



Barroco Americano

Mapas para uma literatura crítica

Samuel A. O. Lima

Facundo Ruiz

Organizadores

Barroco Americano

Mapas para uma literatura crítica

Reitor

José Daniel Diniz Melo

Vice-Reitor

Henio Ferreira de Miranda

Diretoria Administrativa da EDUFRN

Maria da Penha Casado Alves (Diretora)
Helton Rubiano de Macedo (Diretor Adjunto)
Bruno Francisco Xavier (Secretário)

Conselho Editorial

Maria da Penha Casado Alves (Presidente)
Judithe da Costa Leite Albuquerque (Secretária)
Adriana Rosa Carvalho
Alexandro Teixeira Gomes
Elaine Cristina Gavioli
Everton Rodrigues Barbosa
Fabrício Germano Alves
Francisco Wildson Confessor
Gilberto Corso
Gleydson Pinheiro Albano
Gustavo Zampier dos Santos Lima
Izabel Souza do Nascimento

Josenildo Soares Bezerra
Ligia Rejane Siqueira Garcia
Lucélio Dantas de Aquino
Marcelo de Sousa da Silva
Márcia Maria de Cruz Castro
Márcio Dias Pereira
Martin Pablo Cammarota
Nereida Soares Martins
Roberval Edson Pinheiro de Lima
Tatiana Mabel Nobre Barbosa
Tercia Maria Souza de Moura Marques

Secretária de Educação a Distância

Maria Carmem Freire Diógenes Régo

Secretária Adjunta de Educação a Distância

Ione Rodrigues Diniz Moraes

Coordenadora de Produção de Materiais Didáticos

Maria Carmem Freire Diógenes Régo

Coordenadora de Revisão

Aline Pinho Dias

Coordenador Editorial

Kaline Sampaio

Gestão do Fluxo de Revisão

Edineide Marques

Gestão do Fluxo de Editoração

Rosilene Paiva

Conselho Técnico-Científico – SEDIS

Maria Carmem Freire Diógenes Régo – SEDIS (Presidente)
Aline de Pinho Dias – SEDIS
André Moraes Gurgel – CCSA
Antônio de Pádua dos Santos – CS
Célia Maria de Araújo – SEDIS
Eugênia Maria Dantas – CCHLA
Ione Rodrigues Diniz Moraes – SEDIS

Isabel Dillmann Nunes – IMD
Ivan Max Freire de Lacerda – EAJ
Jefferson Fernandes Alves – SEDIS
José Querginaldo Bezerra – CCET
Lilian Giotto Zarus – CB
Marcos Aurélio Felipe – SEDIS
Maria Cristina Leandro de Paiva – CE
Maria da Penha Casado Alves – SEDIS
Nedja Suely Fernandes – CCET
Ricardo Alessandro de Medeiros Valentim – SEDIS
Sulemi Fabiano Campos – CCHLA
Wicliffe de Andrade Costa – CCHLA

Revisão de Língua Portuguesa

Ana Paula Botelho

Revisão de ABNT

Edineide da Silva Marques

Revisão Tipográfica

José Correia Torres Neto

Foto de Capa

https://es.wikipedia.org/wiki/Hip%C3%B3tesis_de_1421

Diagramação

Anderson Gomes do Nascimento

Samuel A. O. Lima
Facundo Ruiz
Organizadores

Barroco Americano

Mapas para uma literatura crítica

60
anos

Fundada em 1962, a EDUFRN permanece dedicada à sua principal missão: produzir livros com qualidade editorial, a fim de promover o conhecimento gerado na Universidade, além de divulgar expressões culturais do Rio Grande do Norte.

Obra financiada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, com recursos do Fundo Editorial da UFRN. A avaliação da obra foi feita por avaliadores/consultores ad hoc com base nos critérios de seleção do Edital 02.2019 da Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - EDITAL DE APOIO À PUBLICAÇÃO DE LIVROS.

Catlogação da publicação na fonte
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Secretaria de Educação a Distância

Barroco americano : mapas para uma literatura crítica / Organizado por Samuel Anderson de Oliveira Lima e Facundo Ruiz – Natal/RN : EDUFRN, 2022.
5920 Kb.; 1 PDF

ISBN 978-65-5569-230-3

I. Barroco. II. Barroco Americano. III. Barroco - Literatura. IV. Lima, Samuel Anderson de Oliveira. V. Ruiz, Facundo.

CDU 821
R777

Elaborada por Edineide da Silva Marques CRB-15/488.

Todos os direitos desta edição reservados à EDUFRN – Editora da UFRN
Av. Senador Salgado Filho, 3000 | Campus Universitário
Lagoa Nova | 59.078-970 | Natal/RN | Brasil
e-mail: contato@editora.ufrn.br | www.editora.ufrn.br
Telefone: 84 3342 2221

SUMÁRIO



APRESENTAÇÃO8

INTRODUCCIÓN10

Facundo Ruiz

EPISODIOS DE MECENAZGO

EN LOS VIRREINATOS AMERICANOS24

Beatriz Colombi

EL BARROCO EN LA HISTORIOGRAFÍA

LITERARIA LATINOAMERICANA

DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX49

Francisco Zaragoza

LA MATERIALIDAD DEL LIBRO

EN ESPAÑA Y NUEVA ESPAÑA (SIGLO XVII-XVIII).

UN PROBLEMA (CRÍTICO) LITERARIO75

Carla Fumagalli

GREGÓRIO DE MATOS E GUERRA &

JUAN DEL VALLE Y CAVIEDES EM

CICLOS DE ANTOLOGIAS104

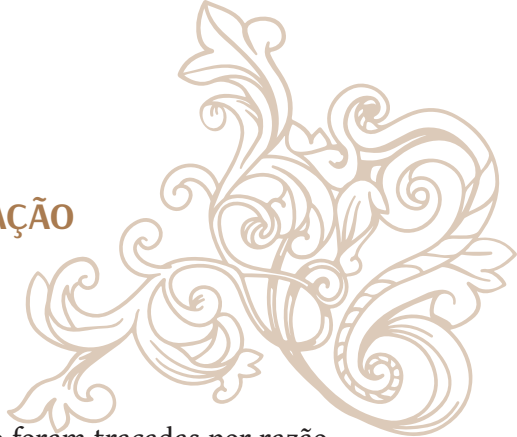
Ciro Soares

CIENCIA Y LITERATURA133

Gina Del Piero

O JESUÍTA JOSÉ DE ANCHIETA - SEU TEATRO E O AUTO NA ALDEIA DE GUARAPARIM	163
<i>Ester Abreu</i>	
CUATRO PROPUESTAS PARA LEER LA PREDICACIÓN BARROCA EN AMÉRICA	187
<i>Juan Vitulli</i>	
GREGÓRIO DE MATOS, A CIÊNCIA POÉTICA E O BARROCO	214
<i>Samuel Lima</i>	
SOBRE OS AUTORES	245

APRESENTAÇÃO



As linhas que percorrem este livro foram traçadas por razão do trabalho meticuloso que envolve a pesquisa no âmbito do mundo barroco, certamente alentado pelos grandes ícones, Góngora, Sor Juana, Gregório, Cervantes, Quevedo, fazendo parte da formação de uma constelação ornamentada pelo saber. Reúnem-se aqui vozes que podem parecer, em alguns momentos, dissonantes, no entanto, ecoam um som plural para delinear um mapa crítico do barroco americano.

Este livro é fruto da parceria estabelecida por meio do convênio de cooperação acadêmica entre a Universidade Federal do Rio Grande do Norte e a Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, e está composto de estudos de especialistas no tema do barroco, professores de universidades nacionais e estrangeiras. Os capítulos - cuja descrição detalhada poderá ser vista na introdução do livro -, escritos em português e em espanhol (dando ênfase ao aspecto da internacionalização do saber por meio da parceria entre os dois países), têm como público-alvo pesquisadores desse tema, além de serem essenciais para estudantes de graduação e pós-graduação.

Com isso, queremos agradecer, em primeiro lugar, à Pró-reitoria de Pós-graduação da UFRN, que, por meio do edital em conjunto com a EDUFRN e a SEDIS, apoia a produção deste livro como forma de fomentar a divulgação das investigações por nós realizadas em nossas universidades; agradecemos também ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (UFRN) e ao Instituto de Literatura Hispano-Americana (UBA) pelo incentivo constante para que desenvolvamos nossas pesquisas;



Barroco americano: Mapas para uma literatura crítica

e, em especial, agradecemos a cada um dos autores que contribuíram com seus textos para a confecção desta obra.

Desejamos que vocês, leitores, encontrem em cada um dos textos uma rosa dos ventos (“os ventos do Norte não movem moinhos”), e que consigam percorrer esse mapa crítico para ler a literatura do barroco americano que foi possível desenhar em cada uma das análises propostas.

Boa leitura!!!
Os organizadores

Apresentação



INTRODUCCIÓN

Facundo Ruiz



Parece más cierto, o menos desatinado, pensar el barroco en América según sus mapas que intentar organizar una cronología. Y no, justamente, porque carezca de historia sino porque incluso ésta se despliega –en América– como una historia endémica, fuertemente territorial, hecha de trazas y magnitudes, patrimonios y soberanías, persistencias y confines. Una historia, al decir de Greil Marcus, que repetidamente habla y repetidamente pierde la voz. Menos que un fantasma y más que una presencia, nada –en América– ha reaparecido tanto como el barroco y, sobre todo, bajo tan distintas coordenadas. Objeto de un deseo nunca entero, noción de una comunidad definitivamente inacabada, podemos cartografiar sus destinos, pero no fijarle un origen. Y quizá sea ese uno de los motivos por los cuales, una y otra vez, volvemos a hablar del barroco, volvemos a encontrarnos con el barroco y volvemos a perderlo de vista.

Esta remanencia fundamental del barroco es la que aquí intentamos interrogar o, mejor aún, mapear. A una misma distancia de los esencialismos que todo ven pintado a lo barroco y de los historicismos, que nada oyen cuando su concierto queda suspenso, el carácter endémico del barroco –y de su historia– en América alienta a espaciar y, literalmente, trazar o reticular en sus diversos territorios esos recorridos discontinuos pero deliberados que, innegablemente, hacen del barroco una afirmación radical. La misma afirmación radical que con tanto empeño se ha buscado negar o consagrar y que, en ambos sentidos, confirma ese valor raigal, su *locus comunnis*, en la cultura y el arte americanos. Ese “lugar común” del barroco, esa lógica del barroco que radica América como ningún otro lugar y que, por tanto, no pertenece solamente



a la raíz, sino que las extrae y produce también –matemática, métrica, políticamente– es lo que aquí intentamos pensar. “No siempre es primero el que empieza” dijo, irrepetible, Juan de Espinosa Medrano en su *Apologético en favor de don Luis de Góngora* de 1662. Y eso, de eso, ha hecho el barroco toda su historia: siempre un comienzo localizable, no necesariamente una originalidad primera.

Porque si el barroco puede decirse (y se ha dicho de tantas y tan distintas cosas y situaciones y personajes, ya discordantes ya próximos), y del barroco mismo se ha dicho (casi) todo, resulta evidente entonces que nos encontramos –en cada caso y cada vez– no con una representación o un significado difuso, relativo o caprichoso, sino con una operación muy precisa, accesible y, por eso, recurrida. La volátil o mínima densidad referencial del barroco acentúa, justamente, su máxima eficacia operativa: el barroco es –y ha sido siempre en América– un modo de pensar la unidad y –muy singularmente– de expresarla artísticamente. Cuando Lezama Lima, en 1943, anota en su diario “Uniformadores de la dualidad *versus* diferenciadores de la unidad” (2014, p. 56), el problema –a su entender– ya implicaba soluciones diversas y, en principio, tenía dos respuestas: la de quienes uniformaban, partiendo de una histórica pero también eterna dualidad; y la de quienes distinguían en la unidad, formal pero también concreta. En una primera impresión, el criterio parecía en un caso el tiempo y su carácter direccional y en el otro el espacio y su sentido dimensional, y buena parte de sus posteriores especulaciones (con las “eras imaginarias”) y desavenencias (especialmente con HEGEL, pero también con SPENGLER Y D’ORS) parecen confirmarlo. No obstante, se vislumbra en la sucinta entrada un asunto más inquietante, si no más complejo: ¿qué causa la uniformidad de una dualidad, e incluso la funda, y qué causa la distinción en una unidad, e incluso la explica? Y cualquier caso, ¿qué implica y produce eso en América? ¿Qué sentido puede tener eso para el barroco?

Como sugiere Irleamar Chiampi en el prólogo a *La expresión americana* de Lezama Lima, el período que se inicia con las





independencias americanas, a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, y que se extiende hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial describe en América y para los americanistas una marcada preocupación por el problema de la identidad (colectiva), cierta “angustia ontológica” que en los años 40 empieza a ser resuelta de distintas maneras pero siempre sostenidas en la idea de un mestizaje como “signo cultural” americano, mestizaje que asume la heterogeneidad sin renunciar al “ambicionado universalismo” (1993, p. 10). Este largo período y sobre todo su agitado cambio de siglo, que también resulta relevante para Europa y sus identidades históricas y culturales (menos nacionales que imperiales, cf. HOBSBAWM, 1999), alienta en la filosofía –como explica Montebello– una vuelta de tuerca o nuevo giro copernicano que “trató de volver a fundar esta unidad quebrada entre la experiencia humana y la unidad originaria”: la unidad de la experiencia humana y el cosmos, que el desarrollo pretendidamente autónomo del ámbito científico (FOUCAULT, 2002; LATOUR, 2007) había ido deslindando desde el siglo XVII, buscaba ahora refundarse ya no a través de la interioridad del sujeto pensante (primacía del *cogito*) sino poniendo “en evidencia la heterogeneidad pura, y la primacía de la relación entre estas diferencias” (DOSSE, 2009, p. 215)¹. El descentramiento del humano se manifiesta entonces como la condición bajo la cual es posible un reencuentro con su unidad natural, entendiendo ésta como el resultado de “nuestra imaginación cultural”, en tanto “[l]a humanidad es lo universal, la naturaleza es lo particular. La humanidad es el estado original, a partir del cual se produjeron y diferenciaron las formas naturales” (SAHLINS, 2011, p. 111-112). Pero, como ha demostrado Zaffaroni en *La Pachamama y el humano*, no sólo la metáfora del centro/descentramiento resulta ambigua (por antropocéntrica) y competitiva (porque “el centro lo gana el mejor” 2012, p. 124) sino que el reencuentro del humano con su unidad natural concierne fundamentalmente al reconocimiento

¹ Dosse en el apartado “La otra metafísica” (2009, p. 213-218) comenta y sigue el planteo de François Montebello en *L'autre métaphysique* (BRUSELAS, DDB, 2003).





de distintos sujetos de derecho, tema que en América es más antiguo que su nombre y tan presente y persistente ya se atiendan las luchas que diversifican los feminismos a los largo el continente ya a la política jurídica –y la Constitución– de Bolivia. Como puntualiza Zaffaroni, en esta dirección resulta más que pertinente el siglo XVII y el “exabrupto de Descartes” (2012, p. 49), cuyo ambicionado universalismo (antropomorfo) fue efectiva, pero no definitivamente puesto en crisis a fines del siglo XIX y principios del XX.

Esta primacía de la diferencia, estas condiciones de producción y aparición de lo nuevo, y este estado de cosas como multiplicidad remite en América y para los americanistas, de una u otra forma, a la llegada de los europeos y, consecuentemente, a la conquista y la colonización. Pero remite también a todo lo que no es europeo y, más aún, a todo aquello que es americano no por contraste o contrapunteo, y que el “perspectivismo” de Viveiros de Castro (2011) o el “cosmopolitismo indio” de Ortiz Rescaniere (2006) permiten recuperar o aprehender. El problema de la unidad del humano y el cosmos se torna así, e inmediatamente, una cuestión de origen, que muchas veces sin dilación es concebido como una ruptura o interrupción que funda lo propio o lo nuevo (Nuevo Mundo) como re-presentación de lo ajeno o ya conocido (Viejo Mundo). No obstante, y como precisaba Lezama Lima con sutil laconismo, se trata de asuntos desiguales: el problema del origen y el problema de la unidad son problemas distintos, como distintas son las respuestas de quienes uniforman representativamente una dualidad y de quienes diferencian expresivamente en la unidad. Desiguales y no contradictorios: *versus*, como bien sabía Lezama, refiere a una distribución de diferencias (en el espacio) y no a una ilación de oposiciones (en el tiempo).

Este largo siglo XIX que termina, para muchos, con la Primera Guerra Mundial pero que se extiende, para muchos otros, actuando y pensando hasta bien entrado el siglo XX, es también el que ve surgir y consolidarse los estudios del barroco, tanto en América como en Europa. Y así, problemas como el de la





uniformidad y la unidad, la identidad y las diferencias, el origen y las multiplicidades, la representación y la expresión, lo imperial y lo nacional, lo nuevo y lo ya conocido, lo propio y lo ajeno, se enlazan genéticamente con la conceptualización del barroco y, por tanto, producen e implican sus muy diversas actualizaciones. Una doble pinza copernicana distingue el corpus barroco y traza, así sea elípticamente, el problema de su unidad y de su sentido: la que va de un descentramiento del cosmos en el siglo XVII –graficado en el cielo de Galileo y el plano de la ciudad barroca– a un descentramiento del humano en el siglo XX –articulado en la concepción de sujeto y en el multinaturalismo. Unidad y sentido que configuran, metodológicamente, las dos dimensiones del problema y constituyen el barroco como objeto de la investigación: simultáneamente, objeto dinámico y objeto inmediato, distinción que logra precisar un objeto en sus dos dimensiones (PEIRCE, 1986) sin duplicarlo: una dimensión inmediata, que se encuentra expresada en el signo (corpus); y una dimensión dinámica, que existe fuera del signo (el barroco) aunque determinándolo en su expresión e implicándolo para su propia manifestación objetiva.

La potencia y remanencia del barroco, en consecuencia, puede medirse por su capacidad de articulación. Y la articulación, por la extensión e intensidad de sus mapas. El barroco, así, muchas veces no puede sino organizarse como la unión (composición o yuxtaposición) o reunión (hipóstasis o enfrentamiento) de momentos y textos, objetos y pasiones, lugares y memorias, prácticas y discursos, agentes e ideas, desiguales y no contradictorios. Mapas que, siempre al borde de lo impostado, lo imposible o lo inesperado, ponen en común, hacen comunidad –menos ecuménica que necesaria, siempre inactual pero presente. La tan mentada dificultad del barroco es, también, esa: la de lo común, la de una noción común, aquella –precisaba Spinoza en su *Ética* (II, XXXVII) – que es común a todas las cosas, y que está igualmente en la parte y en el todo, pero que no constituye la esencia de ninguna cosa singular. Aquello que está en el desvelo del Aleijadinho y en el *Sueño* de sor Juana, en la historia de la Virgen de Guadalupe y





en la racionalización del espacio urbano, aquello que es perla irregular y silogismo escolástico, étimo de crisis cultural y arte de contraconquista, manual de maneras e irrepetible ingenio, a un tiempo –siempre– motivo y capricho, es una noción común, esencia impensable de cada cosa y comunidad posible para todas ellas.

El barroco es una forma de pensar la unidad y, más aún, de expresarla artísticamente. Y concierne al barroco, por tanto, el problema de la unidad tanto como –también de forma general pero no abstracta– concierne al Renacimiento el problema de la continuidad y a la Antigüedad el problema del origen, si bien en ningún caso se trata de garantizar o impedir maniqueamente la unidad, la continuidad o el origen y, menos aún, de hacer de estos problemas asuntos exclusivos. Se trata en cambio de plantear que una cosa se implica o trae a colación siempre esa cosa distinta que, ya inmediata ya dinámicamente, conforma un peculiar eje de articulación por el que pasan, antes o después, todas las demás cuestiones. Y más aún: un eje de articulación en función del cual se definen los demás ejes, y se diagraman sus articulaciones. De esta manera, no es imposible leer en el desarrollo del barroco, formalizado a fines del siglo XIX, una historia de la práctica y crítica de la literatura y la cultura americanas: recuperado a principios de siglo XX como cierto período fundacional (y punto de conexión, continuación y transformación de tradiciones del Viejo Mundo), encumbrado a mediados de siglo como virtud de lo no-eurocéntrico (y punto de inflexión, obstrucción y proposición de tradiciones para el Nuevo Mundo) y cuestionado a fines de siglo como presencia ambigua de lo tradicional en lo nuevo (y punto de composición, conservación y adaptación de realidades desiguales), el barroco ha dado en cada momento una expresión precisa y relampagueante del –diría Benjamin (2007)– instante de peligro de nuestra “unidad americana”, sea ésta histórico-cultural (principios de siglo), estético-política (mediados de siglo) o crítico-ideológica (fines de siglo). Curiosa pero no casualmente, el barroco –ese objeto crítico– convoca o importa, cada vez y nuevamente, el





problema de la unidad, como un peculiar “caballo de Troya” de disímiles odiseas.

