

RETRATO DEL COLONIZADO: EXPLORANDO LAS FORMAS DE LA DIVERSIDAD CULTURAL EN LA EPICA TEMPRANA DE AMERICA LATINA

Juana Quiñones Goergen
DePaul University

"Afirmaba que el arte lírico es el arte mediante el cual el artista expresa su propia imagen en inmediata relación consigo mismo; y que el arte épico es el arte por el cual el artista expresa su propia imagen en relación consigo mismo y con los otros . . ." (Esteban, el héroe)

—James Joyce, *Ulyses*

La poesía épica, invocando continuamente su alcurnia clásica, avanza sobre el período renacentista, plagando sus páginas de poemas que con frecuencia responden a una función pragmática: la de exaltar una familia o una estirpe que proporcionarán intereses al personaje cantado o al poeta. Otras veces, aprovecha su rango y atracción para proclamar una vida de ejemplaridad religiosa. De vez en cuando, usando el modelo virgiliano, o presentándose como tal, responde a una fidelidad nacionalista. Podríamos además aseverar que casi siempre es "asunto" para la manifestación culta de conceptos morales recogidos por la tradición de la época.

Las características que distinguen un poema épico de otro aparecen unidas en el *Espejo de paciencia*, escrito en 1608 por el canario Silvestre de Balboa (1563-1647). La función de este poema es pragmática ya que exalta la estirpe heroica de los bayameses, de manera que el obispo se convenza de su inocencia en este "caso tan feo". También el texto proclama la "ejemplaridad" de una vida religiosa según declara su prólogo al lector y en la dedicatoria al obispo. De igual forma el texto responde a una fidelidad nacionalista (en modo alguno queremos decir que Balboa tuviese conciencia de estar escribiendo un poema americanista aunque el mundo americano resalta en su obra por ser éste su mundo: "el ameno lugar que tanto ama"), por eso en el calor de la batalla dirá: "nuestra Troya es hoy Bayamo" (45), y hará una clara exaltación nacional en el poema. Traducirá, además, preceptos morales recogidos en la emblemática de la época, casi literalmente ("el alma se salió por esta herida . . . / pagando las maldades

que hizo en vida," 75). Tal vez sea a la luz de estos presupuestos que la crítica se ha dado a designar el poema como "crónica épica". Nosotros pensamos e intentaremos en seguida probar que esta "crónica épica" trasciende los límites convencionales y se convierte en "algo más".

En un primer punto de partida, recordemos que la épica culta o epopeya renacentista es aquella obra en verso que canta al héroe y sus hazañas, y lo hace cobijado en la *imitatio* homérica, bajo el precepto aristotélico, y no siguiendo el cauce de la transmisión oral, popular, de la gesta medieval. Dividida en cantos, tiene un inicio ritual clásico conteniendo la proposición del argumento, la invocación a las Musas, y la dedicatoria al mecenas, escritos en la tan renacentista y conocida forma de la octava real.

La interrelación épica-culta-renacentista da así novedad al sintagma, es decir, da titulación a un especial género literario que fue ávidamente practicado en su época y para cuyo entendimiento en el correr hispánico, nos parece muy conveniente recalcar el canon italiano del que parte: a saber, Ariosto y Tasso¹. Esto es muy importante porque, de un modo u otro, directa o muy indirectamente, el *nobilitare* renacentista (con su apoyo en la imitación ecléctica) va a discurrir por la épica culta y, en sus diversos cauces, se adentrará en el período barroco acudiendo por ejemplo, a las diversas polianteadas. *Nobilitare* (ennoblecer culturalmente), mediante el rango personalizador que implicaba la individualización de la obra anónima, concediéndole una proyección biográfica (vida y cultura) con su autoría; y *nobilitare* mediante la *contaminatio* de la obra de anonimidad popular con la materia clásica parangonable².

Frente a la historia, la épica parece atender preceptualmente al concepto aristotélico, dado en su *Poética* (24:12), del "posible verosímil", basado en que "un hecho no es real porque otro anterior lo fuera". De la *Poética* irán extrayéndose normas para distinguir la épica como una acción heroica contada ampliamente, que no narra necesariamente lo que ha sucedido, sino lo que podría haber sido; que ofrece cuna a lo maravilloso o sobrenatural, en su hacer valer lo imposible pero probable, reflejando el triunfo final de un héroe. Entendamos que estas normas no son universales y que requieren matizaciones; pensemos por ejemplo, en el pasado mítico opuesto al presente histórico entre la *Eneida* y la *Farsalia*³. Siendo así, tendríamos que distinguir en el correr de la épica culta dos planos diferenciadores, que pertenecen respectivamente al campo de los preceptistas y a la realización de los poetas. Esos campos a su vez, originan dentro de ellos controversias u oposiciones, como la sostenida por Juan Rufo y Alonso de Ercilla con motivo de la aparición de la tercera parte de *La Araucana* (1589)⁴.

