libraba los Santos Lugares, que vivían bajo la opresión del Imperio turco; si bien las circunstancias del siglo XVI imponían objetivos más humildes. (Álvarez, 2019, pág. 85).

Dado que la idea de cruzada pervivió en el monarca, uno de los objetivos más importantes de su mandato fue el de mantener la unión del imperio por medio de la religión católica al tiempo que luchar contra todo movimiento, fuese este externo o interno, que amenazase su reinado. En este sentido, los primeros eventos que enfrentó fueron los movimientos protestantes, en particular el cisma luterano, el cual cuestionaba con ahínco el poder de Iglesia católica romana, la venta de indulgencias y la autoridad del papado.

Al ser el soberano del Sacro Imperio Romano Germánico —lugar donde se originaron los movimientos protestantes— Carlos V y los príncipes de estos territorios convocaron a una asamblea en 1521 denominada la Dieta de Worms, la cual buscó que Martín Lutero se retractase de sus ideas. Sin embargo, la posición decidida del monje respecto a sus convicciones dio origen al movimiento denominado la Reforma. El protestantismo puso en jaque la hegemonía de la Iglesia católica romana y con ello el dominio político de monarcas, así como la unidad sobre la cual se asentaba el Imperio hispánico. Ante el advenimiento de tal ingente problemática, el papel del emperador como defensor del cristianismo romano y cabeza del Imperio hispánico consistió, en primera instancia, en conciliar las diferencias entre las diferentes facciones para mantener la unidad del imperio. Ante la negativa de Lutero y la ausencia de los sacerdotes reformistas en el Concilio de Trento, Carlos V aumentó las facultades de la santa Inquisición y perseguiría las ideas reformistas.

Éste no fue el único suceso que tuvo que enfrentar Carlos V, pues pocos años después la expansión del Imperio Otomano de Solimán el Magnífico, y los diversos altercados que sostuvo con Francisco I, rey de Francia, se convirtieron en amenazas latentes. Cabe recordar que el Imperio turco logró posicionarse como la fuerza más grande de todo el medio oriente durante el siglo XVI abarcando territorios en África del norte, Siria e incluso Europa del Este. Esta gran expansión representó una gran amenaza al dominio territorial y político para el Imperio hispánico, al tiempo que un conflicto religioso entre el cristianismo y el Islam. Las diversas batallas bélicas que se sostuvieron, como por ejemplo la Jornada de Argel⁴⁴ y el sitio de Viena —asedio que puso en riesgo la invasión otomana de Europa central— otorgaron a Carlos V el papel de defensor de la fe respecto a otros monarcas europeos. En este sentido, sus victorias y su figura se asociaron a adalides hispánicos del catolicismo como Bernardo del Carpio y Don Rodrigo. Su coronación como emperador en Boloña a cargo de Clemente VII en 1530, después de la batalla de Pavía, fue clave para consagrar aún más esta imagen y dotar de una misión divina al nuevo emperador y a todo su imperio. En consecuencia, incluso las conquistas de los territorios americanos, particularmente los triunfos de Hernán Cortes y Francisco Pizarro, se concibieron por algunos grupos religiosos como un regalo de la Providencia al Imperio hispánico por haber hecho frente a tales conflictos. No obstante, este presente también conllevaba la responsabilidad de evangelizar a los nativos. Para ejemplificar esta idea, es posible citar al cronista eclesiástico Gerónimo de Mendieta:

Débase aquí mucho ponderar, cómo sin alguna duda eligió Dios señaladamente y tomó por instrumento a este valeroso capitán Cortés, para por medio suyo abrir la puerta y hacer camino a los predicadores de su Evangelio en este nuevo mundo donde se restaurase y se recompensase la Iglesia católica con conversión de muchas ánimas, la pérdida y daño grande que el maldito Lutero había de causar en la misma sazón y tiempo en la antigua cristiandad. De suerte que lo que por una parte se perdía, se cobrase por otra. Y así, no carece de misterio que el mismo año que Lutero

⁴⁴ «En octubre de 1541, Carlos V emprendió lo que se conoce como la Jornada de Argel. Al mando de una flota de sesenta y cuatro galeras y otras trescientas naves de guerra y transporte, equipadas con artillería de asedio y embarcando a casi cuarenta mil soldados españoles, alemanes e italianos, su objetivo era arrebatar el enclave que servía de base de operaciones a Jeireddín Barbarroja, famoso corsario y almirante de Solimán el Magnífico. El papa Paulo III había intentado disuadir al emperador, requiriendo que priorizara la defensa de Europa cuando los turcos acababan de capturar la ciudad de Buda. Con el conocimiento de que el otoño amenazaba las condiciones para navegar y traía la temporada de borrascas al Mediterráneo, Andrea Doria y otros líderes militares también procuraron sin éxito aplazar la expedición. Y en efecto, esa campaña acabaría en un completo desastre. Tras el desembarco del domingo 23 de octubre y en los primeros días del asedio, un temporal azotó la flota española y muchas naves zozobraron colisionando entre sí o contra las rocas de la costa norteafricana. El resto de la armada fue pronto vencido. Miles de soldados perecieron en la contienda o murieron antes de pisar siquiera el campo de batalla» (Ohanna, 2021, pág. 433).

nació en Islebio, villa de Sajonia, nació Hernando Cortes en Medellín, villa de España; aquel para turbar el mundo y meter debajo de la bandera del demonio a muchos de los fieles [...] y este para traer al gremio de la Iglesia infinita multitud de gentes. (Prien, 1996, pág. 12).

Las palabras de Mendieta muestran su visión de la empresa de Cortés en el nuevo continente. Para el cronista español el responsable de tales acontecimientos es Dios, el cual de manera directa ha elegido al capitán español para que éste abra la puerta a los predicadores del Evangelio en América, y así muchas ánimas puedan ser convertidas al catolicismo, por aquellas que se perdieron con el advenimiento del cisma luterano. De tal manera que los diversos acontecimientos bélicos que sucedieron durante el periodo carolino coadyuvaron a concretizar tanto una idea nacionalista de España, entendida ésta como unión del imperio, al tiempo que la figura de defensora del cristianismo, es decir una monarquía imperialista católica.

Tras la abdicación de Carlos V al trono en 1556, el poder hispánico pasó a manos de Felipe II, su hijo, el cual inmediatamente se convirtió en el gobernante más poderoso de Europa. Al heredar la mayor parte del imperio de su progenitor (la parte correspondiente al Sacro Imperio Romano Germánico fue heredada por su hermano Fernando I de Habsburgo, tío de Felipe II) de automáticamente los conflictos de la monarquía hispánica pasaron a ser parte de su agenda. Las luchas en las cuales su padre había forjado la unidad se convirtieron en conflictos suyos que le permitirían mostrarse a su vez como el continuador del proyecto imperial. Durante su reinado las fronteras del imperio continuaron acrecentándose, pues además de la expansión de los españoles por los territorios del continente americano, las huestes hispánicas habrían de anexar a sus dominios las Islas Filipinas en 1565 de la mano del general Miguel López de Legazpi. Asimismo, los conflictos bélicos continuaron siendo una constante a lo largo de su reinado. Algunos de los eventos más relevantes durante la época filipina fueron la Batalla de Lepanto en 1571 contra el Imperio Otomano (lucha ensalzada constantemente por los poetas españoles),⁴⁵ la victoria del ejército español contra

⁴⁵«Sin duda, uno de los episodios históricos que más sirvió a la propaganda filipina fue la victoria de Lepanto. En la celebración de esta gesta reciente, poetas y artistas hicieron confluír todas las leyendas proféticas de la tradición imperial y cristiana para enfatizar que la derrota del turco constituía un acontecimiento señalado de la historia de occidente. Felipe, el máximo defensor de la Fe, el elegido de la Providencia había derrotado a la poderosa y hasta entonces invicta flota otomana, es decir, a uno de los más poderosos enemigos de Cristo y su religión. La propaganda regia hizo de este triunfo el anuncio de la definitiva recuperación de Tierra Santa, otorgándole de esta forma un sentido escatológico. Lepanto simboliza la futura unidad del mundo bajo un único

los franceses en San Quintín en 1557 y las diversas rebeliones de los Países Bajos por la implementación de las medidas emanadas del Concilio de Trento. Respecto a este último punto, si bien Si Carlos V había apoyado y tenido gran participación en tal evento eclesiástico, Felipe II sería el monarca encargado de aplicar sus normas a partir de la sesión de clausura el 4 de diciembre de 1563. Por tal motivo el monarca a través de diversas legislaciones intentó hacer cumplir las leyes y decretos emanadas del concilio. De esta manera, el contexto imperialista hispánico del siglo XVI fue tierra fértil para un género como la épica, el cual, desde Virgilio, posee por antonomasia un vínculo con el poder político.

La épica es por encima de todo una representación y una alabanza del poder, una tradición que se impulsó a lo largo de la tradición occidental a partir de la *Eneida* de Virgilio, cuya influencia en la épica hispánica no se ha ponderado suficientemente. La obra del poeta latino establecería para la posteridad un modelo de celebración política y configuración de la figura imperial que sería reescrito una y otra vez, haciendo del género una de las especies más caras al poder, y por tanto, una de las formas poéticas más influyentes en la recreación de la historia reciente de una nación y en la representación simbólica de un soberano y de un régimen político. (Vilà, 2001, pág. 8).

Por medio de un personaje mítico como Eneas y su descendencia, el poeta romano configura una narración donde se vincula el pasado legendario troyano con el presente actual del Imperio Romano, particularmente de la *gens Iulia*. Su historia, además, se encuentra enmarcada dentro de un plano narrativo divino ya que las acciones que avienen a los personajes durante el desarrollo de la trama son el resultado de un destino trazado por los dioses. Esto refiere particularmente al *topos* de la máquina sobrenatural, el cual, en la epopeya, es administrado por Júpiter y tiene como fin que el protagonista llegue al Lacio para que su descendencia se convierta en la gobernadora del mundo. En este sentido, por medio de esta característica propia de la épica el destino del Imperio romano queda legitimado por fuerzas divinas.

Otro de los componentes donde la asociación entre el poder político y la épica se aprecia claramente son las profecías. Desde la *Odisea* este recurso se presenta en diferentes formas, por ejemplo, en el personaje de Tiresias, el cual es el encargado de revelar a Odiseo su destino. A su vez Virgilio incluye elementos proféticos: la plegaria de Eneas a Apolo y la

monarca y religión, la concreción de la profecía cristiana del *unus pastor* y la del regreso de la Edad de Oro» (Vilà, 2001, pág. 294).

respuesta del dios en Delos, el anuncio de los Penates en los sueños de Eneas, la profecía de Celeno, entre otros. Sin embargo, el episodio quizá más representativo de la obra, en cuanto a ejemplificar la relación del poder es la entrega de armas de Venus a Eneas. En el libro VIII la diosa del amor solicita a Vulcano el diseño de algunas armas para que Eneas obtenga la victoria frente al rey de los rútilos Turno. En el escudo del protagonista aparecen escenas de la historia de Roma, es decir del futuro de la prole de Eneas hasta el nacimiento del emperador Augusto, contemporáneo de Virgilio. La écfrasis del escudo en la *Eneida* permite reconocer una vez más claramente la imitación de la escena homérica del escudo de Aquiles al tiempo que la legitimación divina del imperio romano a través de la sucesión de personajes en una línea genealógica de abolengo. Al respecto Santiago Barbero comenta:

En el caso del Escudo de Eneas, podemos advertir que la configuración de las imágenes le vale al poeta como ocasión para introducir la tercera de las grandes rupturas temporales mediante las cuales irrumpen en el relato la historia romana y el presente del poeta intercalando y superponiendo la leyenda fundacional del advenimiento de Eneas al Lacio con los hitos relevantes de la historia romana y los propios tiempos del imperio de Augusto. En cada una de estas rupturas temporales vale como razón la intervención de lo sobrenatural-mítico e incluso misterioso. (Barbero, 2007, pág. 7).

Esta combinación entre el poder político, la historia, el mito y la legitimación divina hizo de la épica, a partir del modelo virgiliano, el género literario de ensalzamiento del poder por antonomasia. Durante la etapa carolina y filipina el contexto imperialista propició que la épica desempeñase este papel, pues los poetas alabaron por medio de sus composiciones los sucesos ilustres del pasado hispánico (como el caso de los poemas centrados en la figura Bernardo del Carpio y la batalla de Roncesvalles antes mencionados), los eventos contemporáneos y las historias más relevantes relacionadas con el catolicismo. Las Caroleidas —un grupo de poemas épicos centrados en la figura de Carlos V—,⁴⁷ el ciclo cortesiano —composiciones que buscaron ensalzar la figura de Hernán Cortes—, y las epopeyas sacras como *Creación del mundo* (1615) de Alonso de Acevedo y el *Isidro* (1599) de Lope de Vega, son sólo algunos nombres que dan fe de la importancia de la épica en estos años en la península hispánica.

⁴⁷ Este ciclo está compuesto por *La Carolea* (1560) de Jerónimo de Sempere, el *Carlo famoso* (1566) de Luis Zapata y *El victorioso Carlos V* de (1579) Jerónimo de Urrea.

Por otro lado, desde la época clásica una de las características más evidente del género es la relaboración de temas y motivos de obras precedentes, siendo la *Eneida* de Virgilio el ejemplo perfecto de este hecho al haberse basado en la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero. Las epopeyas españolas no fueron ajenas a este hecho, pues se configuraría bajo la imitación de diferentes modelos literarios, tanto contemporáneos como clásicos. Vilà sostiene que durante el Siglo de Oro existieron cinco modelos fundamentales a imitar: la *Eneida* de Virgilio, la *Farsalia* de Lucano, la *Araucana* de Ercilla, *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto y la *Gerusalemme liberata* de Tasso. Vale la pena mencionar la importancia de la *Farsalia* de Lucano como modelo épico en contraposición al *capolavoro* virgiliano. A diferencia del poema del mantuano, Lucano compuso su obra con dos rasgos distintivos: el uso de un hecho contemporáneo a su tiempo (los conflictos entre Julio César y Pompeyo Magno), y la eliminación la máquina sobrenatural o cualquier elemento fantástico que determinase la narración. Con ello el poeta configuraría una épica alejada del modelo mítico virgiliano centrado sobre la legitimación de un héroe para avocarse a un poema más histórico e incluso en un cierto modo republicano.⁴⁸ Otra de las características que ayudó al modelo lucaneo a consagrarse fue el origen hispano del poeta. Bajo la tendencia imperialista literaria en la cual los personajes hispanos del pasado eran ensalzados, Lucano fue considerado por algunos escritores como un poeta español clásico digno de imitarse.

La vigencia de Lucano implica ciertos matices, tales como la renuncia a la utilización de un héroe único, y una tendencia al historicismo que otorga un carácter de veracidad a lo narrado, y que consiste en tomar la materia poética de hechos históricos bastante inmediatos a los que el marco épico y la presencia latente del modelo virgiliano conferirán carácter mítico. (Vilà, 2001, pág. 77)

En este sentido cada épica ofreció un modelo distinto de poema; por un lado, el texto de Lucano se presentaba como una epopeya histórica, sin máquina sobrenatural y colectiva, mientras que la épica virgiliana ofrecía un modelo mítico basado en el ensalzamiento de un solo héroe y su descendencia. Los objetivos de cada poeta para con su obra determinaban el modelo a imitar más adecuado, lo cual no significa que uno excluyese al otro, ni que la *Eneida* perdiese siquiera un poco de su hegemonía como suma épica, sino que la propia composición presentaría rasgos más vinculados al modelo seleccionado.

⁴⁸ «A diferencia de Eneas, Catón no es en esencia un guerrero, sino un político, un ciudadano amante de la legalidad republicana como una forma de organización civilizada que identifica al pueblo romano y que constituye su valioso legado para el mundo». (La Fico, 2007, pág. 219).

Este hecho permite entender otro de los motivos que llevaron a la *Liberata* a consagrarse en la España del siglo XVI. Las imágenes, episodios, narración y estructura de la epopeya tassiana se configuran en su mayoría siguiendo los patrones delimitados por la *Eneida*, característica que es evidente desde las primeras octavas del texto italiano. Antonio Prieto en su artículo «Del ritual introductorio en la épica culta» señala que las primeras estrofas de las epopeyas renacentistas muestran el tipo de filiación que la obra sigue respecto a otras epopeyas. La épica virgiliana al ser el modelo hegemónico del género delimitó los componentes iniciales que deben de contener el inicio de otras épicas: «La proposición del argumento, la invocación a las musas y la dedicatoria a sus mecenas» (Prieto, 1975, pág. 16). En este sentido, Tasso respeta el mismo patrón pues en la primera octava de la *Liberata* se acota el argumento: «Canto l'arme pietose e il capitano» (I,1) el cual se asemeja al *incipit* virgiliano «Arma virumque cano» en tanto que en ambos se canta a las armas (piadosas en el caso del poeta italiano) y a un hombre. Después de esta proposición, la invocación a las musas se presenta en la segunda octava. El autor de *Aminta* pide la inspiración a una musa cristiana anteponiéndola a la musa pagana, la cual, según el poeta, otorga sólo caducos laureles: «O Musa, tu che di caduchi allori / non circondi la fronte in Elicona / ma su cielo infrai i beati cori / hai di stelle aurea corona» (I, 2). Con ello la estructura ritual virgiliana sigue estando presente, sin embargo, con la diferencia de que su poema es sacro. Finalmente, en cuanto a la dedicatoria, en las octavas sucesivas a la *invocatio* el poeta sorrentino ofrece sus versos a Alfonso d'Este para que éste, al igual que Goffredo, algún día dirija a los cristianos, vinculando así la historia de su poema a su mecenas.⁴⁹

De este modo el inicio de *Liberata* revela su modelo principal: la *Eneida*. A lo largo del texto, además, la similitud entre más elementos confirma constantemente esta asociación, como por ejemplo: la relación entre las criaturas del concilio infernal con los seres de la catábasis de Eneas por el infierno, la descripción del arcángel Gabriel y Mercurio como mensajeros divinos en ambas obras y el uso de la máquina sobrenatural. Estas características no pasaron desapercibidas entre los literatos hispánicos, quienes vieron en la *Liberata* un modelo de épica cristiana digno de representar los triunfos del Imperio hispánico conforme las exigencias históricas lo requerían. Si bien durante la primera parte del siglo XVI el

⁴⁹ En la *Eneida* no se halla dedicatoria. Porque la dedicatoria a un magnate en los proemios épicos la introdujo Lucano.

Furioso se había convertido en el modelo épico contemporáneo italiano más importante en la península hispánica, la épica tassiana desplazaría a la epopeya ariostesca gracias a su uso de un argumento histórico (caro al sentir europeo), su sustentación teórica y afiliación con la *Eneida*. Su influencia desataría la escritura de una serie de poemas que ponderarían temas históricos relacionados a la reconquista de territorios por parte del Imperio hispánico.

El modelo tassesco, que dio lugar al grupo que denomino "poemas de la reconquista" es el más tardío. Su influencia empezó a ganar terreno en España a finales del reinado filipino, concretamente con poemas menos como *El león de España* de Pedro de la Vecilla (1586), la *Conquista que hicieron don Fernando y doña Isabel en el reino de Granada* de Duarte Dias (1590) y fundamentalmente, las *Navas de Tolosa* de Cristóbal de Mesa (1594), la primera obra del género de uno de los principales impulsores de la teoría tassessa en nuestro país. Pese a ello, las obras de filiación tassessa más destacadas de nuestra literatura épica fueron escritas en el siglo siguiente. (Vilà, pág. 313).

Llegado a este punto de la investigación es posible resumir los factores que permitieron el arribo de la *Liberata* a España y su éxito inmediato: 1) el italianismo introducido por Boscán y Garcilaso y consagrado por las obras de poetas como Ariosto y Sannazaro, 2) el contexto imperialista cristiano de la monarquía hispánica, particularmente el clima exacerbado de lucha entre el cristianismo y aquellos considerados herejes concretizado en el Concilio Tridentino y 3) apogeo del género épico fundamentado en la imitación virgiliana. De esta manera la épica tassiana encontraría un terreno fértil para convertirse en el referente épico italiano más importante de la última parte del siglo XVI y XVII en el Imperio hispánico y así viajar al continente americano.