Esa comunión barroca, esa comunidad de lo barroco tiene de todos modos un principio claro y distinto en el vínculo que, con el siglo XVII, han establecido o discutido los siglos posteriores, pero, singularmente, el XIX y el XX. A diferencia del Romanticismo y el Renacimiento, que mientras hicieron obra e historia también con esos términos e ideas las palparon, pensaron y reconocieron, “barroco” es una noción que señala justamente su condición vincular, inesencial o comunitaria, pues el barroco no existe en el siglo XVII ni en el XIX o XX plenamente sino en su articulación, en la capacidad de comprender y establecer ese lazo. Una vez más, no se trata de que el vocablo no haya existido o que su historia, etimológica, pueda afincarse en o atravesar el siglo XVII sino de que no constituía entonces una noción común. Curiosa, pero no casualmente: de un lado (XVII) abundan las cosas sin ese nombre, del otro (XX) abundan los nombres para esas mismas cosas. El barroco, como noción común, es una noción de enlace: invención de una relación, composición de lugar. El barroco es mapa crítico: conjunción o conjura de ese corpus singular con el de nuestros intereses y saberes concretos. Y por eso su conocimiento resulta problemático y su estudio da lugar a polémicas y querellas, y su historia se refiere endémica, pues se halla y no puede sino hallárselo (*ars inveniendi*) en el cruce, en la articulación de tiempos y espacios discontinuos, discursos y voluntades discordantes, deseos y materiales distintos. Esa capacidad de unir o reunir lo incongruente con lógica rigurosa, esa potencia para pensar la unidad de lo diverso con pasión geométrica hace al barroco, barroco.

Y como no hay barroco sin vínculo, no hay vínculo barroco sin siglo XVII: allí donde nada fue barroco y luego todo parece serlo, allí donde –pensaba Hannah Arendt– ocurre el “hiato legendario” (esa revolución) de toda una historia y más de un continente, allí es donde siempre empieza sin ser primero el barroco. Más que un origen o su mito, el siglo XVII se ha vuelto, especialmente para el arte y la literatura, una máquina de





originar, como el círculo que tiene su centro en todas partes y su circunferencia en ninguna. Todo vuelve a estar (y todo está re-vuelto) en Cervantes y en el Inca Garcilaso, en Bach y en Hobbes, en Spinoza y en sor Juana. Nada allí es primero, pero empieza, de nuevo o para siempre, según se mire y – muchas veces– de nuevo y para siempre. Y por eso, el corpus americano del siglo XVII ha sido siempre una forma, también, de pensar el principio (temporal, espacial y lógico) y –más aún– de expresarlo literariamente. Un corpus que concierne, extraño, tanto a una cuestión de principios como la modernidad (sus prefiguraciones y ecos) al grado cero o “punto de fricción total” (CORNEJO POLAR, 1994) de una expresión literaria. Nuevamente, no se trata en ningún caso de anticipar o diferir excepcionalmente un sentido primero o propio sino de que –en ambos casos– es en el “cuerpo de fenómenos” del siglo XVII y su “fuerza bifronte” (PICÓN SALAS, 1978, p.130) donde se constituye un *non plus ultra* que habilita –articula, recrea o inventa– una continuidad interrumpida entre un origen virtualmente posible y un comienzo realmente inevitable.

Definitivamente inacabado como el *Gran Vidrio* de Duchamp (cuyo otro título parece alegorizar toda una historia de nuestra América), el siglo XVII es al barroco lo que barroco es al siglo XX y XXI, menos una parte que la atribución de cierta participación. Es para poder pensar ese acontecimiento, para comprender sus lógicas y para auscultar críticamente en ese vínculo que organizamos estos mapas: modos tentativos de un planisferio en ciernes. ¿Cómo recorrer el barroco americano? ¿Existe, para sus variadas regiones, un Quapaq Ñan –esa nutrida red vial incaica– que al mismo tiempo guíe y contenga? La oscuridad con la que frecuentemente se lo reconoce ¿es la de una madriguera donde se protege o la del cielo nocturno donde se proyecta?

Organizados según problemas radiales, radiados según su noción común, los capítulos de *Barroco americano. Mapas de una literatura crítica* proponen volver a aquellos nodos o puntos de cruce (de disciplinas y continentes, de historias y voces) a fin de ofrecer mapas posibles –tan estables y homogéneos





como el barroco americano– de los problemas críticos que organizan y dislocan su territorio. Mapas que, a los estudios académicos y culturales, permitan un recorrido sólido por sus cuestiones, una genealogía clara de sus nociones y una variedad de horizontes acorde a esa esquivada e implacable brújula crítica que continúa siendo el barroco en América. De esta forma, “Episodios de mecenazgo en los virreinos americanos” de Beatriz Colombi presenta, a través del estudio del sistema de patronazgo de la cultura áulica, el imaginario traslativo que permitió el “*desplazamiento del Parnaso a América*”, movimiento necesario para la construcción de una República de las Letras y la proyección de una “mitografía criolla”. Atendiendo a distintas “escenas” o episodios americanos, el estudio va componiendo un mapa de la “cultura del mecenazgo” que, lejos de la mera adulación, si por un lado otorga notoriedad a los patronos, por otro visibiliza una presencia y perspectivas distintas: las del letrado americano. Este diseño, entonces, permite evidenciar no sólo el surgimiento simbólico de una autoridad tan conflictiva como singular, la del letrado criollo, sino el emplazamiento material de un vínculo insoslayable de la cultura del barroco y, sobre todo, de su temprana proyección americana.

Francisco Zaragoza en “El barroco en la historiografía literaria latinoamericana de la primera mitad del siglo XX” estudia “cronológicamente de qué manera ha sido sobreentendida, definida y valorada la categoría de barroco”, tomando como hitos destacadas historias de la literatura hispano/latinoamericana. Trama de esta manera un mapa historiográfico de la primera mitad del siglo XX en el cual se encuentran y dialogan Menéndez Pelayo y sus “prejuicios estéticos e ideológicos” con, y entre otros, Luis Alberto Sánchez y su congénito barroco, Pedro Henríquez Ureña y el barroco como cifra y seña de una identidad inesperada y Enrique Anderson Imbert y su consagración estilística –y anticipo de la pregnancia de la lengua– del barroco.

Por su parte, “La materialidad del libro en España y Nueva España (siglo XVII-XVIII). Un problema (crítico) literario” de





Carla Fumagalli traza en torno al libro, al que concibe a un tiempo como objeto material y como problema crítico, “una serie de posibles arcos hermenéuticos, redes de exégesis [...] y puertas de entrada” que, como la luz a través de un prisma, descomponen ese “objeto único” en una pluralidad de prácticas e historias, negociaciones y personajes. A través de las historias del libro, de la lectura y de la edición, el capítulo organiza para América un campo en ciernes (el de las disciplinas involucradas en el estudio del libro en tanto artefacto) y detalla en él momentos o casos singulares que, por excepcionalidad o subestimación, continúan hoy poco atendidos o, como plantea Fumagalli, atendidos de forma irregular, pues es necesaria la doble concepción del libro (objeto y problema) para acercarnos a ese acontecimiento no como punto de llegada, de voluntades o tradiciones, sino como espacio de coincidencia.

En “Gregório de Matos e Guerra & Juan del Valle y Caviedes em ciclos de antologias”, Ciro Soares se pregunta por la recepción crítica de la poesía del siglo XVII en el siglo XX y por cómo ésta condicionó y organizó el acceso a los poemas y poéticas. Para ello, privilegia no sólo la obra de dos poetas contemporáneos sino la publicación de la misma a través de “ciclos antológicos”. Si toda antología es, también, el mapa tentativo de un conjunto más o menos desigual de puntos de vista e impresiones, valores y proyectos, el estudio de Soares busca leer en esos mapas antológicos los ciclos posibles de dos presencias insoslayables, aunque esquivas, del barroco americano. Así, y centrándose en el estudio de la obra de Gregorio de Matos, Soares va recorriendo una bibliografía que, cartográfica, abre el diálogo hacia regiones distintas (de Bahía a Lima) y mutuamente elocuentes.

“Ciencia y literatura” de Gina Del Piero, bajo la premisa de que en el siglo XVII se tenía “elevada conciencia [...] respecto del carácter construido de todo conocimiento” vuelve a poner en diálogo ámbitos y prácticas que, aun siendo distintos, no están (ni estuvieron) separados. En esa reconstrucción del tejido de saberes disímiles pero solidarios, su estudio –en consonancia con los recientemente conocidos como *Science studies*– hace hincapié





en la ciencia concebida a través de los procesos de producción de conocimiento antes que en los tradicionales contenidos científicos. Así la “naturaleza” se muestra, a un tiempo, objeto de la matemática y la cultura en América y, especialmente, en la figura del novohispano Carlos de Sigüenza y Góngora, límite y evidencia tanto de los procesos de transferencia y apropiación de la “nueva ciencia”, ocurridos a ambos lados del Atlántico, como de una relación insoslayable de dominación política.

Ester Abreu en “O jesuíta José de Anchieta – seu teatro e o Auto na Aldeia de Guaraparim” nos presenta al jesuita canario como el “introdutor do teatro popular no Brasil” y organiza así, siguiendo su vida y su obra, un principio posible para el “teatro brasileño”, resultado de lo que podríamos llamar la transculturación “dramática” en América Latina –proceso sobre el cual llamó la atención Henríquez Ureña en su clásico *Las corrientes literarias de la América Hispánica*. Ester Abreu, en cambio, propone al lector un recorrido que va desde la biografía del jesuíta al análisis de un auto, “Na aldeia de Guaraparim”, pasando por características estilísticas y tradicionales.

En “Cuatro propuestas para leer la predicación barroca en América”, Juan Vitulli propone abordar la predicación sagrada no sólo como práctica litúrgica, y doctrinaria, sino como espacio cultural y social de intervención y cruce de disciplinas y discursos. A través de la presentación y descripción de diversos y poco frecuentados tratados de predicación, el estudio señala cuatro vías posibles para recorrer –conocer y reconocer– esa región del barroco poco explorada: “el vínculo entre lo sagrado y lo profano (misterio y ministerio), la conexión con la cultura material (en especial el púlpito), su compleja situación con el discurso criollo (señalando la relación entre conocimiento y lugar de enunciación)” y, por último, la presentación de un caso singular de dicho archivo a modo de “microcosmos”.

El último capítulo, “Gregório de Matos, a ciência poética e o barroco” de Samuel Lima, aborda la labor del poeta bahiano como “cientista da palavra” y, en el análisis detenido de sus composiciones, como “o ourives barroco”. Ubicando la obra y





problemas poéticos en su contexto gongorino y en su tradición petrarquista, Lima sigue en la poesía de Gregório de Matos las huellas no sólo de un trabajo minucioso y una voluntad deliberada, sino también, de una genealogía que opera en la poesía como un “eco” que, ni siempre claro ni siempre completo, no puede dejar oírse a la hora de organizar o vislumbrar ciertos mapas poéticos. Serán estos mapas los que el estudio ponga en diálogo o confronte con las especulaciones críticas que a lo largo del siglo XX se han ocupado de ellos buscando allí la respuesta de una –posible, barroca, inocultable– ciencia poética.

Encantador y funesto, intrincado y omnipresente, remoto y futuro, el barroco americano es –y ha sido– articulador de ideas, acontecimientos y agentes, tan irrepetibles como inolvidables. Y de un tiempo a esta parte, momento fundacional o crítico de la literatura y las artes, de la cultura de nuestra América. Para orientarse entonces en esta geografía tan singular, estos mapas, aliento a nuevas (y renovadoras) próximas travesías.





REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. **Sobre la revolución**. Tradução de Pedro Bravo. Buenos Aires: Alianza, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Sobre el concepto de historia**. Tradução de Bolívar Echeverría. Buenos Aires: Piedras de papel, 2007.

CHIAMPI, Irlemar. La historia tejida por la imagen. *In*: LEZAMA LIMA, José. **La expresión americana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 9-33.

CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el aire**. Lima: Horizonte, 1994.

DOSSE, François. **Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada**. Tradução de Sandra Garzonio. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Las palabras y las cosas**. Tradução de Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

HOBSBAWM, Eric. **La era del imperio (1875-1914)**. Tradução de Juan Falci Lacasta. Buenos Aires: Crítica, 1999.

LATOURE, Bruno. **Nunca fuimos modernos**. Tradução de Víctor Goldstein. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

LEZAMA LIMA, José. **Diarios**. Madrid: Verbum, 2014.

MARCUS, Greil. **Rastros de carmín**. Tradução de Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1993.

ORTIZ RESCANIERE, Alejandro. Introducción. *In*: ORTIZ RESCANIERE, Alejandro (ed.). **Mitologías Amerindias**. Madrid: Trotta, 2006. p. 9-35.





PEIRCE, Charles S. **La ciencia de la semiótica**. Tradução de Beatriz Bugni. Buenos Aires: Nueva Visión, 1986.

PICÓN SALAS, Mariano. **De la conquista a la independencia**. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

SAHLINS, Marshall. **La ilusión occidental de la naturaleza humana**. Tradução de Liliana Andrade Llanas. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

SPINOZA, Baruch. **Ética demostrada según el orden geométrico**. Tradução de Vidal Peña. Buenos Aires: Orbis-Hyspamerica, 1984.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas caníbales**. Tradução de Stella Mastrangelo. Buenos Aires: Katz, 2011.

ZAFFARONI, Eugenio Raúl. **La Pachamama y el humano**. Buenos Aires: Colihue-ed. Madres de Plaza de Mayo, 2012.



EPISODIOS DE MECENAZGO EN LOS VIRREINATOS AMERICANOS

Beatriz Colombi

Bajo el reinado de los Habsburgo y luego, los Borbones, la nobleza hispánica cultivó el mecenazgo literario, en emulación a los reyes coleccionistas y protectores de las artes y las letras, lo que conformó parte fundamental de sus hábitos. El sistema de patronazgo se sostuvo sobre el andamiaje de una cultura áulica, afín a los espectáculos de lucimiento público, como las representaciones teatrales, los festejos, las tertulias, las academias y certámenes poéticos, así como sobre la matriz de encargos y pedidos por parte del comitente, y de ofrendas, dedicatorias y panegíricos por parte de los autores, en una relación tramada sobre una red de clientelismo propia del *Ancien régime*.

A partir de los estudios sobre la cultura cortesana, que tienen su punto de inflexión con la obra de Norbert Elias, en los últimos años se han multiplicado las investigaciones sobre el mecenazgo literario, tema imprescindible para abordar las condiciones de producción, publicación y circulación de la literatura hispánica entre los siglos XVI-XVIII. El mejor conocimiento de la nobleza como estamento promotor de una cultura aristocrática, que favoreció el coleccionismo de arte, la bibliofilia, los espacios de sociabilidad en la corte y las academias y la viabilidad de proyectos literarios a partir de su soporte, ha permitido apreciar su impacto en la conformación de una cultura moderna. Como lo señala Cervantes en *El viaje al Parnaso*, los nobles no solo patrocinaron la labor literaria, sino que también demostraron interés por las lides letradas, participando de certámenes y academias, si bien no fue infrecuente que tales composiciones estuviesen a cargo de sus servidores. Lo cierto es que la atribución letrada les aportaba lucimiento en los salones palatinos, además de renombre y rédito político entre



sus pares y ante la Corona. Así, Yul Casalilla afirma que: “Un noble del siglo XVII -se admite hoy- era un personaje que se valía de todo tipo de formas de acrecentar su poder simbólico, o, lo que es lo mismo, de utilizar dicho poder para intervenir de forma decidida en la comunicación social” (2008, p. 52). Por su parte, para los artistas y escritores, y otras figuras letradas, como secretarios y consejeros, la búsqueda de patrocinio se volvió esencial para la supervivencia, el sostén de la actividad y la publicación o difusión de la obra.

La cultura del mecenazgo o clientelismo implicaba un pacto entre el favorecedor y su protegido en un intercambio del que ambos partícipes se beneficiaban con implícitas ventajas. Alonso-Muñumer sostiene que: “Hubo, por tanto, un doble aspecto en la dinámica del mecenazgo: el de perpetuar la memoria del mecenas -utilización política y social de la cultura- y el de cumplir con las necesidades de reconocimiento social del artista.” (2005, p. 51). Los patronos obtenían la notoriedad que les otorgaba el discurso letrado dedicado a exaltar los méritos de su casa nobiliaria, su linaje y su familia; el servidor adquiría protección y tratos de favor, imprescindibles para valerse en una sociedad estamental y, en el mejor de los casos, alcanzar la fama y los lauros en la República de las Letras. Los protectores oficiaban de mediadores ante la corte, los editores, el Parnaso establecido, el mercado del arte, influyendo en los gustos o modas, a través de sus elecciones literarias o coleccionismo artístico. Como coleccionistas, recurrieron a los mismos pintores de corte encargados de retratar a las cabezas coronadas, o importaron novedades, fruto de sus designaciones en virreinos para acceder a otros lugares en el Estado. Si el coleccionismo artístico puso en juego el tema de la propiedad de las piezas coleccionables (JOHN BERGER, *Modos de ver*), en la literatura se tradujo en la frecuente cesión de la obra al destinatario, lo que se concretaba en el espacio prologal de las dedicatorias. El mecenazgo impuso también un lenguaje codificado que suponía manifestaciones públicas de servidumbre, lealtad, amor y lisonja





por parte del autor. Se trataba de fórmulas protocolares y retóricas que no respondían necesariamente a las relaciones de hecho, aunque a veces pudo mediar el afecto y la amistad, destinadas a reproducir y conservar en el lenguaje las jerarquías sociales, de las cuales también emanaba el amparo y el favor: “Tan importante como esto es constatar que, creyesen o no en las palabras que utilizaban, al dirigirse a sus patronos los clientes participaban de una visión en la que la estructuración de una comunidad estaba basada en la creación de relaciones jerárquicas de dependencia y ayuda mutua.” (FEROS, 1998, p. 29). La lisonja, según el *Diccionario de Autoridades* (Tomo IV, 1734) supone “La nimia complacencia y afectada fineza que se tiene, en alabar y ponderar las prendas, obras o palabras de otro.” Tal afectación o “loor engañoso”, como también se la define en el diccionario, se relaciona con la cultura cortesana, pauta por el fingimiento y las “pasiones frías” (RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2005). Las prácticas palaciegas se caracterizaron por el simulacro, el cálculo, el secreto y artificio, según ha propuesto Norbert Elias y, más recientemente, Rodríguez De la Flor, por lo que la adulación fue moneda corriente en formas como el panegírico, tan frecuente en este ámbito.

El mecenazgo literario en los virreinos americanos

Desde los aportes de Louis Hanke (1976-78) y Jorge Ignacio Rubio Mañé (1983), las investigaciones sobre el papel de los virreyes en América han tomado impulso en las últimas décadas y hoy es un espacio consistente, con contribuciones de numerosos especialistas, como Víctor Mínguez Cornelles, Antonio Rubial García, Iván Escamilla González, Pilar Latasa, Bernard Lavallé, entre otros. Los virreyes oficiaron como *alter ego* del rey, y el gobernante junto con su séquito -conformado tanto por españoles traídos a las Indias, como por sectores





criollos de las colonias- procuraban remedar los usos cortesanos de la Península, si bien siguiendo estrictas reglamentaciones y prescripciones respecto a su actuación, atribuciones políticas y manejo del erario público. La limitada permanencia en destino, por un lapso de tres años, aunque los mandos eran frecuentemente renovados, cuidaba de que las designaciones no se convirtieran en plazas vitalicias. Lo que no evitaba el manejo de estos cargos como prebendas familiares, estableciéndose casos de sucesión de casas nobiliarias en los mismos destinos, como derechos adquiridos. Esta nobleza trasplantada conservó, dentro de sus posibilidades, las conductas metropolitanas, y entre ellas, el patronazgo, que se volvió una poderosa arma para afirmar su imagen, publicitar sus logros y afianzar pactos con los sectores letrados criollos.

En *La ciudad letrada* (1984), Ángel Rama analizó la relación entre el poder virreinal y las capas letradas locales, que tradujo como un pacto entre letra y poder. El mecenazgo en España suponía una asimetría jerárquica y una relación de mutuo provecho; en América se replicaban estas coordinadas, pero el trato difería en algunos sentidos. Los letrados criollos se adjudicaron una autoridad que devenía del hecho de ser nacidos en estas tierras, de portar ciertos valores culturales diferenciados y de tener la capacidad de hablar por otros, de *representar* la voz de sus sociedades, en su presente y también en su pasado. Esto ubicó a los criollos en un lugar particular en las relaciones de poder, pese al frecuente relegamiento que experimentaron para ocupar puestos en la administración colonial. Ese plus simbólico (origen patrio, identidad cultural, representación, manejo del pasado y del presente) que aportaban a la relación fue el capital que hicieron valer en los reclamos de reconocimiento y negociaciones ante el poder virreinal, si bien, paradójicamente, a través de formas que parecieran no dejar lugar para estas manifestaciones, como los homenajes y panegíricos. El modo subrepticio de hacer viable su mensaje es uno de los aspectos más interesantes a desentrañar en estas





expresiones, muchas veces leídas, desprevenidamente, bajo los parámetros de la literal adulación.