Frank Pierce, en sus estudios sobre la épica en el Siglo de Oro, nos hace un largo recuento descriptivo de todos los poemas considerados épicos, separando los mismos en "poemas de más de nueve cantos" y los

llamados, “poemas breves (de dos a nueve cantos)” (221). Se nos advertirá que fueron estos últimos tan cultivados como los otros y al repasar las obras nos daremos cuenta de que algunos de estos poemas breves son “épico-burlescos” (como ya lo señala Pierce) y otros, más que una épica, son un panegírico, reforzado por los tópicos del sobrepujamiento y lo indecible y por la *formula laudis*⁵.

Ahora bien, ya hemos dicho anteriormente cómo el *Espejo de paciencia* aúna las características temáticas de la épica renacentista. La crítica existente sobre el poema se ha dedicado, además, a presentar los enclaves intertextuales del *Espejo* con respecto a Ercilla y a Barahona de Soto. En este trabajo examinaremos los enclaves culturales que marcan la diversidad entre la épica caribeña y la épica del sur. Relacionando lo antes dicho sobre la épica renacentista con el *Espejo*, nos damos cuenta de que Balboa se acoge al *nobilitare* del Renacimiento en sus dos acepciones. Así el *Espejo* se nos presenta con proyecciones biográficas —podríamos decir recordando a Sarduy, “biográficas al cuadrado”— e indica específicamente que cantará “de amor y de armas” (el amor del obispo y el valor de Gregorio Ramos), y la valentía de “veinte y cuatro milites”, y la grandeza de Bayamo como “ameno lugar” y como “nuestra Troya”:

De amor diré las grandes maravillas
 Que obró en el pecho de este obispo santo. (. . .)
 Las armas cantaré con que la ofensa
 Dio al ofensor la pena merecida; (. . .)
 Gregorio Ramos es de quien escribo
 Esta hazaña tan digna de memoria, (. . .)
 También diré el valor y valentía
 De veinte y cuatro milites monteros (54-55)

Jugando con la idea de presentar una obra con visos biográficos al público lector, lo que se destaca de manera consciente o no —como dijimos, no creemos que Balboa escriba un poema deliberadamente americanista; por encima de ese “héroe pasivo” que es el obispo, está el “héroe colectivo”, en la unidad comunitaria de Bayamo y como lectores de intertextualidades nos sorprendemos esperando una y otra vez oír el grito de “¡Fuenteovejuna lo hizo!”

En este aspecto *La Araucana* es vista como un poema épico compuesto a la manera de Ariosto (Chevalier 144-46), un poema épico que, sin embargo, no se ajusta a las fórmulas de los grandes modelos clásicos, desde la *Iliada* a la *Eneida* o aún a la *Farsalia*. Ercilla trata de dar dimensión heroica a un relato de sucesos verídicos según formas poéticas nuevas en el género. En repetidas ocasiones Ercilla menciona las limitaciones que la verdad histórica impone en su tema y expresa el deseo de conferir mayor variedad a la obra:

Quíselo aquí dejar, considerado
 ser escritura larga y trabajosa,
 por ir a la verdad tan arrimado
 y haber de tratar siempre en una cosa;
 que no hay tan dulce estilo y delicado
 ni pluma tan cortada y sonora
 que un largo discurso no se estrague
 ni gusto que un manjar no lo empalague. (15.4)

Las digresiones de Ercilla serán pues una especie de antídoto contra la monotonía de la narración bélica, que conferirán a esta obra un carácter singular y marcadamente diverso.

Esta diversidad, que en este trabajo se señala como diversidad cultural *vis-à-vis* la narración épica de Balboa y la tradición épica en general, se concreta e intensifica en el "abrirse" paradigmático de los relatos intercalados en *La Araucana* y la función del destinatario en el *Espejo*.