II.2 La influencia tassiana en la épica hispánica (1581-1611)

Las primeras publicaciones de la *Gerusalemme liberata* tuvieron lugar entre los años 1579-1581 en Italia. *La Cristiada* de Diego de Hojeda, por otra parte, fue escrita en el virreinato de la Nueva Castilla durante la primera década del siglo XVII y publicada en Sevilla en 1611 en la imprenta de Diego Pérez. Estas fechas ayudan a entender el lapso en el cual la influencia de la épica tassiana se concretizó en Europa y llegó hasta América. Mi objetivo en este apartado es mostrar las cuatro vías diferentes por las cuales el poeta pudo haber tenido contacto con la épica tassiana: 1) influencia directa del texto en italiano, 2) poetas imitadores, 3) traducciones y 4) preceptiva. Dicho esto, por lo que respecta al primer rubro daré cuenta de éste en el

tercer capítulo de esta investigación ya que el análisis del texto permitirá observar en qué medida Hojeda usa y copia fragmentos de la *Liberata*. En lo concerniente a los poetas imitadores y sus obras, en el capítulo uno, he dado ya cuenta *grosso modo* de algunas de ellas, sin embargo, en esta sección ahondaré un poco más. Como he mencionado, para el doctor Rio Torres el primer poeta que muestra la influencia del poeta italiano es Gabriel Lasso Lobo de la Vega y su *Cortés valeroso* aprobado 1584 y publicado en 1588. No obstante, en el marco temporal que he delimitado, es decir entre el año de la publicación de la *Liberata* (1579) y la *Cristiada* (1613), existe un grupo de epopeyas que pudieron haber influenciado con rasgos tassianos a Hojeda, el primero de ellos corresponde a *Batalla y triunfo del hombre contra los vicios* de Andrés de la Losa y publicado por Bartolomé González en Sevilla en 1580, *Libro intitulado estaciones del cristianismo* de Diego de Oseguera e impreso por Diego Fernández en Valladolid del mismo año, *Vida del ilustrísimo señor Octavio Gonzaga, capitán general de la caballería ligera del estado de Milán* de Francisco Balbi de Corregio de 1580, impresa en Barcelona también por Diego Fernández de Córdoba, *La Maltea* de Hipolyto Sans impresa en Valencia por Juan Navarro en 1582, *Libro primero de los famosos hechos del príncipe Celidon de Iberia* de Gonzalo Gómez de Luque e impresa en Alcalá por Juan Iñiguez de Lequerica en 1583, *Universal redención, pasión, muerte y resurrección de nuestro señor Jesucristo* de Francisco Blasco publicada en Alcalá por Juan Gracián en 1584, *La Austríada* de Juan Rufo de 1584 publicada en Madrid por la viuda Alonso Gómez, *Primera y segunda parte de El Leon de España* de Pedro de la Vecilla Castellanos publicada por Juan Fernández en 1586, *El Monserrate* (1587) de Cristóbal de Virués impresa por Querino Gerardo, *Conquista que hicieron don Fernando y doña Isabel en el reino de Granada* de Duarte Días de 1590 impresa en Madrid por la viuda de Alonso Gómez, *Las Navas de Tolosa* (1594) de Cristóbal de Mesa y publicada por la viuda de Pedro Madrigal, *La Mexicana* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega del mismo año impresa por Luis Sánchez, *Universal redención, pasión, muerte y resurrección de Jesucristo* de Francisco Hernández Blasco de 1598 impreso en Sevilla por Mathias Clavijo, *Arauco domado* de Pedro de Oña de 1596 publicado en Lima por Ricardo de Turín y *Peregrino indiano* de 1599 de Antonio de Saavedra Guzmán publicada en Madrid por Pedro Madrigal.

En los primeros años del siglo XVIII se encuentran *El Pelayo* de Alonso López Pinciano de 1605 impreso en Madrid por Luis Sánchez y *Jerusalén conquistada* de Lope de

Vega (1609) publicada por Juan de la Cuesta en Madrid. Aunque es posible que una obra escape a este listado, dado que mi objetivo no es profundizar en este tema, es claro que muchas epopeyas pudieron haber influenciado a Hojeda de manera indirecta.

A propósito del rubro tres, la traducción de Juan Sedeño publicada en 1587 en Madrid en imprenta de Pedro de Madrigal es la más conocida, no obstante, el mismo año Bartolomé Cairasco publicó su propia versión: *Gofredo famoso*. Al inicio de la obra el autor señala que su traducción es diferente de las anteriores, lo cual permite hipotetizar la existencia de otras traducciones que circulaban en su época (pero que hoy se desconocen) y notar al mismo tiempo la rápida difusión que estaba teniendo la épica tassiana. Asimismo, es menester señalar que no tuvo repercusiones ya que el texto permaneció inédito hasta hace poco tiempo.⁵⁰

Por lo que toca a la preceptiva, es decir particularmente a la influencia de los *Discorsi dell'arte poetica*, como señalan Menéndez Pelayo y Calderón de Cuervo, no es tarea fácil rastrear en qué medida éstos fueron conocidos y seguidos en la península hispánica.⁵¹ En esta obra el poeta italiano se encargó de reflexionar acerca del poema épico tratando de mediar las principales posturas de su época. Sus *Discorsi* se publicaron cinco años después de la *Liberata*, y al igual que ésta fueron corregida por el mismo autor después de su encierro en el hospital de Sant'Anna para poco después ver la luz en 1597 con el título *Discorsi del poema eroico*. La preceptiva tassiana se insertó tanto en las discusiones sobre el poema heroico como en la tendencia renacentista a la regularización y codificación en Italia. Por otra parte, en España las reflexiones literarias y lingüísticas eran también un fenómeno visible desde principios del siglo XVI; nombres como Juan Luis Vives, Fox Morcillo, García Matamoros y Pedro Juan Núñez dan fe de este hecho; no obstante, al convertirse la *Liberata* en un nuevo modelo de épica contemporánea, la teoría de Tasso adquirió un papel relevante

⁵⁰ «Muy poco tiempo después, el canónigo canario Bartolomé Cairasco (1540-1610), conocido en su época como cultivador de versos esdrújulos, hizo una nueva versión a la que puso el título de Gofredo famoso, «a diferencia —advierte él mismo al lector— de las Jerusalemes libertadas que han salido», confesión que demuestra no ser la suya la primera traducción. La obra se quedó inédita y no ha sido publicada hasta hace muy pocos años.» (Arce, 1973, pág. 36).

⁵¹ «No es asunto fácil establecer en qué medida fueron los *Discorsi* conocidos y seguidos en España. Según Menéndez Pelayo, Salvá poseía el manuscrito de una traducción de los *Discursos sobre el poema heroico*, debida al erudito Tomás Tamayo de Vargas. Pero, aunque ésta no haya llegado a publicarse, «es indudable que de las doctrinas de Tasso hay huellas en España, tanto en tratados de la poética como en obras de la creación.» (Calderón de Cuervo, 1997, pág. 212).

en las discusiones del momento, por lo que los preceptistas españoles pusieron su atención en ella.

Además del éxito indiscutible de la *Jerusalén*; del menos espectacular y conocido, pero no menos eficaz, del *Aminta*, y del que puede rastrearse en la lírica de autores de primera fila y de otros más secundarios, hay que considerar otros géneros, incluidos los principios teóricos de la poética tassiana. (Arce, 1973, pág. 97).

Las palabras de Arce confirman la importancia de considerar los principios de la teoría tassiana. En este sentido, la preceptista que pudo haber influenciado *La Cristiada*, además del mismo texto de Tasso, es *Philosophía antigua poética* de Alonso López, el Pinciano, publicada en 1596. La *Philosophía* del Pinciano se compone de trece epístolas. A lo largo de estas cartas el preceptista se encarga de reflexionar en torno a temas como la métrica, la imitación y la lengua. La influencia en el texto de poetas y filósofos como Virgilio, Petrarca, Aristóteles y Horacio es clara; sin embargo, el nombre de Torquato Tasso jamás aparece, sin embargo, no significa que algunas de las ideas del Pinciano no se asemejen a las del poeta italiano. En la epístola once es posible rastrear dos puntos de convergencia entre ambos escritores. El primero de ellos corresponde a la unidad de la épica; según la teoría del Pinciano todas las acciones y episodios dentro de la obra épica deben concernir con la unidad de acción, al respecto cito:

Una debe ser la acción en la fábula épica necessariamente y, si della pueden salir más que una tragedia, es de la manera que de un brazo de una estatua se puede hacer otra estatua, de manera que la materia del brazo de la estatua puede ser hecha una estatua de por sí y, apartado lo que antes era parte que componía a la estatua primera, queda todo en la segunda. Digo que en la épica todas las acciones (agora de la fábula, agora de los episodios) deben concernir a esta unidad de acción, la cual pretende el poeta épico. (López Pinciano, 1998, pág. 453).

Este texto muestra cómo el Pinciano se vale de la imagen de una estatua para ejemplificar la manera en que la unidad de acción debe entenderse. El español argumenta que del mismo modo en que de una estatua puede salir un brazo y éste puede considerarse en parte otra estatua, sucede lo mismo con la unidad épica y los episodios, éstos deben concernir con la unidad argumentativa que se busca siendo a la vez completos en sí mismos. Este argumento se asemeja sutilmente a la idea tassiana del *picciolo mondo* en tanto que en ambos se da valor a la unidad épica y como los episodios deben de relacionarse con ésta en una misma creación.

Otra característica a considerar de la teoría de ambos poetas es el concepto de verosimilitud, el cual a partir de las discusiones de la *Poética* de Aristóteles contaba con gran importancia. El Pinciano sostenía que no hay diferencia entre la elección de un argumento histórico o ficticio para componer una epopeya ya que por medio de ambos se puede alcanzar la perfección; si bien es recomendable que la épica se base en la historia, las obras que toman argumentos ficticios incluso pueden superarla.

Será perfecta la heroica, cuanto a la materia, la que se funda en historia más que la que no se funda en alguna verdad, por las causas que en la tragedia se dijeron, mas la que carece de verdadero fundamento, puede tener mucho primor y perfección en su obra, y que en otras cosas aventaje a las que en verdad se fundamentan. (López Pinciano, 1998, pág. 461).

Tasso, al contrario del Pinciano, no recomienda el uso de argumentos ficticios dado que éstos no contribuyen a la verosimilitud de la composición,⁵² sin embargo, es posible notar que en los dos poetas la verosimilitud y la elección del argumento son temas importantes, hecho común entre los épicos de la época. Por lo que concierne a la religión y la épica, el teórico español sostiene que, si la materia que se elige argumento para la composición de un poema es cristiana, no es necesario añadir deidades paganas ya que éstas causarían conflictos de verosimilitud, además de que este tipo de argumentos de naturaleza sacra no deben de ser alterados y por ende no permiten la invención, hecho que repercute en el deleite que el texto pueda generar.

Así, más verdaderamente que cae mucho mejor la imitación y ficción sobre materia que no sea religiosa, porque el poeta se puede mucho mejor ensanchar y aun traer episodios mucho más deleitosos y sabrosos a las orejas de los oyentes. Yo, a lo menos, antes me aplicara, si hubiera de escribir, a una historia de las otras infinitas que hay, que no a las que tocan en la religión» (López Pinciano, 1998, pág. 454).

Como anteriormente señalé, Tasso al igual que Pinciano no recomienda el uso de argumentos religiosos en el poema épico. Aunque en sus *Discorsi* sostiene que los eventos de la narración deben atribuirse al Dios cristiano o para que ésta conserve su verosimilitud, no recomienda el uso de argumento sacros sobre los cuales está basada la fe para no cometer impiedad.

⁵² «Se ben leggiamo, ne la *Poetica* d' Aristotele, che le favole finte sogliono piacere al popolo per la novità loro, qual fu tra gli antichi il *Fior* d' Agatone, e tra noi altri le favole eroiche a del Boiardo e de l' Ariosto, e le tragiche d' alcuni piú moderni; non dobbiamo pero lasciarci persuadere, che favola alcuna finta in poema nobile sia degna di molta commendazione.» (Tasso, 1964, pág. 454).

Deve dunque l'argomento del poeta epico esser tolto da istoria di religione tenuta vera da noi. Ma queste istorie, o sono in guisa sacre e venerabili, ch'essendo sovr'esse fondato lo stabilimento de la nostra fede, sia empietà l'alterarle; o non sono di maniera sacrosante, ch'articolo di fede sia ciò che in esse si contiene, sí che si conceda senza colpa d'audacia, o di poca religione, alcune cose aggiungervi, alcune levarne, e mutarne alcun'altre. (López Pinciano, 1998, pág. 9).

Para ambos escritores, por lo tanto, los argumentos religiosos no son buena materia para la composición del poema épico dado que no pueden alterarse por ser base de la fe. En consecuencia, es posible apreciar dos similitudes entre el poeta italiano y el Pinciano, la primera consiste en poder añadir episodios a la narración principal siempre y cuando se respete la unidad épica y el descarte de argumentos sacros de la épica por su imposibilidad de alteración. Respecto al segundo punto, cabe señalar que Hojeda no sigue este precepto literario dado que la principal fuente de su obra son los Evangelios, acto que pone de manifiesto una propuesta diferente sobre la cual trataré de arrojar luz en el siguiente capítulo.

Finalmente, en este apartado fue posible observar las características que consagraron la épica tassiana en Italia, los eventos que propiciaron su aceptación y éxito en el Imperio hispánico, y la influencia del poeta dentro del marco temporal previo a la publicación de *La Cristiada*. Respecto a este último punto los poemas épicos, las traducciones y la preceptiva relacionados con la producción literaria tassiana dan prueba de la influencia indiscutible del poeta y lo colocan como un referente nuevo dentro del género épico. Su fama e importancia con respecto a la defensa del cristianismo harán, como se verá más adelante, que su obra sea un referente culto del Virreinato de la Nueva Castilla, la Academia Antártica y *La Cristiada*.

II.3 Letras al modo italiano en el Perú del siglo XVI

Las campañas militares del capitán Francisco Pizarro y sus huestes sobre el territorio del Tahuantinsuyo marcaron el inicio de una serie de procesos políticos y culturales que transformaron por completo la faz de América del Sur. Con la caída del Incanato y la fundación en 1535 de Nueva Castilla y Nueva Toledo dio inicio la época colonial del Perú, la cual tuvo como exordio una serie de problemáticas que influyeron en la naciente literatura del virreinato y por su puesto en Hojeda; por lo cual, realizar un breve resumen de estos conflictos con el fin de entender el contexto que influenció al poeta me parece pertinente. El primero de estos fue la guerra civil encabezada por el bando pizarrista contra el bando

almagrista durante los años inmediatos a la conquista. Este conflicto tuvo como origen la posición desventajosa del conquistador Diego de Almagro frente al gran poder otorgado a Francisco Pizarro en la Capitulación de Toledo⁵³ en 1529 y el reparto del botín por el encarcelamiento de Atahualpa, del cual se vio más beneficiado Pizarro.

Las diferencias entre ambos capitanes repercutieron en el mismo ejército español pues éste se dividió en dos facciones: pizarristas y almagristas, y enfrentó en varios conflictos armados en búsqueda de posicionar los intereses de cada capitán. En una primera instancia el primer bando vencería a sus opositores asesinando a Almagro en la batalla de Salinas de 1538; no obstante, su muerte no puso fin al conflicto, pues años más tarde, en 1541, en venganza a lo sucedido, una decena de almagristas asesinaron en el palacio de los reyes de Lima a Francisco Pizarro. Estos sucesos fueron la antesala de más conflictos bélicos, pues tras la muerte del conquistador, el bando almagrista nombraría al hijo de Diego de Almagro gobernador del Perú, hecho por el cual se sublevaron algunas facciones del ejército español para derrocar al nuevo gobernante. Ante un conflicto de tal magnitud, la corona española designó a Cristóbal Vaca de Castro (1492-1566) juez comisario y gobernador del Perú, con lo cual los intereses y poderes de Almagro hijo y Vaca de Castro se vieron contrapuestos, pues ambos ocupaban el mismo cargo.

De nuevo las filas de los conquistadores se dividieron en dos bandos: almagristas versus realistas; este último grupo se conformó por los antiguos pizarristas y las huestes fieles a la corona española representadas por Vaca de Castro. La victoria del bando realista en la batalla de Chupas el 16 de septiembre de 1542 —batalla donde el hijo de Almagro perdió la vida— marcó la resolución de este nuevo conflicto; no obstante, dada la gravedad de la situación y caos reinante, la corona hispánica tomó inmediatamente medidas al respecto, creándose así el mismo año un tribunal de justicia: la Audiencia y Cancillería Real de Lima, y fundando el Virreinato de la Nueva Castilla al mando de Blasco Núñez de Vela, con el objetivo de poner fin a todas estas problemáticas. Con esta resolución comenzarían el proceso

⁵³ «Para poder acometer el tercer viaje y con el primer botín encontrado, Pizarro se embarca hacia España para pedir a la corona le autorice el descubrimiento y conquista del Perú. Se entrevista con el propio Carlos V y consigue por medio de las Capitulaciones de Toledo el título vitalicio de Gobernador general y Capitán general del Perú y le conceden a él también el título de Adelantado, que —en realidad— estaba previsto para Almagro. Con estas capitulaciones se inicia la enemistad entre los principales socios de la conquista.» (Vinatea, 2018, pág. 54).

de traspaso del sistema político legislativo hispánico a Sudamérica, y las pretensiones de orden de la corona española empezaron a concretizarse.

Otro hecho importante que da testimonio de las problemáticas internas de la población española, y que tuvo lugar pocos años después de estos eventos, fue la rebelión de los encomenderos, la cual enfrentó al Virrey Núñez de Vela con los encomenderos liderados por Gonzalo Pizarro, hermano del difunto capitán Francisco Pizarro. En resumen, tras la toma del Centro-Sur andino por parte de los españoles la mayoría de la población inca fue sometida a la encomienda, una medida jurídica emanada de la monarquía hispánica que obligaba a los españoles a educar, proteger y sobre todo adoctrinar en la fe católica a un cierto número de indígenas a cambio de un tributo de los nativos americanos. Con el tiempo la medida se transformó en su sistema de explotación de la población a través del cual los españoles acrecentaron sus riquezas y poder en América, al tiempo que una justificación para someter a malos tratos a las personas sometidas a esta medida. Consciente de esta situación, la corona hispana buscó solucionar el conflicto y promulgó el 20 de noviembre de 1542 las llamadas Leyes Nuevas, las cuales tuvieron como objetivo proteger a los naturales americanos prohibiendo la esclavitud de nativos americanos y reduciendo el control y dominio de los encomenderos, por ejemplo, evitando que tal actividad fuese hereditaria

Ante la puesta en jaque de su poder, los encomenderos eligieron a Gonzalo Pizarro como el representante de sus intereses ante el Virrey Núñez de Vela. La situación, lejos de llegar a una solución, derivó en varios conflictos armados entre ambas facciones, lo cual dejó como resultado el asesinato del Virrey de la Nueva Castilla en 1546, la decapitación de Gonzalo Pizarro en 1548 y un año más tarde la designación de un nuevo Virrey: Antonio de Mendoza. De esta lista de eventos, sin duda, el más grave fue el asesinato de Núñez de Vela, dado que representaba una ofensa directa al Imperio hispánico y a la figura de Carlos V en América. Su muerte no fue otra cosa que el síntoma de desorden imperante relacionado con la falta de autoridad y gobierno dentro del virreinato de la Nueva Castilla que desde los conflictos entre Diego de Almagro y Francisco Pizarro había comenzado a gestarse. Síntoma que, a su vez, perduró unos años más y que influenció tanto la misión evangélica como el naciente ejercicio de las letras. En lo concerniente al primero estos puntos, dado que el imperio español había asumido el rol de defensor de la fe católica en Europa y que su llegada

al Nuevo Mundo representó una suerte de compensación por las ánimas transformadas al protestantismo, la corona sintió el deber y la obligación de evangelizar a la población nativa. A esta ingente tarea contribuyeron diferentes órdenes religiosas, las cuales se embarcaron hacia América con el fin de llevar el mensaje católico a todos los rincones del continente. Esta empresa enfrentó una serie de problemáticas mayúsculas que obligaron al clero a configurar una política de evangelización de acuerdo con las necesidades propias del territorio. Entre algunas de estas dificultades se encontraban el idioma, (el cual incluso presentaba variantes entre los mismos habitantes del Tahuantinsuyo) la organización territorial de las órdenes religiosas, la justificación teológica de la conquista, entre otras. Para dar solución a estas cuestiones y sobre todo organizar la política evangélica en el nuevo mundo la iglesia católica tuvo a bien organizar algunos concilios a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII. Desde la muerte del último emperador inca Atahualpa en 1533 hasta la publicación de la obra de Hojeda en 1611 se desarrollaron cinco concilios provinciales en la recién fundada Arquidiócesis de Lima en los años 1551-1552, 1567, 1582, 1591 y 1601. Los dos primeros concilios fueron convocados por el arzobispo Jerónimo de Loaysa, mientras que el resto por Toribio de Mogrovejo.⁵⁴

Todos estos eventos eclesiásticos tuvieron un papel importante en tanto que organizaron la sociedad colonial en sintonía con los acuerdos tridentinos; esto se vio reflejado en hechos concretos como la labor catequética del clero, la organización de la nueva cristiandad hispano-criolla americana, la publicación de varios catecismos⁵⁵ y la creación del

⁵⁴ «El I Concilio Limense (1551-1552) se celebró apenas dos años después de la pacificación de Perú: un lustro después de la creación de la provincia eclesiástica de Lima, en 1546, y ocho años después de entrar Loaysa en esa nueva diócesis, en 1543. El II Limense (1567), presidido también por Loaysa, se inscribió en el ciclo conciliar, desplegado en los territorios de la Corona española para la recepción del Concilio de Trento. Fue un concilio inspirado en las disposiciones tridentinas, sobre todo las del último periodo, en que se redactaron los decretos de reforma. La óptica había cambiado ligeramente: si en el primero habían primado los planteamientos de la teología profética española, en el segundo concilio se subrayó la reforma tridentina, con su fuerte impronta sacramental. El III Limense, celebrado en 1582-1583, bajo la presidencia del arzobispo santo Toribio de Mogrovejo, tuvo como protagonista destacado al jesuita José de Acosta (1540-1600). Ha sido, con diferencia, el más importante y el único que recibió la aprobación pontificia en 1588. El IV Limense tuvo lugar en 1591, también en tiempos de Mogrovejo. Se convocó para la recepción del III Limense y se celebró precisamente en el mismo año en que se publicaron oficialmente los decretos del tercero. El V Concilio se llevó a cabo en 1601 en medio de muchas dificultades porque algunos sufragáneos apelaron contra su convocatoria. El embrollo provocó el disgusto del rey Felipe III y una recriminación real al arzobispo limense» (Ignasi, 2009, pág. 156).

⁵⁵ «Estas obras son una resumida *Doctrina cristiana*, con un *Catecismo breve para los rudos y ocupados* y un *Catecismo más largo para los que son más capaces y para que aprendan los muchachos en la escuela*, un *Confesionario para los curas de indios* y un extenso *Tercero Catecismo*, en el que se presenta y explica la doctrina cristiana en sus elementos fundamentales a través de sermones en castellano, quechua y aymará, con

primer seminario en América: el seminario de Lima (1583). Otra de las medidas importantes que vale la pena traer a colación es la decisión de instruir a la población en sus propias lenguas, es decir, quechua y aimará, y que obligaba a los sacerdotes a conocerlas.