Julio Vélez-Sainz argumenta que, a partir de dos textos auriculares hispánicos, se produce la creación de un “Parnaso colonial”. Uno, de Cervantes, “Canto de Calíope” de la Galatea, donde el autor describe la producción cultural de España y al mencionar la región antártica, cita a dos autores, uno de Nueva España, Francisco de Terrazas y otro del Perú, Diego Martínez de Ribera y traza con ello “una suerte de mapa del capital cultural del Imperio”. El otro es Lope de la Vega en *Laurel de Apolo* quien, a diferencia de Cervantes, incorpora otros autores y zonas del imperio: “Pedro de Oña en Chile, Fray Lucas de Mendoza, Juan de Rambulo, Bernardo de Valbuena en México, “Amarilis” en Santa Fe de Bogotá, Juan Ruiz de Alarcón en México, Cristóbal de la O en Lima, una tal Jerónima en Quito” (2010, p. 58). Según Vélez-Sainz, Diego Mexía, poeta español residente en el Perú y autor de la *Primera parte del Parnaso antártico de obras amatorias* (1608), establece el Parnaso como un mapa de la cultura que sucede a las armas del imperio y crea una dialéctica entre la centralidad europea y la periferia americana, dentro del tópico *translatio imperii* y *translatio studii* (p. 56). Siguiendo esta propuesta, que describe el modo cómo los letrados metropolitanos y también los indianos, como Mexía, figuraron una República de las Letras más allá del espacio peninsular y conformaron una cultura imperial que sucedía al dominio bélico implementado por la conquista, planteamos que desde el espacio letrado americano se produce un imaginario que acompaña esta reformulación de los españoles, pero adosando otras perspectivas. Como la revisión del motivo del *viaje al Parnaso*, o la emergencia del tópico del *traslado del Parnaso a América*, que implicaba un desplazamiento de talentos, una intervención en el archivo europeo y una relocalización espacial y cultural. Los letrados criollos son conscientes de su lugar de enunciación diferenciada y de una participación descentrada en el monte de las musas, donde Apolo sigue siendo el dios rector, aunque dislocado a esta geografía, en una reacomodación que no deja de alterar su sentido. Así Pedro





de Peralta Barnuevo dirá en su *Lima Triunfante* (1708), en ocasión del ingreso del virrey Marqués de Castell Dos Rius, “Aora sabrá la Grecia, que también ay en el Perú Pamassos, y Heliconas” (*apud* VÉLEZ-SAINZ, 2010, p. 64). La poeta anónima peruana Clarinda, en su *Discurso en loor de la poesía*, aclama a Diego de Mexía, como un Apolo reubicado en los confines americanos: “Tu en el Piru, tu en el Austrino Polo/ eres mi Delio, el Sol, el Febo santo / sé pues mi Febo, Sol, i Delio solo.” (CORNEJO POLAR, 2000, p. 183). En el romance heroico laudatorio “Cytharas Europeas, las doradas/cuerdas templad...” que abre *Inundación castálida* (1689) y tiene por fin presentar a sor Juana Inés de la Cruz ante el público español, Joseph Pérez de Montoro advierte que Apolo ha cedido su lira a la jerónima mexicana, quien deja su impronta en el afamado monte: “Una muger del vi partido monte, / La cumbre huella, y no corona el triunfo, / Porque no halla laurel tan elevado, / Que no sea mas alto su coturno.” (s/p) Afincar los mitos clásicos en tierra americana y reescribirlos para elaborar una *mitografía criolla* fue frecuente en sus producciones. Los letrados criollos operaron sobre una tradición occidental e incorporaron su propia presencia y protesta de visibilización, objetivo que los mecenas metropolitanos facilitaron a través de su auxilio y habilitación para publicitar estos discursos. Se origina, de este modo, el imaginario de un *Parnaso ubicuo*, pues se podía acceder al mismo trasplantando liras y dioses al Nuevo Mundo, o bien volando metafóricamente hacia él, “en alas de papel” no en cera, como dice sor Juana en el romance “Grande duquesa de Aveyro”. O llegar a ese destino tan preciado a través de una epístola poética al poeta laureado, Lope de Vega, como lo hace la poeta anónima Amarilis en su *Epístola a Belardo*. Ese imaginario traslaticio se alimenta de los numerosos diálogos que establecen los letrados criollos con los autores metropolitanos.





Episodios de mecenazgo

Mientras el estudio del mecenazgo en la literatura española ha tenido un despliegue apreciable, el fenómeno en los virreinos americanos ha recibido una atención aún incipiente. Nos detendremos en algunos episodios significativos, centrados en los virreinos del Perú y la Nueva España, que permiten acercarnos al fenómeno y a su dinámica, para caracterizar los modos particulares que asumió esta institución en América. Estas escenas están centradas en géneros particularmente indicados para leer esta relación, como las dedicatorias y otros espacios paratextuales, los discursos de ingreso de virreyes, las relaciones de sucesos, los certámenes, los poemas épicos, laudatorios o de ocasión.

Un caso ejemplar en el virreinato de Perú es la obra del licenciado Pedro de Oña. Como lo expresa Sarissa Carneiro, editora y crítica de su obra, buena parte de sus trabajos estuvieron vinculados al virrey de turno, así *Arauco domado* (1596) fue patrocinada por García Hurtado de Mendoza, *Tembolor de Lima* (1609) estuvo ligado a Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros, mientras *El Vasauro* (1635), con Luis Jerónimo Fernández de Cabrera y Bobadilla, conde de Chinchón; bajo el pacto tácito del intercambio que establecía el patronazgo, el poeta obtuvo cargos administrativos en Jaén de Bracamoros, Yauyos, Calca y Lares (2018).

Tembolor de Lima fue ofrendada al hijo primogénito del virrey, don Juan de Mendoza y Luna. En esta dedicatoria, Oña refiere a “los raros efectos de naturaleza en estas partes; que ya celebrada riqueza no carece de trabajosos descuentos: pues si hay un cerro de plata, hay también tiempos, en que los mismos Cerros no están seguros en sus asientos; de donde (tal vez) los vimos arrancados. Tanta es la violencia de los temblores en este nuevo mundo” (1609, p. 3).¹ América es connotada como tierra de riquezas, atractivo sin par para los administradores

¹ Se cita por la primera edición y se actualiza la ortografía.





metropolitanos, pero también de accidentes naturales que los ponían a prueba frente a las contingencias. El sismo de Lima ocurrió el 19 de octubre y la dedicatoria está fechada el 6 de noviembre de ese mismo año, lo que hace pensar en la inmediatez y el carácter noticioso que tuvo la publicación. En el prólogo, Oña admite los posibles errores en su confección dada la proximidad con los eventos, “compensarás los yerros de que no puede ir limpio, saliendo de mis manos, y tan acelerado” (1609, p. 4), pero también arguye la conveniencia de describirlos porque, así como las frutas tienen su punto de maduración, no convendría hablar del temblor cuando ya hubiese sido olvidado. Carneiro vincula este hecho con las “relaciones de sucesos” que anticiparon el papel que tendrá la prensa temprana poco tiempo después (2016, p. 139). La pieza está destinada a rememorar la catástrofe, pero también a construir una imagen enaltecida del virrey, a quien representa como un activo gobernante que toma todos los recaudos necesarios para paliar la destrucción ocasionada por el temblor. El “Alboroto y motín de los indios de México” de Carlos de Sigüenza y Góngora, que no tuvo una publicación inmediata como el *Temblor de Lima*, aunque esta posibilidad estuviese en la expectativa de su autor, intentó ser un contrapeso a las versiones locales contra la actuación del virrey Galve ante el motín de los indios de la ciudad de México, ocasionado por las lluvias y la consecuente escasez de maíz. Los accidentes naturales (temblores, cometas, sequías, inundaciones) eran leídos como señales divinas de castigo por el desorden o falta de moralidad en las colonias. Frente al caos que provocaban, salían a relucir, si ese era el caso, las virtudes del gobernante, su prudencia y templanza para manejar los conflictos.

Temblor de Lima refiere el paseo por la sierra de dos amigos, Arcelo y Daricio, quienes, ante la inminencia de una fuerte tempestad, buscan refugio al abrigo de una peña; en esa circunstancia, y a pedido de Daricio, Arcelo narra los sucesos del temblor de Lima. La escena evoca el género bucólico del diálogo de pastores, si bien no hay ningún discurso amoroso





de por medio y los partícipes son sujetos urbanos. Arcelo relata toda la confusión que se adueña de la ciudad y del personaje que, podemos inferir, es el propio poeta: “De mi te sé decir, que en alto estaba, / y en cierta ocupación indiferente/ cuando, sintiendo aquella furia brava/ bajé las escaleras diligente: / una y otra pared me amenazaba/ deste lado; y aquel, y atrás, y enfrente” (p. 9). Ante las ruinas de la “opulenta Lima”, el virrey actúa decidido, velando por pobres y ricos, inclusive, por los indios, “de quien hace grande cuenta”, y asiste a todos con un “alto grado de piedad”, controlando diligentemente la recuperación del desastre. El virrey “todo lo mira”, como un “Argos vigilante”, según lo había llamado Oña dos años antes en “La canción panegírica”, escrita para su ingreso triunfal a la ciudad, donde el autor elogia las dotes dirigentes del marqués de Montesclaros (“claro”, “abrigo”, “eminente Faro”, “soberana cumbre”), texto publicado junto con *Tembolor de Lima*. De modo que la narración de la catástrofe permite poner en relieve el comedimiento del mecenas y las capacidades de su vate, quien canta tanto a su protector, como a la propia ciudad, necesitada de refacciones no solo materiales, sino también morales. Dice al respecto Carneiro: “Si el marqués emprende la reconstrucción de la ciudad como gobernador atento y prudente, es Arcelo, sin embargo, quien advierte al virrey que el principal remedio que necesita Lima es espiritual. El encomio se hace, así, *consejo*, lo que era habitual en la época” (2016, p. 51).

Pedro de Peralta Barnuevo estuvo también asociado a la producción de discursos de fortalecimiento del poder virreinal, donde el enaltecimiento de los gobernantes estaba unido al elogio de la patria y al afianzamiento de la autoridad del propio letrado limeño. Así lo muestran muchos de sus textos, como *Lima Triunfante* (1708), certamen poético celebrado en ocasión de la recepción del nuevo virrey, Marqués de Castell Dos Rius, Manuel de Oms y de Santa-Pau, en la Universidad de San Marcos, la *Imagen política del gobierno del Excelentísimo Señor don Diego Ladrón de Guevara* (1714), o *Lima fundada o conquista del Perú. Poema heroico en que se decanta toda la historia del Descubrimiento y sugestión de*





sus Provincias por don Francisco Pizarro, Marqués de los Atabillos, Inclyto y Primer Governador de este vasto Imperio (1732), dedicado a José de Armendáriz, marqués de Castelfuerte, virrey del Perú entre 1724-1736. José Antonio Mazzotti propone que *Lima fundada* ratifica la fidelidad al rey y a sus representantes, realiza una alabanza de la ciudad, feminizada, cabeza del virreinato, nueva Roma, “zelo de la patria”, al tiempo que usa como hipotexto la *Historia General de Perú* del Inca Garcilaso, para “incorporar a los demás elementos sociales como partes inferiores de un cuerpo político encabezado por peninsulares y criollos” (2016, p. 327). La extendida “alabanza de ciudad” en el poema de Peralta se replica en los abundantes subtítulos marginales y, sobre todo, en las notas al pie que constituyen una verdadera crónica en prosa de los hechos a los que alude. En la dedicatoria, Peralta llama al virrey Castelfuerte “Protector excelso” y dice presentar un “héroe a otro héroe”, “un Vencedor a otro Triunfante”, un Pizarro a un Castelfuerte. Menciona en esta dedicatoria que es “una Ley inalterable del Reyno de las Letras, ofrecer los Trabajos a los grandes Hombres, o como solicitud de amparo, o como tributo de afecto, o como obligación de la materia” (1732).² *Ofrecimiento, pedido de protección, afecto u obligación*: Peralta enumera aquí las constantes del pacto de mecenazgo en la República de las Letras. Sea cual fuere la que rigió en esta oportunidad, Peralta confirma, una vez más, los códigos del patrocinio al ensalzar a España, encumbrar el origen familiar del virrey y la Casa de los Armendáriz, sus hechos militares y el buen gobierno de su virreinato, aseverando que Castelfuerte es más propio asunto de los cantos que de las ofrendas. La Aprobación de la obra estuvo a cargo de Pedro José Bermúdez de la Torre y Solier, quien había sido rector de la Universidad de San Marcos, como el propio Peralta, a quien llama “Virgilio español”, en un nuevo *traslado del Parnaso* europeo a América. Completando la alegoría, si Peralta es Virgilio, Lima es Roma, y Pizarro, Eneas, aunque en una gesta acrecida por tratarse de la conquista de un nuevo mundo. Bermúdez resalta “el Amor que el Autor de

² Citamos por la edición de 1732, modernizando la ortografía.





este poema ha mostrado tener a esta su dulce Patria después de haberla acreditado con sus Estudios, ilustrado con sus Escritos, y ennoblecido aun con sus Ocios” (1732), aludiendo a sus obras de matemáticas, historia, política y poética.

Los extensos paratextos de *Lima fundada* permiten observar las convenciones de mecenazgo colonial con todos sus requerimientos, un patrocinador celebrado, una patria criolla cuyos orígenes e historia son honrados, y la ponderación de la figura del letrado. De hecho, tanto en la Aprobación como en los otros apartados preliminares se conforma una imagen de Peralta acorde a este propósito. Así en los sonetos y composiciones destinadas a realizar una *laudatio* del autor, Peralta es llamado “sabio ilustre Peralta” que oscurece la memoria de Homero y Virgilio, “docto Atlante”, “Heroico numen” “que a Lima das tal gloria”, “sublime ingenio” por quien “ya el Perú no necesita/más gloria aplauso ni triunfo”. Inclusive, es comparado con el propio Pizarro: “Mas que a Pizarro debe a tu influencia/la FUNDACION DE LIMA celebrada:/más victoria le ha dado que su espada/tu docta Lyra, tu canora Ciencia.” (1732). Como vemos, el autor no solo es comparado con Virgilio, sino con el propio héroe del poema, al que aventaja en su gesta, con su fundación literaria de Lima. En el Prólogo, Peralta repasa, con gran erudición, las reglas de la poesía épica, sus poetas, de Homero a Ercilla, el uso de la imitación, la alegoría, la prosopopeya, la historia fabulosa, la propiedad de las palabras, las anotaciones en los márgenes, el metro y el estilo, lo que se completa con dos apartados “Obras que ha hecho el autor” y “Manuscriptas para imprimir”. En el Canto VII de la segunda parte, luego de concluir la apología de los virreyes con la figura del actual gobernante, marqués de Castelfuerte, incorpora un detallado catálogo de arzobispos, catedráticos, juristas, religiosos y religiosas, santos y santas, como Santa Rosa, que engrandecen a la patria. De la “ilustre Lima”, canta sus numerosos letrados, como Juan de Espinosa Medrano, el “Helicón peruano”, o el Inca Garcilaso de la Vega, quien en el “Austral docto Parnaso”, “Todo lo es el famoso Garcilaso”. De este modo, dentro de la tradición de la épica,





que supone la celebración y catálogo de los varones ilustres, Peralta erige un archivo con una detallada serie de doctos peruanos, en la que de modo tácito se inscribe, insertándose en una República de las Letras a la que su canto épico añade un capítulo limeño.

En Nueva España, Gaspar de Sandoval Cerda Silva y Mendoza, conde de Galve (1688-1696), es un caso paradigmático de los usos del mecenazgo con el fin de contrarrestar las dificultades que enfrentó en su gobierno. Con referencia a los letrados mexicanos que protegió, dice Leonor Taiano: “Gran parte de las obras escritas por estos autores tienen como tema central las victorias del conde de Galve contra piratas ingleses, así como su antagonismo con Pierre-Paul Tarin de Cussy, gobernador francés de Santo Domingo, y los triunfos que los oficiales de la Armada de Barlovento obtuvieron contra los franceses” (2013, p. 133). Ejemplo de la celebración de esta última gesta son las composiciones reunidas por Carlos de Sigüenza y Góngora y Francisco de Ayerra Santa María, los *Epinicios gratulatorios conque algunos de los cultísimos ingenios mexicanos, vaticinandole con numen poetico mayores progresos en el felicísimo tiempo de su gobierno: celebraron al Exmo. Señor Don Gaspar de Sandoval, Cerda, Silva, y Mendoza, conde de Galve, &c. virrey de Nueva-España: con ocasion de deverse vnicamente à sus providentísimos influxos la victoria, que por mar y tierra, consiguieron las catolicas armas americanas, de los franceses poblados en el Guarico, lugar en la costa septentrional de la Isla Española, el dia 21. de henero de este año de 1691 (1691).*³ Participaron del certamen ocho poetas: Sor Juana Inés de la Cruz, Francisco de Ayerra, Alonso Ramírez de Vargas, Antonio de Peralta, Francisco Acevedo, Gaspar de Guevara, Antonio Morales Pastrana y Juan de Guevara. En estos homenajes, el conde de Galve es representado como un héroe y un buen gobernante, de acuerdo a la retórica convencional de los escritos encomiásticos de la autoridad virreinal. Taiano plantea que existe en estos discursos “una correspondencia armónica entre las relaciones

³ Seguimos la edición de Leonor Taiano (2013).





de dependencia (patronazgo literario) a la corona española y el orgullo regional (americanismo).” (2018, p. 7).

Sor Juana contribuye a los *Epinicios gratulatorios* con una silva que Antonio Méndez Plancarte califica de “oda soberbia”, “pindárica” y “gongorina”, donde refiere al conde de Galve como “Silva esclarecido” (v. 2), de “regia ascendencia esclarecida” (v. 10), “Silva famoso” (v. 109), de “valor togado y militar prudencia” (vv. 141-142).⁴ Mientras encumbra al destinatario, la destinadora reserva para sí el tópico de la *humilitas* y la hipérbole negativa, ya que se atribuye “rauca voz” (v. 4), considera a sus intentos de “informes embriones” (v. 17), y alude a su “balbuciente/ lengua, en mal pronunciadas/ cláusulas” (v. 63-65). De este modo, el sujeto poético acrecienta la distancia con el mecenas, uno con todos los atributos de las armas y las letras, el otro limitado en los mismos recursos de su oficio (voz, lengua), gesto retórico con el que señala la convencional distancia siervo-señor que encontramos en las composiciones de patronazgo. En el poema, el personaje de la Fama, deidad alada, despliega sus clarines en loor del conde, junto con los otros poetas del certamen, “los sin pluma alados” Cisnes (v. 74), encargados de publicar la gloria del virrey. De este modo, sor Juana afirma un Parnaso mexicano, cuyos integrantes asumen la celebración del éxito de Galve sobre los franceses, hecho de armas que consolida la defensa del imperio. No es un elemento menor que sea la silva de sor Juana la que abra el homenaje; el lugar inicial, y por lo tanto preliminar que se le otorga, es posible que responda al renombre ya alcanzado por la jerónima por sobre los otros letrados. El poema está escrito en silva, lo que es también un homenaje en el metro elegido por pertenecer Galve a la casa de los Silva, y recuerda en su forma e imágenes al *Sueño*, compuesto hacia esos mismos años. La pieza, de alto vuelo, difiere en calidad respecto a los demás poemas de los *Epinicios*, que se atienen a formatos, tópicos y figuras más convencionales.

⁴ Para las citas de la poesía de sor Juana, seguimos la edición de las *Obras completas*, vol. 1.





Las otras contribuciones a *Epinicios*, en su mayoría sonetos, construyen imágenes semejantes entre sí. Galve es presentado como “Príncipe prudente”, excelso, cabal, previsor y providencial quien, aunque ausente del hecho bélico, dispone las acciones para conseguir el triunfo. En los poemas abundan las sinécdoques que señalan al virrey: “tu brazo”, “tu pluma”, “tu espada” (que “no fue menester”), “tus órdenes”, “tu diestra”, “tu voz”, “tu mano”, “tu espíritu robusto”. De este modo, no aparece su cuerpo en la batalla, pero sí las partes y condiciones implicadas en la decisión del envío de la Armada de Barlovento a Santo Domingo. Su providencia, expresada en las sinécdoques, sustituye a su ausencia, y es tan trascendente o más que si hubiese vestido el “arnés de Marte” (2013, p. 579), lo que hace de Galve el *factotum* indiscutible de la victoria. Se puede inferir que todos los poemas nacen de un mismo programa narrativo, con muchas iteraciones léxicas, como las arriba observadas, que conducen a justificar su ausencia física para resaltar, en cambio, su acertada disposición, más importante que aquella para obtener el triunfo. Otra nota importante de estas piezas es que recalcan, además de la presencia española, la participación americana, así Antonio Morales habla del “valor isleño”, mientras Juan de Guevara, el más explícito en este sentido, acota que el “triunfo ya es del valor americano”. En suma: el ofrecimiento al mecenas muestra una República de las Letras mexicana unificada en la conmemoración.

Los *Epinicios* se publicaron junto con el *Trofeo de la justicia española en el castigo de la alevosía francesa* (1691) de Carlos de Sigüenza y Góngora, donde el autor hace una detallada relación de los hechos, enaltecendo igualmente la figura de Galve. El texto está dirigido a la virreina, Elvira de Galve, y pone en escena la *pertenencia* de la obra, otro tópico del discurso de la dedicatoria al poderoso, donde el autor se despoja de la posesión para transferirla al benefactor, en este caso, jugando con la posesión que ejerce Elvira sobre su marido. *Epinicios* y *Trofeo* ponen en evidencia una *corte letrada novohispana*, que gira en torno al virrey y a su esposa quien, aunque aparece solo en la





dedicatoria de este volumen, forma parte activa de la trama palaciega que sustenta a estos discursos. También la *Relación de lo sucedido a la armada de Barlovento* (1691 de Sigüenza y Góngora) estuvo dedicada a este incidente, basándose esta vez en cartas y diarios sobre el hecho. Entre otros textos dedicados a Galve, que sirvieron a los efectos propagandísticos, se encuentran las conocidas relaciones *Infortunios de Alonso Ramírez* (1691) y *Alboroto y motín de los indios de México*. El primero, es una parábola sobre los peligros de la piratería para la Nueva España, tema que afectó al gobierno de Galve, a quien Sigüenza se encarga de representar como un gobernante justo que protege a sus vasallos, inclusive al más ignoto náufrago, víctima de los corsarios extranjeros. En el segundo texto, Sigüenza justifica y excusa al virrey de los sucesos del motín de los indios de 1692, violentas rebeliones urbanas que Galve no supo prever, y a las cuales se abstuvo también de encauzar, refugiándose con su esposa en el convento de San Francisco.