El destinatario "real" del *Espejo* como discurso poético es fray Juan de Las Cabezas Altamirano: "y como las palabras de los príncipes son tan poderosas, se imprimieron en mí de manera . . . que tomé la pluma y escribí la triste y lamentable prisión de VS., tan sentida y llorada en toda esta" (27). Casi inmediatamente, "se curará en salud" con su destinatario: "No hago mención en ella de la santa vida de VS." (27). Esto confunde un poco, se supone que es precisamente "la santa vida" del obispo, quien al ser raptado da muestra de su "amor y su paciencia", lo que se destaca en el poema. Así presentado parecería que Balboa se disculpa. No nos cabe duda alguna que cualquier lector de este discurso se da cuenta de que Bayamo, descrito por el poeta como "el ameno lugar que tanto amo", se destaca en el ámbito poético ya como *Arcadia* o ya como colectividad valerosa en la persona de sus héroes:

Con esta valerosa compañía
 Parten á Yara, principal asiento,
 Donde llegaron al romper el día
 Cuando Timbreo deja su aposento (64)

Entonces, de repente lo épico va a tomar matices panegíricos para poder alcanzar con la palabra a ese gran héroe colectivo, "cuyo grande valor y pecho altivo / es digno siempre de alabanza y gloria" (44). Más adelante en el poema invocará a las musas y ninfas para poder dibujar con su pluma este panegírico a otros personajes, presentados, también, cada uno, como "héroe en la batalla":

Oh, tú, divina musa Calíope,
 Permite, y tú, bella ninfa Aglaya,

Que pueda dibujar la pluma mía
De este negro el valor y valentía.

(. . .)

¡Oh, Salvador criollo, negro honrado!
¡Vuele tu fama, y nunca se consuma;
Que en alabanza de tan buen soldado
Es bien que no se cansen lengua y pluma!
Y no porque te doy este dictado,
Ningún mordaz entienda ni presuma
Que es afición que tengo en lo que escribo
A un negro esclavo y sin razón cautivo.

Y tú, claro Bayamo, peregrino,
Ostenta ese blasón que te engrandece;
Y a este etíope de memoria digno,
Dale la libertad pues la merece.
De las arenas de tu río divino
El pálido metal que te enriquece
Saca y honra antes que el vulgo hable
A Salvador, el negro memorable. (75-76)

En otras instancias otros "héroes" bayameses son nombrados, pero ninguno de esos ejemplos se puede equiparar a éste.

Por otro lado, en *La Araucana* los cinco episodios de heroínas indias intercalados a lo largo de las tres partes del poema cumplen esta función singularizante y diversificadora. Llama la atención del lector que estas heroínas no parecen ser recuerdo de araucanas que Ercilla pudo haber conocido. Guacolda, Tegualda y Glaura son seres ficticios que actúan bajo nombres aparentemente indígenas, en un ambiente idealizado que nada tiene que ver con la naturaleza y el paisaje real de Chile. Un ambiente que evoca el *locus amoenus* renacentista:

Hácese este concilio en un gracioso
asiento de mil florestas escogido
donde se muestra el campo más hermoso
de infinidad de flores guarnecido:
allí de viento fresco y amoroso
los árboles se mueven con rüido
cruzando muchas veces por el prado
un claro arroyo limpio y sosegado. (1.138)

Durante la narración de los hechos propiamente bélicos, Ercilla se refiere también a las mujeres. Veamos esta referencia a las viudas de los guerreros:

Otro, pues que de Córdova se llama
 mozo de grande esfuerzo y valentía
 tanta sangre araucana allí derrama
 que hizo más de cien viudas aquel día:
 por una que venganza al cielo clama,
 saltan todas las otras de alegría;
 que al fin son las mujeres variables
 amigas de mudanzas y mudables.

La posible alusión a un rasgo bárbaro de las mujeres araucanas, el regocijo ante la muerte de sus maridos, está atenuado por la reflexión general de los dos últimos versos de la estrofa. Ercilla traduce aquí con algunas variantes, un conocido verso de la *Eneida* sobre la inconstancia de las mujeres: "*varium et mutabile semper femina*" (IV:569-70). Se trata pues de uno de los *topoi* literarios, más que de una referencia a un hecho real.