Ya lo había establecido Loaysa, quien a partir del Concilio III de 1567, obligaba a los misioneros a conocer lenguas indígenas. Con este propósito se había fundado una cátedra en la Catedral desde 1551. Por la Real cédula de Felipe II al virrey Enríquez en 1580, se creaba la cátedra oficial de Lenguas Indígenas ahora en la Universidad de San Marcos y se mandaba, en la misma cédula, “no ordenar para el sacerdocio y no dar licencia para ejercerlo, a ninguna persona que no sepa la lengua de los indios. (Calderón de Cuervo, 1997).

Las medidas adoptadas por la Iglesia derivaron incluso en la creación de una cátedra de lenguas indígenas en la recién fundada Universidad de San Marcos, lo cual da prueba la importancia de la evangelización para la corona hispánica. A partir de los años 70 el desarrollo de los Concilios junto con la implementación de varias legislaciones permitieron de poco a poco pacificar y ordenar el virreinato. La llegada al territorio americano de personajes como el virrey Francisco de Toledo tendría un impacto decisivo en la configuración social y política del territorio. La corona española organizaría a la población hispánica, criolla y andina de tal modo que el proceso de conquista tan sangriento que había durado varias décadas daría paso a un periodo de colonización en el cual la formación de una elite letrada comenzaría a gestarse.

En este sentido, el contexto en el cual las primeras manifestaciones literarias del Virreinato de la Nueva Castilla nacerán está atravesado por estos hechos, es decir: las conquistas de los territorios del Tahuantinsuyo, los conflictos internos entre las huestes españolas y el caos derivado de éstos, y la empresa evangelizadora en el Nuevo Continente. A propósito de esto Vicente Bernaschina Schürmann delimita cuatro tendencias literarias en los años posteriores a la empresa pizarista: a) una tendencia popular mixta (oral y escrita) en lengua castellana en el que las formas literarias de la península hispánica pervivieron, b) un línea popular oral en lenguas nativas, caracterizada por dinámicas de resistencia a los complejos procesos de transculturación, c) una tendencia de élite escrita en quechua y d) otra escrita en castellano, marcada por las formas y normas de la literatura europea o

el fin de enseñar, como lo dice el título de la obra, “a los Yndios y a las demas personas» (Bernaschina Schürmann, 2019, pág. 156).

metropolitana, sean esas de índole humanista o barroca. (Bernaschina Schürmann, 2019, pág. 20). Las características de *La Cristiada* y el grupo al cual se asocia el poeta, la Academia Antártica, permiten catalogar su obra dentro de este último sistema.

Por otra parte, respecto al último grupo delimitado por Bernaschina cabe señalar que desde los inicios de la llegada del Imperio hispánico a América los escritores españoles desarrollaron una literatura compuesta en buena medida por crónicas y poemas épicos que dieron cuenta de la empresa de conquista en el Nuevo Continente. Por mencionar algunos nombres destacados cabe recordar los casos de los cronistas Pedro de Cieza de León con su *Crónica del Perú* publicada en 1553 y Gonzales Fernández de Oviedo con su texto *Sumario de la natural historia de las Indias* de 1526, mientras que el ejemplo por antonomasia de poesía épica corresponde a *La Araucana* (1569, 1578 y 1589) de Alonso de Ercilla (1533-1594), obra centrada en las campañas de conquista de las huestes españolas a lo largo de Chile y la lucha contra los araucanos. Sin duda este poema fue un modelo para la poesía de conquista,⁵⁶ abriendo paso a obras como el *Arauco domado* de 1596 de Pedro de Oña. Estas obras son un ejemplo claro de la literatura culta en castellano durante los primeros años después de la conquista del Perú.

Asimismo, considero oportuno mencionar los hechos relacionados con la influencia de las letras italianas en Sudamérica previos a la composición de *La Cristiada*, ya que estos otorgan algunos indicios del conocimiento de poetas como Petrarca y Tasso. El primer texto de esta índole es una traducción del minero y poeta portugués Enrique Garcés (aprox. 1522-1593) titulada *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca*. Además de esta obra, el poeta lusitano tradujo al castellano *De reino y de la institución del que ha de Reinar* de Francisco Patricio y el poema épico *Los Lusíadas* de Camoens, todas ellas publicadas en España en 1591.⁵⁷ Con ello Garcés realizaría la primera traducción de Petrarca en Sudamérica influenciando tal vez a los letrados virreinales sucesivos, tales como los integrantes de la

⁵⁶ «*La Araucana* de Alonso de Ercilla es uno de los poemas de mayor fortuna de la épica quinientista española ya desde la publicación de la primera parte en 1569. La segunda parte, en la que se inscribe la visión y celebración de San Quintín y especialmente Lepando es de 1578. El poema fue publicado por primera vez en su totalidad (parte I, II y III) en 1590. La influencia de esta obra en la tradición épica hispánica es incuestionable, especialmente en los poemas que tratan de la conquista americana» (Vilà, 2001, pág. 603).

⁵⁷ «La traducción de Garcés debió de completarse bastantes años antes de su publicación, pues Cervantes la menciona en su “Canto de Calíope” (*La Galatea*), la cual, publicada en 1585, debió de terminarse hacia finales de 1583. Cervantes, por tanto, hubo de conocer la obra de Garcés, ya sea por detallada noticia o por copia manuscrita, entre su retorno a España tras el cautiverio de Argel, en diciembre de 1580, y la terminación de *La Galatea* tres años más tarde» (Colombí-Munguió, 2011, pág. 100).

Academia Antártica y el mismo Diego de Hojeda.⁵⁸ Para entender esta posible influencia cabe mencionar que en 1572 Garcés fue nombrado oficial real recaudador de tributos. Durante el ejercicio de sus funciones, el poeta se dio cuenta de que las monedas de plata con las cuales se les pagaba a los mineros no contenían la plata que decían poseer. Esto provocó la precarización y empobrecimiento de este gremio pues al no recibir su paga completa, su salario no era aceptado en comercios o como pago de tributo. Siendo testigo de este hecho, Garcés realizó una crítica al gobierno del Virreinato de la Nueva Castilla a través de la traducción del poema de Petrarca *Italia mia, benché'l parlar sia indarno*. El hecho de usar la traducción de un poema para manifestar sus inconformidades respecto al aspecto político-administrativo del Virreinato, es un fenómeno que se repitió en otras composiciones de la época. Al respecto Colombí-Monguió comenta:

Al finalizar con las traducciones, Garcés agrega una imitación suya de la famosa canción de Petrarca *Italia mia, benché'l parlar sia indarno*, donde el italiano lamenta las guerras con sus mercenarios extranjeros, que habían herido mortalmente a la bella Italia. A Garcés no le interesa la guerra porque para entonces el Perú ya estaba pacificado, pero sí la pobreza y el hambre, causados por la devaluación de la moneda [...] Imitación originalísima, donde ha de reconocerse el primer poema de protesta social del Virreinato del Perú. (Colombí-Munguió, 2011, pág. 201).

La composición de Garcés puede tomarse de este modo como una de las primeras pruebas del italianismo en el virreinato peruano. El siguiente texto de esta índole corresponde Diego Dávalos y Figueroa y su *Miscelánea Austral* de 1602, impresa en Lima en la imprenta de Antonio Ricardo. El texto de Dávalos se compone de algunos diálogos de carácter filosófico y algunas traducciones de Petrarca, Tansillo y Colonna. Uno de los rasgos más sobresalientes es el prólogo de la obra en tanto que en él se hace una defensa de la correcta pronunciación del toscano:

Algunos que la professan quieren que se hable como la española, en lo que no creo aciertan, aunque alegan ser assí más fácil de parlar y que se dexa mejor de entender. Otros dizen que a de ser como los mesmos toscanos la hablan, pues siendo assí (hablada a la española) no es lengua toscana ni española, sino confusión, y éstos me parece que dizen mejor. (Bernaschina Schürmann, 2019, pág. 184).

⁵⁸ «El uso de los pecados capitales para criticar la sociedad virreinal y resaltar las virtudes de la poesía ya lo vimos insinuado en Enrique Garcés y también tendrá un lugar importante en *La Christiada* de fray Diego de Hojeda.» (Vicente Bernaschina Shürmann, 2019, p. 291).

Esta reflexión de Dávalos y sus traducciones permiten observar el conocimiento de los autores italianos en el Perú virreinal. Si bien no existe una crítica social como en el caso de Garcés, sin duda es también una clara prueba del naciente gusto por el italianismo en Sudamérica importado por los letrados peninsulares.

Finalmente, el tercer ejemplo y más importante de los ecos de la literatura italiana en el contexto correspondiente a Hojeda tiene que ver con la Academia Antártica y la *Primera parte del Parnaso Antártico de obras amatorias* de Diego Mexia de Fernangil.⁵⁹ Los documentos que dan cuenta de la existencia y objetivos de esta institución son pocos; sin embargo, por medio del *Discurso en loor de la poesía*, un soneto laudatorio a Pedro de Oña de Gaspar de Villaroel y Coruña, y un soneto firmado por el mismo Oña en los preliminares del *Parnaso Antártico* es posible presuponer su existencia en los primeros años del siglo XVII. (Bernaschina Schürmann, 2019, pág. 173).

Dentro de estas obras el *Parnaso Antártico* tiene una relevancia mayor ya que contiene —además de las traducciones de las *Heroidas* y el *Ibis* de Ovidio— el *Discurso en loor de la poesía*, poema considerado el manifiesto poético de la Academia Antártica. Antes de analizar esta composición, vale la pena reparar en las características generales. La obra fue pública en 1608 y en el título puede apreciarse el uso de dos vocablos clave para la interpretación del texto: Parnaso y Antártico. El primer término contaba con diferentes acepciones en la época,⁶⁰ sin embargo, dado la naturaleza literaria de la obra es factible presuponer que el título hace referencia al monte griego donde habitan las Musas. El adjetivo antártico,⁶¹ por una parte, es un vocablo que pertenece también a la tradición clásica y que

⁵⁹ Como consta en la portada la obra fue impresa en Sevilla en 1608 por el impresor Alonso Rodríguez Gamarra.

⁶⁰ «En los siglos XVI y XVII, según lo demuestra Vélez-Sainz, la palabra “parnaso” llegó a adquirir múltiples sentidos, entre ellos: a) recopilación de obras diversas, b) ejemplo preceptivo de una disciplina artística o filosófica, c) sitio ideal de recreo y esparcimiento, que influyeron en la jardinería renacentista, d) alegoría del sistema literario de la época, e) imagen armónica del mundo, f) a partir de esta imagen armónica, instrumento de propaganda y g) motivo del canon en diversos medios, lo que permitió que distintas disciplinas se influyeran las unas a las otras.» (Bernaschina Schürmann, 2019, pág. 173).

⁶¹«*Antarticuis*, lo anti-ártico, es palabra Latina de origen griego, un “epíteto que se aplica al polo meridional del orbe, que es opuesto al polo Ártico o septentrional”, según explica el *Diccionario de autoridades*. El *polo antártico* o *las regiones antárticas* aparecieron en el pensamiento griego clásico como consecuencia de suponer que la tierra era esférica y de la necesidad de equilibrar las masas continentales de ambos hemisferios. Aunque esta teoría tuvo detractores, recorrió el medioevo a través de la autoridad de Cicerón, prolongado en los comentarios de Macrobio, y de San Isidoro en sus *Etimologías*. Antes del siglo XV, las regiones antárticas son sólo un referente imaginario o una realidad deducida por estas teorías: un tópico, pero nunca un lugar de enunciación. [...] En términos generales, en los textos del siglo XVI, los adjetivos *antártico* y *austral* connotan las tierras del sur de la línea equinoccial. El polo austral o el polo antártico eran, por extensión, todo lo que hoy

durante la época virreinal designaba la parte sur del mundo, en contraposición al ártico, es decir el norte. Sin embargo, como señala Paul Firbas en su artículo «Escribir en los confines: épica colonial y mundo antártico» es más probable que el autor usase este término como un concepto literario más que geográfico.

Los significados de antártico no pueden aislarse de los géneros discursivos y de las tradiciones literarias en que aparecen. En este sentido, debe tomarse en cuenta la estrecha relación entre lo antártico y las regiones de la imaginación literaria épico-caballeresca y pastoril, dominantes en el siglo XVI [...] Lo antártico evoca el mundo de los confines, lugar de una doble fundación: literaria y social. Apela a un referente remoto, a una toponimia que no usaron los documentos oficiales ni los textos de los conquistadores. Debe leerse como un término clave en la fundación de lo literario en América. (Firbas, 2000, pág. 363).

El título elegido por Mexía puede entenderse como un señalamiento de un nuevo lugar de desarrollo de la cultura letrada clásica/humanista dentro del imaginario de la tradición literaria occidental. Antártico, en este caso, no refiere a un ámbito político, religioso o legal, sino a un espacio al sur dentro del imaginario literario. Esta característica es sumamente importante ya que vincula al texto con toda una rica tradición de géneros, imágenes, mitos y genealogías heredados desde la literatura griega y romana.

En este sentido, Firbas señala que un lector de la época sabría reconocer en el título un topónimo geográfico relacionado con un espacio previsto desde la antigüedad que ahora formaría parte de la tradición literaria, hecho que no conllevaba el uso de palabras como americano⁶² o peruano.⁶³ Cabe señalar que la palabra antártico es utilizada varias veces por Hojeda en *La Cristiada* con la misma acepción; primeramente para describir a su mecenas, el Marqués de Montesclaros, como un sol: «Tú, gran marqués, en cuyo monte claro / la ciencia tiene su lugar secreto, / la nobleza un espejo en virtud raro, / el antártico mundo un sol perfecto» (I,3. 1-4), la magnitud de Dios: «Estaba aquel gran Padre omnipotente / el sumo

llamamos Sudamérica. En esta vastedad territorial de límites absolutamente imprecisos, el adjetivo *antártico* servía asimismo como una marca de geografía imaginaria y de territorio en construcción. *Antártico*, no sería propiamente un adjetivo especificativo de discurso geográfico, sino un término abierto a la poesía, a los imaginarios políticos y antropológicos y al discurso colonial.» (Firbas, 2000, pág. 344).

⁶² «Por otra parte, el nombre de América circulaba desde 1507 en diferentes textos europeos no españoles sobre el Nuevo Mundo. Como es sabido, este topónimo fue acuñado por cosmógrafos y humanistas alemanes para nominar el territorio sudamericano, escenario de los viajes de Américo Vespucio. Sin embargo, América no ingresará al castellano hasta muchas décadas después.» (Firbas, 2000, pág. 347).

⁶³ «"Peruano" posee en ese momento otros sentidos, asociados sobre todo al mundo de la conquista y sus actores. Por otro lado, "inca" pondría en primer plano el mundo colonizado y destruido, y convertiría la presencia de las decenas de indias y sus taquies o bailes en un performance "realista", en una muestra de la supervivencia de la cultura indígena.» (Firbas, 2000, pág. 355).

trono de su eterno imperio / llenando, y con su ropa refulgente / el ártico y antártico hemisferio» (II, 51. 1-4) y «la muestra sola de su digno imperio / en su divina mente declarada / al ártico y antártico hemisferio» (I, 173. 6-8), y hasta donde llegará el nombre de Cristo «y donde nace el sol y donde muere / y desde el polo antártico á Calixto» (X, 109. 1-2). En consecuencia, el título parnaso antártico debe de entenderse como la enunciación de un nuevo territorio simbólico desde cual se producirán textos vinculados a la tradición occidental.

Junto al título, la portada del impreso⁶⁴ contiene elementos que coadyuvan a afirmar la idea anterior: al centro de la página aparece una empresa con dos montañas, muy posiblemente los Andes, acompañadas de la divisa de Carlos V, *Plus ultra*, y un sol en su parte superior. Alrededor de éste se encuentra un epígrafe con la leyenda: «si Marte llevó al Ocaso las dos columnas/ Apolo llevó al Antártico polo a las Musas y al Parnaso», palabras que hacen referencia el traslado del arte y del conocimiento a Sudamérica —simbolizado en el dios Apolo— luego del periodo caótico y violento de la invasión colonial —representada ésta por el dios Marte. El último elemento que compone la empresa es una fuente debajo de las montañas, la cual, dentro de la lógica que plantea el mismo título de la obra puede interpretarse como una de las fuentes tradicionales de inspiración poética que se encontraban debajo del Parnaso: Castalia o Hipocrene. El significado de este elemento puede explicarse —según Bernaschina— a partir de un verso de otro texto de Mexía: *La Segunda parte del Parnaso antártico de divinos poemas*⁶⁵, obra compuesta en su mayoría por algunos poemas dedicados a Cristo y que gracias a su título permite vincularla con la *Primera parte del Parnaso*. El verso que explica el significado de la fuente del emblema se encuentra en la composición que antecede todos los poemas de la obra y señala lo siguiente:

Los que para escribir andáis sedientos
sujetos procurando
donde ocupar del arte la destreza
y del gallardo ingenio la agudeza,
ya fábulas, ya historias fabricando,
cantad a Cristo: Cristo es Hipocrene
y Cristo es el sujeto más grandioso

⁶⁴ La imagen puede encontrarse en la última sección de este estudio titulada: Anexo.

⁶⁵ La sección medular de la *Segunda parte* corresponde a un conjunto de doscientos sonetos sobre la vida de Cristo, de los cuales ciento cincuenta y tres, según relato del propio autor, nacieron originalmente de estampas elaboradas por el jesuita Jerónimo Natal e impresa en Amberes, a las cuales los poemas de Mexía querían servir como complemento epigramático. *La égloga el dios Pan de Diego Mexía Fernangil y la evangelización en los andes*, (José A. Rodríguez Garrido, 2011, p. 308).

que se puede ofrecer en cielo y tierra.

Estos versos, como es posible observar, son una invitación para todos aquellos que quieren escribir, que desean ocupar su ingenio y arte, para que tomen como nueva inspiración a Cristo. En consecuencia, la fuente que se encuentra dentro de la empresa de la *Primera y Segunda parte del Parnaso* puede ser interpretada como Cristo. Cabe señalar que tanto la idea de Cristo como argumento superior a los temas paganos y la metáfora de fuente de inspiración forman parte del repertorio de los *topoi* de la tradición literaria occidental. En cuanto a la metáfora de la fuente, ésta puede hallarse en *De vulgari eloquentia* de Dante,⁶⁶ y la idea de la superioridad del argumento cristiano tiene su origen desde el siglo V d.C. en el poeta latino *Carmen paschale* de Sedulio. Dada esta característica considero que podría existir una relación entre la tendencia a la literatura religiosa (que anteriormente señalé) iniciada por Sebastián de Córdoba y este texto ya que ambos ponderan los argumentos cristianos por medio de tópicos humanistas. En otras palabras, es posible plantear que la Academia Antártica y Diego de Hojeda participan de esta tendencia religiosa/literaria. Esto a su vez permitiría presuponer que la elección del argumento de *La Cristiada* representa la intención del poeta de apegarse a tal tendencia en la cual los temas cristianos además de ser más elevados cumplen una función pedagógica.

Una vez explicados los elementos que contiene la portada y el título de la *Primera parte del Parnaso*, toca el turno de exponer los postulados generales del *Discurso en loor de la poesía*. Como su nombre lo indica, este poema hace una apología y justificación divina de la poesía en 808 versos endecasílabos distribuidos en tercetos encadenados. La obra alaba el trabajo de 18 poetas varones y tres mujeres, dentro de los cuales se encuentra Diego de Hojeda, por lo cual es posible relacionar al poeta directamente con la Academia Antártica: «Hojeda, y Gálvez si las plumas vuestras /no estuvieran a Cristo dedicadas, / ya de Castalia hubieran dado muestras.» (571-573).⁶⁷ Vale la pena también señalar que el texto posee una referencia a Tasso y Dante cuando se menciona que uno de los miembros de la academia,

⁶⁶ «De acuerdo con los preceptos dictados por Dante, antes de poner manos a la obra debe el poeta “beber en el Helicón” [...] También al comienzo de la *Comedia* confiesa Dante su devoción por esta retórica. Las palabras que dirige a Virgilio son (*Infierno*, I, 79-80): *Or se’ tu quel Virgilio a quella fonte/ che spandi di parlar si largo fiume*» (Curtius, 2017b, pág. 505).

⁶⁷ Todas las citas del *Discurso en loor de la poesía* serán tomadas de aquí en adelante de la edición de Antonio Cornejo Polar de 1962 aparecida en la revista *Letras. Órgano de la facultad de letras de la Universidad Nacional de San Marcos*.

Antonio Falcon, es imitador de estos poetas: «Ya el culto Taso, ya el oscuro Dante, / tienen imitador en ti, y tan diestro, / que, yendo tras su luz, les vas delante''' (610-613), con lo cual de manera superficial vemos ya el nombre de Tasso haciendo eco en América.

Otro de los aspectos subrayables es la autoría de la obra. Un pequeño texto en prosa que precede el *Discurso* atribuye a una mujer anónima la composición del texto: «y compuesto por una señora principal de este reino, muy versada en lengua toscana, y portuguesa, por cuyo mandamiento, y por justo respetos, no se escribe su nombre». Si bien en este paratexto no aparece ningún nombre explicitado, algunos críticos como Menéndez Pelayo y Ricardo Palma han nombrado a la autora Clarinda con base en el verso 570 del mismo texto: «Pues nunca sale por la cumbre Pinda / con tanto resplandor, cuanto demuestras, / cantando en alabanza de Clarinda». Las investigaciones de Martina Vinatea, sin embargo, sostienen que detrás de este seudónimo, se encuentra la fundadora del convento de las carmelitas descalzas en el Perú: Catalina María Doria.

Entonces, sostuve que la autora del *Discurso* en loor de la poesía es Catalina María Doria a partir de los aspectos formales que el texto proporciona. En general, cuando se indaga la autoría de las poetas anónimas, se tiende a buscar algún dato del poema que pueda ser rastreado genealógicamente. De ahí las múltiples teorías referidas a la identidad de la autora. Como ya lo he mostrado anteriormente, considero que la aproximación a la identidad de la autora fundada en el texto: la métrica, las referencias y otras informaciones ahí contenidas son una manera lícita de esbozar una hipótesis de identificación. (Vinatea, 2021, pág. 14).