Por su parte, sor Juana agasajó a Galve en otras oportunidades. Al poco tiempo de asumir su cargo, con la Loa y la comedia mitológica *Amor es más laberinto*, que compone con Juan de Guevara -uno de los ingenios que participa de los *Epinicios*-, representada en palacio el 11 de enero de 1689, en honor al cumpleaños del nuevo virrey. La pareja virreinal auspició numerosas celebraciones durante su mandato, según registra Robles en su *Diario de sucesos notables* (PASTOR TÉLLEZ, 2013), repitiendo las conductas metropolitanas en la corte virreinal novohispana. Las galas palaciegas seguramente complacían a la joven Elvira, a quien sor Juana destina varias composiciones, todas de tono festivo, donde agradece los “favores” y “mercedes” recibidos (COLOMBI, 2020). La monja demuestra en ellas un manejo afinado del *ethos* cortesano (ELIAS, 1996) y hace uso de recursos asociados al humor, el lenguaje jocosero, las paranomasias, la chanza y los juegos semánticos que imprimen una tonalidad característica a estas composiciones. Así, compara a Elvira con deidades, musas, ninfas, y hasta héroes masculinos para poder retratarla, sosteniendo que ningún modelo es suficiente





para hacerlo, festeja su juventud y hermosura, abunda en el intercambio de presentes, dejando ver en estas oportunidades todos los procedimientos de la poesía de ocasión construida sobre los rieles del patronazgo. El romance en eco: “El soberano Gaspar / par es de la bella Elvira:” muestran la concepción del poema como un juguete para el divertimento de la joven virreina y su corte. El “Laberinto endecasílabo” para dar los años al conde de Galve, donde la enunciadora es la propia condesa, ficción inédita en su poesía, contiene además una instrucción de lectura “Léese tres veces, empezando la lección desde el principio, o desde cualesquiera de las dos órdenes de rayas”, lo que lleva, nuevamente, al recreo aristocrático, propio del ámbito y séquito de los virreyes. Dedicó también a Elvira el “Encomiástico Poema a los años de la Excma. Sra. Condesa de Galve”, una Loa que seguramente fuese escenificada en 1689, donde la autora prioriza los artefactos conceptuales y escénicos, tan al gusto del auditorio palatino. Sor Juana satisface a sus patronos, al tiempo que despliega las admirables dotes de su ingenio criollo. Estos ejemplos ponen de manifiesto la vocación de benefactores del arte de los Galve, sea por motivos políticos o recreativos, lo que propició una corte letrada en consonancia con estas aspiraciones y permitió, a su vez, la manifestación y reivindicación criolla de tantos *cisnes novohispanos*.

Mecenazgo en femenino

El mecenazgo de los virreyes de la Laguna fue determinante para sor Juana Inés de la Cruz, en particular, el apoyo de María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes, marquesa de la Laguna (CALVO y COLOMBI, 2015). El vínculo con los gobernantes tuvo su punto de partida en el *Neptuno alegórico*, compuesto para el ingreso del virrey de la Laguna a México. La pieza, de extraordinaria erudición, asocia al marqués con Neptuno, dios de los mares y de la construcción, alegoría muy apropiada para dar la bienvenida a una ciudad necesitada





de reformas hidráulicas y edilicias. Como propone Sigüenza y Góngora en su *Theatro de virtudes politicas*, escrito para la misma oportunidad, los americanos no deben *mendigar extranjeros héroes*, por eso elige como tema para su arco a los príncipes mexicas; en cuanto a la opción de sor Juana por Neptuno, Sigüenza sostiene que el dios es un antepasado de los indios americanos y el primero en poblar las islas, con lo cual plantea, implícitamente, que había precedido a los conquistadores en su llegada a América, en consonancia con el reclamo criollo de precedencia en la historia. Si bien sor Juana no esboza este planteo de modo explícito, sí realiza intervenciones en los mitos y acomoda su contenido a la elaboración de una nueva mitografía criolla. En ambos arcos, los letrados se presentan como consejeros del virrey. En el caso de Sigüenza, le propone observar los ejemplos de los antiguos *tlatoani* y reproducir sus virtudes, como si de un libro de emblemática política mexicana se tratase; de parte de sor Juana, le pide ser “mejor Neptuno” para concluir la construcción de la catedral y resolver los frecuentes anegamientos, sin dejar de advertirle sobre los malos consejeros, aquellos que podrán desviar los mejores propósitos (COLOMBI, 2017).

En el *Neptuno Alegórico*, la *laudatio* de María Luisa recurre a la comparación con una figura del mundo pagano, Venus y otra del cristiano, María, y es el punto de partida de un apego y amistad prolíficas. La condesa de Paredes completa acabadamente el circuito de intercambio, protección, posesión y mediación que supone este vínculo, ya que es artífice de la publicación del primer tomo de la obra sorjuanina, *Inundación Castálida* (1689), que tuvo gran recepción en la metrópoli, mereciendo varias reediciones. Por su pertenencia nobiliaria y familiar, María Luisa tuvo un entorno familiar propicio a las letras, desde su abuela, Luisa Enríquez Manrique de Lara, escritora y corresponsal de Felipe IV; su madre, María Inés Manrique de Lara, quien protegió a Ana Caro Mallén, dramaturga y poeta sevillana; su suegro, el VII duque de Medinaceli, Antonio Juan Luis de la Cerda, favorecedor, junto con el duque de Osuna, de





Francisco de Quevedo; su cuñado, el VIII duque de Medinaceli, quien tuvo una corte letrada en su feudo, el Puerto de Santa María, como muchas noblezas provincianas en España, de la cual seguramente participó María Luisa en su residencia en ese lugar entre 1675-1680. Uno de los protegidos de Medinaceli fue, precisamente, Joseph Pérez de Montoro, poeta que presenta a sor Juana con un romance en *Inundación Castálida*, como ya dijimos, e intercambia con la mexicana poemas sobre los celos, a instancias de la condesa. María Luisa participó, además, en academias, como dama de la reina Mariana de Austria, en Valencia y Cádiz. Junto con su marido, el marqués, ejerció también el coleccionismo artístico. Su prima, la duquesa de Aveyro, pintora y gran lectora a juzgar por el catálogo de su biblioteca, patrona de las misiones y protectora de las ciencias y de las artes, pudo ser también una imagen de peso en sus gustos e inclinaciones (COLOMBI, 2014).

La relación de patronazgo entre María Luisa y sor Juana se afirmó continuamente. El ejemplo más a propósito es el poema de dedicatoria a *Inundación Castálida*, “El hijo que la esclava a concebido”, trasunto del pacto que el mecenazgo prescribía, de tipo jerárquico (ama-esclava), poético (musa-poeta), social (señora-criada), y también amoroso y personal, como el poema deja también traslucir (COLOMBI, 2018). Este último aspecto remite al espacio de *amicitia* e intimidad del que no estaba exenta la relación, y es, seguramente, uno de los aspectos sobre los que más se ha especulado, con versiones de muy distinto orden (COLOMBI, 2019). Los numerosos poemas destinados por sor Juana a María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, refrendan el lugar principalísimo que ocupó en sus deberes, pero también en sus predilecciones. Entre las múltiples presencias de la virreina en su poesía (como Lysi, Lisi, Lísida, Filis, Fílida, María, Cielo, entre sus apelativos poéticos), detengámonos en la escena representada en el romance 23, que lleva el epígrafe “En retorno de una diadema, representa un dulce de nueces que previno a un antojo de la Señora Virreyna”. La condesa cursa su embarazo y, previniendo lo ocurrido “la otra vez” que pasó por el mismo





trance, sor Juana le ofrece un dulce de nueces para complacer su antojo, manjar cocinado por Apolo. En el poema, construido como una interlocución con la destinataria, el sujeto poético le refiere su diálogo con Apolo, con quien tiene la confianza de un hermano “porque a mí con la llaneza/ me suele tratar Apolo” (vv. 55-56), donde le promete intermediar, como protegida de la virreina, para que el dios de la lira obtenga la “prórroga” (como la que se concedía a virreyes) de su oficio:

Y más después que ha sabido
que privo con tu belleza,
siendo de tu valimiento
la villana de Isabela,
me anda mirando a la cara
y ofreciéndome influencias,
porque le consiga yo
los rayos que tú le prestas;
y conquistador de las luces,
con su gorra y reverencias,
me pide que le prorrogues
el oficio de la Esfera. (vv. 61-72)

Traduzcamos estos lugares: María Luisa detenta un poder superior al del propio dios que rige el Parnaso, el dios olímpico se iguala a la poeta, que es su par (“hermano”), y aspira, con melindres, a que esta interceda por él, siendo la más cercana consejera y válida del poder virreinal. La historia fabulada en el romance, amén del gracioso efecto que persigue, plantea una revisión de jerarquías entre espacios céntricos y periféricos.

Conclusión

Los letrados criollos cumplieron, bajo el pacto de mecenazgo, el papel de *poeta de corte* en los virreinos, reproduciendo las prácticas de los escritores en los espacios de sociabilidad de la





corte metropolitana. Desde ese lugar, oficiaron muchas veces como defensores del poder virreinal, favoreciendo la imagen de sus protectores lo que aumentaba sus méritos en el *cursus honorum* que disponía la Corona. La faz política del letrado criollo se ve acentuada, ya que no solo enaltecieron la nobleza de sus favorecedores y mediaron como publicistas de sus hechos y pararrayos de sus detractores, sino que también se autorizaron como voceros de los distintos sectores de una sociedad colonial altamente heterogénea. El poeta como *consejero* del virrey es una constante, como puede observarse en las entradas triunfales, pero también en otros contextos. El tópico de la *riqueza del Nuevo Mundo* y la *alabanza de ciudad americana* es invariable, así predicán las bondades de una Patria pródiga en tesoros materiales e intelectuales. En el lenguaje del mecenazgo y sus metáforas alusivas, los lugares de siervo, esclavo, servidor que proclaman los autores, responde al código pautado para estos intercambios, como vimos, que expresaba las grandes distancias jerárquicas, agigantadas por la procedencia geográfica de los respectivos participantes. En los panegíricos dedicados a sus mentores, los autores construyen imágenes muchas veces hiperbólicas de los mandatarios, pero también figuraciones que son favorables a la afirmación de una inteligencia local. En el escenario americano, se revisa el tópico del camino al Parnaso: ahora ese *cursus* o vuelo se realiza *desde* el Nuevo Mundo. Pero también da lugar a una variante, el *desplazamiento del Parnaso a América*, lo que produce mitografías audaces, necesarias para construir una República de las Letras para alojar a los ingenios, musas y cisnes de ese nuevo orbe.





REFERÊNCIAS

ALONSO-MUÑUMER, Isabel. Nobleza y mecenazgo en la época de Cervantes. **Anales Cervantinos**, v. XL, p. 47-61, 2008.

ARELLANO, Ignacio. Algunos aspectos de la relación literatura-nobleza en el Barroco. **Il confronto letterario**, v. 30, p. 331-353, 1998.

BERGER, John. **Modos de ver**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2016.

CALVO, Hortensia; COLOMBI, Beatriz (ed.). **Cartas de Lysi - La mecenaz de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita**. Madrid-México: Iberoamericana Vervuert-Bonilla Artiga, 2015.

CARNEIRO, Sarissa. Temblor De Lima (1609) de Pedro de Oña: poética del desastre y encomio virreinal. **Anales de Literatura Chilena**, año 17, n. 26, p. 133-153, 2016.

CARNEIRO, Sarissa. (Estudio, edición y notas). **Temblor de Lima y otros poemas al marqués de Montesclaros, virrey del Perú (1607-1615)**. Madrid: Iberoamericana, 2018.

COLOMBI, Beatriz. Parnaso, mecenazgo y amistad en el romance a la duquesa de Aveiro de sor Juana Inés de la Cruz. Zama. **Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana**, v. 6, n. 6, p. 85-97, 2014.

COLOMBI, Beatriz. El Neptuno alegórico de sor Juana Inés de la Cruz: fábula clásica, emblemática y mitografía criolla. In: VENTAROLA, Barbara (ed.). **Ingenio y Feminidad, Nuevos enfoques en la estética de sor Juana Inés de la Cruz**. Madrid: Iberoamericana, 2017. p. 71-97.





COLOMBI, Beatriz. Sor Juana Inés de la Cruz: figuraciones del mecenazgo y la autoría. **IMEX**. México Interdisciplinario / Interdisciplinary México, v. 8, n. 15, p. 30-45, 2018.

COLOMBI, Beatriz. Sor Juana Inés de la Cruz y María Luisa Manrique de Lara: mecenazgo y amicitia. **Revista Inundación Castálida**, v. 3, p. 62-70, 2019.

COLOMBI, Beatriz. El espacio femenino en la corte virreinal novohispana. Tres casos en torno a sor Juana Inés de la Cruz. In: LUZZI, M.; ESCAMILLA, I.; GUILLÉN BERRENDERO, J. A. (ed.). **La corte y la sociedad cortesana en el mundo hispánico (siglos XVI-XVIII)**. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Colección Hismundi, 2020.

CORNEJO POLAR, Antonio. Estudio y edición, **Discurso en loor de la poesía** de Clarinda. Obras completas. Lima-Berkeley: Latinoamericana editores, 2000. v. I.

CRUZ, Juana Inés de la. **Inundación castalida de la vnica poetisa, musa dezima, Soror Juana Ines de la Cruz religiosa professa en el Monasterio de San Geronimo de la imperial ciudad de México**: Que en varios metros, idiomas y estilos, fertiliza varios assumptos: con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, vtilis versos: para enseñanza, recreo, y admiración. Madrid: Juan García Infanzon, 1689.

CRUZ, Juana Inés de la. Obras completas [1951-1957]. **Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda**. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. 4 v.

ELIAS, Norbert. **La sociedad cortesana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996 [1969].





ESCAMILLA GONZÁLEZ, Iván. La corte de los virreyes. In: GARCÍA, Antonio Rubial (coord.). **Historia de la vida cotidiana en México, Tomo II: La ciudad barroca**. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 371-406.

FEROS, Antonio. Clientelismo y poder monárquico en la España de los siglos XVI y XVII. **Estudios de historia y sociedad**, v. 19, p. 17-49, 1998.

HANKE, Louis. **Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria**. Madrid-México: Atlas, 1976-1978. v. I-V.

LATASA VASSALLO, Pilar. La corte virreinal novohispana: El virrey y su casa, imágenes distantes del rey y su corte (S. XVII). In: DOS SANTOS, Eugénio (ed.). **Actas do XII Congresso Internacional de AHILA**. Oporto: Centro Leonardo Coimbra da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002. p. 115-130.

LATASA VASSALLO, Pilar. La corte virreinal peruana: perspectivas de análisis (siglos XVI y XVII). In: BARRIOS PINTADO, Feliciano (ed.). **El gobierno de un mundo: virreinos y audiencias en la América Hispánica**. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004. p. 341-374.

LAVALLÉ, Bernard (dir.). Los virreinos de Nueva España y del Perú (1680-1740). **Un balance historiográfico**. Madrid: Casa de Velázquez, 2019.

MAZA, Francisco de la. **La mitología clásica en el arte colonial de México**, México, UNAM, 1968.

MAZZOTTI, José Antonio. **Lima fundida - Épica y nación criolla en el Perú**. Madrid: Iberoamericana, 2016.





MÍNGUEZ-CORNELLES, Víctor. **Los reyes distantes**. Imágenes del poder en el México virreinal. Castellón: Universitat Jaume I, 1995.

OÑA, Pedro de. **Temblor de Lima año de 1609 - Governando el Marques de Montes Claros, virrey excellentissimo**: Y vna cancion real panegyrica en la venida de su Excellencia a estos reynos. Dirigido a don Ioan de Mendoza, y Luna marques de Castil de Bayuela su primogenito successor. Lima: por Francisco del Canto, 1609.

PASTOR TÉLLEZ, Daniela. **Mujeres y poder**: las virreinas novohispanas de la casa de Austria. Tesis de Maestría en Historia. México: UNAM, 2013.

PERALTA BARNUEVO, Pedro de. **Lima fundada o conquista del Perú - Poema heroico en que se decanta toda la historia del Descubrimiento y sugestión de sus Provincias por don Francisco Pizarro, Marqués de los Atabillos, Inclyto y Primer Gobernador de este vasto Imperio**. Parte primera y segunda. Lima: en la imprenta de Francisco Sobrino y Bados, 1703.

RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. **La Edad de Oro de los virreyes**: el virreinato de la Monarquía Hispánica durante los siglos XVI y XVII. Madrid: Akal, 2011.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. **Pasiones frías - Secreto y disimulación en el Barroco hispano**. Madrid: Marcial Pons, 2005.

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. **La mirada del virrey**: Iconografía del poder en la Nueva España. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2005.





RUBIAL GARCÍA, Antonio. Las virreinas novohispanas. Presencias y ausencias. **Estudios de Historia Novohispana**, v. 50 p. 3-44, ener./jun. 2014.

RUBIO MAÑÉ, José Ignacio. **El virreinato**. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. v. I-IV.

SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de. **Seis obras**. Caracas: Ayacucho, 1984.

SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de. **Mínimas multitudes: Infortunios, motines y polémicas**. Facundo Ruiz (Edición, prólogo y notas). Buenos Aires: Corregidor, 2018.

TAIANO, Leonor. **Entre mecenazgo y piratería: Una recontextualización histórica e ideológica de Infortunios de Alonso Ramírez**. Norway: The Arctic University of Norway, 2013.

TAIANO, Leonor. Epinicios Gratulatorios al Conde de Galve: entre encomios de dependencia y glorificaciones americanas. Destiempos. **Revista de curiosidad cultural**, v. 58, p. 7-26, febr./mar. 2018.

VÉLEZ-SAINZ, Julio. **El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro**. Madrid: Visor Libros, 2006.

VÉLEZ-SAINZ, Julio. De traducciones y translationes: la fundación de un sistema literario en la Academia Antártica de Diego Mexía y Clarinda. **Neophilologus**, v. 94, p. 55-66, 2010.

YUN CASALILLA, Bartolomé. Príncipes más allá de los reinos. Aristocracias, comunicación e intercambio cultural en la Europa de los siglos XVI y XVII. In: EGIDO, Aurora; LAPLANA, José Enrique (ed.). **Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin**. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008. p. 51-67.





EL BARROCO EN LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA LATINOAMERICANA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Francisco Ernesto Zaldivar Zaragoza

Categorizar es condición indispensable de todo conocimiento. Según Lakoff y Johnson (1999), hasta las amebas categorizan al distinguir lo que es alimento o amenaza de lo que no lo es. El pensamiento conceptual abstracto, por otro lado, es metafórico, de modo que categorizar frecuentemente resulta sinónimo de metaforizar. Unas pocas metáforas, en efecto, componen o caracterizan la categoría de barroco. Son estas, siguiendo a Wölfflin en *Renacimiento y barroco* (1888), impresión de movimiento, efecto de masas, contraste, tensión de las proporciones, desequilibrio, sentido de lo ilimitado, insondable o infinito, disonancia. Se oponen polarmente a otras metáforas con las que se ha descrito el arte clásico y el renacentista: estilo lineal, simetría, estabilidad, orden, equilibrio, armonía, proporción.

Estas metáforas son menos útiles para abordar los textos literarios que las que propone Steven Pinker en *El sentido del estilo* (traducido al portugués como *Guia de Escrita*), libro en el que compara el estilo clásico de escritura con el acto de mostrarle algo a un lector en una conversación (PINKER, 2016, p. 43). El estilo barroco, desde luego, supone una contravención o negación de la idea anterior: su registro no es el del coloquio, de lo cual dan fe la preferencia por los cultismos o la frecuente inversión del orden sintáctico de las frases y, en lugar de mostrar, más bien pareciera ocultar el objeto de su discurso, sea, pongamos por caso, con las oblicuas formas de referir de la expresión figurada, sea a través de oscuras alusiones culturales.



Pese a su evidente utilidad para el historiador del arte y la literatura, la de barroco, como cualquier otra categoría, es susceptible de incitar arduas disputas entre realistas y nominalistas, es decir, entre aquellos que creen que el barroco designa una realidad universal con existencia ontológica propia, realidad que comparten varios objetos particulares (obras literarias y artísticas) y los que piensan que se trata de un efecto conceptual de agrupación, en otras palabras, que se trata solo de un nombre o categoría. La suspicacia nominalista a propósito del barroco ha dado pie, por otra parte, a justas objeciones por anacronismo: el concepto es bastante posterior al fenómeno que designa.

No es mi propósito, sin embargo, entrar en esas viejas disputas, sino relatar cronológicamente de qué manera ha sido sobrentendida, definida y valorada la categoría de barroco en el discurso de la historiografía literaria hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX, contextualizándola dentro de los proyectos de un selecto grupo de historiadores, a fin de dar fe del tránsito del rechazo del estilo a su valoración positiva. Para ello examino algunas de las más importantes historias literarias que recogen los catálogos bibliográficos de nuestra disciplina.

Marcelino Menéndez Pelayo y las arbitrariedades del buen gusto

En el prefacio general a los tres volúmenes de *The Cambridge History of Latin American Literature* (1996), Roberto González Echevarría afirma:

En 1893 el célebre crítico e historiador español Marcelino Menéndez Pelayo publicó su influyente *Antología de la poesía hispanoamericana*, que fue no sólo la primera historia de la poesía hispanoamericana, sino también la primera





historia de la literatura hispanoamericana (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA; PUPO-WALKER, 1996, p. xi).