Al continuar la narración se postula una propuesta que resulta ser reivindicadora para la mujer. Las mujeres de las estrofas antes citadas se colocan en la narración frente al espejo, en un proceso concientizador e individualizante, que logra superar la posible intención de Ercilla al superar la imagen femenina que proyecta:

se vuelven temerarias homicidas
 no sienten ni les daba pesadumbre
 los pechos al correr ni las crecidas
 barrigas de ocho meses ocupadas,
 antes corren mejor las más preñadas (5.4-8)

Se establece así otra imagen de la mujer: la subversiva, la luchadora, recobrando en diferentes momentos de la narración el espíritu de la América combativa, indomable e inspiradora. Esta imagen indómita desplaza la imagen prefabricada del modelo épico, dejándola atrás como su otra realidad. Juego de imágenes que al confrontarse con la realidad "otra" de la América indígena, se aliena⁶.

Otro momento de importante ruptura en el que se establece claramente la marca de lo diverso es el momento en que se combinan y desarrollan los temas caballerescos y cortesanos dentro de la estructura narrativa de ambos poemas épicos.

En la presentación que nos hace Balboa de Salvador, junto a la invocación a las musas, encontraremos otro tópico: el de lo indecible. Tal es el valor del negro bayamés que el poeta no tiene palabras para contarle y tendrá que recurrir no sólo a las musas (como en la épica tradicional), sino que además, llamará en su ayuda a la ninfa Aglaya que en los anales de la mitología figura como madre de Proteo, el dios de los muchos rostros (Tripp 30). De acuerdo a nuestra lectura, no parece casual esta elección de

cobijarse bajo el amparo de la madre de la "multiplicidad" encarnada en Proteo.

Es obvio que Balboa está consciente de la censura en la sociedad de su época. Por un lado, vuelve a jugar con los nombres, y a Salvador el negro le adjudica el epíteto de "Salvador criollo", invirtiendo así las valencias. Hemos visto que hasta ahora, el obispo ha sido el único hiperbolizado hasta la divinidad. En esta instancia vemos a Salvador, el negro, convertido en "Salvador criollo" (Salvador es su nombre; Salvador es también apelativo del hijo de Dios). Este personaje aparece divinizado hasta el superlativo, al igual que las antes señaladas comparaciones —hiperbolizadas con lo divino— que aparecen en el texto sobre el obispo. La voz poética pedirá para Salvador la libertad y apelará a Bayamo para que le dé riquezas, porque éste representa a su vez para Bayamo riqueza y "blasón" que le "engrandece". A pesar de curarse en salud en contra de los "mordaces" y consciente de las habladurías del "vulgo", Balboa se confiesa "antiesclavista": "un negro esclavo y sin razón cautivo" (oiremos que dice refiriéndose a Salvador).

Aún más, en su panegírico a Salvador, no aludirá solamente al tratamiento convencional del héroe en la epopeya clásica —adjudicándole adjetivos como intrépido, sagaz, atrevido, etc.—, sino que nos hablará de su linaje, sustituyendo esta serie semántica por otra que revelará una intención panegírica en el modelo de Píndaro —más que en el modelo épico *per se*, como se ha venido pensando— orientada específicamente a la alabanza de la honra y del ingenio:

Hijo de Golomón, viejo prudente:
El cual, armado con machete y lanza,
Cuando vido a Gilberto andar brioso,
Arremete contra él cual león furioso. (74)

Es interesantísimo notar que al describir a Salvador como "león furioso", le coloca del lado de lo "español", es decir, de la fidelidad que deben los criollos a lo español. Como todos sabemos el "apellido de España" era de león⁸, luego entonces, a España —representada en el poema en la persona del obispo como ya hemos visto antes en este trabajo— la salva invocando su apellido: un negro americano, o si se quiere América en la persona de un negro como "león furioso" que se convertirá en su "Salvador" (Elliott 5-28).

Notoria es, en el poema, la transformación o sustitución del motivo heroico por la alabanza a la honra. Este "héroe" es un hombre diferente, pero sobre todo, un hombre múltiple. Para hablar de él habrá que hacerlo invocando a Aglaya (madre de la multiplicidad, como antes hemos apuntado), y además, conjugará en sí los extremos alcanzados por otros héroes de la épica sometidos a una "gran prueba" para demostrar,

venciéndose a sí mismos, que su linaje era el más sabio y el más fuerte⁹. A éste héroe se sumarán otros: "veinte y cuatro valientes insulanos" (64). En este catálogo de los héroes del *Espejo*, éstos serán presentados en forma panegírica. La *formula laudis* se apoya en el sobrepujamiento del valor heroico y del linaje y estirpe de estos hombres. Así desfilarán en su abigarrada multiplicidad:

El bravo portugués Miguel de Herrera
Pasó, mostrando como fuerte roble
El valor grande de su estirpe noble (65)

(. . .)