La cuestión de la autoría del texto, si bien es importante, no da grandes aportes a esta investigación por lo que me limitaré a señalar únicamente ambas posturas sin inclinarme hacia ninguna. En cuanto al contenido del texto, éste se compone de los siguientes *topoi*: «el origen divino de la poesía, su amplitud enciclopédica, su tradición bíblica, su lugar destacado en la gentilidad, la condición erudita de los poetas, el poeta como *dispensator gloriae*, la utilidad y el deleite de la poesía, el conflicto de la vena y el arte y, finalmente, lo provechoso de la poesía para la humanidad.» (Bernaschina Schürmann, 2019, pág. 180). Como en el primer capítulo señalé, es menester tomar en consideración que la teoría poética hegemónica de estos tiempos corresponde a la *imitatio*, y que, por ende, cada escritor al componer una obra en determinado género se circunscribe a una tradición en la cual existen autores y sobre todo lugares comunes a los cuales debe apelar. En este sentido, el contenido del *Discurso en*

loor no debe de entenderse como una composición del todo original e innovativa, sino bajo las directrices que implica el género panegírico en el cual se inscribe.⁶⁸

Robert Curtius en su libro *Literatura europea y Edad Media latina* señala el origen de la poesía panegírica en la antigua Grecia. La estructura de tópicos arquetípica de este género: 1) inventores humanos y divinos de la poesía, 2) utilidad moral y política y 3) el conocimiento enciclopédico y la filosofía como presupuesto del arte, puede encontrarse en autores griegos como *De la música* de Plutarco y el *Cinegético* de Jenofonte.⁶⁹ Con el advenimiento del cristianismo apologético del siglo IV al VI algunos escritores eclesiásticos como San Clemente de Alejandría, Orígenes y San Isidoro de Sevilla concentraron sus esfuerzos en defender y otorgar un valor divino a la poesía conforme a los dogmas de la iglesia, derivando en una categoría de obras dentro del género panegírico que Curtius denomina poesía teológica.

Durante el siglo XV y XVI en España aparecieron obras de esta índole como por ejemplo *Arte de la poesía castellana* de Juan del Encina y *De locis theologicis* de Melchor Cano, textos que se valieron de la estructura tópica del género y la teología para justificar el quehacer poético, sin pretender postular una teoría o preceptos literarios en concreto. El *Discurso en loor de la poesía* obedece a la misma lógica, debe entenderse bajo las directrices propias del género panegírico y no como un manifiesto que contiene los preceptos literatos por los cuales los escritores de la Academia Antártica se guiaban. En consecuencia, aunque es posible presuponer una conexión entre esta institución virreinal y Diego de Hojeda, es arriesgado vincular al poeta y su obra con un programa poético a partir del *Discurso en loor*

⁶⁸ «En la Antigüedad, estas obras aparecían por lo común intercaladas en una obra didáctica sobre la materia correspondiente; casi siempre figuraban en el proemio de la obra o uno de los libros. En el *De inventione*, Cicerón incluye un elogio de la elocuencia; Varrón alaba la agricultura en sus *Res rusticae*, III, I, I-8; Vitrubio inicia el libro noveno de su *Arquitectura* con una reflexión sobre el extraño hecho de que se concedan honores públicos a los atletas y no a los escritores, que prestan servicios mucho más importantes a la república. El poeta del *Etna* (versos 274 ss.) trae un elogio de las ciencias naturales. La *commendatio historiae* era de rigor en toda la obra histórica (Polibio, I, I; V, VII-VIII; Diodoro, I, 15; Halm, *Rhetores latini minores*, p. 588).» (Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, II. Traducción: Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, 2017, pág. 760).

⁶⁹ «He aquí un modelo de la laudatio de arte. Su tópica abarca los siguientes puntos: 1) inventores humanos y divinos del arte; 2) utilidad moral y política de éste; 3) el conocimiento enciclopédico y la filosofía como presupuesto del arte; 4) catálogo de héroes. Es análoga a la estructura del proemio al *Cinegético* de Jenofonte, que contiene un elogio de la caza fundado en el siguiente esquema: 1) la caza es invento de los dioses Apolo y Ártemis; 2) éstos lo ofrecieron a Quirón en premio de su honradez; 3) Quirón enseñó la caza a los héroes Néstor, Peleo, Teseo, Odiseo, etc.; 4) por consiguiente, el arte de la caza es muy importante; infunde ánimo a los guerreros jóvenes y les enseña a pensar, a hablar y a obrar bien.» (Curtius, 2017b, pág. 761).

de la poesía, por lo que ninguna característica en particular de *La Cristiada* puede adjudicarse a los objetivos de esta institución que no pertenezca a la tradición épica culta en sí misma.

Por último, el rasgo quizá más destacable del texto es la *invocatio* a las Ninfas de Sur: «Aquí ninfas del sur venid ligeras/ pues que soy la primera que os imploro/ dadme vuestro socorro las primeras» (vv. 22-24). Este *topo* desde la antigüedad se ha empleado para pedir inspiración poética y antecede momentos importantes de la narración. En cada composición el sujeto al cual se pide inspiración varía, siendo algunas veces las musas paganas, cristianas⁷⁰ o incluso el soberano al cual se dirige el poema.⁷¹ En este caso, Clarinda utiliza este recurso para pedir inspiración a seres nunca nombrados: las ninfas del sur. Con ello la autora se destaca de la tradición puesto que busca señalar un nuevo *locus* de enunciación poética en Sudamérica a partir del cual se producirán vinculados a la tradición occidental. Este rasgo no busca separar la poesía producida en América de aquella realizada en Imperio hispánico, sino arraigarla en los mismos cánones, tópicos y estructuras de una tradición precedente.

Es decir que no está convocando a las musas grecolatinas, a las Pimpleides ni a las musas del Helicón, sino a unas novedosas Ninfas del Sur, reescribiendo la tradición clásica y humanista en función de un *locus* de enunciación americano y actual. En la alusión temporal "soy la primera que os imploro", el llamado del poeta - la poetisa, en este caso - parece conferir existencia a esas musas sudamericanas. Ese *locus* de enunciación no se encuentra, en consecuencia, ni desterritorializado ni en la acronía del mito y su función es invitar a la poesía a desplazarse de Europa a América. (Fernández, 2017, pág. 32).

En este sentido, el *Discurso en loor de la poesía* puede entenderse como una composición panegírica/teológica que busca colocar en el mapa de la tradición poética un nuevo *locus poético* en Sudamérica. Los *topoi* que lo configuran no son por lo tanto postulados teóricos a seguir, sino rasgos arquetípicos del género al cual se circunscribe el texto, por lo que vincular la epopeya hojediana dentro de un programa específico a partir del contenido del

⁷⁰ «Las Musas no tenían una personalidad tan definida como los dioses del Olimpo; sé sabía muy poco de ellas. Encarnaban un principio puramente espiritual, que bien podía desligarse del panteón grecorromano; la única figura del olimpo homérico con la cual estaban estrechamente relacionadas era Apolo. Desde la época más primitiva de la Hélade, la imagen de las Musas carecía de rasgos fijos; había, desde los tiempos más antiguos tradiciones contradictorias acerca de su número, su origen, su morada, y sus funciones. Las Musas de Hesíodo, no son las mismas de Homero, ni las de Empédocles las mismas de Teócrito.» (Curtius, 2017b, pág. 326).

⁷¹ «Mientras decaía la mitología helénica, el Imperio creaba un nuevo culto: la apoteosis de los Césares. La invocación del soberano llegó a aparecer al lado del apóstrofe a las Musas y aun a suplantarlas, como ocurrió por primera vez en Virgilio (*Geórgicas*, I, 24 ss.), y más tarde en Manilio, Ovidio y otros.» (Curtius, 2017b, pág. 330).

texto no me parece del todo apropiado. No obstante, el valor del poema radica en ser prueba del inicio del desarrollo de una alta cultura letrada a principios del siglo XVII en el virreinato peruano en sintonía con la tradición clásico/humanista a la cual Hojeda pertenece.

CAPITULO III

III La reconfiguración de la *Gerusalemme liberata* en *La Cristiada*

III.1 Diego de Hojeda, *La Cristiada* y la Academia Antártica

Con la llegada al Nuevo Continente de las huestes peninsulares y la fundación del virreinato de la Nueva Castilla inició un proceso gradual de traslado de la cultura europea a Sudamérica. Los modelos políticos, la organización social y la religión católica —mediada por el Imperio hispánico— comenzaron a asentarse poco a poco en el vasto territorio sudamericano. La literatura no fue ajena a este proceso dado que las tendencias en boga de la península hispánica —la *imitatio*, el humanismo, el clasicismo y el italianismo— rápidamente germinaron en el virreinato peruano. Prueba de ello son textos como la traducción de Enrique Garcés *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca*, la *Primera Parte del Parnaso Antártico de obras amatorias* de Mexia de Fernangil y el *Arauco domado* de Pedro de Oña. En relación con este tipo de literatura aviene la imitación de la *Gerusalemme liberata* en la épica de Hojeda, hecho que me propongo estudiar en este tercer capítulo bajo los conceptos planteados por Jesús Ponce Cárdenas.

Antes de emprender mi análisis me parece pertinente traer a colación algunas cuestiones relacionadas con la biografía del poeta y su obra, para lo cual me ayudaré de los datos proporcionados por Calderón del Cuervo. La vida de Hojeda ha sido estudiada por varios académicos y religiosos a partir de las crónicas de la Orden de Santo Domingo, sin embargo, los datos ofrecidos por estos textos son escasos. Las primeras referencias biográficas de Hojeda aparecieron en 1672 en la *Bibliotheca hispana nova* y fueron escritas por Nicolás Antonio. Luego de él, en el siglo XIX fray Justo Cuervo aportaría algunos datos que hoy ayudan a trazar un perfil del poeta. Continuando con esta lista, cabe mencionar las aportaciones de fray Paulino de Quirós en su reseña «Nuevos datos bibliográficos del gran poeta teólogo Fr. Diego de Hojeda» publicado en Madrid en 1911 y Santiago Montoto de Seda en el libro *Ingenios sevillanos del Siglo de Oro que vivieron en América* de 1929. Estos, al igual que Justo Cuervo, toman como fuentes principales las crónicas de la Orden de Santo Domingo, particularmente la Historia de fray Juan Meléndez y el texto de *La Orden de Santo*

Domingo en el Perú fray Domingo Angulo, (Calderón de Cuervo, 1997, pág. 130). Con base en la información que estos textos proporcionan, es posible señalar que Diego de Hojeda nació en Sevilla aproximadamente en 1571. Poco se sabe de su vida en España pues desde muy joven partió al virreinato de la Nueva Castilla, donde en 1591 realizó sus votos monacales ante el prior fray Domingo de Valderrama de la orden dominica. Cinco años después en los preliminares del *Arauco Domado* de Pedro de Oña —miembro de la Academia Antártica— aparece una composición laudatoria suya, la cual representa el primer testimonio literario que se tiene de mano del poeta.

En los primeros años del siglo XVII, Hojeda obtuvo el título de bachiller en Teología, el cual le permitió desempeñarse como Lector de Artes y Teología de su orden y notario apostólico en algunos procesos inquisitoriales. Hacia 1606 su provincia le otorgó el título de Maestro de la Sagrada Escritura debido a su gran desempeño docente, cargo que sin embargo le fue otorgado hasta 1611. Calderón de Cuervo remarca la importancia de estos años ya que, en el testimonio más antiguo de *La Cristiada*, es decir la *editio princeps* de 1611, no se señala a Hojeda como maestro, sino como presentado. Esto plantea la posibilidad de que el dominico haya escrito su epopeya durante la época previa a su nombramiento. Además de esto, en el *Discurso en loor de la poesía* de 1608, Clarinda dedica unos versos al padre Hojeda en los cuales lo alaba por dedicar su pluma a Cristo: «Hojeda, y Gálvez si las plumas vuestras / no estuvieran a Cristo dedicadas, / ya de Castalia hubieran dado muestras» (571-573). Esta referencia deja ver que la autora tuvo conocimiento de al menos una parte de la épica hojediana previa a su publicación. Con base en las fechas señaladas de la *editio princeps* y *Discurso en loor*, es factible plantear la idea de que una parte de la *Cristiada* se conocía entre los años 1606 y 1608 en el virreinato. Esta hipótesis, además, se ajusta a la fecha de aprobación del poema, la cual tuvo lugar en 1609. Durante ese mismo año, Hojeda obtuvo el puesto eclesiástico más alto su vida: prior del Convento del Rosario; sin embargo, por razones desconocidas fue reasignado poco tiempo después al convento de Cuzco en calidad de conventual.

Sobre este asunto hay varias opiniones. Para Justo Cuervo, “El Vicario General de la Provincia Fray Alonso de Armería, por causas no del todo conocidas, lo absolvió del oficio de Prior en Lima, asignándole de nuevo al convento de Cuzco como conventual”. Meléndez no hace ninguna observación con respecto a las causas de este traslado y Angulo lo atribuye a la envidia “que no descansa y que clava sus dientes en todo lo que lleva las señales de grandeza, los clavó también en el P. Ojeda

(sic)”. El que mejor ha estudiado el problema es Vargas Ugarte quién, a partir de una carta del marqués de Esquilache al rey del 16 de abril de 1618 sobre los capítulos de Santo Domingo y San Francisco, concluye que “estos disturbios tenían su origen tiempo atrás desde la venida del Visitador Fray Alonso de Armería...” (Calderón de Cuervo, 1997, pág. 133).

Después de este suceso, el único dato que se conoce del poeta es que fue transferido a Huánuco, donde murió el 24 de octubre de 1615. Aunque su biografía es escasa, los datos señalados muestran a Hojeda como un hombre con un nivel intelectual alto, versado en temas religiosos y relacionado con otras personalidades del ambiente intelectual de la región como Clorinda y Pedro de Oña.

La Cristiada es un poema épico sacro dividido en doce libros —como la *Eneida*— escrito en octavas y que toma como argumento central la vida de Jesús desde la última cena hasta la crucifixión en el Gólgota. El recurso de la analepsis permite introducir episodios del pasado de Jesús, mientras que la prolepsis evoca santos y campeones de la iglesia católica que nacerán en el futuro. Los preliminares del poema son doce: la tasa a cargo de Antonio de Olmedo, la fe de erratas, la cédula real firmada por Jorge de Tovar, las aprobaciones de Francisco Tamayo, Juan de Lorenzana y Agustín de Vega, la licencia del prior Francisco de Vega, cuatro poesías laudatorias (una composición de Lope de Vega Carpio, una canción de Gabriel Gómez, un soneto de Mira de Amescua y un soneto de Gregorio Riva) y la dedicatoria por parte de Hojeda al virrey. En este último texto el poeta explica el porqué dedica el texto al virrey.

Hágolo por dos razones: la primera, por la sabiduría y gran conocimiento que de buenas letras ha comunicado Dios a vuestra excelencia, que de esto deben ampararse los libros que desean con razón perpetuidad; y la segunda, porque quien ha gobernado los dos reinos de las Indias occidentales, y el archivo de sus tesoros, Sevilla, con tanto acertamiento y prudencia, es justo se le ofrezca por espejo la fundación y acrecentamiento y premio del reino del Salvador, Rey de reyes verdadero. Y si no es demasía para carta breve añadir causa tercera, el ver a vuestra excelencia tan aficionada a pobres en las primeras provisiones de este reino, y tan recto distribuidor de la justicia en las segundas de Chile, impelió mi deseo para poner en manos de príncipe tan justo y misericordioso la unión más admirable de la justicia y misericordia de Dios. Recíbala vuestra excelencia con el afecto y rostro que suele tener y mostrar a las cosas de mi religión; que con solo esto el libro quedará honrado, y mi orden obligadísima, y servido nuestro Señor, etc.

Esta dedicatoria muestra tópicos arquetípicos del exordio tales como la poesía como don divino y el panegírico de los soberanos⁷³ en el cual se alaba la sabiduría, el valor, la fuerza, y otras cualidades de la persona a quien se dedica el texto, por lo que, la información que contiene este texto debe tomarse con cierto reparo y no al pie de la letra como intenciones originales del autor. En el segundo motivo el poeta señala que, debido a la buena carrera política del virrey, desea ofrecerle un espejo en el cual pueda reflejarse y aprender a través de la historia del mayor rey de todos: Jesús. Este punto permitiría catalogar *La Cristiada* como una suerte de espejo de príncipes.⁷⁴

III.2 Reconfiguración tartárea

En los apartados siguientes analizaré *La Cristiada* a fin de encontrar la influencia de la épica tassiana a la luz de las categorías adición, detracción, inversión, inmutación y calco lingüístico de Jesús Ponce Cárdenas. También echaré mano de la traducción de Sedeño cuando ésta pueda aportar algo al análisis ya que, como fue posible apreciar en el primer capítulo, existen pruebas de la circulación del texto en el territorio peruano en los años contemporáneos a Hojeda. Para ser mucho más claro he decidido dividir este análisis en dos rubros: reconfiguración tartárea y reconfiguración celestial. En el primero de ellos estudiaré

⁷³ «Después de la barbarie del siglo III la “enorme reacción espiritual del siglo IV” se manifiesta en el hecho de que, por primera vez desde Constantino, la cultura espiritual haya vuelto a juzgarse cualidad suprema de los emperadores; se ve esto en *el Liber de Caesaribus* de Aurelio Víctor (aparecido en 360) y además en las inscripciones y poesías de la época. Teodosio pide a Ausonio, su “padre”, que le envíe sus obras, recordándole el ejemplo de Octaviano, a quien los mejores autores daban a leer sus creaciones. El mismo Ausonio se dirige a Graciano con las palabras “eruditísimo emperador” (*MGH, Auctor, antiquiss.*, V, p. 23, 6) y alaba al soberano (*ibid.*, p. 194, i, 5 ss.) porque se distingue tanto en la guerra como en la palabra, porque reparte su actividad entre las batallas y las Abusas, entre la guerra contra los godos y Apolo. Claudiano juzga que en Honorio “viene a fundirse aquello que siempre tiende a apartarse: la sabiduría y la fuerza, la sagacidad y el valor” (*Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, 314-315).» (Curtius, 2017b, pág. 254).

⁷⁴ «El género de los "espejos de príncipes" ha tenido, en la Península Ibérica, un desarrollo constante y continuo. La necesidad de formación del príncipe, y de los miembros de la alta nobleza en general, originó la elaboración de tratados que, si bien no han tenido por lo general influencia en el resto de Europa, no por ello han poseído características menos específicas. Entre los siglos XII y XIV, el proceso que dio origen a una serie de tratados relativos a la educación del príncipe se desarrolló en medio de la confrontación de formas orientales y occidentales y, en el curso de la segunda mitad del siglo XIII, innumerables obras didácticas y moralizantes, atribuidas a filósofos o a sabios, fueron de hecho traducciones o adaptaciones de formas llegadas de Oriente. El modelo occidental de "espejo de príncipes", creado por Gil de Roma con su *De regimine principum*, acabó por imponer su estructura, aunque la conjunción de elementos orientales y occidentales, que había dado al reino de Castilla un perfil específico y particular frente al resto de Europa, y el impacto de obras transmitidas en árabe, ampliamente favorecido por Alfonso X, el Sabio, nunca desaparecieron del todo. De hecho, la tradición de obras destinadas a formar al príncipe y a enseñarle sus deberes remonta en España a épocas lejanas». (Rucquoi, 2005, pág. 7).

elementos de carácter únicamente infernal o bien malignos (salvo por el argumento) mientras que, en el segundo apartado, elementos asociados a lo celestial/divino.

Me parece pertinente comenzar este estudio partiendo de dos términos que utiliza Antonio Ríos Torres-Murciano en su artículo «Polifemo en Yucatán. Variaciones sobre un episodio de la *Eneida* en la épica cortesiana del Quinientos». Ríos Torres-Murciano señala que aquello que otorga al poema la materia argumentativa —sean crónicas, fuentes históricas, etc.— puede ser entendido como fuente, mientras que la idea de modelo se refiere a la forma de narrar la historia, es decir, la manera de contar la fuente.

Difícilmente se podrá, empero, apreciar estos poemas narrativos (los poemas épicos del ciclo cortesiano. N. del A.) sin tener en cuenta que en ellos confluyen unas fuentes historiográficas, las crónicas, entre las que destaca la *Historia de la conquista de México* de Francisco López de Gómara (1552), con unos modelos literarios constituidos por las obras maestras del género épico, la principal de las cuales —huelga decirlo— es la *Eneida* de Virgilio. En términos amplios podría decirse que las fuentes aportan la materia y los modelos la forma. (Ríos Torres-Murciano, 2016, pág. 86).

La aplicación de estos dos conceptos en *La Cristiada* ayuda a entender a qué nivel se desarrolla en una primera instancia la influencia de la *Liberata*; las fuentes principales de la obra son los evangelios canónicos y apócrifos, y las fuentes secundarias en su mayoría se componen de historias del Antiguo Testamento, como por ejemplo el *Cántico de los tres jóvenes* del libro de *Daniel* o *El cantar de los cantares*.⁷⁵ Partiendo de esta característica, la influencia argumental de la *Liberata* sobre la épica de Hojeda es prácticamente nula, ya que el argumento del poema italiano — la primera cruzada— poco tiene que ver con la historia de Cristo. *Ergo*, la influencia de Tasso se desarrolla a nivel de modelo, según las definiciones del académico español; no obstante, esto plantea un problema más, ya que el género épico obedece a la imitación de estructuras de otras épicas.

It is unquestionable, however, that Hojeda borrowed freely and copiously from works of his predecessors. In view of the fact that he was a learned man and greater reader his vast field of source material obviously extends from the *Iliad* of Homer to the latest literary work of his own day. For an authoritative model of form and

⁷⁵ «Hojeda no desfigura el Evangelio. Hay un respeto profundo por las palabras como por los más mínimos detalles, inclusive por el nivel anagógico sobre el que cada evangelista ha implantado las secuencias. El uso de Apócrifos está en función de completar el dato evangélico y no contradice, ni en un punto, lo establecido por las Sagradas Escrituras. No sólo el Nuevo Testamento está incorporado en el texto. Hay secuencias del Antiguo Testamento repartidas a lo largo del poema tales como la del *Cántico de los tres jóvenes* del libro de Daniel, o como la refundición de el *Cantar de los cantares* (5, 10-16)». (Calderón de Cuervo, 1997, pág. 303).

structure Hojeda looked to the epics of Homer and Virgil. Both the larger and smaller features of *La Cristiada* are similar to those of the *Iliad* and the *Aeneid*. (Edgar Meyer, 1953, pág. 29).