Es necesario hacerle algunas acotaciones a esta aseveración. En primer lugar, ya se habían publicado en Hispanoamérica otras antologías dignas de considerarse historias literarias antes de la de Menéndez Pelayo, como el famoso polígrafo reconoce en el prólogo de la suya. En segundo lugar, conviene decir que tanto el hispanista George Ticknor (1791-1871), en su *History of Spanish Literature* (1849), como Jaime Fitzmaurice-Kelly (1858-1923), en una obra de título muy similar a la de Ticknor cuya traducción al español prologó Menéndez Pelayo, habían estudiado anteriormente la producción de varios de los poetas incluidos por el polígrafo santanderino en su antología con base en una premisa idéntica a la que este asumiría luego, a saber, la de que la literatura hispanoamericana, por lo menos en el período colonial, era una extensión o ramificación de la producción literaria de la península. Por último, debe señalarse que aunque es cierto que Menéndez Pelayo no se limita exclusivamente a comentar la obra poética de los autores que recoge en su antología, llegando incluso a dedicar unos párrafos a la prosa del Inca Garcilaso de la Vega, tampoco se debe subestimar la obvia restricción del corpus que impone la selección de género realizada por el crítico español; la suya es básicamente una historia de la poesía lírica hispanoamericana y no de toda la producción literaria de Hispanoamérica. Aun así, es innegable que la antología de Menéndez Pelayo es un texto fundacional en nuestra historiografía literaria, razón por la cual todavía se cita.

Publicada entre 1893 y 1895, la obra responde a un encargo que la Real Academia Española le hizo a Marcelino Menéndez Pelayo en el contexto de las celebraciones por el IV Centenario del Descubrimiento de América. Los cuatro volúmenes de la antología reúnen numerosas piezas líricas precedidas por un conjunto de introducciones elaboradas por el crítico español. Casi dos décadas más tarde, en 1911, Menéndez Pelayo recopila





estas introducciones y las agrupa en dos tomos que publica bajo el título de *Historia de la poesía hispanoamericana*.

Don Marcelino quiere que su obra ayude a consolidar la fraternidad entre España e Hispanoamérica, afectada por las guerras de independencia. Sin embargo, pese a su proclamada intención ecuménica, sus opiniones resultan sumamente excluyentes en términos políticos y culturales y con mucha frecuencia asoman en el texto prejuicios colonialistas, nacionalistas y racistas que incomodan al lector contemporáneo. Lo dicho resulta evidente ya en las Advertencias generales, donde Menéndez Pelayo explica las razones por las que prescinde del estudio de la poesía indígena en lenguas americanas, refiriéndose, entre otras, al náhuatl, el otomí, el quechua y el aimara. En el pasaje referido el crítico e historiador niega categóricamente la tesis de que la originalidad de la poesía hispanoamericana pueda derivarse del sustrato indígena y de la contribución cultural de los pueblos prehispánicos y no vacila en declarar lo siguiente:

Esto no excluye gran originalidad en los pormenores; pero el fundamento de esta originalidad, más bien que en opacas, incoherentes y misteriosas tradiciones de gentes bárbaras o degeneradas, que para los mismos americanos de hoy resultan mucho más extrañas, menos familiares y menos interesantes que las de los asirios, los persas [...]; ha de buscarse en la contemplación de las maravillas de un mundo nuevo, en los elementos propios del paisaje, en la modificación de la raza por el medio ambiente, y en la enérgica vida que engendraron, primero el esfuerzo de la colonización y de la conquista, luego la guerra de separación, y, finalmente, las discordias civiles. (MENÉNDEZ PELAYO, 1948, p. 10)

En el comentario anterior hay implícita una concepción antropológica etnocentrista basada en la distinción entre bárbaros y civilizados que, si bien procede de la tradición





grecolatina, madura en el siglo XIX con los libros del conde de Gobineau (1816-1882) y con las investigaciones de Lewis Henry Morgan (1818-1881). Contra dicho telón de fondo acaso se comprenda mejor el adjetivo “degeneradas” aplicado por Menéndez Pelayo a las poblaciones indígenas de América, sin duda una prueba elocuente del prejuicio racial ya mencionado.

Pero, a decir verdad, las opiniones de Menéndez Pelayo causan menos sorpresa cuando se analizan bajo el prisma de su concepción de la hispanidad. Esta, que no es más que una mezcla de clasicismo, casticismo y catolicismo con una doctrina de la raza asociada a la noción del *volksgeist*, o sea, una variante del pensamiento nacionalista, rinde culto al imperio colonial como fundamento de la grandeza española, amén de reivindicar la herencia latina y defender la ortodoxia católica. (CAMPOS LÓPEZ, 2015)

Tanto la antología como el libro de historia literaria derivado de aquella son concebidos como una suma de literaturas nacionales. Menéndez Pelayo aplica un criterio de agrupación y de segmentación territorial o geográfico, desplazándose de norte a sur. En cada capítulo el crítico tiende a reproducir el mismo esquema: señala la fecha de implantación de la imprenta y de las escuelas y universidades en el país estudiado, pues las considera instituciones imprescindibles para el desarrollo de la actividad literaria, y enseguida procede a mencionar autores y obras en orden cronológico. De cuando en cuando, además, cita algún fragmento de un texto y lo comenta. No obstante, a pesar de referirse a la existencia de la imprenta y de las universidades, sus interpretaciones no abordan el contexto, sino que se centran en el tipo de cuestiones que caracterizan en general la labor crítica del historiador santanderino, a saber: “los problemas de autoría, acceso y delimitación de fuentes, [...] la datación y [...] el estudio del lugar, los personajes, el estilo y los elementos retóricos” (GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, 2015, p. 33).

Esto último es en realidad muy coherente con la formación como filólogo clásico de Menéndez Pelayo, cuya tesis doctoral fue *La novela entre los latinos* (1875), y entre cuyos títulos se





cuentan *Horacio en España* (1877) y *Traductores de las Églogas y Geórgicas de Virgilio* (1879). Así, no sorprende que al comentar la obra del ecuatoriano José Joaquín de Olmedo, Menéndez Pelayo se enzarce en unas reflexiones sobre las características de la poesía pindárica para decidir si el estilo de Olmedo está más próximo de Píndaro o de Horacio, ni que apunte relaciones intertextuales entre sus poemas.

Precisamente la vocación y la formación filológicas de Menéndez Pelayo explican sus valoraciones estéticas basadas en la noción neoclásica de “buen gusto”, así como la elevada frecuencia con la que este término aparece en los dos tomos de su obra. Abundan en su libro, en efecto, censuras como la que le merecen las enumeraciones de Bernardo de Balbuena en la *Grandeza mexicana*: “el buen gusto encuentra mucho que reparar en esas interminables enumeraciones, y murmura por lo bajo que en poesía la acumulación no es sinónimo de positiva riqueza” (MENÉNDEZ PELAYO, 1948, p. 54).

También, en nombre del buen gusto, Menéndez Pelayo rechaza las manifestaciones del estilo barroco en la poesía hispanoamericana, concepto que en realidad no aparece referido ni una sola vez mediante tal término, sino como “gongorismo”, “culteranismo” y “conceptismo”, vocablos a los que reviste de curiosas y hasta graciosas connotaciones peyorativas, como se observa en esta frase: “las dos epidemias literarias del culteranismo y del conceptismo comenzaban a espaciar su letal influjo en las colonias como en la metrópoli” (MENÉNDEZ PELAYO, 1948, p. 31).

Refiriéndose a Sor Juana, el historiador considera que “lo que más interesa en sus obras es el rarísimo fenómeno psicológico que ofrece la persona de su autora” (IBIDEM, p. 70), y aunque reconozca que algunas de sus composiciones tienen “valor poético duradero y absoluto”, no duda en acotar enseguida que “pocas son, a la verdad, las que un gusto severo y escrupuloso puede entresacar de los tres tomos de sus obras, y aun estas mismas no se encuentran exentas de rasgos enfáticos, alambicados o conceptuosos” (MENÉNDEZ PELAYO, 1948, p. 67).





Como Dámaso Alonso hizo notar en su momento en *Menéndez Pelayo: crítico literario (Las palinodias de don Marcelino)*, libro de 1956, si bien el historiador y crítico santanderino rectificó a lo largo de su vida algunas de las opiniones que derivaban de su clasicismo radical, el cual presuponía que la única finalidad del arte era la belleza y la literatura grecolatina su modelo exclusivo, modificando con los años su modo de pensar sobre la poesía nórdica, sobre la lírica popular tradicional o sobre la función de lo feo en el arte, en cambio nunca se retractó de su menosprecio general por el barroco culterano ni de sus juicios adversos contra la obra de Góngora, de los cuales hay numerosos ejemplos en los volúmenes de la *Historia de las ideas estéticas en España*. La cita siguiente puede dar fe de ello:

¿Qué poesía es esa que, tras de no dejarse entender, ni halaga los sentidos, ni llega al alma, ni mueve el corazón, ni espolea el pensamiento, abriéndole horizontes infinitos? Llega uno a avergonzarse del entendimiento humano cuando repara que en tal obra gastó míseramente la madurez de su ingenio un poeta, sino de los mayores (como hoy liberalmente se le concede), a lo menos de los más bizarros, floridos y encantadores en las poesías ligeras de su mocedad. Y el asombro crece cuando se repara que una obrilla, por una parte tan baladí y por otra tan execrable, como *Las Soledades*, donde no hay una línea que recuerde al autor de los romances de cautivos y de fronteros de África, hiciese escuela y dejase posteridad inmensa, siendo comentada dos y tres veces letra por letra con la misma religiosidad que si se tratase de la *Iliada*. (MENÉNDEZ PELAYO, 2008, p. 329-330)

Góngora, evidentemente, nunca fue santo de la devoción de don Marcelino, por lo que no sorprenden ni la severidad de su juicio contra sus imitadores americanos, ni su indulgencia con quienes se vieron libres del influjo del cordobés:





Caviedes no se contaminó con las extravagancias y el mal gusto de su época, en que no hubo alumno de Apolo que no pagase tributo al gongorismo. En la regocijada musa de nuestro compatriota no hay ese alambicamiento culterano, esa manía de lucir erudición indigesta, que afea tanto las producciones de los mejores ingenios del siglo XVIII. A Caviedes lo salvarán de hundirse en el osario de las vulgaridades la sencillez y naturalidad de sus versos y la ninguna pretensión de sentar plaza de sabio. (MENÉNDEZ PELAYO, 1948, p. 75)

Pese a las inevitables reservas que puedan suscitar los prejuicios estéticos e ideológicos de Menéndez Pelayo, su erudición inigualable aún hoy merece respeto. La vastedad de sus lecturas y de sus fuentes de consulta, así como la prolijidad de los datos que acopia y utiliza para apoyar sus ideas, signo indiscutible de la importancia que le daba a lo que se pudiera constatar empíricamente, constituyen un ejemplo de rigor profesional. Esto sin duda es consecuencia de la aplicación del método de investigación positivista, incorporado por Menéndez Pelayo a su práctica a despecho de sus conocidas críticas a esta doctrina filosófica. En efecto, ningún autor, hecho o detalle parece irrelevante para el crítico español, quien lo mismo nos entera de las circunstancias de la trágica muerte de Gutierre de Cetina, que nos informa que Lorenzo de Cepeda era hermano de Santa Teresa de Jesús, o nos ofrece, en una nota a pie de página, una minuciosa relación de los jesuitas escritores expulsados de América por orden de Carlos III.

Además, hay que reconocer que, contra las aprensiones que pueda inspirar esta vocación metodológica del fárrago, Menéndez Pelayo acierta en identificar y estudiar a prácticamente todos los poetas de Hispanoamérica hoy considerados canónicos en el período que va de la era colonial hasta el Romanticismo. Así, quiérase o no, su labor acabará desbrozando el camino por el que se han de internar en las décadas siguientes una buena parte de los historiadores literarios latinoamericanos.





Luis Alberto Sánchez o el congénito barroco hispanoamericano

El político y profesor peruano Luis Alberto Sánchez publicó la primera versión de su *Historia de la literatura americana* en 1937, pero continuó modificando y retocando el texto durante cincuenta años, hasta 1987, año en que salió la sexta y última edición de la obra con un pequeño cambio en el título.

Con relación al trabajo de Menéndez Pelayo, el libro de Sánchez presenta una novedad importante: la ampliación del objeto de estudio. Sánchez incorpora la producción literaria prehispánica al corpus de la literatura latinoamericana ya en la primera edición, y después, en la cuarta, lanzada en 1944, incluye además a los principales escritores de Brasil y de los Estados Unidos. Este segundo paso, sin duda osado, acabará llevando al autor a la preparación de los cuatro volúmenes de su *Historia comparada de las literaturas americanas*, editada por Losada en 1975.

Sánchez rechaza el criterio lingüístico como elemento decisivo en la conformación de su historia y en cambio hace énfasis en la afinidad cultural y regional. Afirma en el prólogo a la sexta edición de su libro:

Creo que la literatura americana es un todo compacto, y que las diferencias lingüísticas, lejos de crear diferencias insalvables entre cada literatura idiomáticamente nacional, contribuyeron a acentuar un fenómeno muy curioso: dar unidad a la variedad. Digo, usando otros términos, que la expresión literaria de las Américas es absolutamente distinta a la europea, a la africana, a las asiáticas, pese a que nuestras literaturas están escritas en castellano, en inglés, en portugués y francés. Conforme trato de demostrar en mi citada *Historia comparada*, hay más semejanza, entre William Faulkner y Gabriel García Márquez, que entre





Faulkner y Aldous Huxley y que entre García Márquez y Goytisolo, pese a que el vínculo lingüístico parecería indicar lo contrario. (SÁNCHEZ, 1987, p. 8)

¿Cuál sería el denominador común de las culturas americanas? Según Sánchez, cierta inclinación hacia lo que llama un estilo mágico, idea que revela una deuda a posteriori con el concepto de realismo mágico de Ángel Flores e incluso con el de lo real maravilloso de Alejo Carpentier, categorías estas, como sabemos, sumamente citadas e influyentes sobre la crítica y la historiografía literaria continental en el último tercio del siglo XX.

Me atrevo a afirmar que hay un estilo americano más cerca de lo mágico que de lo racional, así como hay un estilo europeo más lógico que mágico; los estilos africanos envuelven en su magicismo un contenido pueril incuestionable, del que nos hemos alejado los americanos. Quiero significar igualmente que, al hablar de lo americano, considero igualmente lo norteamericano y lo sudamericano, o sea, lo sajón y lo llamado latino. (SÁNCHEZ, 1987, p. 8)

Pese a las diferencias con Menéndez Pelayo en la delimitación del objeto y el corpus que estudia, Sánchez comparte con aquel su rechazo al estilo barroco, aunque, curiosamente, lo considera un atributo ontológico de América, un rasgo congénito, en una operación intelectual que anticipa lo que hará Carpentier al acudir al concepto de lo real maravilloso, suerte de surrealismo ontologizado en suelo americano. Así, el historiador peruano considera perfectamente posible que la “locura culterana”, como la denomina, se manifieste primero en los escritos del Inca Garcilaso de la Vega que en los versos de Góngora.

Como se sabe, las tendencias generales aborígenes de América y España coincidieron en el formalismo. Antes





de que GÓNGORA fuese famoso, ya el Inca GARCILASO practicaba una literatura elegante y, en algún modo, bastante barroca, pese a su claridad de estremecida égloga. Los gobernantes usaban fórmulas bizantinas para excusar sus yerros. Ahí donde hubo corte de virrey, el vicioso conceptismo y la cortesía alambicada fueron más agudos (SÁNCHEZ, 1987, p. 75).

Sánchez vuelve a plantear más adelante la idea de que el barroquismo es consustancial a la cultura americana debido al legado indígena, y de sus comentarios es posible inferir que más bien es partidario de una concepción clásica del estilo:

He sostenido varias veces que, en América, no hubo gongorismo en el sentido de mera imitación, sino que el nuestro fue un barroquismo congénito. La escuela de Góngora radica en el culto a la abundancia, la dificultad [...] Por perseguir ésta huyó del lenguaje pedestre, y se refugió en tan inexpugnable atrincheramiento de tropos que para muchos resultó ininteligible. Los devotos, encandilados por aquella luz, confundieron su fulgor y, en vez de calar su intención y propósito, prefirieron guiarse por sus aparentes efectos: error de navegante que confunde la luz del faro con su reflejo sobre las aguas. Creo, además, que en América el formalismo cortesano antecedió a Góngora, pues se juntaban el culto a la ceremonia y la solemnidad hispana con la majestuosa sobriedad indígena. (SÁNCHEZ, 1987, p. 78-79)

De no ser por el tedioso positivismo de su método, que sofoca o anula del todo lo que nos puedan decir por sí mismas las obras, amén del conservadurismo estético que condena el estilo barroco precisamente en el momento en que este es rescatado y vuelve a gozar de prestigio en el ámbito hispánico, es probable que el trabajo de Sánchez fuese más recordado actualmente, en virtud de su fértil intuición comparatista o





por el mero hecho de decidirse a contar al *Popol Vuh* y a *El libro de los libros del Chilam Balam* entre los textos imprescindibles de la literatura continental.

En cualquier caso, y aun a contrapelo, su ontologización del barroco americano, que sin dudas le debe mucho a las ideas de Eugenio d'Ors, para quien el barroco es una categoría atemporal y ahistórica, un *eón*, atestigua la progresiva revalorización de este estilo que empieza a producirse en el segundo tercio del siglo XX en los medios literarios, artísticos y académicos occidentales.

Pedro Henríquez Ureña y el barroco como seña de identidad

A fines de 1940 y comienzos de 1941 Pedro Henríquez Ureña ofrece una serie de conferencias en el Fogg Museum of Art de la Universidad de Harvard, en calidad de profesor invitado de esta prestigiosa institución. Durante los dos años y medio siguientes el crítico dominicano revisa, amplía y ajusta el texto de las conferencias y en 1945 las publica como libro con el título de *Literary Currents in Hispanic America*.

Cuatro años más tarde, en 1949, Joaquín Díez-Canedo traduce el libro al español y Fondo de Cultura Económica lo publica en México, convirtiéndose en poco tiempo en un clásico de los estudios latinoamericanos.

El crítico declara su propósito en la introducción:

Las páginas que siguen no tienen la pretensión de ser una historia completa de la literatura hispanoamericana. Mi propósito ha sido seguir las corrientes relacionadas con la “busca de nuestra expresión”. En realidad, las conferencias se anunciaron precisamente con ese título, que luego decidí cambiar por el de “corrientes literarias”. Los nombres de poetas y escritores citados los escogí como ejemplos de esas corrientes, pero no





son, en rigor, los únicos que podrían representarlas (HENRÍQUEZ UREÑA, 1980, p. 42).

A lo largo de más de doscientas páginas, Henríquez Ureña reúne abundantes evidencias literarias del proceso de conformación de la identidad hispanoamericana, distinta para él de la española. A diferencia de Menéndez Pelayo, quien consideraba que la contribución indígena no había sido significativa para las letras hispanoamericanas, Henríquez Ureña postula la tesis de que en América surge una sociedad nueva como consecuencia de la conquista y la colonización, y que el rasgo distintivo de esta sociedad es la fusión o mezcla de la cultura de los colonizadores con la de los colonizados.

Españoles y portugueses trajeron al Nuevo Mundo su propia cultura, su religión y sus leyes, su literatura y su arte, su ciencia y sus industrias, sus plantas y sus animales domésticos, modificando con ello el medio y la vida nativos y produciendo una fusión e intercambio de influencias. Enseñaron al indio ideas y costumbres europeas y, a su vez, fueron adaptándose a él. Aprendieron a comer su comida y a guisarla a su manera; a gustar sus bebidas y a utilizar sus hierbas medicinales; de él aprendieron a fumar, a construir y usar sus canoas y piraguas, sus cacharros, sus tejidos, sus hamacas; adoptaron sus métodos de caza de animales salvajes, su sistema de cultivos en terrazas con muros de contención en terrenos inclinados. Usaron sus caminos y canales. Tomaron centenares de palabras de sus muchas lenguas, y, lo que es más, (como ha demostrado Cuervo), desde los primeros momentos dieron nuevo significado a antiguas palabras españolas, adaptándolas a las nuevas necesidades: palabras, como estancia, que pasó a significar una gran propiedad raíz... En resumen, las culturas nativas fueron decapitadas y toda la “alta cultura” de los indios desapareció –inclusive la capacidad de leer los códigos mayas y aztecas–, pero las técnicas comunes de la





vida diaria perduraron y se mezclaron con las europeas.
(HENRÍQUEZ UREÑA, 1980, p. 80)

Las ideas expuestas en esta cita, afines a las de Luis Alberto Sánchez, traen de inmediato a la memoria el concepto de transculturación de Fernando Ortiz, cuyos trabajos Henríquez Ureña conocía muy bien debido a su familiaridad con el campo intelectual cubano de la primera mitad del siglo XX. Lo cierto, sin embargo, es que la tesis de la mezcla o fusión entre culturas ya era moneda corriente en la región a fines de los años treinta y en la década del cuarenta, momento de la historia continental en el cual el interés por la antropología y la etnografía se había puesto de moda y el discurso identitario de algunas naciones, como Brasil, México, República Dominicana y Cuba, pasó a basarse en el fenómeno del mestizaje¹.