Gonzalo, que de Lagos y Mejía,
La fama ilustra y su valor sustenta
Pasó, con una punta que tenía (65)

(. . .)

Luego pasó con gravedad y peso
Un mancebo galán, de amor doliente,
Se llamó y escribió Miguel Baptista (65)

Comparado al desfile de otros héroes de la poesía épica, éstos, más que mostrar su aptitud para la batalla, muestran su noble estirpe, su corazón enamorado, su prudencia, sus distintos lugares de procedencia (lo cual destaca más el *todos como uno* que se da en Bayamo), y su identificación con la naturaleza americana (como en otros ejemplos vistos en capítulos anteriores). Así se va construyendo un nuevo modo de lo heroico. Vemos en el texto una heroicidad desplazada, el obispo se va a convertir de motivo del poema, en un pretexto para que el concepto de heroicidad se multiplique. Una suerte de "heroísmo popular" que tanto recuerda a Lope de Vega y que posibilita una lectura cultural y política del poema. Un panegírico de este héroe múltiple que resulta ser Bayamo, una suerte de "Fuenteovejuna" invertida, por tratarse aquí de un hecho heroico que se erige como disculpa de una trans-textualidad histórica. En él no ha de faltar el elemento lúdico, convocado en medio de la seriedad que conlleva evocar los modelos de la tradición.

Vista de esta manera, la prisión del obispo se va a convertir no sólo en motivo del poema, sino en un pretexto para el mismo. Se aprovechará el rapto del obispo (consciente o inconscientemente) para poner al relieve y cantar la gloria de "los valientes insulanos". La muerte que amenaza siempre la *Arcadia* va a irrumpir en este espacio del caos, pero estos héroes harán burla de ella:

Pero aun ahí los halla más aína
La muerte que á ninguno lo perdona,
Van a su alcance Reyes y Medina,
Y en el agua le dan la muerte a nado,
Que se puede decir "maté ahogado".

(..)

Pero Miguel Baptista como un pargo
A nado se arrojó tras de la presa,

(..)

Salen en su socorro á vuelo y nado
Merchán y Melchor Pérez el brioso,
Y manso el negro, pero buen soldado,
Con su hermano que es valiente mozo:
Llegan á donde estaba aquel pescado,
Y cada cual soberbio y animoso
Tirando muchos tajos y reveses,
Rindieron el batel con los franceses. (76)

El símil, que hará de Miguel Baptista "un pargo", le sirve a la voz poética para luego poder "jugar" con el signo "pescado" (otra vez de naturaleza doble) y que metonímicamente va a evocar al "pargo" Miguel Baptista, al mismo tiempo que nos va a describir su condición de "prisionero" "pescado" por los franceses. Lugar aparte merece la inclusión de un dicho popular: "Que se puede decir 'maté ahogado'", dentro del espacio poético. Cintio Vitier ha sido el primero en notar numerosos dichos y proverbios recogidos de la tradición popular e incluidos en el *Especjo*¹⁰.

Por su parte, en *La Araucana* Ercilla describe minuciosamente, al uso caballeresco, el lugar donde se realizan los hechos narrativos presentándose a sí mismo como testigo. Así, el episodio de Tegualda comienza con la presentación de esta figura de mujer que busca entre los muertos el cadáver de su marido para enterrarlo. María Rosa Lida ya ha señalado el recuerdo de Argia, la mujer de Polynices en la *Thebaida*. Se puede mencionar también el paralelo con la historia de Antígona: ambas buscan un hombre entre los muertos (hermano o marido) para darle sepultura y no dejarle condenado al olvido, evitando que quede el héroe sin valor, sin sitio donde ser llorado. De esta manera, la mujer del Arauco se convierte en ejecutante y preservadora de la heroicidad, en esta germinación de la continuidad histórica de Grecia y Thebas que se transmutan mostrándonos la contradicción en pleno ejercicio.