Para Meyer es evidente que Hojeda usa las obras de varios poetas épicos para configurar su propia obra, sin embargo, los textos que fungen como modelos más importantes son la *Ilíada* y la *Eneida*, por ello, me parece pertinente hacer una división entre aquellas características generales que vinculan a *La Cristiada* con la tradición del género épico (y que también se hallan en poemas como la *Gerusalemme liberata*, *Christias* y la *Araucana*), y aquellas características específicas que permiten relacionarlo de manera precisa con otra obra, como en este caso con la de Tasso. Acerca del primer grupo algunos rasgos son: 1) el verso inicial contiene el argumento del poema, 2) el argumento principal de la obra se vincula con una historia más extensa, 3) existe una sucesión de diálogos dramáticos y escenas narrativas a lo largo de la narración, 4) la alternancia de escenas entre planos divinos y terrenales y 5) constantes invocaciones a las musas.

Las características específicas que vinculan a *La Cristiada* por ejemplo con la épica virgiliana, y por ende indirectamente con la *Ilíada*, son: 1) la similitud numérica en la división de cantos, 2) el descenso de Cristo al infierno en el libro sexto al igual que Eneas, 3) el uso constante de la figura retórica del símil, 4) el uso de varios catálogos dentro de la obra, 5) el desarrollo de un concilio en el libro III y una respuesta a éste en el libro IV.

De la tradición épica, es la *Eneida* la obra que presta más elementos estructurales a la obra, así como sugerencias de detalle y literalidad para momentos concretos. Lo más destacable es, sin duda, la profusa utilización —tomando pie en la obra virgiliana— de los recursos de retrospectión y prospección, con lo que se distingue y cobra originalidad la obra frente a la *Christias* de Jerónimo Vida. (Cristobal, 2005, pág. 78).

La influencia de la épica virgiliana sobre la obra de Hojeda a nivel de modelo es clara; sin embargo, ésta no se basa solamente en los elementos enlistados, sino que además el uso de elementos estructurales, similitud de recursos retóricos, entre otros, es una constante en Hojeda. Lo cual conlleva a presuponer que los rasgos o características imitadas de la *Liberata* son características específicas y no generales de un tópico, rasgo o modelo asentado en la tradición épica culta heredada de Virgilio, pero matizado bajo el tamiz tassiano. Bajo la premisa anterior, el primer elemento tassiano reconfigurado en la épica hojediana es el

argumento.⁷⁶ Todos los cantos y libros de ambas epopeyas presentan al inicio una serie de versos que resume los hechos más importantes de la parte en cuestión.

Manda a Tortosa Dio l' Angelo, u'poi
Goffredo aduna i principi cristiani.
Quivi concordi que' famosi eroi
Lui duce fan degli altri capitani.
Quinci egli pria vuol rivedere i suoi
Sotto l'insegne; e poi gl' invia ne' piani
Che a Sion vanno: intanto di Giudea
Il re si turba alla novella rea.⁷⁷

La primera octava de la *Liberata* recapitula los siguientes acontecimientos: 1) el envío del ángel Gabriel al campo de batalla por parte de Dios, 2) el reagrupamiento de las huestes cristianas, 3) la elección de Goffredo como capitán del ejército, 4) el envío de las tropas cristianas a Jerusalén y 5) la turbación del capitán Aladino por el reagruparse cristiano. Del mismo modo el argumento del primer libro de la *Cristiada*, resume los acontecimientos principales que sucederán en el primer libro.

Cena el Señor con su devota escuela;
los pies le lava, ordena el sacramento
de Judas el pecado a Juan revela;
con tres se va y les dice su tormento:
duermen ellos, y Cristo se desvela,
y en la tierra se humilla al Padre atento;
y vestido de ajenas culpas, ora,
ve su muerte y a Dios, gime y llora.

Los eventos que son señalados son: 1) la última cena y el lavatorio de pies, 2) la instauración de la Eucaristía, 3) la traición de Judas y 4) la oración en el huerto. Este rasgo introductorio es el primer elemento que confirmaría la influencia de la *Liberata*. Aunque las primeras ediciones del *Furioso* y *La Araucana* de Ercilla incluyen textos que preceden cada libro,

⁷⁶ Cabe señalar que la inclusión de textos introductorios previos a los cantos es una tendencia en boga de la época que puede apreciarse en poemas como *La Araucana* y el *Furioso*, no obstante, la *Liberata* es la primera épica en resumir los hechos más relevantes por medio una octava. Este rasgo tassiano se asentará tempranamente en obras como *Las navas de Tolosa* de Cristóbal de Mesa, *La Jerusalén conquistada* de Lope de Vega y la misma traducción de Juan Sedeño. Por lo cual, si bien es muy probable que Hojeda se haya inspirado en la epopeya tassiana directamente, cabe la posibilidad de que otro texto o varios de ellos lo hayan influenciado.

⁷⁷ Para facilitar la lectura de este estudio incluiré la traducción de la *Liberata* hecha por Juan Sedeño según sea el caso. «Envía Dios el ángel a Tortosa, / y Gofredo los príncipes ayunta; / do la unión de los héroes generosa / por general le elige toda junta; / toma primero muestra judiciosa, / después para Sion hace la punta; /de que el Rey de Judea, al caso atento, / estaba sospechoso y mal contento.»

ninguno de ellos contiene una octava inicial que resuma el argumento. En la traducción de Sedeño se encuentra también esta característica. En este sentido, si bien ningún de los conceptos de Ponce Cárdenas describe como tal este tipo de imitación, considero que podría ser denominado calco de función de argumento, con ello intento decir que la edición que leyó Hojeda de la *Liberata* contenía este elemento y el decidió utilizarlo. Al respecto Edgar Meyer dice:

Like the *Iliad*, the *Odyssey*, and the *Aeneid*, *La Cristiada* is divided into parts called books, but it differs from them in that an eight-line stanza preceding each book summarizes its content. This innovation is a specific imitation of Tasso, who uses the same technique in his *Gerusalemme liberata*. Since such an expedient is not found in the epics written by the contemporaries of Hojeda, the influence of Tasso on Hojeda is evident. (Edgar Meyer, 1953, pág. 31).

El segundo elemento que Hojeda reconfigura es el tópico del concilio divino. Este elemento constituye uno de los rasgos arquetípicos del género épico desde Homero,⁷⁹ por lo que muchos poetas como Virgilio, Tasso y Claudiano,⁸⁰ se han valido de él en sus obras. Este *topos* literario —en las palabras de Sandra Romano— consiste «en describir a los dioses celebrando una asamblea presidida por una divinidad en el Olimpo, el Cielo o en el inframundo y sirve para tratar un asunto muy importante que atañe a los hombres o a los propios dioses. Éstos suelen discutir entre sí, para llegar al final a tomar una decisión, que suele corresponder con la voluntad de aquel que preside el concilio» (Romano Martín, 2007, pág. 567). Asimismo, el uso recurrente de este tópico lo ha dotado de una estructura general a partir de la cual es posible analizar la influencia de un concilio sobre otro.

A saber, presentación descriptiva de la asamblea, primer discurso (o grupo de ellos) que plantea el problema, momento central de tensión contenida, segundo discurso (o grupo de ellos) que resuelven el problema planteado, y conclusión resolutive, que puede incluir un envío de mensajero. (Romano Martín, 2010, pág. 201n9).

⁷⁹ «El recurso narrativo que presenta los dioses reunidos celebrando una asamblea en el olimpo es un motivo frecuente a lo largo de la historia de la literatura occidental. Su origen se encuentra en la épica griega arcaica: fue ampliamente utilizado en la *Iliada*, la *Odisea* y los *Himnos Homéricos* y pasó a la épica latina ya desde Nevio y Ennio, pasando por Virgilio, Ovidio, Valerio Flaco, Estacio y por su puesto Claudiano.» (Romano Martín, 2010, pág. 180).

⁸⁰ A propósito del concilio infernal, resalta *El Rapto de Proserpina* de Claudiano al ser la primera epopeya en recrear este tópico en el inframundo. «Al comienzo de *El Rapto de Proserpina* aparece una escena que podría equipararse a una asamblea de dioses tradicional pero que presenta una gran diferencia y es que tiene lugar en el infierno, a ella acude todo un conjunto de divinidades y monstruos infernales y está presidida por el dios Plutón en lugar de Júpiter.» (Romano Martín, 2010, pág. 205).

Antes de estudiar los elementos que componen esta estructura, el primer rasgo que denota la vinculación del concilio infernal de *La Cristiada* con el de la epopeya tassiana es su ubicación dentro de la obra. En ambos textos el evento avviene al inicio del libro cuarto, hecho que denota una conciencia estructural del uso del tópico al presentarse en el mismo canto.⁸³ Dicho esto, en la presentación de la asamblea, *La Cristiada* describe primeramente el lugar y las características donde se desarrollará el conciliábulo, así como el llamamiento por parte del diablo.

Mas Lucifer en el tartáreo abismo
de horror poblado y de tinieblas lleno,
donde habita el confuso barbarismo
de verdad falto y de virtud ajeno,
manda llamar y llama por sí mismo,
con voz terrible de espantoso trueno,
a nuevas grandes generales cortes
el osado escuadrón de sus consortes.
(IV, 2. 1-8)

Estos versos sitúan a Lucifer en el tártaro,⁸⁴ el cual está poblado de horror y de tinieblas, así como de falta de orden y de verdad. El uso de “tartáreo” como adjetivo calificativo para describir partes o componentes vinculados al infierno es un rasgo constante en la *Liberata*, como por ejemplo: el apóstrofe inicial del discurso de Lucifer: «Tartarei numi» (IV, 9. 1), la descripción de las puertas del infierno: «Ei venne e ruppe le tartaree porte» (IV, 11. 3) y «Cotali uscir da la tartarea porta» (XI, 66. 5), las grutas desde donde Plutón arroja a los

⁸³ «El concilio infernal, con bastantes características afines, hasta el punto de que puede atribuirse no a la casualidad, sino a la explícita conciencia estructural, el que ambos lo sitúan al principio del canto IV.» (Arce, 1973, pág. 53).

⁸⁴ Las descripciones de este tópico considero que también pueden estar basadas en Los evangelios apócrifos, particularmente en el *descensus Christi ad inferos* del Evangelio de Nicodemo «Los evangelios apócrifos — tan difundidos a lo largo de la Edad Media— procuran matizar o ampliar las noticias extraídas de los textos sagrados, si bien en ellos se confunde la ortodoxia religiosa con la visión más pagana, e incluso legendaria, procedente de la tradición popular. El infierno tiene una apariencia de estanque, pozo, mar, río, caverna, prisión, caldero... y se localiza geográficamente en la región boreal, los Tártaros o el desierto de Dudael. Como los héroes de la antigüedad clásica, hasta allí también descienden los profetas en la compañía de un protector, ya sean dos hombres (*Libro 2 de los secretos de Henoc*), un ángel (*Apocalipsis de Sofonías* y *Testamento de Isaac*) o, más concretamente, el ángel Metatrón en el *Testamento de Jacob* o los arcángeles Miguel y Gabriel en el Apocalipsis griego de Esdras. En el caso del *Evangelio de Nicodemo* es el mismo Cristo quien desciende a los infiernos para derrotar a Satanás y liberar a todas las buenas almas que allí reposan. Entre las tinieblas y la oscuridad, bajo un olor a azufre y pez, y el sonido del llanto y el crujir de dientes, gemidos y alaridos horribles, habitan seres temibles que recuerdan el decorado de la mitología pagana.» (Teijeiro Fuentes, 2021, pág. 150)

demonios a la tierra: «tutta versò da le tartaree grotte» (IX, 15. 8)⁸⁵ y el calificativo que acompaña a la trompa⁸⁶ con la cual se hace el llamamiento al conciliábulo «il rauco suon de la tartarea tromba» (IV, 3. 2).⁸⁷ Este término, si bien fue incorporado a la literatura italiana por Petrarca,⁸⁸ sería Tasso y sus imitadores quienes lo harían famoso en la poesía española.

No creo pueda sorprender la hipótesis de que la difusión en la lengua poética española del calificativo «tartáreo» sea debida al prestigio de Tasso. Ciertamente es que el sustantivo en función adjetival se encuentra ya en Juan de Padilla: «tártaras penas» (*Los doce triunfos*, IV, cap. 5, 15), pero la forma «tartáreo», a pesar de sus antecedentes virgilianos y petrarquescos, no parece anterior a los últimos decenios del siglo XVI, precisamente cuando ya nos consta en Cairasco y en Mesa. (Arce, 1973, pág. 71)

Por otra parte, el término tartáreo en *La Cristiada* se encuentra solamente dos veces: al inicio del conciliábulo («Mas Lucifer en el tartáreo abismo», IV, 1. 1) y en las octavas finales del libro VIII («Y noventa en la tierra belicosa / De Hungría, por los tartáros profanos», VIII, 145. 5-6), sin embargo, este segundo uso refiere a los naturales de Tartaria y no al

⁸⁵ A continuación, agrego las traducciones al español de Sedeño de los versos citados «Tartáreos dioses» (IV, 9.1), «rompió la puerta del Averno fuerte» (IV, 11. 3), «cual suele el infernal desasosiego» (XI, 66. 5) y «y de tartáreo horror la noche carga» (IX, 16. 8).

⁸⁶ «La trompa se usa comúnmente como metonimia de la poesía épica «Precisamente en época flavia, se consolidó el uso figurado de la altisonante trompa de guerra (*turba, cornu, lituus, classica*) como metonimia por la poesía épica, mediante un desplazamiento semántico propiciado tanto por la reiterada presencia de este instrumento en las epopeyas latinas desde Ennio como por la identificación etimológica de la lira con la poesía lírica». (Rio Torres-Murciano, 2018, pág. 189).

⁸⁷ «El verso tiene indudables antecedentes virgilianos: *ille aeris rauci canor... fractos sonitus ... tubarum* (Georg., IV, 70, 71), y *tartaream... vocem* (Aen., VI, 577). Ello explica que ya muy tempranamente un humanista como Juan de Mena escribiera: «Ni atiende la licencia / del ronco son de la trompa.» Lo que no cabe duda es que después, en el género épico, la fuente próxima será Tasso. Muy dudoso, en cambio, me parece que en ese rarísimo libro misceláneo de Bartolomé Villalba y Estaña, *El pelegrino curioso y grandeza de España* (de 1577, pero editado en 1886-1889), donde aparece el verso «la ronca voz de la trompeta horrible» (II, 223), la intención del autor fuera referirse «dei tassisti, cantori di epopee» (Farinelli, *Tasso in Spagna*, pág. 252) dada la tempranísima fecha, no sólo anterior a la primera edición completa de la *Gerusalemme* (1581), sino incluso al fragmentario *Goffredo* (1580) y a la aislada publicación del canto IV (1579). De 1583 es el conocido romance de Góngora Amarrado al duro banco, en que se habla del forzado Dragut que en Marbella «se quejaba al ronco son / del remo y de la cadena». El sintagma «ronco son» empieza a ser habitual, hasta el punto de que se convertirá en una estructura lingüística tópica hasta el siglo XIX. Pero es evidente que lo que a nuestro objeto interesa más es su asociación con un instrumento sonoro, la trompeta concretamente, y aún más cuando va ligado al adjetivo *tartáreo*, que no se introduce en la lengua literaria española hasta muy a finales del siglo XVI. El mismo Góngora, en *De la armada que fue a Inglaterra* (1578), inserta el endecasílabo «y al ronco son de trompas belicosas», tan próximo al nuestro, pero sin ese término que requiere un ambiente infernal» (Arce, 1973, pág. 67).

⁸⁸ «Ya en la *Eneida* (VII, 513) se habla de elevar *tartaream vocem* con un cuerno, y Poliziano en sus *Stanze* (I, 28) había escrito este verso, que Tasso habrá recordado: *Sonò Megera la tartarea tromba*. Pero fue Petrarca quien había incorporado el adjetivo a la tradición literaria italiana, no aplicándolo al sonido: *che col piè ruppe le tartaree porte* (soneto CCCLVIII), verso que también Tasso imitó en la octava 11 del mismo canto IV de la *Gerusalemme*: *Ei venne e ruppe le tartaree porte*, cuyo sintagma, final todavía reprodujo en *le tartaree grotte* (IX, 15)» (Arce, 1973, pág. 71).

inframundo. En la traducción de Sedeño sólo aparece en dos ocasiones tartáreo, por lo que es posible sostener que la utilización de este vocablo se debe con gran probabilidad a la influencia de la épica tassiana. Aunque Hojeda no haga tanto uso de este término es claro textualmente en *La Cristiada* que el conciliábulo se desarrolla en este espacio.

Además de esta similitud, otro punto en común entre ambas epopeyas es el llamado al concilio. En *La Cristiada*, Luzbel convoca a los demonios por medio de su voz, la cual es descrita como «con voz terrible espantoso de trueno» (IV, 1. 6). Los diablos, por otro lado, son aludidos con los sintagmas «nuevas grandes generales cortes» (IV, 1. 7) y «osado escuadrón de consortes» (IV, 1. 8). En la épica tassiana el llamamiento se efectúa con una trompa y no con la voz.

Chiama gli abitator de l'ombre eterne
il rauco suon de la tartarea tromba.
Treman le spaziose atre caverne,
e l'aer cieco a quel romor rimbomba;
né s'ì stridendo mai da le superne
regioni del cielo il folgor piomba,
né s'ì scossa giamai trema la terra
quando i vapori in sen gravida serra.
(IV, 3. 1-8)⁸⁹

Tasso usa el adjetivo tartáreo para describir el instrumento musical y el vocablo rauco para calificar el sonido que produce. Además de esto, es posible notar que el poeta italiano alude a los demonios con un sintagma diverso «gli abitator delle ombre eterne». De esta manera se advierte que Hojeda realiza una imitación por inmutación en vez de usar la trompa para llamar a concilio su personaje usa la voz. En el sonido que tanto el instrumento musical como la voz producen también hay un cambio, pues mientras uno es rauco, el otro es de un espantoso trueno. Los sintagmas con los cuales se nombra a los demonios varían, sin embargo, como es posible observar la estructura tripartita del llamamiento tassiano: instrumento, sonido y sintagmas, subyace en el fondo. La octava sucesiva del conciliábulo en *La Cristiada* continua con la descripción del llamado señalando los efectos de la voz de diablo en el inframundo.

Sonó la voz y retumbó en las hondas
y ardientes cuevas del opaco infierno,

⁸⁹ «Llama los habitantes del infierno / el ronco son de la infernal trompeta; / tiembla el lugar más hondo y más interno / y el aire todo, retumbando, inquieta; / jamás del cielo el fulminar eterno / tanto al mortal exánime sujeta, / ni el terremoto así rompe la tierra, / cuando el recio vapor debajo encierra.» (IV, 3. 1-8).

y del Leteo las turbadas hondas
movimiento sintieron casi eterno,
vueltas haciendo en huracán redondas,
con que perdió espantado su gobierno
y timón el solícito Aqueronte:
tal pavor puso en todo su horizonte.
(IV, 2. 1-2)

La voz de Lucifer retumba en las hondas y ardientes cuevas del opaco infierno, y además repercute en las ondas del Leteo haciendo que Aqueronte pierda el control de su barca. En la *Liberata* se presenta un fenómeno similar, una vez que Plutón toca la trompa para llamar a los habitantes de las sombras, el sonido de este instrumento resuena en el inframundo. En la octava tassiana segunda del canto tercero anteriormente citada, se aprecia que el llamamiento del diablo hace temblar las oscuras y espaciosas cavernas del infierno, y que el aire rimbomba también a este sonido, el cual es tan fuerte que ni siquiera el rayo que cae del cielo produce tal efecto, ni tiembla así la tierra cuando los vapores en su seno se agitan. Pese a que Hojeda no imita textualmente las palabras del poeta italiano, la imagen general del llamamiento tassiano permanece en esta octava, ósea tanto el sonido de la voz como el de la trompa repercuten en el inframundo. Por lo tanto, no se trata de una imitación de aspectos textuales, sino más bien de la imitación de la imagen general que se encuentra en el *capolavoro* del poeta italiano. Bajo las categorías de Ponce Cárdenas, estamos ante la presencia de una imitación por inmutación ya que los elementos de la obra modelo se cambian, pero el sentido original permanece.