Pedro Henríquez Ureña también se aleja de Marcelino Menéndez Pelayo en su valoración del barroco. Si el santanderino detestaba el culteranismo y en particular las *Soledades* y la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora, el dominicano, en cambio, no disimula el aprecio que le tiene al poeta barroco español y a sus seguidores americanos, como Bernardo de Valbuena y Sor Juana Inés de la Cruz. Esto se debe, por una parte, a que en la producción literaria del barroco de Indias hay abundantes muestras de hibridación, síntesis o mestizaje, es decir, ejemplos de lo que Henríquez Ureña denomina “nuestra expresión”. Pero, por otro lado, se debe también a que el crítico dominicano simpatiza y se deja influir por la reivindicación de la poesía de Góngora llevada adelante por los poetas de la Generación del 27, en especial por Dámaso Alonso, así como por los teóricos y los practicantes de los presupuestos de la Estilística, entre los que se destacaron Karl Vossler y Amado Alonso. De hecho, en la interpretación que Henríquez Ureña hace de la vida y la obra de Sor Juana, sumamente cariñosa, cita las ideas expuestas por

¹ Basta recordar la tesis de la “quinta raza” universal, fruto de la unión del negro, el indio, el mongol y el blanco, expuesta por José Vasconcelos en *La raza cósmica* (1925).





Vossler en su conocido ensayo “La décima musa de México Sor Juana Inés”, como podemos comprobar a continuación:

el *Primero sueño*, bello poema a la manera de las *Soledades* de Góngora, que Vossler califica de obra maestra, [...] es, además, una complicada elaboración intelectual, típico reflejo de su pensamiento; una descripción de la noche y del sueño, durante el cual el espíritu se purifica, [...] se eleva hasta la contemplación del universo y trata de penetrar sus leyes. El alba llega demasiado pronto, en este primer sueño; es probable que en un segundo sueño por Sor Juana hubiera llegado a esbozar una cosmología poética. Como dice Vossler, partiendo del barroco vamos acercándonos a la poesía de las luces, y anticipando a Goethe y a Shelley. (HENRÍQUEZ UREÑA, 1980, p. 122)

A diferencia de Menéndez Pelayo, y como Sánchez, Henríquez Ureña estudia la producción literaria de Hispanoamérica y Brasil de forma conjunta, sin prestar atención a las barreras lingüísticas. Para el dominicano, la afinidad histórico cultural entre la antigua colonia portuguesa y el conjunto de las excolonias españolas es más relevante que la diferencia entre los idiomas hablados por los pueblos que habitan estas vastas regiones de América. Así, intuitivamente, tiende al comparatismo literario, método que varias décadas más tarde será considerado por algunos miembros del medio académico como el más apropiado para el estudio de la literatura latinoamericana. No sorprende, por lo tanto, que intercale el estudio de las cartas y sermones del padre Antonio Vieira entre los párrafos que dedica a la obra de Bernardo de Valbuena y a la de Sor Juana Inés de la Cruz.

El trabajo de Henríquez Ureña es quizás el que más vigencia ha tenido en los proyectos historiográficos posteriores, como el que condujo Ana Pizarro junto a Antonio Candido, cuyos resultados fueron recogidos en los tres tomos de *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, publicados por la editorial de la Universidad de Campinas (UNICAMP) en la década del noventa.





Arturo Torres Rioseco: el hijo pródigo de Henríquez Ureña

El chileno Arturo Torres Rioseco consideraba a Pedro Henríquez Ureña su padrino literario. En 1921 lo sucedió en la Cátedra de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Minnesota y hasta la muerte del dominicano mantuvo una cordial relación con este.

Torres Rioseco llegaría a ser muy respetado en el medio académico norteamericano. A ello contribuyó en no poca medida su condición de fundador del *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, creado en 1938 en México a instancias de Pedro Henríquez Ureña y de Alfonso Reyes, como un intento de reafirmación de la unidad hispánica en tiempos de la Guerra Civil Española, así como su papel de director de la *Revista Iberoamericana*.

Al igual que Henríquez Ureña, Torres Rioseco escribe una historia de la literatura latinoamericana en el primer lustro de los cuarenta y en 1945 la publica en Buenos Aires con el título de *La gran literatura iberoamericana*.

Probablemente nunca hubo un contexto tan favorable al latinoamericanismo en los Estados Unidos como este período, que comprende los años de la Segunda Guerra Mundial. La joven potencia tiene interés entonces en impedir que los alemanes creen alianzas favorables con México y con las naciones sudamericanas, especialmente con Argentina y Brasil, por lo que empieza a practicar una nueva política panamericanista basada, entre otras cosas, en acuerdos de defensa que se materializan con la presencia del Ejército Norteamericano en diversos puntos del continente, como la base aérea de Natal, en la región noreste de Brasil. Esta política también viene acompañada por diversos esfuerzos que favorecen la aproximación cultural, creando así la gran oportunidad que le permite a Luis Alberto Sánchez recorrer los Estados Unidos y a Henríquez Ureña dar conferencias en Harvard.





Torres Rioseco no oculta la intención política de su libro y se muestra a favor del panamericanismo, pero se adelanta a cualquier objeción que se le pueda hacer al sur del río Bravo: el suyo es un panamericanismo fundado en la premisa del respeto de los Estados Unidos a las naciones latinoamericanas y no en la imposición hegemónica de los intereses norteamericanos a sus vecinos.

Es nuestro ferviente deseo que la lectura de estas páginas pueda inspirar en los estudiantes de América del Norte un interés positivo por los escritores de América Latina, que son verdaderos portavoces de las naciones del Sur. Nutrido en un suelo tan espiritual, el panamericanismo florecerá triunfalmente; de lo contrario, se marchitará y morirá en una atmósfera materialista. Este libro, escrito desde un punto de vista literario, adquiere en el momento actual una significación verdaderamente política. Una vez que el pueblo de los Estados Unidos comprenda la intensidad de los ideales latino-americanos, se sentirá orgulloso de sus vecinos meridionales. El propósito de las páginas que siguen es hacer que este idealismo hable por sí mismo, a través de las obras maestras de la literatura latino-americana. (TORRES RIOSECO, 1945, p. 6)

Torres Rioseco parte del supuesto de que la literatura expresa la mentalidad de las naciones, o sea, lo que los románticos llamaban el genio nacional, y escribe pensando principalmente en el público académico, lo cual explica el estilo didáctico de su texto. Pero el chileno comulga con el arielismo de José Enrique Rodó, fundado en la oposición entre el utilitarismo anglosajón y el idealismo grecolatino. A causa de esta dicotomía de intenciones, oscilará en su libro entre la simpatía por una corriente ideológica que critica de forma bastante severa los





valores de la cultura norteamericana y el deseo de congeniar con esos mismos valores, que son al fin y al cabo los de su público².

Torres Rioseco encuentra el denominador común de los pueblos latinoamericanos no solo en el espiritualismo arielista, sino, y paradójicamente, en cierto telurismo que trae a la memoria el mito griego de Anteo.

La literatura latinoamericana está entrando en su Edad de Oro. Los días de simple imitación han pasado; los escritores hispano-americanos y brasileños han comprendido que sólo una conciencia arraigada en la tierra podía salvarlos de las corrientes de pensamiento artificial y superficial. Han descubierto su verdadero continente en el reino del espíritu, y están creando nuevos valores en este reino. Pero no han olvidado su ascendencia europea, su tradición clásica. Por este motivo, la literatura de Hispano-América posee el acendrado realismo de la literatura española sin ser española; tiene la elegancia de los modelos franceses, pero no es francesa; tiene un horizonte cosmopolita, pero retiene el sabor de su propia tierra (TORRES RIOSECO, 1945, p. 5).

Al leer este pasaje del prólogo, salta a la vista la serie de oposiciones equivalentes entre imitación/originalidad, artificialidad/originalidad, Europa/América, yuxtapuestas a la idea de “conciencia arraigada a la tierra”, de clara función identitaria. Se trata de una metáfora agraria de autoctonía, en otras palabras, *criollismo*, pero a escala continental.

El libro de Torres Rioseco se divide en seis partes, organizadas según una combinación de criterios históricos, estéticos, temáticos y lingüísticos. La primera parte, que versa sobre los siglos coloniales, aborda el objeto de estudio separándolo por géneros (crónica, épica), estilos (barroco) y dedica dos

² Prueba de ello es la lectura de la obra de Bernal Díaz del Castillo según una moderna clave individualista y democrática, a tono con el espíritu del pueblo y las instituciones de los Estados Unidos de América.





capítulos independientes a Juan Ruiz de Alarcón y a Sor Juana Inés de la Cruz, siguiendo un modelo de jerarquización que se inspira en la idea clásica de la existencia de un selecto grupo de autores y obras cumbre al que rodea un cortejo de autores y obras menores.

Lo significativo de esta manera de estructurar el conjunto es que ya da por sentado el lugar cimero de Sor Juana Inés de la Cruz en el canon literario continental, sin menospreciar los atributos barrocos de su obra. Dicho de otro modo: se han enterrado de una vez las fuertes objeciones estéticas planteadas por Menéndez Pelayo a la escritora mexicana. Así consagrada por la autoridad del *scholar*, Sor Juana se volverá tema imprescindible de estudio en los programas académicos de nuestra disciplina de norte a sur y en ambas orillas del Atlántico.

También como Pedro Henríquez Ureña, Torres Rioseco considera el mestizaje y la fusión cultural un emblema identitario hispanoamericano. Hablando del Inca Garcilaso de la Vega, afirma lo siguiente:

Garcilaso es el primer ejemplo (en el dominio de la literatura) de la mezcla de dos sangres nobles, de la fusión de dos civilizaciones. [...] Por cierto, Garcilaso de la Vega –junto con Bernal Díaz del Castillo– representa la primera manifestación de auténtico americanismo en la literatura colonial española. (TORRES RIOSECO, 1945, p. 16-18)

Si bien Torres Rioseco se esfuerza por conciliar o hacer derivar su panamericanismo de la ideología americanista, de este americanismo sancionado positivamente en tanto que mestizaje, su fugaz utopía de una hermandad entre norte y sur solo resultó posible en el singular contexto de la Segunda Guerra Mundial, cuando los Estados Unidos se aliaron a la Unión Soviética en su lucha contra el Eje, y en muy pocos años habrá de disiparse, tan pronto como los fenómenos provocados por la Guerra Fría y por la Revolución Cubana de 1959 sacudan





todo el continente y conduzcan a unos niveles de polarización ideológica solo igualados en este último lustro.

El Barroco de Indias según Mariano Picón Salas

Si Torres Rioseco es el hijo espiritual de Henríquez Ureña, el venezolano Mariano Picón Salas (cuya formación intelectual tuvo lugar en el Chile de los años veinte) es el discípulo que iguala y en ocasiones hasta supera al propio maestro. Su ya clásico libro *De la conquista a la independencia* es quizás la más rigurosa obra de historia cultural publicada en el continente en todo este período. La primera edición apareció en 1944 y la segunda, corregida y aumentada, en 1950.

Como Henríquez Ureña, Picón Salas ve en el mestizaje la esencia de la condición americana. Sin embargo, parte de la premisa de que las formas culturales de origen indígena y español tienen carácter antagónico: mientras el conquistador hispano es en cierto modo un representante del optimismo vital del Renacimiento, el indígena concibe la historia como fatalidad y catástrofe y se resigna con estoicismo a la tristeza y el dolor que su agónica mitología presupone. Así, se comprende que Picón Salas (1944, p. 39) diga: “El mestizaje americano consiste en mucho más que mezclar sangres y razas; es unificar en el *templo* histórico esas disonancias de condición, de formas y módulos vitales en que se desarrolló nuestro antagonismo”.

Para Picón Salas, en ningún momento posterior a la Conquista resulta tan visible el referido antagonismo como en la época del Barroco de Indias. Adelantándose unos treinta años a José Antonio Maravall, Picón Salas sostiene la tesis de que el barroco hispánico expresa una ideología conservadora de raíz medieval y afirma: “España vuelve a desarrollar bajo el impulso barroco ciertas formas todavía potenciales de la Edad Media” (PICÓN SALAS, 1944, p. 99-100). En este barroco que es pura contradicción, y que el venezolano caracteriza tan rigurosamente desde una perspectiva al mismo tiempo estilística y sociohistórica (sugiere, por ejemplo, que el gusto





por las alegorías y emblemas es consecuencia de la necesidad de los autores de evadir la represión de la Contrarreforma, y que el lenguaje críptico de los escritores americanos es un idiolecto y un juego de eruditos en medio en una sociedad de analfabetos), se desconoce el término medio y la “sofrosine”. Pero en Hispanoamérica, para Picón Salas, la contradicción barroca se agudiza aún más. Dice así: “En Hispanoamérica el problema presenta nuevas metamorfosis, debido al aditamento de un medio más primitivo, a la influencia híbrida que en la obra cultural produce el choque de las razas y la acción violenta del transplante” (PICÓN SALAS, 1944, p. 100).

Por ser el contraste un inconfundible rasgo estilístico del barroco, y por ser a su vez el antagonismo un elemento esencial de la formación cultural americana, Picón Salas considerará este barroco exacerbado un rasgo de nuestra identidad, un emblema, tal y como su maestro Henríquez Ureña. Ser hispanoamericano, podría deducirse sin equívoco, es propender a la expresión ampulosa, a la frase florida y enrevesada, a la sentencia críptica:

A pesar de casi dos siglos de enciclopedismo y de crítica moderna, los hispanoamericanos no nos evadimos enteramente aún del laberinto barroco. Pesa en nuestra sensibilidad estética y en muchas formas complicadas de psicología colectiva. (PICÓN SALAS, 1944, p. 101)

¿Y en qué obra o autor se produciría de forma más nítida la “confluencia de todos los valores y enigmas del siglo barroco”? Picón Salas no tiene dudas de que en Sor Juana Inés de la Cruz, cuya “poesía es fundamentalmente un planteamiento de dilemas”.

Entre los silogismos y el congelado mundo lógico en que yace soterrada la vida, alguna vez, como dice disculpándose Sor Juana, se deja oír “la retórica del llanto”. Ningún otro artista sufrió y expresó mejor que la extraordinaria monja de México el drama de artificialidad y represión de nuestro barroco americano. (PICÓN SALAS, 1944, p. 120)





Para bien de nuestras letras, después del estudio de Picón Salas los prejuicios contra el barroco quedarán definitivamente desterrados del campo de la historiografía literaria hispanoamericana.

Enrique Anderson Imbert y la consagración del estilo barroco

La *Historia de la literatura hispanoamericana* (1954) del profesor argentino Enrique Anderson Imbert adopta un punto de vista inmanentista y esteticista que recuerda en cierto modo el trabajo de Menéndez Pelayo. Anderson Imbert es tan consciente de las decisiones que toma en su actividad como historiador literario que vale la pena transcribir el prólogo de su libro, ya que en este explicita los criterios que sigue en la delimitación y periodización de su objeto de estudio, además de aclarar su concepto de literatura y las unidades fundamentales de su análisis.

De los muchos peligros que corre un historiador de la literatura, dos son gravísimos: el de especializarse en el estudio de obras maestras aisladas entre sí, o el de especializarse en el estudio de las circunstancias en que esas obras se escribieron. Si hace lo primero nos dará una colección de ensayos críticos discontinuos, es decir, una historia de la literatura con poca historia. Si hace lo segundo nos dará referencias exteriores al proceso de la civilización, es decir, una historia de la literatura con poca literatura. ¿Es posible una Historia-historia de la Literatura-literatura? Por lo menos, es posible intentarla. Sería una historia que diera sentido a los momentos expresivos de ciertos hombres que se pusieron a escribir, a lo largo de los siglos. En vez de abstraer por un lado las obras producidas y, por otro, las circunstancias en que se produjeron, tal historia las integraría dentro de la existencia concreta de





los escritores. Cada escritor afirma valores estéticos que se le han formado mientras contemplaba su horizonte histórico; y son estos valores los que deberían constituir el verdadero sujeto de una Historia de la Literatura. (ANDERSON IMBERT, 1954, p. 7)

El profesor argentino rechaza una historia literaria centrada exclusivamente ya sea en obras y autores canónicos, ya en las circunstancias o en el contexto en que se producen estas obras. La primera perspectiva le parece intermitente y fragmentaria y la segunda demasiado distante del hecho literario en sí. A fin de conciliar ambos abordajes, propone adoptar como unidad de análisis los valores estéticos singulares afirmados por cada autor en concreto, en otras palabras, reivindica el estudio diacrónico de la especificidad de cada obra como expresión de la figura individual del autor, postura que trae a la memoria las ideas estéticas de Benedetto Croce.

Quizás porque Anderson Imbert privilegia la autonomía de la literatura y reconoce la importancia de la tradición en los procesos creativos, en su obra ningún tipo de prurito ideológico latinoamericanista lo inhibe de señalar las influencias de los autores españoles consagrados sobre los escritores hispanoamericanos, destacando las conexiones entre ambos sistemas literarios. Pero, aunque el inmanentismo, el esteticismo y hasta el hispanismo de Anderson Imbert recuerden a Menéndez Pelayo y su insistencia en el buen gusto, el historiador argentino es consciente del cambio de valores estéticos que se ha producido en el siglo XX, y en particular del prestigio que goza el Barroco en el momento en que escribe. De tal suerte, oponiéndose radicalmente al historiador español, caracteriza y legitima el estilo barroco, al tiempo que le reconoce su condición americana.

La reciente revalidación de Góngora ha cambiado el juicio que antes se tenía sobre los numerosos gongoristas hispanoamericanos. Es indudable que casi todos se entretenían en edificar complicaciones formales, sin que





al fondo de sus laberintos les esperara (como en Góngora) una bella sorpresa. Los poetas querían ostentar ingenio en el concepto y cultura en la imagen. Tenían horror al vacío, y trataban de llenar el vacío de esos tiempos, en que las energías estaban en tensión, pero reprimidas, con engaños barrocos. Una vez que las mentes se excitaban en el juego de las puras formas ya no podían parar y a veces ni siquiera intentaban la poesía, sino jeroglíficos, acertijos, rompecabezas, hazañas combinatorias de letras. Poesías retrógradas de letras para leer de arriba a abajo y de abajo a arriba; las mismas letras que se arreglaban en diferentes palabras; letras sueltas que, por su sonido, adquirirían significación de palabras; despliegue sistemático de todas las letras del alfabeto; juegos de palabras y paranomasias [...] Pero, en esta literatura de esfuerzo desencaminado, también hay versos pulidos en los que se refleja el paisaje humano, social, histórico de México; versos que, en sí, son un paisaje literario contra el que se recortarán figuras mayores, como la de Sor Juana. (ANDERSON IMBERT, 1954, p. 92-93)

A diferencia de las invectivas con las que Menéndez Pelayo habría condenado estos derroches de ingenio, Anderson Imbert enumera sus procedimientos con la resignada serenidad del historiador que es consciente de los cambios de dirección de los vientos del gusto, en los que ha adivinado la norma futura.

No se equivocó: menos de veinte años más tarde Severo Sarduy irrumpiría en el campo literario y académico con su teoría del neobarroco, en una apoteósica recuperación que haría del barroco un rasgo fundamental de la moderna escritura latinoamericana.

A casi medio siglo de esa apoteosis, vale la pena preguntarnos si en los próximos años seguirá vigente la sacralidad del barroco o si seremos testigos de un nuevo declive.





REFERÊNCIAS

ALONSO, Dámaso. **Menéndez Pelayo**: crítico literario (Las palinodias de don Marcelino) Madrid: Editorial Gredos, 1956.

ANDERSON IMBERT, Enrique. **Historia de la literatura hispanoamericana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1954. 2 v.

CAMPOS LÓPEZ, Ronald. “Primeros promotores de la idea de hispanidad: Darío, Menéndez Pelayo, Valera, Altamira y Unamuno”. **Káñina, Rev. Artes y Letras**, Univ. Costa Rica XXXIX, v. 1, p. 33-51, 2015.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique (ed.). **The Cambridge History of Latin American Literature**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1996. 3 v.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. Menéndez Pelayo, filólogo. *In*: MENÉNDEZ, Pelayo. **Cien años después. Actas del Congreso Internacional**. Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2015.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. Las corrientes literarias en la América Hispánica. *In*: HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. **Obras completas (Tomo X). Santo Domingo**: Dirección de publicaciones de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1980. p. 41-307.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought**. New York: Basic Books, 1999.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. **Historia de la poesía hispanoamericana**. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948. 2 v.





MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. **Historia de las ideas estéticas en España**. Siglos XVI y XVII. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

PICÓN SALAS, Mariano. **De la conquista a la independencia**: tres siglos de historia cultural hispanoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.

PINKER, Steven. **Guia de escrita**: como conceber um texto com clareza, precisão e elegância. São Paulo: Contexto, 2016.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. **Nueva historia de la literatura americana**. Lima: Peruana S.A., 1987.

TORRES RIOSECO, Arturo. **La gran literatura iberoamericana**. Buenos Aires: Emecé Editores S.A., 1945.

VOSSLER, Karl. “La décima musa de México Sor Juana Inés”. **Revista de la Universidad de México**, v. 9, p. 15-24, 1936.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renacimiento y barroco**. Barcelona: Paidós, 1986.





LA MATERIALIDAD DEL LIBRO EN ESPAÑA Y NUEVA ESPAÑA (SIGLO XVII-XVIII). UN PROBLEMA (CRÍTICO) LITERARIO

Carla Fumagalli

“Escuchar a los muertos con los ojos” es la reelaboración de un verso de Quevedo que Roger Chartier escoge para abrir la Lección Inaugural del Collège de France el 11 de octubre de 2007. El primer cuarteto del soneto dice: “Retirado en la paz de estos desiertos, /con pocos, pero doctos libros juntos, /vivo en conversación con los difuntos, /y escucho con mis ojos a los muertos”. Por un lado, tanto el soneto como la conferencia conciben la lectura como una conversación con los muertos (CARREIRA, 1997), en contrapunto y en ausencia. Por otro, la combinación de sentidos que propone el verso –oír con los ojos– también se conecta con ese extraordinario final del soneto de sor Juana Inés de la Cruz “Verde embeleso...” cuyo último terceto dice “que yo, más cuerda en la fortuna mía/ tengo entrambas manos ambos ojos, /y solamente lo que toco veo”. Esta combinatoria entre tacto, oído y vista describe ya una percepción alterada, ya una forma de leer que le exige un poco más al lector, que no solo lee, sino que escucha y toca.