El texto engloba la idea de repetición y el episodio de Tegualda que recuerda por un lado relatos caballerescos¹¹ y por otro se distancia al darse la búsqueda de lo permanente a través del símbolo-imagen de la heroicidad y su núcleo semántico "lo araucano". Como elemento negativo máximo, la muerte se vincula con los símbolos de la oscuridad, la sombra y la eternidad como ausencia del espacio terrenal. Ahora bien, si el texto se lee como un movimiento perpetuo (teniendo en cuenta la naturaleza del ejercicio escritural), los símbolos cambian de signo y se revalorizan en el intertexto pasando de negativo a positivo y viceversa. La transmisión de la acción femenina "contra la muerte" para rescatar del olvido la heroicidad propicia la participación comunitaria en la continua búsqueda

de lo permanente, unificando así la épica americana en el binomio héroe-salvador que se multiplica en los contrarios héroe-negro, héroe-mujer, y expresando magistralmente la tensión dinámica entre lo transitorio y lo permanente.

Para el hombre renacentista, según señalara Leonardo da Vinci, lo pictórico no iría marcado por "hábitos de la razón" sino porque el trabajo del escritor, como el del pintor, aunque procedía aparentemente de los esfuerzos de la mano, en realidad provenía (para el hombre de estos siglos) de la imaginación, y eran ambos "hijos de un mismo esfuerzo mental" (Blunt 68-69).

De ahí que nos atrevamos a decir que el *Espejo de paciencia* podría ser calificada de obra jocoso-seria o de heroico-cómica y atribuirle el carácter de poesía "mixta", usando la calificación que en 1598, le atribuyera don Francisco de Borja a "unas ciertas obras", en su "Prólogo" a la *Dragontea* de Félix Lope de la Vega y Carpio¹². En cuanto a *La Araucana* aunque sigue más de cerca las pautas renacentistas de la poesía épica, en la situación de tentatividad intrínseca al proceso escritural, las oposiciones se unen en el instante fijado por la palabra del poeta. En esta contingencia, el poeta escribe y la escritura fija lo escrito, pero lo fija no como copia de un modelo europeo, sino inmortalizándolo como singular y como diverso al hacerlo histórico. De este modo lo escrito se convierte en vínculo esencial para el lector que, desde la posmodernidad, vuelve al origen en una continuidad de todos los latinoamericanos que son articulados en su fractura de instante dentro del signo de la llamada diversidad cultural, que implica un nacer y un desnacer continuo.

En los poemas de los que se ocupa este trabajo, la épica temprana se nos ofrece multiplicada de esta manera, en un poliedro de espejos. En el caso de *La Araucana* los episodios intercalados de heroínas indias harán despegar el hilo narrativo de su modelo y configurar un espacio salvador que integra el poema en el contexto de lo americano. En el caso del *Espejo* se ha dislocado el tiempo lineal y han aparecido nuevas relaciones con la tradición (motivos, tópicos, lugares comunes, géneros literarios) que aparece abrazada y desplazada en un magistral uso de la técnica de la *imitatio*, que coloca a Silvestre de Balboa a la altura de los *optimi* de la Península y a la altura de los grandes de América.

Notas

¹Sobre la épica de Ariosto y Tasso, véase Pollmann 189-203, y sus interesantes teorías sobre "épica horizontal" (Ariosto) y "épica vertical" (Tasso).

²Esto es, relacionar, por ejemplo, las materias carolingia y bretona con, respectivamente, la historicidad de la *Farsalia* y la mitificación de la *Eneida*.

³Creemos que la lectura de estos poemas acusa una característica que también encontramos en la novela de manera consecuente: su permeabilidad o

contaminación, y su movimiento descanonizador.

⁴Me refiero, claro está, al soneto de Rufo: "Parió tercera vez la vieja Ercilla" y al soneto respuesta de Ercilla, recogidos ambos por Ramírez de Arellano 293-294.

⁵En el panegírico propiamente dicho, a diferencia de la alabanza a los héroes que aparece en la épica, no son sólo las propias acciones de los héroes las que han de alabarse, sino su linaje y la prudencia de sus antepasados. Del héroe, se alabarán la honra y el ingenio seguidos del valor (exaltado mediante el tópico del sobrepujamiento. En la Edad Media el panegírico está presente cobijado bajo la influencia del antiguo discurso epidéctico de las *laudes Italiae* o *laudes Neapolis* (notorios en la fijación del tópico como "alabanza a las ciudades"). En España, Alfonso X el Sabio lo presenta en su *Laus Hispaniae*. Véase Curtius 85-88, y Rodríguez Fernández 202-25.

⁶Ver como ejemplos las descripciones de Guacolda y Garcilaso de la Vega, "Soneto V", en la edición de Rivers. Ver además el episodio de Tegualda y Crepino (20.36-21.12) y los trabajos de Lida de Malkiel sobre *Orlando furioso*.