Finalmente es importante señalar que el verso «il rauco suon de la tartarea tromba» (IV, 3. 2) es prácticamente copiado en *La Cristiada* en dos ocasiones: cuando se describe el ritmo al que asisten los demonios al conciliábulo (salvo por el hecho de cambiar la palabra tartárea por el sinónimo estigia) «al son, pues, ronco de la estigia trompa» (IV, 7. 1) y en la octava 83 del libro duodécimo, en el cual se cambia trompa tartárea por agrestes atambores para describir como las abejas regresan a su colmena («Al ronco son de agrestes atambores, / se parten a su rey medio cargadas, / dejando al fresco prado sus olores, / y presurosas van a las colmenas», VII, 8. 4-7). Estos cambios pueden ser entendidos como imitaciones por inmutación puesto que se eliminan algunos elementos del verso original en primera instancia para después agregarse nuevos. La traducción de Sedeño presenta un verso muy similar «El

ronco son de la infernal trompeta» (IV, 3. 2) por lo que es probable que Hojeda tomase en cuenta este texto, o bien sea una imitación directa de la traducción.⁹⁰

El siguiente elemento por analizar son los asistentes al conciliábulo. Estos son descritos en *La Cristiada* en un catálogo que abarca varias octavas. El primero de ellos es un demonio que fingía ser Júpiter («el demonio, que a Júpiter fingía, / sumo rey de la antigua idolatría», IV, 9. 7-8); el segundo es un ángel inhumano que presidió las batallas en el pasado, el cual puede ser asociado con Marte («Vino también el ángel inhumano / que a las batallas presidió severo, / y del marcial estruendo tomó el nombre, / y engañando, espantó furioso al hombre.», IV, 10. 5-8). Continuando con el listado el siguiente personaje es Apolo («llegó Apolo con roja vestidura, / y entre fuego que rayos parecía, / como sol del infierno, así lucía», IV, 11. 6-8); un demonio fingiendo ser Saturno («Otro que al melancólico Saturno, / mintiendo ancianidad, representaba, / llegó al palacio de su rey nocturno, / con ceño enojadizo y frente brava», IV, 12. 1-4); Venus, («segunda luna del hermoso cielo, / como diosa de amor lasciva y bella, / dejó de Chipre el ancho y verde suelo», IV, 14. 2-4); un demonio que ha tomado la apariencia de la diosa griega Diana («Y el que imitó y fingió envidiosamente / de la deidad eterna el limpio culto / y quiso adoración de casta gente, / teniendo el vicio en la virtud oculto, / cual diosa de las vírgenes clemente, / de Diana tomó el triforme bulto.», IV, 15.1-6); Mercurio («También el diligente mensajero, / que falso padre fue de la elocuencia, / alado en pies, estuvo allí ligero, / pretendiendo mostrar su antigua ciencia», IV, 16. 1-4); el dios egipcio Apis («Y el Apis bruto del brutal Egipto, / en figura de vaca celebrado, / vino, y el otro número infinito», IV, 17. 1-3); el demonio Astaroth («Y el demonio Astarot, a quien el sabio, / perdido el claro y juvenil juicio», IV, 18. 1-2) y un demonio que fingió ser el becerro de oro durante el éxodo mosaico («Y el otro vil que presidió al becerro, / por Dios tenido y en crisol forjado, / efecto pertinaz del loco yerro / del pueblo de Israel desatinado» IV, 19. 1-4).

Los últimos personajes que aparecen en el catálogo de *La Cristiada* son los dioses mexicanos («Ni los dioses en México temidos / de aqueste horrendo cónclave faltaron, / de humana sangre bárbara teñidos, / En que siempre sedientos se empaparon», IV, 20. 1-4); los dioses peruanos, los cuales el poema da el nombre de ídolos («ni del Perú los ídolos fingidos,

⁹⁰ Sólo haré referencia a la traducción de Sedeño en las partes en que pueda existir una posible influencia directa.

/ que en lucientes culebras se mostraron», IV, 20. 5-8); el dios araucano Eponamón («ni Eponamón, indómito guerrero / Mavorte altivo del Arauco fiero », IV, 20. 7-8) y las furias del laguna Estigia junto con las quimeras: («Id presto, furias del Estigio lago, / id, del reino feroz bravas quimeras», IV, 48. 1-2). Este listado muestra diablos disfrazados de divinidades grecolatinas, dioses mexicanos, egipcios, bíblicos, peruanos y deidades grecolatinas. La mezcla de demonios cristianos y paganos es un rasgo en común entre *La Cristiada* y la *Liberata*, sin embargo, la influencia de la épica italiana sobre este aspecto es limitado. Los seres que enlista Tasso no coinciden con la obra hojediana en su totalidad salvo más adelante en el libro duodécimo. En esta parte, Judas, al ver el sufrimiento de Cristo, comienza un discurso en el cual narra cómo pasó de ser buen discípulo a caer en las tentaciones de Lucifer. Una vez que termina, el apóstol se suicida y su alma es llevada al infierno, donde se hace mención a algunos seres que allí habitan.

Es un hediondo y esponjado cieno
 la materia del suelo tenebroso,
 de emponzoñadas sabandijas lleno,
 y él también por sí mismo ponzoñoso.
 Él brota llamas y ellas dan veneno
 con que se ofusca el aire contagioso,
 do aparecen fantásticas visiones
 de orcos, briareos, hidras, geriones.
 (VII, 94. 1-8).

En el último endecasílabo de esta cita aparecen nombradas hidras, geriones, briareos y orcos. Estos seres aparecen nombrados en el conciliábulo tassiano con un orden similar:

Qui mille immonde Arpie vedresti e mille
 Centauri e Sfingi e pallide Gorgoni,
 molte e molte latrar voraci Scille,
 e fischiar Idre e sibilar Pitoni,
 e vomitar Chimere atre faville,
 e Polifemi orrendi e Gerioni;
 e in novi mostri, e non piú intesi o visti,
 diversi aspetti in un confusión e misti.
 (IV, 5. 1-8).⁹¹

⁹¹ «Aquí esfinges y harpías se ven luego; / bravos centauros, pálidos gorgones; / ladrar el monstruo de la envidia ciego; / silbar las hidras y hórridos pitones; / a mil quimeras arrojando fuego; / a polifemos, ásperos geriones; / a cuantos cría el África furiosos, / y otros diversos monstruos espantosos.» (IV, 5. 1-8)

Briareo, por otra parte, viene señalado como un enemigo de Rinaldo en la selva de Saron «crebbe in gigante altissimo, e si feo / con cento armate braccia un Briareo» (XVIII, 35. 7-8).⁹² Por lo que respecta a los orcos, estos personajes no tienen participación en la *Liberata*. En conclusión, los seres infernales que aparecen en el poema italiano tienen una presencia mínima en *La Cristiada*.

El siguiente elemento por estudiar es el discurso del diablo, el cual, dada su extensión, lo analizaré en varias partes. En *La Cristiada* comienza con un apóstrofe, es decir, con la intención de Lucifer de dirigirse directamente a los demonios asistentes al evento, y después continúa con una mención a su origen divino y su caída al inframundo.

Bravo ejército de ángeles briosos,
que fuisteis en el cielo producidos,
aunque, por ser de vuestro honor celosos,
estáis en hielo y llamas sumergidos:
si os acordáis de aquellos dos dichosos
instantes en que fuimos detenidos
en la empírea región de luz perfeta,
no os puede ser mi plática secreta.
(IV, 22. 1-8).

Esta octava contiene cuatro puntos importantes; el primero es el apóstrofe a los demonios («Bravo ejército de ángeles briosos», IV, 22. 1), el segundo el recordatorio de su lugar de creación: el cielo («que fuisteis en el cielo producidos», IV, 22. 2), el tercero el señalamiento del lugar en el que se encuentran actualmente («estáis en hielo y llamas sumergidos», IV, 22, 4) y por último una referencia a los eventos por los cuales los diablos y los demonios fueron detenidos en el cielo, es decir la angelomaquia («si os acordáis de aquellos dos dichosos / instantes en que fuimos detenidos / en la empírea región de luz perfeta» IV, 22, 5-8).⁹³ El diablo tassiano inicia también con un apóstrofe que apela directamente a las divinidades del tártaro, («Tartarei numi, IV, 10. 1).⁹⁴ El apostrofe hojediano, como es posible observar, es

⁹² «crece el gigante furibundo y feo, / con cien brazos armados Briareo.» (XVIII, 36. 7-8).

⁹³ «Si el hecho de la Angelomaquia tratado brevemente aflora a menudo en la literatura de cualquier geografía, es, en cambio, raro en contraste con obras dedicadas por entero al tema. Uno de los ejemplos más conocidos es el de Eramos de Valvasone en Italia quien en su *Angeleida* (1590) narra la lucha entre los ángeles buenos y los rebeldes con la derrota de éstos. Algo parecido hallamos en España alguna vez en el poema anónimo *Libro de la celestial jerarquía o infernal Laberinto metrificado en metro castellano en verso heroico*. O también, siglos más tarde, en el de Pérez Valderrábano —sobre un tema propuesto por la Academia Española— titulado *La Angelomaquia o Cayda de Luzbel* (Palencia, 1876), o en el de Meléndez Valdés, *La Caída de Luzbel* (1820).» (Sola, 1973, pág. 16).

⁹⁴ «Tartáreos dioses» (IV, 10. 1).

completamente diferente al usado por el poeta italiano ya que éste apela a un ejército de ángeles briosos mientras que Tasso a las deidades del tártaro, con lo que el cambio realizado por Hojeda corresponde a una imitación por inmutación en tanto que elimina el elemento original y coloca otro.

El segundo elemento que comparten ambos discursos es el recordatorio del lugar de origen de los demonios, el cual es el cielo. Los versos tassianos señalan que el origen de los demonios se encuentra sobre el sol, lo cual puede entender como el cielo (*là sovra il sole, ond'è l'origin vostra*, IV, 9. 2), mientras que Hojeda explícitamente usa el vocablo cielo para referir el lugar donde estos fueron creados. Aunque las palabras del poeta español difieren de la *Liberata*, la idea de un origen celestial subyace, con lo cual se realiza una vez más una imitación por inmutación, sólo que en este caso la imagen original permanece.

Los últimos elementos que comparten las partes introductoras de ambos discursos son la mención al lugar donde se hallan actualmente los demonios y la referencia a la angelomaquia; el diablo en Hojeda describe este sitio como un lugar en el que estos seres se encuentran sumergidos en hielo y llamas («estáis en hielo y llamas sumergidos», IV, 22. 4) y hace mención a la angelomaquia señalando el momento en que los demonios fueron detenidos en la empírea región, («si os acordáis de aquellos dos dichosos / instantes en que fuimos detenidos / en la empírea región de luz perfeta», IV, 22. 5-7). Por otra parte, el diablo de Tasso la morada actual como un claustro horrible («spinse il gran caso in questa orribil chiostra», IV, 9. 4) y refiere a la angelomaquia con las siguientes palabras: antiguas sospechas, fieros desdeños y alta empresa («gli antichi altrui sospetti e i feri sdegni / noti son troppo, e l'alta impresa nostra, IV, 9. 5-6».⁹⁵ Aunque Hojeda utiliza el mismo orden de elementos de la estructura tassiana: es posible notar que éstos vienen referidos por descripciones diferentes, con lo cual la imitación conserva la imagen general de la epopeya italiana, pero alterando las características específicas, hecho que puede catalogarse como una imitación por inmutación.

En cuanto a la influencia de la traducción de Sedeño sobre estos elementos, considero probable que ésta pueda existir únicamente relacionada con el origen de los demonios. En el endecasílabo italiano ningún vocablo refiere directamente al cielo, sino a un lugar por encima

⁹⁵ «Tartáreos dioses, dice, que sois dinos / del alto cielo que es la origen vuestra; / y de los reinos santos y divinos / echados fuisteis por razón siniestra; / las antiguas sospechas, y malinos / actos, se han visto ya en la empresa nuestra; / por aquel son los cielos gobernados, / y nosotros por pérfidos juzgados.» (IV, 9. 5-6)

del sol; en cambio, Sedeño incorpora la palabra cielo y lo vincula al origen de los demonios («del alto cielo que es la origen vuestra», IV, 9. 2) La imagen que proyecta Hojeda se asimila mucho más a la de Sedeño puesto que ambos se valen del sustantivo cielo como origen de las huestes de Satán y no un lugar por encima del sol. En consecuencia, este es otro endecasílabo que plantea la posibilidad de que Hojeda conociese la traducción de Sedeño y que además echo mano de esta para algunos pasajes en concreto ya sea por razones de métrica, estilísticas, etc. En la siguiente parte del discurso en *La Cristiada*, Hojeda continúa narrando la angelomaquia.

Ya sabéis que, cual nobles cortesanos,
de su oficina amando a Dios salimos;
mas púsonos preceptos inhumanos
en el segundo instante que nos vimos:
mandónos que, rendido cuello y manos,
que para nuestra gloria recibimos,
a la tierra adorásemos, unida
a su persona, y de mujer nacida.
Y que la humanidad poco estimable
de no sé qué Hombre Dios y mortal hombre,
fuese nuestra cabeza venerable,
y él de nuestro Señor tuviese nombre.
Juzgamos, pues, por cosa intolerable
dar a la tierra tan feliz renombre,
y resistimos, ángeles osados,
a sus bajos intentos mal fundados.
(IV, 23-24).

En esta parte del discurso, las palabras del diablo hojediano describen cómo Dios colocó en el pasado preceptos inhumanos en los ángeles puesto que les pidió adorar al hombre Dios, es decir a Jesús: muchos de ellos juzgaron intolerable seguir tal orden y decidieron desobedecer, ante lo cual fueron considerados ángeles osados. La siguiente parte del discurso continúa relatando este conflicto del pasado.

Tuvimos con Miguel trabada guerra
y con otros espíritus cobardes,
que infames adoraron esa tierra
haciendo de humildad viles alardes.
Esta ilustre hazaña nos destierra
a estas eternas tenebrosas tardes,
siendo lucientes hijos de la aurora
que en nuestra excelsa patria siempre mora.
(IV, 25. 1-8).

Como se puede apreciar, estos endecasílabos profundizan sobre la guerra que los demonios sostuvieron en el pasado contra el arcángel Miguel y contra los espíritus que decidieron adorar a Jesús. Del mismo modo una vez más se hace mención al destierro y al origen celestial de los seres infernales («siendo lucientes hijos del aurora / que en nuestra excelsa patria siempre mora», IV, 25.7-8). Esta parte del discurso en *La Cristiada* explora dos imágenes de la épica tassiana; el origen celestial de los demonios y la referencia del conflicto entre ángeles y demonios, los cuales he mencionado con anterioridad. Aunque ni en Tasso ni en Sedeño no se halla una descripción tan extensa, es posible considerarlo como un ensanchamiento de los versos tassianos, con lo cual Hojeda presentan una suerte de imitación por adición.

Además de este vínculo, en ambas epopeyas la resolución del conflicto bélico contiene un matiz positivo; para el poeta español significa una ilustre hazaña («esta ilustre hazaña nos destierra / a estas eternas tenebrosas tardes» IV, 25.6-7), mientras que para Tasso, a pesar de la derrota, permanece en los demonios un anhelo de gloria.

Fummo, io no 'l nego, in quel conflitto vinti,
pur non mancò virtute al gran pensiero.
Diede che si fosse a lui vittoria:
rimase a noi d'invitto ardir la gloria.
(IV, 15. 5-8).⁹⁶

Esta característica, aunque sutil, otorga dignidad a la empresa de los demonios en ambas epopeyas, rasgo que seguramente Hojeda imita de los versos tassianos, en los cuales a pesar de que se señala la victoria angelical, en los demonios permanece un anhelo de gloria.

La siguiente parte del discurso en *La Cristiada* que guarda similitud con la épica tassiana es la resolución del concilio. Luego de que se expongan los motivos por los cuales cada evento fue convocado, los diablos ordenaran a sus subordinados interferir en el plano terrenal. En *La Cristiada* esta acción tiene lugar entre las octavas 46 y 50. Las órdenes que Satanás emite tienen como objetivo comprobar si Jesús es divino y causar estragos entre los fariseos, griegos, romanos y hebreos. En lo concerniente al primero de estos fines, los demonios intentarán por medio de la violencia y la deshonra que Cristo pierda la paciencia. En caso contrario esto probaría su divina naturaleza.

⁹⁶ «y aunque de él haya sido desterrado, / fue mucho lo que entonces pretendisteis; / que si él tuvo felice la victoria, / vosotros de magnánimos la gloria.» (IV, 15. 5-8).

Y ahora, pues, dijo, yo me determino
de saberlo mejor. Id luego todos,
y notad si es humano o si es divino
Por estos nuevos y exquisitos modos:
Si del trono de Dios excelso vino
Al cieno vil de esos terrestres lodos,
Probado con deshonor y con violencia
Particular y atroz, tendrá paciencia.
(IV, 46. 1-8).

En esta octava se aprecia que el diablo usa el vocablo ir para ordenar a los demonios que pongan a prueba a Jesús. Esta conjugación verbal se repite en la mayoría de las siguientes órdenes; particularmente en la octava cuarenta y ocho cuando Lucifer pide a los diablos ir por caminos diferentes para procurar afrentas, mofas y oprobios a Jesús, y en la octava cuarenta y nueve para ordenar e a las furias del lago estigia y a las quimeras que hagan estragos en el plano terrenal.

Id, pues, y por caminos diferentes
le procurad afrentas nunca vistas,
graves mofas, oprobios indecentes.
(IV, 47. 1-3).

Id presto, furias del Estigio lago,
id, del reino feroz bravas quimeras,
dadle de su intención el justo pago
con duras obras y palabras fieras:
id y haced un riguroso estrago,
¡oh tropas de mi ejército ligeras!,
en príncipes, escribas, fariseos,
en griegos, en romanos, en hebreos
(IV, 49. 1-8).

Además de este verbo también se emiten órdenes con los imperativos del verbo notar («y notad si es humano o si es divino», IV, 45. 3), procurar (le procurad afrentas nunca vistas», IV, 48. 2) y soplar («y a los otros soplad soberbia altiva», IV, 49. 2), no obstante, todas estas órdenes obedecen a las finalidades antes mencionadas. Cabe señalar que la parte conclusiva del conciliábulo en *La Cristiada* es una prolepsis que prelude los acontecimientos que avendrán más adelante en la obra: la tortura de Cristo y los estragos de los demonios sobre los sacerdotes judíos y en Pilatos.

En cuanto a la influencia de Tasso en esta parte conclusiva del episodio hojediano, el primer elemento que salta a la vista es la similitud del verbo con el cual se emiten las órdenes, es decir, el verbo *ire*. Al igual que en *La Cristiada*, en el conciliábulo tassiano este vocablo se halla conjugado en modo imperativo de la segunda persona del plural y dirigido al mismo auditorio: los demonios.

Ma perché più v'indugio? Itene, o miei
fidi consorti, o mia potenza e forze:
ite veloci, ed opprimete i rei
prima che 'l lor poter più si rinforze
(IV, 16, 1-4).⁹⁷

Asimismo, la repercusión de las órdenes del diablo también es una prolepsis que anticipa los contratiempos que sufrirá el ejército de Goffredo tales como la ausencia de Rinaldo del campo de batalla, el enamoramiento de Tancredi y los conflictos internos del ejército cruzado.

Sia destin ciò ch'io voglio: altri disperso
se 'n vada errando, altri rimanga ucciso,
altri in cure d'amor lascive immerso
idol si faccia un dolce sguardo e un riso.
Sia il ferro incontra 'l suo rettor converso
da lo stuol ribellante e 'n sé diviso:
pèra il campo e ruini, e resti in tutto
ogni vestigio suo con lui distrutto.
(IV, 17. 1-8).⁹⁸

En este sentido, la reconfiguración de la épica tassiana por parte de Hojeda se articula por tres características: 1) la similitud del verbo imperativo 2) los asistentes al concilio y 3) la prolepsis conclusiva, es decir la estructura general más que las características específicas. En lo concerniente al primer y segundo elemento, catalogo estos rasgos como una imitación de calco léxico del verbo imperativo y de auditorio, aunque éste no corresponda completamente al del texto italiano, mientras que el último rasgo no considero se daba a una influencia tassiana dado que la prolepsis es una característica constante de los concilios divinos en la

⁹⁷ «Mas, ¿por qué yo no cumplo mis deseos, / amigos míos, con mi gran potencia? / corred veloces, oprimid los reos / antes que crezca más su violencia» (IV, 16, 1-4).

⁹⁸ «Sea destino mi voz: aquel perdido / vaya, y el otro muera a la improvisa; / y este de amor lascivo reprimido, / ídolo forme de una dulce vista; / y del rebelde ejército ofendido, / el jefe no se escape ni resista; / haced que sus secuaces de él se huyan, / y sus pertrechos y armas se destruyan.» (IV, 17. 1-8).

tradición de la épica culta, por lo que no necesariamente Hojeda está imitando este rasgo directamente de la *Liberata* aunque sea similar.

Analizado el conciliábulo infernal, me gustaría reparar en otras características que comparten ambas obras relacionadas con aspectos maléficos. Quiero subrayar que Hojeda se vale de los recursos del conciliábulo tassiano para describir otras partes de su obra además del mismo tópico, hecho relevante puesto que revela una tendencia imitativa del poeta. La primera característica de esta naturaleza es la descripción del diablo. En *La Cristiada* se hallan dos perífrasis de Satanás de clara influencia tassiana, la primera aparece en la octava cuarenta y cuatro del libro IV: «El enemigo del linaje humano» (IV, 43. 2). Este endecasílabo guarda gran similitud con el verso tassiano con el cual es también nombrado Satanás: «il gran nemico de l'umane genti» (IV,1. 3). Prácticamente el poeta sevillano traduce al español las palabras de la *Liberata*, con lo cual Hojeda realiza un calco de perífrasis diabólica tassiana. Además, la influencia de este endecasílabo aparece de nuevo en una segunda ocasión cuando Judas usa la misma perífrasis para nombrar al culpable de haberlo tentado contra su maestro, es decir el diablo.

Por discípulo entré de mi Maestro,
y fuilo con verdad algunos días,
solícito y humilde, simple y diestro
en hacer, buen Jesús, lo que decías;
y el enemigo del linaje nuestro,
astuto y envidioso de obras pias,
asechanzas me puso poco á poco,
en que yo tropecé cual ciego y loco.
(VII, 27. 1-8).

La diferencia con el verso tassiano es la elección del posesivo nuestro, elección que obedece a la conservación de la rima con diestro y maestro de los endecasílabos anteriores. En otras palabras el poeta descarta el posesivo suyo del texto original italiano para poder conservar la rima de sus propios versos, logrando así prácticamente un calco de perífrasis. La traducción de Sedeño no registra un calificativo similar, por lo que la influencia de Hojeda sería directamente el *capolavoro* de Tasso.

Al final del libro cuarto aparece el segundo nombre diabólico que me interesa traer a colación. Hojeda hace mención del imperio del dios pagano Plutón para referirse al infierno cristiano. El poeta señala que, en caso de que la crucifixión se lleve a cabo, el imperio de Plutón caerá.