El historiador francés comienza su lección con ese verso quevediano para recordar a Henri-Jean Martin, Don McKenzie y Armando Petrucci (que no había fallecido todavía, pero que no había podido estar presente), porque esa conferencia inauguraba “una cátedra [...] consagrada al estudio de las prácticas de lo escrito” (2008, p. 7). Las prácticas de lo escrito suponen, entonces, una serie de actividades que superan ampliamente la lectura y la escritura e incluyen a otros sujetos que no son solamente autor y lector y que, en conjunto, arman un coro



que los incluye. El propósito de Chartier era ofrecer un espacio de pensamiento en donde el objeto de estudio fuera el libro en su materialidad, como dispensario de sentidos que se vuelcan sobre el texto que conducen. Los versos de Quevedo y de sor Juana se ofrecen entonces como un contrapunto (barroco y americano) que inaugura este capítulo sobre el estudio de ediciones (como una de las prácticas de la escritura) durante el Barroco americano a partir de la hipótesis de que, para poder analizar críticamente un problema literario, es muchas veces imprescindible saber leer con las manos y escuchar con los ojos.

En los próximos apartados, este capítulo se ocupará de historizar y poner en diálogo las disciplinas involucradas en el estudio del libro en tanto artefacto, de situar en un momento particular al libro barroco español a partir del detalle de la legislación vigente (y dónde encontrarla en el impreso) para, finalmente, dar cuenta de la situación editorial en Nueva España durante el Barroco y de cómo su estudio en nuestro presente puede ser, de hecho, parte de un problema de crítica literaria.

Un poco de historia(s)

Historia del libro, historia de la edición, historia de la lectura, bibliografía material, filología, ecdótica, *new filology*, *nuova filologia*, crítica textual, sociología de los textos son algunas de las disciplinas que, a veces en disputa y otras en complementariedad, estudian el aspecto material que acompaña un texto. Muchas de ellas (la historia de la lectura inclusive) –aunque no todas, como la filología lachmanniana– parten de una hipótesis previa: no hay texto sin soporte material. Es decir, no hay un texto *en sí* que pueda existir por fuera de la letra, el papel, el sonido; una hipótesis que Roger Chartier ha expuesto en numerosas oportunidades, incluso en discusión con Carlo





Ginzburg.¹ O como Noé Jitrik percibía en un breve ensayo sobre la lectura y los vínculos entre *forma* y *contenido*:

Diría, más aún, que la lectura corriente, tal como se postula mediante las justificaciones separatorias, es imposible y no se lleva realmente a cabo; incluso, todavía, pese a las trabas que se le oponen, la lectura, toda lectura, es relación con una red de procesos que tienden a configurar un objeto único que, percibido como totalidad, se descompone luego en una pluralidad de campos que establecen a su vez relaciones fragmentarias con plurales aspectos de la realidad (JITRIK, 1982, p. 40).

Ese objeto único –el libro– es percibido por el lector como un todo, pero posible de ser descompuesto en una “pluralidad de campos” que se vincula con las disciplinas múltiples enumeradas más arriba y es por eso por lo que suele decirse que el estudio material de un libro requiere, en cada uno de los casos a analizar, un enfoque multidisciplinar. Y es que, al abordar un proceso de ese tipo, las aproximaciones posibles son muy variadas. Si se lo estudia desde la historia de la edición, seguramente se intente rastrear el recorrido que ese libro hizo en el taller del impresor: la tipografía utilizada, el papel, la encuadernación. Seguramente cobren importancia los preliminares, si los hubiera, –y sobre los que volveremos– como hoja de ruta de una edición legal. Pero algunos de estos aspectos también resultarían significativos para quien intente analizar dicho ejemplar desde la crítica textual lachmanniana y neo-lachmanniana, que pretende fijar un texto tal y como salió de las “manos de su autor”, depurándolo, justamente, de las marcas del taller tipográfico, variaciones de copistas o de componedores que serán comprendidos como

¹ Me refiero a la entrevista que Fernando Bogado le realizara para el periódico argentino *Página 12* en 2016. Una versión extendida fue publicada en el libro *Historias de lecturas, lectoras y lectores* compilado por Ana Broitman (Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 2018).





“errores”. Intentarán, a través de estos, llegar al arquetipo o *urtext*, aquel que existe por fuera de la materialidad, un texto ideal.

Si bien pareciera que las metodologías de estudio que parten de la filología más clásica y aquellas que derivan de la historia del libro tienen, en última instancia, objetivos diferentes –una despojar de errores y elegir la mejor versión de múltiples posibilidades textuales, y otra historizar esas posibilidades y variantes en su unicidad, ubicarlas en un contexto preciso y extraer conclusiones potencialmente generales sobre prácticas particulares de producción y consumo de esos ejemplares– en realidad son sendas paralelas que se entrecruzan en muchos puntos.

A lo largo de los siguientes párrafos repondremos lo más sucintamente posible un² mapa de estas disciplinas históricas, filológicas, descriptivas y analíticas con el objetivo de que el lector apenas iniciado en estas cuestiones consiga en este capítulo un panorama general de qué se habla cuando se habla del estudio de un libro desde su materialidad.

La historia del libro es, sin dudas, el puntapié inicial para el resto de las historias y es Francia donde ese comienzo tiene lugar. Henri-Jean Martin y Lucien Febvre publicaron en 1958 *L'Apparition du livre*. En el prólogo, Febvre dice que ese estudio intentará responder no la pregunta por la imprenta, sino cómo y por qué el libro impreso fue más que un triunfo tecnológico (FEBVRE; MARTIN, 1976, p. 10). Entre 1982 y 1986 el mismo Martin junto con un joven Roger Chartier escribieron la *Historie de l'édition française*. A partir de ese momento, el libro como producto cultural fue un objeto de estudio consolidado. En la historia de la edición francesa, Chartier y Martin afinaron el objeto de estudio y lo convirtieron en un problema nacional dando

² Estaría mal llamarlo “estado de la cuestión”, ya que no apunto a mencionar todos los aportes hasta la fecha de cada disciplina, sino aquellos que me resultan relevantes para mi objetivo en este contexto en particular.





lugar a otros académicos a llevar a cabo empresas similares.³ La historia del libro de Febvre y Martin (de su aparición, del papel, los tipos, la imposición, los costos, los traslados, las ventas y otros núcleos problemáticos como su vínculo con la Reforma, la censura y el derecho de autor) se convirtió así en la historia de la edición, aunque el campo no quedaría estático por mucho tiempo. Las limitaciones que Chartier particularmente encontró en el estudio del libro bajo preceptos cuantitativos (cantidad de ejemplares en bibliotecas o talleres, por ejemplo) derivaron en una nueva disciplina, la historia de la lectura, que se consolidó como tal en otro libro organizado junto con Guglielmo Cavallo, la ya clásica *Historia de la lectura en el mundo occidental*, de 1995. Como resume José Luis de Diego,

una de las innovaciones necesarias y decisivas implicará desplazarse desde el interés en los efectos que los textos provocan en los lectores hacia las libertades que esos lectores se toman con los textos; es decir dejar de pensar a los lectores como sujetos pasivos, [...] para comenzar a estudiarlos como activos operadores de significados (DE DIEGO, 2015, p. 83).

³ “Ya han sido concluidas la de Estados Unidos (en cinco tomos) (Hall 1997-2011), Australia (Lyons y Arnold 2001-2005) y Canadá (Back y otros 2004-2007) (ambas en tres volúmenes); el Reino Unido marca una diferencia al ofrecer, por un lado, una *History of the Book in Britain* (McKenzie y otros 1999-2013), de 7 volúmenes, y por otro una *History of the Book in Scotland* (Bill y Bevan 2007-2011), de 4 tomos. También, para abundar aún más, tiene una *History of the Book in Wales* (Jones y Rees 2007), en 1 volumen, y una *History of the Book in Ireland* (Welch y Walker 2007-2011) en 5 tomos, lo que suma un total de 17 extensas ediciones *in-quarto* para las islas británicas” (MOLLIER, 2012, p. 255).





Ese volumen colectivo es aun hoy el aporte más importante en la historia de la lectura.⁴ A partir de este primer hito histórico, otros intelectuales aventuraron sus propias empresas más o menos nacionales y específicas. Considerando que el mundo hispánico es el más relevante para el campo que atiende este libro, se pueden destacar esfuerzos como la *Historia de la edición en España (1836-1936)* de Jesús Martínez Martín (2002) o el de mayor alcance histórico, de 2003, *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)* con la dirección de Víctor Infantes, François López y Jean-François Botrel. Con este recorte puede apreciarse que las historias del libro, la edición y la lectura cooperan entre sí en una historia cultural de las prácticas (editoriales, comerciales, colectivas, individuales, etc.).

Ahora bien, en el mundo anglosajón no fue la historia del libro la que se abrió paso por sí misma, sino que fue a partir de la *bibliography* o bibliografía material que se dedica a la descripción material de un libro (y a la descripción histórica de esos datos) que se pasa a una historia de la imprenta, de la edición y de la lectura. Algunos nombres relevantes de la *bibliography* son Roland Mckerrow, que publica *An Introduction to Bibliography for Literary Students* en 1927, y Philip Gaskell que renueva la disciplina en 1972 con *Nueva introducción a la bibliografía material*. Estos libros, al estilo de manuales, proponen descripciones pormenorizadas de los procesos de impresión en la imprenta manual y mecánica (en el caso de Gaskell).

Dos caminos pueden deslindarse a partir del tipo de trabajo que implica la bibliografía material. El primero es aquel propio de la bibliografía que derivó en la propuesta de D.F. McKenzie, *Bibliografía material y sociología de los textos* (1986) en la que amplía

⁴ De él se desprenden tres revoluciones que ya son *vox populi*: el pasaje de hla lectura oral a la silenciosa (aunque no como consecuencia de la imprenta); el paso de una lectura intensiva (de pocos textos, profundamente) a una extensiva (voraz y de muchos textos) a fines del siglo XVIII, y una tercera revolución – en la que aun hoy estamos– que es el pasaje a la transmisión electrónica de los textos, que tanto Chartier como Cavallo han continuamente referido como similar al cambio de prácticas que supuso el pasaje del rollo al *codex* y al libro.





el campo de estudio y las herramientas de la bibliografía para incluir una forma de hacer historia que excede lo descriptivo de los materiales. De hecho, sugiere que ya en ese momento (y en sintonía con otras *historias*, como la de CHARTIER Y MARTIN) los bibliógrafos se dedicaban, consistentemente, al estudio de

la composición, el diseño formal, y la transmisión de textos por escritores, impresores y editores; su distribución a través de diferentes comunidades por vendedores mayoristas, minoristas y maestros; su coleccionismo y organización por bibliotecarios; y su significado y –debo agregar– su regeneración creativa por los lectores (MCKENZIE, 1999, p. 12; mi traducción).

El camino que McKenzie propone para la bibliografía material, en vistas de la amplitud de las tareas que los bibliógrafos llevan a cabo, es el de la sociología de los textos. En cuanto a los textos, expande sus capacidades para incorporar su estudio no solo como escritos manuscritos o impresos sino musicales, gráficos, auditivos, visuales, etc. En cuanto a la sociología, esta lleva a los bibliógrafos a considerar el amplio espectro de realidades al que sirve la imprenta, por ejemplo, pero también al rol fundamental que tienen las instituciones en la impresión de cada libro y cómo estas afectan el discurso social. El objetivo principal de McKenzie es recordar a los bibliógrafos (y a los representantes de las demás disciplinas que reclaman a la bibliografía como parte de sus filas) que el contenido de un material está necesariamente condicionado por el soporte en el que se encuentra. Es decir, un bibliógrafo descriptivo también debe leer el texto que describe, ya que su sentido se ve afectado por la materialidad que lo sostiene y, podemos agregar, esa materialidad depende de lo que contiene. Este objetivo será largamente militado por Roger Chartier al proponer, por ejemplo, los términos “materialidad del texto” y “textualidad del libro”, ya que la sociología de los textos “no disocia el análisis de las significaciones simbólicas del de las formas





materiales que las transmiten, un abordaje semejante cuestiona en profundidad la división duradera que separó las ciencias de la interpretación y las de la descripción, la hermenéutica y la morfología” (CHARTIER, 2006, p. 1). Esta disociación entre la interpretación y el comentario de las obras, y el análisis de las condiciones de producción de los materiales que hacen posible la circulación de esas obras remite a su vez al segundo camino que, como sugerimos unos párrafos antes, podría deslindarse del trabajo que implica la bibliografía material: aquel que lleva a la conexión con los estudios filológicos que, también alejados de un propósito hermenéutico se dedican a la descripción,⁵ ya no de la materialidad del texto, sino de este y sus variantes.

Al respecto de la historia de la filología o la crítica textual como disciplina, quiero solamente señalar algunas idas y vueltas para el/la lector/a no especializado/a. Podrían demarcarse varios campos que se disputan entre sí la metodología más adecuada para la edición de un texto. Debemos tener en cuenta que los filólogos en general se dedican a la medievalística o al estudio de textos antiguos, que generalmente circularon en diversos manuscritos entre los cuales suele haber variantes. El objetivo de la filología, entonces, es editar la mejor versión posible de un texto teniendo en cuenta todos los testimonios. Es el término “mejor versión” el que divide escuelas. A grandes rasgos, por un lado, se encuentran las corrientes lachmaniannas (cuyo mayor representante fue el alemán Carl Lachmann) y por el otro el bèdierismo (guiada por el francés Joseph Bédier). El primero propuso un método muy riguroso de reconstrucción de originales perdidos que eliminaba cualquier posibilidad hermenéutica. La genética de los textos hablaba por sí sola y la labor del crítico era la de seguir los pasos hasta el texto original. Su mayor opositor fue Bédier quien descubrió falencias en el método y una mayor participación de la interpretación

⁵ No quiero decir con esto que el filólogo no interpreta aquello que edita, sino que el propósito final de su trabajo no es el análisis y la interpretación del texto, sino su reconstrucción, para la cual necesariamente debe realizar algún tipo de exégesis para poder tomar decisiones más o menos fundamentadas.





del crítico de la que el propio Lachmann admitía. Propuso así que el editor escogiera el *codex optimum*, o el mejor manuscrito, y corrigiera solo los errores más importantes. El problema era que frente al mecanicismo lachmanniano se oponía la decisión absoluta del editor, que no podía tener la certeza de estar escogiendo el manuscrito más cercano al autor y no uno de un copista esmerado. Opuesto a su propio maestro, Gianfranco Contini vuelve a un método genealógico e integra la *Nuova Filologia* italiana, que recupera el estudio de las variantes y lo combina con el juicio del editor, de ser necesario, de la mano de Michele Barbi y Giorgio Pasquali. Contini será el responsable de uno de los principios más interesantes de la crítica textual: pensar las ediciones críticas como hipótesis de trabajo. Es decir, considerar las decisiones hermenéuticas tomadas por el editor del texto como parte de una hipótesis general que modifica la interpretación integral. El aparato de variantes cobra de este modo una importancia que excede la del registro y se convierte en una declaración de principios de esa edición en particular, con la que el lector puede o no estar de acuerdo.

El bèdierismo también tuvo sus continuadores, el más radical fue Bernard Cerquiglini que militó la variancia o *mouvance* (ZUMTHOR, 1972). En Estados Unidos y en Francia, la *New Philology* (llamada *scribal version* despectivamente por el hispanismo neolachmanniano) continuó de algún modo esta tendencia, aunque no como un nuevo bèdierismo, sino como un modo de volver al texto como artefacto y se preocupó por la vida y los procesos del texto y no por cómo había sido escrito originalmente (ALTSCHUL, 2008; 2003; RODRÍGUEZ TEMPERLEY, 2008).

En España, fue José Manuel Blecua el difusor –tardío– de la escuela neolachmanniana con el *Manual de crítica textual* (1983), en el que matiza su adhesión sin objeciones y le da mayor protagonismo al rol del editor y sus decisiones, especialmente teniendo en cuenta la realidad de los textos en lenguas romances, con menor cantidad de testimonios en general que otros: “cabe destacar que Blecua insiste en marcar que así como la crítica





textual tiende a ofrecer un texto fijado (carácter estático), el aparato crítico deberá reflejar (en los errores, en las innovaciones y en las variantes gráficas) la historia del texto en su transmisión (carácter dinámico)” (RODRÍGUEZ TEMPERLEY, 2008, p. 110).

Finalmente, es preciso señalar que la materialidad de los textos también juega un papel fundamental en los estudios filológicos y codicológicos, ya que su análisis es el primer tamiz de variantes. Los paratextos (GENETTE, [1987] 2001) alertan al editor respecto de la estructura, y otras marcas, de la transmisión y la recepción.

Ahora bien, ¿cuál es el alcance de todas estas disciplinas en América Latina y cómo son los enfoques críticos y metodológicos? ¿Cuáles son los materiales con los que se cuenta y cómo se los ha estudiado? Hay sin dudas empresas importantes respecto de la historia del libro, de la imprenta y de las bibliotecas por ejemplo, en Argentina (PARADA, 2007; DE DIEGO, 2006; DE SAGASTIZÁBAL, 1995), Chile (SUBERCASEAUX, 2000), México (DE LA TORRE VILLAR, 1998; CASTAÑEDA, 2002; CASTAÑEDA *et al.*, 2007; GARCÍA AGUILAR; RUEDA RAMÍREZ, 2010; GARCÍA AGUILAR, 2020) y Perú (GUIBOVICH PÉREZ, 2019),⁶ aunque una historia continental (más afín, especialmente entre los siglos XIX y XX, a una historia formada por intelectuales y editores que circulaban por todo el territorio) aún está por escribirse (DE DIEGO, 2017).⁷ Ya que este capítulo apunta a analizar el estudio de la materialidad del libro en Nueva España en el siglo XVII, es lógico hacer un recorte temporal y espacial respecto de los estudios que han apuntado a ese objeto en particular. Idalia

⁶ Las referencias bibliográficas en este punto solo apuntan a orientar al/la lector/a hacia algunos de los últimos aportes de la historia del libro, la imprenta, la edición, las bibliotecas o la lectura en cada país. No es, ni pretende ser, una lista exhaustiva ni completa.

⁷ Sin olvidar los aportes de José Toribio Medina a mediados del siglo XX, y de Gustavo Cobo Borda (2000), que, como señala José Luis de Diego (2017) son estudios cuyos capítulos abordan cada país individualmente, a diferencia del panorama que da Gregorio Weinberg (2006).





García Aguilar y Pedro Rueda Ramírez (2010) coordinaron un libro llamado *Leer en tiempos de la Colonia. Imprenta, bibliotecas y lecturas en la Nueva España* resultado de un seminario con el mismo nombre. El volumen es elocuente respecto de la variedad de enfoques y temas que se abren en el estudio del libro en Nueva España. Las contribuciones van desde un artículo de Clive Griffin sobre la primera imprenta (y sus oficiales) en México a manos del famoso monopolio de Cromberger en 1539/40 –cuyo impacto es en realidad matizado por el autor (2010, p. 6)–; a un estudio sobre el orden de los libros que los novohispanos eran instados a leer (desde su aprendizaje hasta la vejez) por las autoridades eclesiásticas y civiles; o un interesante estado de la cuestión sobre el estudio de la historia del libro en la América Hispana, en el que se evidencia la combinación de un intento de aproximación extensiva, cuantitativa y estadística y el encuentro con la realidad de los archivos latinoamericanos, que Idalia García (2007) en otras oportunidades ha comentado con claridad. El problema mayor para un estudio extensivo con cantidades de ejemplos lo suficientemente importantes como para poder extraer conclusiones fiables es que los fondos materiales –de manuscritos, por caso– no están lo suficientemente bien catalogados. Esto hace que resulte imposible un estudio amplio y cuantitativo desde México como, por ejemplo, el que Pedro Rueda (2005) realizó con los Registros de Ida de Navíos conservados en la sección Casa de la Contratación del Archivo General de Indias. A partir del análisis de estos documentos, brinda mucha información estadística sobre los libros que abastecieron a América durante la primera mitad del siglo XVII, sus títulos, géneros y cantidades, modalidades de negocio, redes comerciales internacionales, mercaderes activos en Sevilla, Lima y México, etc. En México, los estudios al respecto se basan más que nada en las bibliotecas privadas más o menos conservadas (GARCÍA AGUILAR, 2007, 2010); en una inflexión vinculada con la lectura, la educación y la pedagogía (VÁZQUEZ, 1988); o con la construcción de la opinión pública y el Estado Nación (CHARTIER, 2014). De acuerdo con García Aguilar, falta aun el





paso de la acumulación de conocimiento sobre las fuentes de la cultura escrita novohispana como para poder hacer un estudio serio y diacrónico sobre el libro colonial. Además, también se carece de un conocimiento intensivo de la estructura del libro antiguo, por aquella señalada realidad institucional de los acervos documentales (2007). A esta realidad añado la falta de estudios de la circulación no solo de libros, sino de manuscritos entre España –o el resto de Europa– y México. Pero no solamente los registros de navíos con libros –e ideas– europeas que hayan sido trasladados a México, sino, la circulación de manuscritos mexicanos hacia el Imperio para su transmisión –impresa o no– allí. Centrales serían los casos de Carlos de Sigüenza y Góngora y sor Juana Inés de la Cruz (sobre los que volveré más adelante).