⁷Escribimos "antiesclavista" entre comillas, conscientes de que una cosa es ser antiesclavista con toda la carga que ello implicará en el siglo diecinueve y otra pedir la libertad de un negro. No hay evidencia de que Balboa cuestione de manera constante la esclavitud como institución, sino que pide que se haga justicia en el caso específico de Salvador. Sin embargo, tal petición en los albores del siglo diecisiete nos lleva a considerar las interrogantes que existen en cuanto a la autenticidad del *Espejo*. ¿Estamos acaso ante un texto "intervenido" y todo este pasaje "antiesclavista" sobre el negro Salvador debería ser leído como la posible intervención ("para-textual") de los discípulos de Domingo del Monte? Tal vez sea así, y es éste un tema que nos interesa investigar en un trabajo futuro.

⁸Véase de Rubén Darío su poema "A Roosevelt": "y hay mil cachorros sueltos del león español".

⁹Pensamos en la gran prueba que hubo de sufrir Caupolicán, antes de que los suyos le aceptaran como el más valiente y la voz poética del poema exalte su valentía: "Y el bárbaro, en el hombro la gran viga, / sin muestra de mudanza y pesadumbre, / venciendo con esfuerzo la fatiga / y creciendo la fuerza por costumbre. / Apolo en seguimiento de su amiga / tendido hacia los rayos de su lumbre / y el hijo de Leocán, en el semblante / más firme que al principio y más constante" (2.160-66).

¹⁰Refiérase a Vitier 30. Entre los dichos populares que Vitier señala se encuentran los siguientes: 1. Que un obstinado corazón sin freno / Pocas veces se inclina a lo que es bueno. 2. Que tarde al bien se determina el hombre. 3. Que el hombre noble y de alta cortesía / Aun de quien no conoce se confía. 4. Que la resolución no admite excusa.

¹¹Ercilla describe minuciosamente, al uso caballeresco, el lugar donde se realizan las fiestas, un prado de estirpe garcilasiana. En este escenario neoplatónico, Crepino vence la indiferencia de Tegualda. Como en otros relatos caballerescos se pone al servicio de la dama (est. 52). Juan Corominas, en su libro *Castiglione y La araucana*, señala que "todo el episodio de Tegualda y Crepino está ideado en términos de nobleza cortesana" (20).

¹²Dice Borja: "se ha de notar que en la poesía hay dos estilos, el uno se llama lírico . . . el otro estilo se llama heroico. Este nombre heroico es nombre genérico, por respeto de tres estilos específicos que abraza, es a saber, obra heroica como la

de Homero y Virgilio y Tasso . . . Otro se llama épico, que en rigor es, cuando cosas muy humildes se tratan heroicamente, como en el *Batracomiomaquia* de Homero. Y el otro se llama mixto, en él escribió Lucano . . . y Ludovico Ariosto . . . esta poesía es la más licenciosa de todas porque debajo del estilo heroico hay agradables episodios y otros géneros y no obliga a cosa particular" (Porqueras Mayo 204-05).

Obras citadas

- Aristóteles. *Poética*. Ed. Víctor García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- Balboa, Silvestre de. *Espejo de paciencia*. Pról. de Lázaro Santana. Las Palmas: Viceconsejería de Cultura, 1988.
- Blunt, Anthony. *La teoría de las artes en Italia. (1450-1600)*. Madrid: Cátedra, 1956.
- Chang-Rodríguez, Raquel. "Mayorías y minorías en la formación de la cultura virreinal." *University of Dayton Review* 2.16 (1983): 23-34.
- Ercilla y Zúñiga, Alonso de. *La Araucana*. Ed. Marcos A. Morínigo. Madrid: Castalia, 1983.
- Pollman, Leo. *La épica en las literaturas románicas*. Barcelona: Planeta, 1973.
- Rivers, Elias L. *Garcilaso de la Vega: Poems (A Critical Guide)*. London: Grant & Cutler, 1980.
- Tripp, Edward. *The Meridian Handbook of Classical Mythology*. New York: New American Library, 1970.
- Vega y Carpio, Lope de. *Obras escogidas*. Tomo 2. Madrid: Aguilar, 1964.
- Virgil. *The Aeneid, Eclogues, Georgics*. Trans. J. W. Mackail. New York: Modern Library, 1949.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto del Libro, 1970.