Y alguna traza en padecer oculta
tiene para asolar nuestro gobierno,
y en viles asperezas la sepulta,
porque el rey no la entienda del infierno:
si es traza suya, inmenso mal resulta
al sacro imperio de Plutón eterno;
que en su muerte querrá poner la vida
del hombre, antiguamente destruida.
(IV, 123. 1-8).

En la *Liberata* la relación entre el dios Plutón y el infierno es también una característica, puesto que Tasso utiliza este vocablo para designar al personaje que preside el conciliábulo infernal, es decir el diablo («Siede Pluton nel mezzo, e con la destra / sostiene lo scettro ruvido e pesante», IV, 6. 3-4).⁹⁹ En este sentido, es posible presuponer que Hojeda usa el mismo nombre que Tasso había asignado al diablo en tanto que en ambas épicas el nombre pagano se refiere al mismo personaje. Asimismo, ambos textos sitúan a Plutón en el mismo lugar, por lo que la similitud entre estos personajes es aún mayor. Por consiguiente, esta perífrasis puede interpretarse como un calco lingüístico.¹⁰⁰

La tercera característica del diablo tassiano de la que se hace eco en el poema de Hojeda es la descripción de su molestia ante el avance del ejército de Goffredo. En la primera octava del libro cuarto Plutón, al visualizar a los cristianos felices y contentos, tuerce sus ojos lívidos, se muerde los labios cual toro herido echa fuera el dolor mugiendo.

Mentre son questi a le bell'opre intenti
Perché debbiano tosto in uso porse,
il gran nemico de l'umane genti
contra i cristiani i lividi occhi torse;
e scorgendogli omai lieti e contenti,
ambo le labra per furor si morse,
e qual tauro ferito il suo dolore
versò mugghiando e sospirando fuore.

⁹⁹ «Está Pluton en medio, y con la diestra / sostiene el cetro altísimo y sonante» (IV, 6. 3-4).

¹⁰⁰ La primera mención de Plutón como presidente del conciliábulo infernal se atribuye a Claudiano en el *Rapto de Proserpina*. «Al comienzo de *El Rapto de Proserpina* aparece una escena que podría equiparse a una asamblea de dioses tradicional pero que presenta una gran diferencia y es que tiene lugar en los infiernos. A ella acude todo conjunto de divinidades y monstruos infernales y está presidida por el dios Plutón en lugar de Júpiter. Se trata de otro escenario y de protagonistas, pero existen claras similitudes que merece la pena considerar. Por ejemplo, Claudiano acentúa el paralelismo entre Plutón y Júpiter al presentarlo con ecos virgilianos; el resultado sugiere que el poder de aquél en los infiernos es por lo menos igual que él de éste en el cielo.» (Romano Martín, 2007, pág. 205).

(IV, 1. 1-8).¹⁰¹

Esta imagen, con orígenes virgilianos,¹⁰² es retomada por el poeta sevillano para describir la rabia del sumo sacerdote judío Caifás en el libro III. En esta parte tiene lugar un concilio judío en el Sanedrín, el cual es encabezado por Caifás, para reprender a Jesús. Debido a la acrecentada fama de Cristo, el sacerdote judío muestra desagrado por lo cual es descrito como un hombre molesto que menea sus turbios ojos con dolor y se muerde los labios, imágenes muy similares a las presentadas por Tasso «Estando así el injusto y mal prelado, / los turbios ojos con dolor menean, / muérdese el labio» (III, 5. 1-3). Como es posible observar en estos versos en la descripción de los ojos de Caifás se cambia el adjetivo lívidos por turbios para describir a los ojos, y además se añade que éstos se menean con dolor. Estos ligeros cambios permiten afirmar que existe una imitación por inmutación en la cual se añade un elemento al modelo original, en este caso el vocablo dolor. En lo que atañe a la segunda descripción «Muérdese el labio» el complemento de causa *per furor* se elide y se coloca el sustantivo en singular en vez de en plural, con lo cual, según las categorías de Ponce este cambio puede ser catalogado como una imitación por inmutación.

Asimismo, octavas más adelante, Hojeda reutiliza esta imagen cuando describe el desagrado que Caifás siente por el discurso de Gamaliel. El poeta español delinea el enojo del sacerdote valiéndose de algunos elementos de la descripción tassiana antes señalada, sin embargo, utiliza diferentes verbos para cada elemento; en vez de torcer los ojos como en el verso original, tuerce la boca, mueve los labios y no se muerde, y finalmente muestra desagrado en sus ojos en vez de colorarse estos («Torció la boca, meneó los labios, / Y en los ojos mostró desabrimiento», III, 96, 1-2), con lo cual altera la sintaxis de la idea original y agrega también nuevos verbos. En otras palabras, en estos versos se presenta una imitación por inversión de los primeros dos elementos ya que se altera el orden de los verbos y una imitación por adición en tanto que se añade un nuevo elemento, la boca.

¹⁰¹ «Mientras todos están al caso atentos / para poner por obra lo instruido, / el Demonio, contrario a sus intentos, / contra el campo los ojos ha movido; / y los cristianos viendo estar contentos, / con furor los dos labios se ha mordido; / como el toro que brama, y que suspira, / y airado busca víctima a su ira» (IV, 1. 1-8).

¹⁰² La metáfora de un toro herido para ejemplificar el sufrimiento de un personaje aparece por primera vez en el libro II de la *Eneida* cuando se describe la muerte de Laocoonte «Terríficos clamores lanza al cielo / cual bramidos de toro que huye herido / del altar sacudiendo de la testa / el hacha mal clavada» (II, 222-224).

III.3 Reconfiguración divina

En este apartado analizaré los elementos divinos de *La Cristiada* que presentan influencia tassiana. El primero es el tópico del mensajero divino, el cual se halla tanto en la tradición épica culta como en la tradición bíblica. A partir del canto primero de la *Liberata*, en particular del episodio en el cual el arcángel Gabriel anuncia a Goffredo los designios de Dios,¹⁰³ Hojeda configura varias partes de su obra: 1) la ascensión de la Oración de Jesús al cielo, 2) el descenso de Gabriel a la tierra y 3) el consuelo de la Virgen María. En el libro segundo de la épica hojediana se narra cómo la oración que Jesús ha rezado en Getsemaní sube a los cielos para hablar con Dios.

Con prestat alas, que al ligero viento,
al fuego volador, al rayo agudo,
a la voz clara, al vivo pensamiento
deja atrás, va rasgando el aire mudo.
(II, 2. 1-4).

La primera característica importante de señalar es que, a diferencia de la mayoría de los mensajeros divinos de la tradición épica culta que realizan un viaje del mundo divino al plano terrenal —como Iris en la *Odisea*, Mercurio en la *Eneida* o el arcángel Gabriel en la *Historia Evangélica* de Juvenco y en la misma *Liberata*—, la oración hojediana cumple primeramente un viaje de la tierra al cielo. Aunque en otras epopeyas se hallan episodios similares, como en el *Orlando furioso*, es poco frecuente este tipo trayectos.¹⁰⁴ La inspiración para configurar una imagen de esta natura es probable que Hojeda la hallase en el canto decimotercero de la *Liberata*, en el cual de manera breve se aprecia que las oraciones de Goffredo, cual aves emplumadas, suben al cielo y son acogidas por Dios.

Tarde non fueron già queste preghiere,
che derivar da giusto umil desio;
Ma se non volaro al Cielo prone e leggiere,
Come pennuti augelli, inanzi a Dio.

¹⁰³ «The consoling heavenly Messenger who appears on several occasions in *La Cristiada* is an imitation of Virgil. When Aeneas lingers in the Carthage, enthralled by Dido, Mercury is sent by Jove to order him to depart from Carthage, urging him to fulfil his mission in Italy. Later, in the Christian epic the role of such a Messenger was assigned to an angel, and very frequently to the Archangel Gabriel, as, for example, in the *Poema de Mio Cid*, *La Chanson de Roland*, and in the *Gerusalemme liberata*» (Edgar Meyer, 1953, pág. 49).

¹⁰⁴ «Of this episode Fray Justo Cuervo writes with due appreciation: “Pero donde con más claridad se manifiesta la maravillosa fuerza de invención de que estaba dotado el autor de *La Cristiada*, es en el libro II, el mejor sin duda de todos los del poema. La personificación de la Oración del Hijo de Dios es uno de los rasgos más brillantes que pueden ofrecerse de la gallardía de ingenio de un poeta”». (Edgar Meyer, 1953, pág. 37).

(XIII, 72. 1-4).¹⁰⁵

La oración es descrita en el poema de Hojeda como un ser con alas que rasga el aire y que es tan veloz que supera al viento, al fuego, al rayo y a la voz. En el descenso de Gabriel al campo de batalla se hallan elementos similares, puesto que las del arcángel, blancas con oro en las puntas, infatigablemente ágiles y prestas al vuelo rompen también el cielo y las nubes.

Ali bianche vestì, c'han d'or le cime,
infaticabilmente agili e preste
Fende i venti e le nubi, e va sublime
sovra la terra e sopra il mar con queste.
(I, 14. 1-4).¹⁰⁶

La descripción del viaje del arcángel y la Oración, por lo tanto, coinciden en cuanto al uso del grupo de palabras: prestas alas, y a la acción de rasgar el cielo, sin embargo, a diferencia del texto italiano, Hojeda no ahonda en la composición de las alas, sino en la velocidad de la oración, característica que puede catalogarse como una adición. Cabe decir que en el canto noveno de la *Liberata* este motivo reaparece cuando Dios envía al ángel Miguel a expulsar a los demonios ya que para ejemplificar la velocidad del ser divino, Tasso señala que éste es más rápido que el pensamiento.

Qui tacque, e 'l duce de' guerrieri alati
s'inchinò riverente al divin piede;
indi spiega al gran volo i vanni aurati,
rapido sì ch'anco il pensiero eccede.
(IX, 60.1-4).¹⁰⁷

La descripción del viaje de la oración hojediana y del mensajero de Tasso se asemejan en tanto que para hacer hincapié en su velocidad ambos elementos son comparados con otros elementos: el mensajero divino con el pensamiento y el viaje de la oración con el viento, el fuego, el rayo y la voz. En este sentido, la comparación para ejemplificar velocidad es el elemento que comparten ambas epopeyas, el cual al ser mucho más grande en Hojeda puede catalogarse como imitación por adición.

¹⁰⁵ «Tarde no fue del ruego el verdadero / deseo justamente procedido; / mas cual volante pájaro ligero, / al cielo sus plegarias han subido; / el Padre Eterno escucha al caballero.» (XIII, 72. 1-4).

¹⁰⁶ «Alas se pone blancas y doradas, / infatigables, ágiles y prestas; / hiende las nubes húmedas, formadas / sobre el undoso mar y las florestas» (I, 14. 1-4).

¹⁰⁷ «Aqui calló y el ángel parte luego / con reverencia santa y apacible; / a las doradas alas da el sosiego / que suele el pensamiento incomprensible» (IX, 60.1-4).

Por otra parte, es posible notar que en la épica hojediana se cambian los sustantivos *i venti* y *le nubi* del endecasílabo original por el término aire, el cual conserva cierta similitud con la imagen tassiana. En consecuencia, la imagen de romper el aire con las alas puede considerarse como una inmutación dado que elimina los vocablos vientos y nubes, y añade el elemento aire. Aunque la descripción se halla en el mismo tópico del mensajero divino, el personaje cambia y también su finalidad. Además, es importante mencionar que ideas similares al concepto «prestas alas» y la acción de rasgar el aire son reutilizadas en otras partes de la obra; como por ejemplo, al final del libro II de *La Cristiada* Dios envía al arcángel Gabriel a la tierra: «Prestas alas de plumas aparentes» (II, 138. 1), «cual apacible, cándida cometa, / que el aire rasga imperceptiblemente» (II, 139. 3-4), «ala no mueve, pluma no menea, / Y las espaldas de las nubes hiende» (II, 140. 1-2) y en el libro VI «Rasgó del aire la región más pura, / pasó la helada con gentil denuedo» (VI, 20. 1-2). De estos cuatro ejemplos el tercero me parece relevante ya que incluye el verbo hiende con el objeto directo las espaldas de las nubes, el cual correspondería a la traducción más exacta del verbo que usa Tasso: *fende*, el cual se encuentra en la obra de Sedeño. Si bien el poeta usa constantemente el verbo rasgar para ejemplificar lo que el ángel hace a las nubes durante su vuelo, el hecho de Hojeda use este verbo para describir prácticamente la misma imagen que se halla en la *Liberata* considero que puede deberse a la consulta de la traducción. En este sentido, son altas las posibilidades de que este endecasílabo haya sido influenciado por Sedeño.

Finalmente, la repetición de esta imagen en diferentes partes de la obra hojediana confirma la tendencia del uso de episodios tassianos maravillosos como fuente de recursos descriptivos. En otras palabras, los rasgos, características, estructuras e imágenes del conciliábulo infernal y el mensajero divino tassiano sirven a Hojeda como un conjunto de recursos para enriquecer su obra.

El cabello del heraldo divino en la *Liberata* es otra característica de la cual se vale Hojeda para describir a sus personajes. En la épica tassiana Gabriel orna con rayos su rubia crin («prese, ed ornò di raggi il biondo crine» I, 13. 80) mientras que en *La Cristiada* los cabellos de la oración se componen por los rayos de la aurora («Es de oro su cabeza refulgente, / Su rubia crin los rayos de la aurora», I, 113. 5-6) y la cabellera del arcángel Gabriel es rayos de oro («El hermoso cabello al hombro suelto / Echa, y despide inmensos rayos de oro», VI, 16. 1-2). Ambas descripciones de la cabellera como un elemento luminoso

parten de la imagen del heraldo divino tassiano. La diferencia entre ambas épicas respecto a la *Liberata* es que en ellas se especifica el tipo de rayos que componen la crin del personaje, llevándose así a cabo una imitación por adición que, sin embargo, conserva la imagen original.

El segundo elemento sobre el cual me gustaría reparar es la descripción del arcángel Gabriel. Una vez terminado el coloquio entre la oración y Dios, este último envía al arcángel donde su Hijo para consolarlo por el futuro que está por enfrentar.

Mas Gabriel del aire refulgente
de la región más pura un cuerpo hace,
y cálalo de luz resplandeciente,
que las tinieblas y el horror deshace:
cuerpo humano de un joven excelente,
gallardo y lindo que a la vista aplace
mas bañada su angélica belleza
en una grave y señoril tristeza.
(II, 135. 1-8).

La primera característica que quisiera resaltar de esta octava es la constitución de la figura de Gabriel a partir del aire de la región más pura, es decir, el cielo (en contraposición al área sublunar). Esta descripción tiene su origen en la épica italiana puesto que una vez que Goffredo de Buglione ha sido elegido como general de las huestes cristianas por Dios, éste decide enviar al ángel Gabriel al campo de batalla para notificarle la reanudación de la guerra y juntar así a los ejércitos bajo el estandarte cristiano, ante lo cual, el mensajero divino ciñe su figura de aire invisible («Così parlogli, e Gabriel s'accinse / veloce ad eseguir l'imposte cose:/ la sua forma invisibil d'aria cinse», I, 13.1-3).¹¹⁰ El elemento que vincula estos endecasílabos es el sustantivo aire, sin embargo, los adjetivos los diferencian; mientras Tasso coloca invisible, Hojeda elige refulgente. De esta manera la imagen de ambos seres adquiere un matiz distinto, mientras uno brilla el otro no: sin embargo, se constituyen en figuras humanas por medio del mismo elemento, con lo cual es posible señalar esta variación como una imitación por inmutación.

El segundo elemento que permite plantear la influencia tassiana es la constitución de los personajes en una figura humana; en *La Cristiada* Gabriel toma la figura de un cuerpo el

¹¹⁰ «Entonces Gabriel ha descendido / veloz, para anunciar lo que le impuso; / invisible del aire se ha ceñido, / y al sentido mortal se sobrepuso» (I, 13. 1-3).

cual asemeja al de un joven excelente, gallardo y lindo,¹¹¹ que incluso place a la vista, pero que, a pesar de su belleza angelical, muestra tristeza. En la *Liberata* esta descripción se encuentra en la octava decimotercera del canto segundo, pero en vez de la palabra cuerpo para referirse a la figura humana, se usan tres perífrasis, además de la antes mencionada.

Così parlogli, e Gabriel s'accinse
veloce ad essequir l'imposte cose:
la sua forma invisibil d'aria cinse
ed al senso mortal la sottopose.
Umane membra, aspetto uman si finse,
ma di celeste maestà il compose;
tra giovene e fanciullo età confine
prese, ed ornò di raggi il biondo crine.
(IV, 13. 1-8).¹¹²

Tasso define describe el cuerpo de Gabriel como mortal, con miembros humanos y ornado su crin con rayos, así como similar a joven entre niño y adolescente, que, aunque posee una figura humana no ha perdido su majestad celestial. Como es posible advertir, existe una gran similitud en estas descripciones entre ambas epopeyas: Hojeda configura su personaje a partir de los elementos tassianos, particularmente la edad y el aspecto celestial. Aunque los términos que usa el poeta sevillano son diferentes en su mayoría, los rasgos de la octava italiana permanecen, hecho que puede evaluarse como imitación por inmutación en tanto sigue el sentido prístino del texto italiano.¹¹³

¹¹¹ Las características del ángel tassiano corresponden, como señala Jesús Ponce Cárdenas en su texto «De bello angelico: hagiografía, visión épica y realces iconográficos en *el Isidro*», a los códigos visuales de la época emanados por la pintura de Flandes e Italia. Al respecto, el académico español enlista las características de San Miguel Arcángel en el grabado *Dux Angelorum* (1584) de Martín de Vos, las cuales como puede apreciarse son muy similares tanto a las del personaje tassiano como hojediano: «Con las majestuosas alas desplegadas, aparece san Miguel representado como una bella figura juvenil, con la cabeza descubierta y el cabello rizado envuelto en un nimbo de luminosos rayos. El arcángel luce una armadura clásica, de estilo romano: el peto, ricamente ornamentado, aparece tachonado de estrellas y, lo que resulta más significativo, sobre el pectoral derecho luce el sol, en tanto que sobre el izquierdo fulge la luna. La mano diestra está alzada y parece sostener —como arma luminosa de la que emanan vibrantes rayos— el propio lema latino que corresponde al significado del nombre del ángel: «*Quis ut Deus?*»; mientras que en la mano izquierda sostiene la palma del triunfo.» (Ponce Cárdenas 2019, pág. 70).

¹¹² «Entonces Gabriel ha descendido / veloz, para anunciar lo que le impuso / invisible del aire se ha ceñido, / y al sentido mortal se soto puso; / Y aunque de aspecto humano se ha fingido, / de majestad celeste lo compuso; / entre joven y niño se ha formado, / el cabello de rayos adornado.» (IV, 13. 1-8).

¹¹³ «The scene in Hojeda's poem where God sends Gabriel to Gethsemani is similar to the scene in Tasso's poem where Gabriel is sent to Godfrey of Bouillon to comfort and advise him to rally his army anew against the Turkish forces. The similarity exists particularly in (1) the identity of the messenger; (2) the renewed strength with which both heroes continue the combat —Rinaldo against the pagan forces in order to free the Holy Land, Christ against the prince of darkness in order to redeem mankind; (3) the description of the celestial visitant, his manner of assuming a visible form, and his flight» (Edgar Meyer, 1953, pág. 49).

Otro elemento que presenta características similares a los analizados se encuentra en el libro VI, donde Hojeda reutiliza el tópico del mensajero divino. En estas octavas se narra cómo la Virgen reza por su hijo dada la situación en la que se encuentra («Estaba en su aposento recogida, / orando, de su Hijo y Dios piadoso / la pasión dada», VI, 5.1-3). Luego de esto las palabras y las lágrimas de la Virgen serán descritas subiendo al cielo.

Dijo; y en los suspiros vehementes
las lágrimas volaron hasta el cielo,
y en suspiros y lágrimas ardientes
subieron sus palabras sin recelo.
(VI, 12. 1-4).

Una vez que las lágrimas son escuchadas por Dios, de nuevo éste manda al arcángel Gabriel donde María para anunciarle que, si bien morirá Jesús, también será resucitado.

Oyendo, pues, el padre de la gloria
su llanto y oración dulce y atento,
llama a Gabriel y hácele notoria
su mente inescrutable en un momento:
infórmale con ella la memoria,
y luz divina de su grave intento
Le da, y le dice: Ve a la Virgen pura,
y dile, y de mi parte le asegura,
(VI, 13. 1-8).

que si bien morirá su Hijo amado,
cual hombre, en una cruz, horrible muerte,
presto será por mí resucitado.
(VI, 14. 1-3)..

La descripción del viaje del nuncio divino repite la estructura tassiana en tanto que baja del cielo a la tierra labrando esta vez sus alas del aire y mostrándose como joven bello.

Del cielo baja, el aire perfecciona,
y labra de él sus alas importantes
joven se muestra y forma lindo aspecto.
(VI, 15. 5-7).

En consecuencia, en este episodio de *La Cristiada* es posible que se utiliza por segunda ocasión la estructura narrativa y las características del mensajero divino de la *Liberata*. Los puntos en común entre ambos textos son: la identidad de los mensajes, su constitución en aspecto humano y juvenil a través del aire, y la orden de Dios. Ambos personajes tienen la misma función diegética: anunciar una prolepsis en el plano terrenal. La imitación de este

aspecto, por lo tanto, en Hojeda, se aleja de los aspectos léxicos del texto para centrarse en la narración de la *Liberata*.

Finalmente, una de las reconfiguraciones más interesantes de *La Cristiada* tiene lugar en el libro IV, a partir las características previamente descritas del ángel Gabriel tassiano, es decir, la constitución en figura humana, el brillo del cabello y la belleza y juventud de su cuerpo, se delinea la descripción de un demonio disfrazado de Mercurio. En esta parte del texto el personaje infernal se dirige donde la esposa de Pilato para que ésta convenza a su marido de evitar la crucifixión. En toda la descripción pueden apreciarse la influencia clara de los elementos tassianos.

Pilato era gentil y era casado,
y por aquí trazó Luzbel su enredo;
a un demonio en fingir ejercitado
mandó que a su mujer pusiese miedo.
El ángel, en Mercurio transformado,
su figura tomó gozoso y ledo,
mintiendo ser de Júpiter el nuncio,
que le llevaba un trabajoso anuncio.
Ricas alas formó del aire vano,
hermoso aspecto y juvenil presencia,
y un caduceo en la derecha mano,
y en los labios un río de elocuencia:
bello donaire y proceder lozano,
y ropas cual de noble inteligencia,
y fantástica luz y rojo pelo,
de oro el calzado y de ave presta el vuelo.
(IV, 125-126).

Las características tassianas de este nuncio maligno son la constitución de las alas a partir del aire, que, en este caso es un aire vano; su aspecto hermoso, juvenil y bello; presto al vuelo y estar calzado de oro. Esta reconfiguración me parece destacable en tanto que es la única que parte de una imagen celestial y se reconfigura en una imagen infernal. Finalmente cabe decir que esta descripción confirma tanto el uso del tópico tassiano en tres ocasiones diferentes como la tendencia imitativa del poeta sevillano a reutilizarlo.

El último elemento divino por analizar es la expulsión de los demonios en el libro XII. En esta parte de la épica hojediana se narra cómo después de la crucifixión de Jesucristo, Lucifer con sus diablos huyen del plano terrenal perseguidos por el arcángel Miguel y sus legiones.

Lucifer, volviendo las espaldas,
huye con sus vencidos escuadrones:
iba Miguel pisándole las faldas
con parte de sus ínclitas legiones.
(XII, 134. 1-4).

Con una lanza doble, dura, resplandeciente y gruesa el comandante celestial presiona a aquellos que bravean, es decir a aquellos que se niegan a dejar el plano terrenal.

Y blandiendo una gruesa y dura lanza
de dos hierros que limpios centellean,
muestra el ángel gallardo su pujanza
en los que pertinaces aun bravean.
(XII, 137.1-4).

Por medio de órdenes el general celestial exhorta a los seres infernales a regresar al infierno; en la primera de éstas llama mezquinos a los demonios y les ordena caminar al caos («caminad, mezquinos, / al caos», XII, 137. 7), mientras que en la segunda orden se usa el verbo ir y los envía bramando al fuego eterno («id confusos, bravamando, al fuego eterno», XII, 138. 1). Los elementos apenas señalados presentan influencia tassiana. En el canto IX de la obra italiana se narra que Dios llama al ángel Miguel, el cual cuenta con arma resplandeciente y luminosa (Al gran concerto de' beati carmi / lieta risuona la celeste reggia. / Chiama Egli a sé Michele, il qual ne l'armi / di lucido adamante arde e lampeggia. IX, 58. 1-4) para que expulse a los demonios al Aqueronte con las ánimas del abismo.

Va', dille tu che lasci omai le cure
de la guerra a i guerrier, cui ciò conviene,
né il regno de' viventi, né le pure
piaggie del ciel conturbi ed avenene.
Torni a le notti d'Acheronte oscure,
suo degno albergo, a le sue giuste pene:
quivi se stessa e l'anime d'abisso
crucii. Così comando e così ho fisso.-
(IX, 59. 1-8).¹¹⁴

Una vez recibida la petición, el arcángel emprende el vuelo a donde los seres infernales y les ordena dejar el campo de batalla. El ser celestial utiliza tres elementos para proclamar su orden: el imperativo de ir, el calificativo negativo y un complemento de lugar, en este caso,

¹¹⁴ «Ve y diles tú que dejen el cuidado / a quien toca de aquesta santa guerra; / y no turben el reino reservado / del cielo , hollando la infelice tierra; / y que a su albergue vuelvan apropiado / A las cuitadas ánimas que encierra; / Yo les ordeno que ellos mismos dentro / con ellas se atormenten en su centro.» (IX, 59.1-8).

reino de penas y muerte («itene, maledetti, al vostro regno,/ regno di pene e di perpetua morte», IX, 64. 5-6).¹¹⁷ Como es posible apreciar, la influencia de la épica tassiana radica en el uso de la misma estructura: la utilización del mismo personaje, las órdenes (las cuales presentan una imitación por inmutación ya que el calificativo *maledetti* es eliminado por mezquinos), la huida del plano terrenal y el uso de la misma arma. Respecto a este último elemento, en *La Cristiada* la descripción de la lanza es más elaborada, mientras que en la *Liberata* no se menciona otra característica («disse, e quei ch'egli vide al partir lenti / con la lancia fatal pinse e percosse», IX, 65. 5-6),¹¹⁸ por lo que, si bien cumplen la misma función, Hojeda en este caso agrega elementos al texto original, lo cual forma parte de una imitación por adición.

Como fue posible apreciar, Hojeda utiliza algunos rasgos de la narración de la *Liberata* para su episodio, particularmente el mismo personaje y la función de éste, la orden a los demonios y la lanza. Aunque el poeta agrega características diferentes a cada uno de estos elementos, la estructura que articula el episodio permanece. En otras palabras, en lo concerniente a Miguel y su función en la *Liberata*, el ángel es enviado por Dios y tiene el deber de ahuyentar a los demonios. En *La Cristiada*, por otro lado, el capitán celestial se encuentra en Jerusalén debido a la crucifixión de Cristo, es decir por su voluntad, y el hecho de correr a los demonios se debe a una causa circunstancial. De esta manera, Hojeda toma algunos elementos del episodio tassiano y los reconfigura en función de las necesidades de su propia narración, fenómeno que también es posible apreciar en la orden y la lanza de Miguel. En la *Liberata* el arcángel utiliza una sola orden articulada en tres partes: imperativo, apostrofe y complemento de lugar, para cumplir su finalidad, mientras que Hojeda, basándose en esta articulación, replica la orden colocando vocablos similares. En consecuencia, es posible catalogar todas estas reconfiguraciones como imitaciones por adición en tanto que los elementos base permanecen, pero les añade nuevas características que, sin embargo, conservan la idea de los originales.

¹¹⁷ «Id, id á vuestras cuevas infernales; / a vuestros reinos ásperos y oscuros» (IX, 64. 5-6).

¹¹⁸ «así dice, y algunos resistentes / con la lanza fatal tocado a apenas» (IX, 65. 5-6).

Conclusiones

En este trabajo mi objetivo fue estudiar la imitación de la *Gerusalemme liberata* en *La Cristiada* de Diego de Hojeda. La primera conclusión que quisiera señalar es que la *Liberata* es reconfigurada a nivel de modelo y no de fuente según las categorías de Antonio Rio Torres-Murciano, esto significa que la imitación de Hojeda corresponde a cómo son narradas o descritas ciertas situaciones, y no a la imitación del argumento del poema italiano. Dicho esto, tres son los elementos tassianos reconfigurados por Hojeda: 1) los argumentos, 2) el conciliábulo infernal y 3) el tópico del mensajero divino. Respecto al primero de ellos, lo he catalogado como un calco de estructura argumentativa en tanto que cada octava si bien no imita tal cual las palabras, sintaxis o conceptos de la épica tassiana, estos endecasílabos desempeñan la misma función sumaria de cada libro, es decir, es una octava que presenta los eventos más relevantes libro en cuestión.

En lo que concierne al conciliábulo infernal y el mensajero divino, fue posible apreciar que Hojeda incluye estos tópicos en su obra y que éstos están configurados en buena medida por los mismos *topoi* que se hallan en *Liberata*. En otras palabras, las imágenes, metáforas, descripciones y estructuras que se hallan en estos tópicos sirven a Hojeda como un catálogo de recursos para configurar las descripciones de su propio texto. Un ejemplo de ello es el concepto de «prestas alas» con el cual es descrito el ángel Gabriel, el cual se usa tanto para delinear al mismo personaje, como para describir al arcángel Miguel. A sabiendas de que el *meraviglioso cristiano* fue una de las características más aquilatadas de la *Liberata*, hace sentido que los elementos imitados de la obra por parte de Hojeda sean aquellos de esta naturaleza. Por lo tanto, la reconfiguración de la épica tassiana por parte del sevillano confirma los rasgos de la *Liberata* por los cuales se consagró rápidamente como modelo épico.

Por otra parte, con base en las categorías de Ponce Cárdenas, concluyo que la mayoría de las imitaciones son por inmutación y adición, es decir, la tendencia de Hojeda consiste en eliminar algún elemento de la descripción original y agregar un nuevo elemento o amplificar tal imagen conservando la mayoría de las veces la misma imagen prístina del poema italiano. Así, por ejemplo, el cambio de instrumento con el cual se convoca a concilio, las repercusiones del sonido del instrumento sobre las paredes del infierno, la estructura del discurso de los demonios, las características del ángel Gabriel y la oración son algunas

descripciones que dan prueba de este hecho. Dentro de estas reconfiguraciones existen grupos de palabras que prácticamente son traducidos del italiano al español. La única diferencia es que Hojeda cambia los adjetivos por otros vocablos con una connotación similar, por ello, no he decidido catalogarlos como calcos lingüísticos.

En este último grupo fueron encontrados dos tipos de imitación; la primera es aquella que corresponde a la estructura y función de los argumentos (los cuales he ya mencionado) y el calco de las órdenes diabólicas. Como fue posible observar, en la parte final del concilio el diablo emite órdenes con las cuales envía a los demonios a interferir en el plano mortal, ya sea en la primera cruzada como en la crucifixión de Cristo. Aunque los componentes de tales elementos varían en cuanto al apostrofe y complemento de lugar, el modo verbal de la orden es exactamente igual. En cuanto al resto de categorías presentes en el texto, inversión e inmutación, el número de imitaciones de esta índole encontrado fue mucho menor, por lo que puede considerarse poco común esta tendencia imitativa en Hojeda.

Asimismo, sostengo que es probable que Hojeda se haya valido de la traducción de Sedeño para configurar su obra ya que fue posible encontrar tres endecasílabos en los cuales la influencia del texto es evidente. Desafortunadamente, dado que este estudio se ciñó únicamente a estudiar la influencia directa de la *Liberata* y no a analizar toda la obra, no fue posible ahondar en este tema, sin embargo, cabe la posibilidad que Hojeda se valiese más veces del texto de Sedeño ya sea por desconocimiento del italiano, o por razones estilísticas.

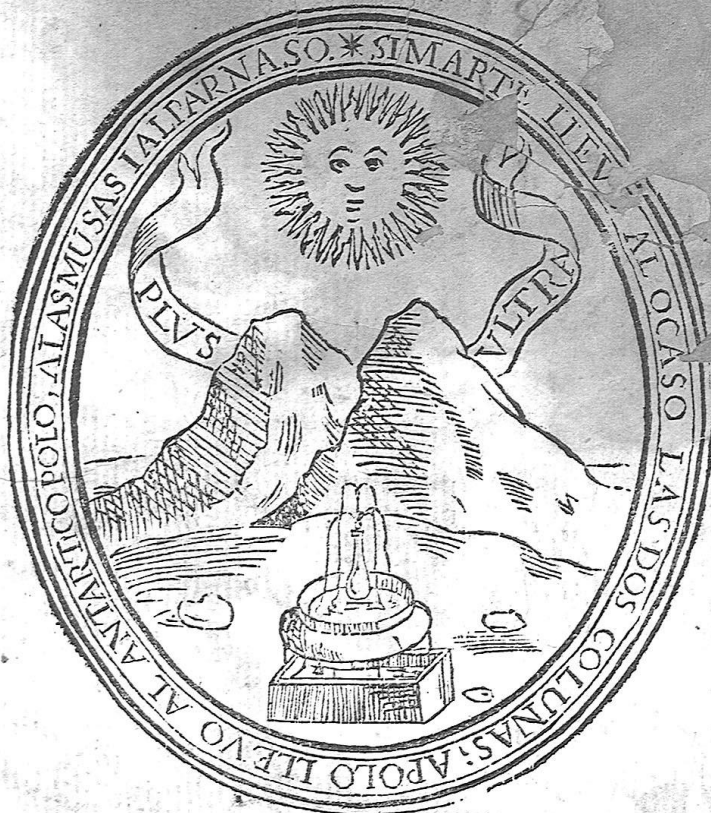
Por último, me gustaría agregar que hasta el día de hoy existen muy pocos trabajos que versen sobre la influencia de Tasso en América, ya sea en los albores del siglo XVII como en sus postrimerías, hecho que me parece desafortunado dada la estima con la que alguna vez contó entre los grandes literatos e importancia. Con este trabajo he buscado contribuir a esta línea de investigación, en la cual espero profundizar en el futuro.

Anexo

PRIMERA PARTE R. 19083
DEL PARNASO
ANTARTICO,
DE OBRAS
AMATORIAS.

Con las 21. Epistolas de Ovidio, i el in
Dirigidas a dō Iuán de Villela, Oydor en la Chávil
Por Diego Mexia, natural de la ciudad de Sevi
en la de los Reyes, en los riquísimos Reinos.

Año



1608

Con Privilegio; En Sevilla.
Por Alonso Rodriguez Gamarra.



Bibliografía

- Álvarez, M. F. (2019). *Carlos V. Un hombre para Europa*. Barcelona: Austral.
- Arce, J. (1973). *Tasso y la poesía española*. Barcelona: Planeta.
- Barbero, S. (2007). «El Escudo de Eneas y la sacralización del poder de Augusto en la Eneida» *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. San Miguel de Tucumán: Universidad de Tucumán, 3-17.
- Bellini, G. (2010). Presencia de la literatura italiana en la América hispana de los siglos XVI y XVII. *Biblioteca Virtual Universal*, 21-38.
- Bernaschina Schürmann, V. (2019). *Ángeles que cantan de continuo. La legitimación teológica de la poesía de el virreinato del Perú*. Postdam: Potsdamer Bibliothek der WeltRegionen.
- Calderón de Cuervo, E. M. (1997). *Poética y apologética en la Cristiada de Diego de Hojeda (Tesis de doctorado)*. Cuyo: Universidad Nacional del Cuyo.
- Cañizares-Esguerra, J. (2008). *Católicos y puritanos en la colonización de América*. Madrid: Marcial Pons.
- Caretti, L. (2001). *Ariosto e Tasso*. Torino: Einaudi.
- Ceserani, R., & De Federicis, L. (1995). *Il materiale e l'immaginario. Volume Terzo. L'antico regime, riforme, rivoluzioni*. Torino: Loescher editore.
- Choi, I. (2019). «La presencia oculta de Torquato Tasso en la Tercera parte de La Araucana de Alonso de Ercilla (1589-90)». *Bulletin Hispanique*, 73-102.
- Colombí-Munguió, A. d. (2011). *Entre voces y ecos: de poética renacentista y poesía hispanica*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cornejo Polar, A. (1962) «Discurso en loor de la poesía.» *Letras*, 81-251.
- Cristobal, V. (2005). «Virgilianismo y tradición clásica en la Cristiada de Fray Diego de Hojeda». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 49-78.
- Curtius, E. R. (2017a). *Literatura europea y Edad Media latina, I. Traducción: Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Curtius, E. R. (2017b). *Literatura europea y Edad Media latina, II. Traducción: Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- De Córdoba, S. (1971). *Garcilaso a lo divino*. Madrid: Castalia.
- De Hojeda, D. (1611) *La Cristiada*. Sevilla: Diego Pérez. *Editio princeps*
- Edgar Meyer, S. M. (1953). *The sources of Hojeda's La Cristiada*. Michigan : University of Michigan Press.
- Fernández, C. B. (2017). «Un canto sibilino americano (sobre el "Discurso en loor de la poesía")». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 25-49.
- Firbas, P. (2000). «Escribir en los confines: épica colonial y mundo antártico». *Agencias criollas. La ambigüedad colonial en las letras hispanoamericanas*, 341-367.
- Gallart, C. C. (2014). *La traducción de la Arcadia de Sannazaro por Jerónimo Jiménez de Urrea (Tesis de doctorado)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- García, M. (1999). «La Jerusalén libertada. El discurso cruzado en los autores del Barroco. Tomo I. Felipe II y su tiempo». En J. L. Pereira Iglesias, & J. M. González Beltran, *Felipe II y su tiempo. Actas de la V reunión científica asociación española de historia moderna* (págs. 45-54). Cadíz: Universidad de Cadíz.
- Gigante, C. (2007). *Tasso*. Roma: Salerno Editrice.

- González Miguel, J. G. (1993). «Juan Sedeño, controvertido traductor de obras clásicas italianas». *Livius*, 97-114.
- Guibovich, P. (1984). «Libros para ser vendidos en el virreinato del Perú a fines el siglo XVI». *Boletín del Instituto Riva-Agüero No. 13*, 85-114.
- Hight, G. (1954). *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental I. Traducción por Antonio Alatorre*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ignasi, J. S. (2009). «El más allá en los concilios limenses del ciclo colonial, 1551-1772». *Muerte y vida en el más allá*, 109-124.
- La Fico Guzzo, M. L. (2007) «El viaje heroico de Catón en la *Farsalia*: coincidencias y divergencias con el paradigma del Eneas virgiliano». *Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales*, 227-226.
- Leonard, I. A. (1959). *Los libros del conquistador. Traducción por Mario Monteforte Toledo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- López Pinciano, A. (1998). *Philosophía antigua poética*. Madrid: Biblioteca castro.
- Maravall, J. A. (1975). *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- Martin, P. G. (1999). «La Jerusalén libertada. El discurso cruzado en los autores del Barroco». Tomo I. Felipe II y su tiempo. En J. L. Pereira Iglesias, & J. M. González Beltran, *Felipe II y su tiempo. Actas de la V reunión científica asociación española de historia moderna* (págs. 45-54). Cadíz: Universidad de Cadíz.
- Martínez López, M. J. (1998). «Garcilaso a lo divino: de la letra a la idea». *Criticón*, 31-43.
- Núñez Rivera, V. (2005). «La poesía religiosa en el Siglo de Oro. Historia, transmisión y canón». *En torno al canón, aproximaciones y estrategias : VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, 333-370.
- Ohanna, N. (2021). «De naufragios y hechiceras: La Jornada de Argel y la mitificación de un desastre milit». *Hispania*, 433-445.
- Pierce, F. (1961). *La poesía épica del Siglo de Oro. Traducido por J. C. Cayol de Bethencourt*. Madrid: Gredos.
- Ponce Cárdenas, J. (2016). *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*. París: Éditions Hispaniques.
- Ponce Cárdenas, J. (2019). «De bello angelico: hagiografía, visión épica y realces iconográficos en el Isidro». En J. Ponce Cárdenas, *Literatura y devoción en tiempos de Lope de Vega* (págs. 35-100). Madrid : Iberoamericana / Vervuert.
- Prien, H.-J. (1996). «La justificación de Hernán Cortés de su conquista de México y de la conquista española de América». *Revista Complutense de Historia de América*, 11-31.
- Prieto, A. (1975). «Del ritual introductorio en la épica culta.»En A. Prieto, *Estudios de literatura europea* (págs. 15-72). Madrid: Biblioteca del estudiante.
- Quesada Gómez, C. (2008). «Épica religiosa hispanoamericana: La Cristiada de Diego de Hojeda y la maquina sobrenatural». En T. Barrera, *Herencia cultural de España en América: siglos XVII y XVIII* (págs. 255-276). Madrid: Iberoamericana.
- Rio Torres-Murciano, A. (2016). «Polifemo en Yucatán. Variaciones sobre un episodio de la Eneida en la épica cortesiana del Quinientos». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. Vol. 36, N° 1, 85-106.

- Rio Torres-Murciano, A. (2018). «La lira de Aquiles. Educación, música y guerra en la épica». En D. E. (coord.), *Visiones y aspectos puntuales de la épica grecorromana* (págs. 181-198). Madrid: Consejo Superiores de Investigaciones Científicas.
- Romano Martín, S. (2007). «Un ejemplo de la influencia de la Eneida de Virgilio en el Isidro de Lope de Vega». *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 565-574.
- Romano Martín, S. (2010). «El Olimpo y el Infierno en la poesía de Claudiano». *Rivista di filologia e di istruzione classica*, I, 198-220.
- Rucquoi, A. B. (2005). «Los espejos de príncipes en Castilla : entre Oriente y Occidente». *Cuadernos de Historia de España*, 7-30.
- Russo, E. (2014). *Guida alla lettura della Gerusalemme liberata*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Segre, C. (2009). Imperialismo spagnolo nella traduzione del Furioso di Jerónimo de Urrea. En P. Tanganeli, *La tela de Ariosto. El Furioso en España: traducción y recepción* (pág. 163). Málaga : Analecta Malacitana.
- Siciliano, I. (1955). «Il Tasso in Francia». *Lettere italiane*, 14-29.
- Sola, S. (1973). *El diablo y lo diabólico en las letras americana*. Bilbao: Castalia.
- Tasso, T. (1584) *Gerusalemme liberata*. Mantova: Francesco Osanna.
- Tasso, T. (1964). *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. Bari: Gius. Laterza & Figli.
- Teijeiro Fuentes, M. (2021). «De la antigüedad clásica al humanismo renacentista: el infierno en algunas obras del Renacimiento». *Edad de Oro*, 159-185.
- Vilà, L. (2001). *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*. Barcelona: Universidad Autònoma de Barcelona.
- Vilà, L. (2001). *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*. Barcelona: Universidad Autònoma de Barcelona.
- Vilà, L. (2012). «De Roncesvalles a Pavía. Ariosto, la épica española y los poemas sobre Bernardo del Carpio». *Criticón*, 45-65.
- Vinatea, M. (2018). «Fundación y grandezas de la muy noble y muy leal Ciudad de los Reyes de Lima» de Rodrigo Valdés. New York: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA).
- Vinatea, M. (2021). *El "Discurso en loor de la poesía" Declaración de principios de los poetas del nuevo mundo*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA).
- Welsh, D. (1971). «Tasso in Eastern Europe». *Italica*, 345-352.
- Yera, S. N. (2020). «Nuevo mundo y Conquista de Francisco de Terrazas». *Studia Aurea*, 579-616.