Este panorama incompleto fue un intento de poner bajo los ojos del/la lector/a una serie de trabajos centrales de disciplinas que no han estado muy conectadas con la literatura novohispana. En el próximo apartado intentaré exponer el provecho que un análisis desde la bibliografía material –conectada con la historia del libro, la edición y la lectura y con el horizonte puesto en la ecdótica– y la descripción empírica puede tener en el estudio de un texto virreinal.

El libro impreso en España y Nueva España (siglo XVII-XVIII)

Si bien los datos legales de una edición contemporánea fueron reducidos a una página que suele encontrarse luego de la portada, y que el lector generalmente ignora por completo, luego de 1558 en el Imperio Español se divulgó una Pragmática –llamada de Doña Juana, hermana del rey Felipe II– para que los aspectos legales de la impresión y circulación de libros estuvieran reglamentados. En este documento, se establecieron ciertos textos preliminares cuya impresión al interior de los libros era obligatoria, con el objetivo de evitar ediciones ilegales, ya sea por motivos de censura o comerciales. Los preliminares





civiles –los hay también religiosos– que debían aparecer en los libros para que su circulación estuviera dentro del marco de lo legal (asumiendo que habían pasado exitosamente por la censura previa)⁸ eran la licencia de impresión, la fe de erratas, la tasa y el privilegio. La licencia establecía el permiso de imprimir otorgado por el Consejo Real. Si el libro en cuestión era doctrinario además de la licencia civil, precisaba una de la orden religiosa a la que pertenecía el autor. Suele aparecer en los libros como “licencia de ordinario”. Si el libro era de temática americana, se delegaba el permiso al Consejo de Indias. Una vez obtenidas las licencias necesarias, se imprimía una versión y volvían impreso y original al Consejo donde se elaboraba la fe de erratas a partir de la comparación de ambos. Con ese procedimiento se aclaraban enmiendas que generalmente no se corregían en ediciones siguientes, como es uso y costumbre actual. La fe de erratas garantizaba que el manuscrito propuesto fuera el que efectivamente se imprimiera. El Consejo conservaba por ley un ejemplar impreso, por lo que la salvaguarda del original manuscrito no era habitual. La tasa, finalmente, establecía un precio fijo por folio rubricado y el privilegio otorgaba la exclusividad de impresión en el reino –generalmente al editor, que era quien costeara la edición; si no, al autor– por, generalmente, diez años. Si alguien editaba o imprimía el libro violando el privilegio debía pagar una multa, retirar los ejemplares de circulación y hasta perder materiales de su taller (si lo tenía) (DE LOS REYES GÓMEZ, 2001). Con la Pragmática de 1558 los libros debían llevar todas sus páginas rubricadas para poder establecer el precio del volumen, con la excepción de los preliminares, que no eran solventados por el lector, sino por el editor. También debía tener visibles el nombre del autor y del impresor y el lugar de impresión. Estos requisitos facilitaban el control de (re)ediciones ilegales. Es

⁸ Esta censura previa era más bien testimonial y la aprobación y licencia era generalmente otorgada, ya que la Inquisición hacía una censura posterior y quitaba libros de circulación. Ver Pérez González (2018b) para licencias no otorgadas.





importante establecer, de todos modos, que si un impreso no tiene alguno de estos textos, quien investiga no puede concluir que se encuentra frente a un libro ilegal. Por ejemplo, si el ejemplar había sido impreso en otro reino fuera de Castilla y Aragón, como Barcelona o Lisboa, el privilegio de impresión no debía ser cumplido. Por otro lado, la regulación era más laxa si el editor imprimía una nueva edición de un libro ya censurado e incluía entre sus páginas las licencias originales. En ese caso estamos hablando de “ediciones contrahechas” (MOLL, 2011, p. 53). Estas ediciones ilegales o falsificadas toman como modelo una edición legal, se copian sus licencias y pueden copiar el pie de imprenta, aunque muchas veces este se modifica y se incluye el verdadero editor y lugar de impresión.

Esta normativa provocó –muy especialmente en el Barroco– una proliferación de otros preliminares que acompañaban los obligatorios. Las aprobaciones (informes que justificaban el otorgamiento de la licencia de impresión) comenzaron a imprimirse junto con las licencias como espacios fecundos para la crítica literaria. La fundamentación del permiso de impresión pasó a ser una lectura atenta, elogiosa –y en muchos casos una vitrina de virtudes letradas para el que firmaba– más que una fórmula protocolar sobre la ausencia de ofensas a las buenas costumbres (BÈGUE, 2009). Los prólogos y dedicatorias –de autor o de editor– y otros preliminares, como poemas laudatorios abundan en los libros del siglo XVII y XVIII español, y lo mismo sucede en Nueva España.⁹ Esta plétora de preliminares puede verse, por ejemplo, en el *Segundo Volumen* (SEVILLA, 1692) de sor Juana Inés de la Cruz que contiene más de cien folios preliminares, es decir solventados por su

⁹ Hay muchos estudios sobre paratextos. Remito solamente a un compendio donde participan muchos de los especialistas que se dedican a ellos, ARREDONDO, CIVIL Y MONER (2009).





editor, Juan de Orue y Arbieta,¹⁰ como también en la *Vida del bienaventurado apóstol Santiago el Mayor* (México, 1699) de José de Lezamis con más de 120 folios de preliminares. Ahora bien, entre impresos españoles y novohispanos no debería haber habido diferencia, esencialmente porque la ley que regía para ambos era la misma. Sin embargo, a medida que avanza el siglo XVII, pueden observarse algunas discordancias, seguramente debido a la distancia con el centro del control, o a que los insumos debían traerse a través de la Carrera de Indias (tanto papel, como tinta y tipos).¹¹ Como sugiere Idalia García Aguilar, “a partir de 1600, los impresos producidos en la Nueva España comienzan a adquirir características propias y distintivas en su estructura aunque su calidad pueda considerarse muy inferior a la europea por la misma dependencia [de materiales] que hemos mencionado” (2015). Añade además que, por ejemplo, mientras en España el trabajo de corrección para la elaboración de la fe de erratas debía ser realizada por un corrector autorizado por la Corona, en Nueva España, frecuentemente era realizada por el mismo autor o un bachiller. A título personal, y sin especular una hipótesis muy aventurada al respecto, es frecuente, por ejemplo, no hallar la tasa impresa en muchos libros mexicanos de la época, aunque según la legislación imperante, era un

¹⁰ Ver, al respecto, la última parte de mi artículo “La bibliografía material y la sociología de los textos en el estudio de la obra de sor Juana Inés de la Cruz: El *Segundo Volumen* (1692) como caso” (2019).

¹¹ “Las investigaciones que han estudiado el comercio libresco entre América y Europa documentan el envío de resmas de papel por los mismos mercaderes que comerciaban con libros. Asunto comercial que no ha sido del todo considerado en los estudios realizados sobre el papel en la Nueva España, pese a que se ha reconocido a los sistemas de monopolio que regían las políticas comerciales de la Corona española, que justificaron el registro en la carga y la descarga de las mercancías” (GARCÍA AGUILAR, 2015).





preliminar obligatorio.¹² Es frecuente que en las colonias el comportamiento fuera diferente al del estipulado para el centro del Imperio. En primer lugar, no había en México gremios de impresores, como sí los había en España (la Hermandad de San Jerónimo, por ejemplo), que pujaban por obtener mejores tratos comerciales. En segundo lugar, tampoco había un Consejo Real que centralizara todos los controles sobre la impresión de libros, por lo que es posible que la ausencia de un preliminar obligatorio en España no fuera una transgresión en México (PÉREZ GONZÁLEZ, 2018a).

Este capítulo ya se ocupó de una historización y una vinculación de las disciplinas involucradas en el estudio del libro antiguo español y novohispano (específicamente barroco, del siglo XVII) y dio un panorama posible de cuáles eran las disposiciones vigentes más importantes que se ponían en juego a la hora de la impresión en esos territorios y años.¹³ Es momento entonces de ocuparnos de cómo todas estas descripciones bibliográficas pueden derivar en, o formar parte de, un problema crítico-literario. En primer lugar, ya hablamos de cómo una edición crítica (el objetivo último de la ecdótica) es una hipótesis de trabajo más o menos explícita de la que a su vez derivan hipótesis de lectura que descansan más o menos en esas ediciones críticas. Es por esto por lo que conocer los contextos originales de aparición de los textos a analizar otorga

¹² De Carlos de Sigüenza y Góngora, por ejemplo, *Teatro de virtudes políticas* (1680), *Glorias de Querétaro* (1680), *Triunfo parténico* (1683), *Parayso occidental* (1684) y *Libra astronómica* (1690) no tienen tasa, aunque todos llevan sus licencias correspondientes. Otros libros de muy diferente cuño –y años– sin tasa son: la *Vida del apóstol Santiago el Mayor de José de Lezamis* (1699), *Ortografía castellana* de Mateo Alemán (1609) o *Excelencias de la antiquísima archicofradía de la santísima trinidad* de Fray José de Alcocer y Vera (1651).

¹³ Para un estudio de mayor alcance al respecto hay varios trabajos importantes. Sobre novelas españolas del siglo XVI y XVII ver CAYUELA (1996) y, principalmente, DE LOS REYES GOMEZ (2000). Sobre el libro antiguo español en su estructura, el clásico de DÍAZ (2000).





una *tabula rasa* desde la cual partir, fundamental en el Barroco, y más aun en el período colonial, cuando las redes de influencia de las instituciones virreinales se entretrejen en los textos y son fundamentales para conocer su historia.¹⁴ Dos ejemplos iluminadores al respecto. Cuando Facundo Ruiz y Gina del Piero avanzan en la edición de *Alboroto y motín de los indios de México* de Carlos de Sigüenza y Góngora (CORREGIDOR, 2018), la más utilizada por la crítica era la primera, de 1929, editada por I. Leonard y recuperada por Biblioteca Ayacucho y W. G. Bryant en 1984. La carta de Sigüenza había circulado en numerosos y variados manuscritos desde 1692, pero nunca había sido llevada a las prensas hasta que Leonard la traduce al inglés e incorpora –para mejorar la lectura, dice–¹⁵ los subtítulos que separan la carta en temas o momentos y que nombran a su autor en tercera persona. Dice Ruiz al respecto:

Esta doble traducción (de manuscrito a impreso y de castellano a inglés) que creemos fuertemente ecdótica y poco anecdótica, lo es más aún si se considera su naturalización crítica, tangible tanto en la duración de la intervención del traductor (subtítulos) y en el “silencio crítico” sobre esta cuestión editorial, como en la balización o parcelación (¿según temas, momentos, personajes?) de una crónica que Sigüenza escribe, deliberadamente, como una “carta” que –apenas comenzada, advierte– “será bien larga” (SIGÜENZA; GÓNGORA, 2018, p. 37).

El ejemplo sirve para recordar que, como se mencionó al comienzo, la forma de un texto afecta sin dudas su comprensión. Si bien el texto “base” de *Alboroto y motín* “cuenta un mismo relato”, no es posible leer del mismo modo un texto interrumpido

¹⁴ Ver la entrada “Barroco de Indias” de Facundo Ruiz en el *Diccionario de términos críticos* (COLOMBI, 2021).

¹⁵ En la edición de Bryant se hace la misma aclaración en la primera nota del texto (1984, p. 136).





por intertítulos que anticipan una lectura, que un texto continuo en el que la comprensión e interpretación de los sucesos no está mediada. El caso del archivo Sigüenza es particularmente rico en estas apariciones arbitrarias de intervenciones ecdóticas que la crítica no ha vuelto a revisar¹⁶ además de otras arbitrariedades propias de la obra del mexicano que fue muy prolífica y, sin embargo, no tan publicada.

Distinto pero similar es el caso de la obra de su contemporánea, sor Juana Inés de la Cruz, cuya obra es publicada de muy diversas formas. En Nueva España se imprimen sus villancicos –lo hacen Paula de Benavides, como la viuda de Bernardo Calderón, y el impresor Juan Ribera, casado con la hija de los Calderón, María de Benavides, también impresora tras la muerte de su marido–,¹⁷ la famosa *Carta Atenagórica* en Puebla de los Ángeles, el *Neptuno Alegórico* y las comedias. Seguramente muchos de estos textos también circularon manuscritos, como era costumbre. Además, sus escritos fueron reunidos en tres libros impresos en España en 1689, 1692 y 1700 (póstumo), con muchas reediciones en 1690, 1692, 1693, 1701, 1714 y 1725. Se conocen, además, varias impresiones de relaciones de comedias sueltas impresas durante el siglo XVIII (BRYANT, 1975). Esta multiplicidad representa un problema para los estudiosos de su obra ya que de forma moderna también ha sido sujeta de diversas ediciones e impresiones más que nada parciales. El mayor esfuerzo a este respecto es –y sigue siendo– las *Obras completas* de A. Méndez Plancarte y A. G. Salceda impresa por Fondo de Cultura Económica entre 1951 y 1957 que es la fuente de la mayoría de los sorjuanistas. No es el objetivo de este apartado hacer una crítica pormenorizada de esta edición (cuya erudición todavía queda por ser superada), solo señalar un aspecto que creemos fundamental y que solamente puede subsanarse tomando

¹⁶ En la misma edición, Ruiz y Del Piero incluyen una versión de *Infortunios de don Alonso Ramírez*, a partir del facsímil de la primera edición de 1690 en el que hallan muchas *marginalia* que habían sido incorporadas al cuerpo del texto (2018, p. 35-36).

¹⁷ Sobre estas mujeres impresoras –y otras– ver GARONE GRAVIER (2007-2008).





como fuente de lectura las ediciones originales. La edición de Méndez Plancarte y Salceda reorganiza y titula (otra vez los títulos) toda la obra sorjuanina. Tres tomos se convierten en cuatro y, si bien en los libros del siglo XVII hay subtítulos que separan los géneros poéticos, la mayoría de los que se encuentran en el XX son nuevas creaciones de los editores.¹⁸ Esta nueva estructuración imbuye de un manto crítico la lectura, ya que la noción de una sección de poemas “histórico-mitológicos” por caso, desalienta ciertas lecturas o vínculos entre textos y anima otras, como las que conectan poemas que en la edición moderna se encuentran juntos, aunque originalmente no. Otro problema de la edición moderna es el desconocimiento que se tiene de todas las apariciones de los textos. Un caso emblemático son los cambios entre las ediciones de *Inundación Castálida* de 1689 y su primera reedición con cambio de título –*Poemas*– un año después. Los epígrafes de cada poema, que ofrecen una primera lectura/interpretación que guía al lector– cambian entre una edición y otra. En algunos casos corrigen una lectura equivocada, en otros añaden información o sintetizan ideas (FUMAGALLI, 2021). El problema es que en las ediciones modernas se hace caso omiso de cuál es el epígrafe incluido, porque, generalmente, se trabaja ecdóticamente con las ediciones que se tuvieron a mano y no haciendo una comparación con todas –de la *recensio* a la *constitutio textus* del método neolachmanniano más diseminado en el mundo hispánico–.¹⁹ Antonio Alatorre (2003, 2006), había ya notado este problema pero cuando fue su turno

¹⁸ En *Inundación Castálida* (1689) no hay subtítulos organizadores. En el *Segundo Volumen* (1692) sí, pero solamente entre poesías lírico-sacras, cómico-sacras, líricas y cómicas. En las *Obras completas* Méndez Plancarte y Salceda ordenan los poemas por género (romances, sonetos, ovillejos, etc.) y los clasifican en “satírico-burlescos”, “histórico-mitológicos”, y otros, en categorías que ellos mismos imaginan.

¹⁹ Gabriela Eguía Lis Ponce hizo dos trabajos interesantes con aparatos de variantes. El primero en las ediciones *facsimilares* publicadas por la UNAM en 1995 y el segundo con su tesis de doctorado en la misma universidad, *La prisa de los traslados* de 2002.





para reeditar el primer tomo de los cuatro de las *Obras Completas* de sor Juana para Fondo de Cultura Económica (2009), subsanó algunos errores, aunque no todos.²⁰

Otra línea de trabajo respecto de la consulta de ediciones antiguas de textos novohispanos es aquella que establece las redes de sociabilidad de una época. Volviendo al caso de Sigüenza y Góngora, mucho queda por saber respecto del derrotero de sus manuscritos, a veces impresos años después, como la *Libra astronómica y filosófica*, cuyas licencias de impresión datan de 1682, pero que no se imprime hasta 1690. La justificación de su editor en el prólogo a la edición no es más que Sigüenza mismo no la quiso imprimir y, en 1690, a él le parece un buen momento (1690). O, las circunstancias en que se envía la carta a Andrés de Pez sobre el motín de 1692, que deberá esperar al siglo XX para ser impresa, aunque su circulación manuscrita se rastrea hasta fines del siglo XIX y su atractivo título es y no es atribuible a su autor (RUIZ *apud* SIGÜENZA; GÓNGORA, 2018, p. 115). Para sor Juana, uno de los mayores vacíos historiográficos y críticos de su obra es el viaje de sus obras de la Nueva a la vieja España. Particularmente, hay una conexión aun por descubrir entre la ciudad de Barcelona –la misma que siglos después será el centro del *boom* latinoamericano, argumento exagerado, según J.L. De

²⁰ En su propia edición, Facundo Ruiz anota respecto del soneto “Detente, sombra de mi bien esquivo” que en la de 1692, un adjetivo que ha propiciado muy diversas lecturas como “penosa” es en realidad, “penoso” (2014, p. 270). Los versos en cuestión dicen: “Detente, sombra de mi bien esquivo,/imagen del hechizo que más quiero,/bella ilusión por quien alegre muero,/dulce ficción por quien penoso vivo.” Feminizar el adjetivo habilita, en el caso de la literatura de sor Juana, lecturas biográficas (la que habla en el poema no solo es mujer, es sor Juana) o lecturas místicas (como es sor Juana, la que habla es monja y el amado es Dios), sustentadas también en el uso de las mayúsculas en ciertas palabras, aunque en la época, tanto las mayúsculas como la puntuación no estaban reguladas especialmente (VOLEK, 2016, p. 154-172). Con respecto a la edición de Antonio Alatorre, si bien en 2003 critica que Méndez Plancarte convirtió “injustificadamente ‘penoso’ en ‘penosa’” (p. 504), en la suya propia de 2009 vuelve a escribir el adjetivo en femenino y no anota nada específico al respecto.





Diego (2017, p. 205) – y México. El *Segundo volumen* de sor Juana fue rápidamente reeditado en Barcelona por Josep Llopis, un reconocido editor que, de alguna manera (y he ahí el misterio) se hizo de villancicos impresos en México y no incluidos en la primera edición de 1692. Sus portadas (edita tres veces el libro, todas con la fecha 1693 a pie de imprenta, aunque dudosamente las tres hayan sido impresas efectivamente el mismo año) prometen un “Añadido en esta edición por su autora”, clara estrategia de venta dada la improbable contribución “directa” de sor Juana con dicho editor, e incluye nuevos materiales y recorta otros que estaban en 1692 pero también en su propia reedición del primer volumen de 1691. Para no repetir entre sus propios libros reorganiza nuevamente la obra sorjuanina, un trabajo editorial visionario.²¹ Ahora bien, ¿cómo era su vínculo con Nueva España? El contacto quizás pasara por su hermano, Salvador Llopis, patrón y marinero de Sitges, Cataluña, que comerciaba libros con América.²²

Las redes de sociabilidad literaria también recontextualizan la importancia de la edición de un libro. La del *Segundo volumen* no lo fue solamente para sor Juana y la popularidad cada vez mayor de su literatura, sino que también fue una plataforma, una vitrina de exposición, para muchos hombres de letras que en textos panegíricos poéticos y en prosa pusieron su firma. Los más de cien preliminares del libro despliegan, a su vez, redes de sociabilidad ancladas en las cortes o Academias de algunos nobles, como el Conde de Montellano,

²¹ Otro “visionario” que se propuso reorganizar la obra fue Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, el editor de *Fama y obras póstumas* (1700). En el prólogo al lector promete volver a editar los libros de la monja en tres tomos organizados por género, algo que Méndez Plancarte y Salceda terminaron llevando a cabo en el siglo XX.

²² De hecho, en 1686, los impresores Josep Llopis, Jacint Andreu, María Andreu, Rafael Figueró (que también reeditaría a sor Juana en 1701) y Vicent Suria hacen un acuerdo con Salvador Llopis para enviar libros a América. Entregaron libros encuadernados por 731 libras. Las dos partes se repartirían los beneficios de acuerdo a la proporción de libros entregados y Llopis sería quien más invertiría en la empresa (CAMPRUBÍ I PLA, 2013, p. 104).





que nucleó a varios de los poetas que firman en el libro de sor Juana y que representan a un grupo de intelectuales afin a una renovación poética y científica, frecuentemente llamados *novatores*. De este modo, el volumen de sor Juana deja de ser un compendio de poesías y prosas de una excepcional monja mexicana para convertirse en un espacio de coincidencia entre las varias ciencias dominadas por la autora y el proyecto de renovación poética y científica asumido por aquellos intelectuales. El libro, así pensado –en su materialidad, en su ecdótica, en su historia editorial, en las redes que a partir de él pueden (des)armarse– transforma los estudios literarios y críticos porque otorga a la crítica especializada nuevos espacios donde investigar y mejores puntos de partida en los que anclar contribuciones e ideas y concebir renovadas hipótesis de lectura. La práctica crítica informada sobre la trascendencia que la materialidad del texto estudiado puede tener en la lectura será siempre más profunda y relevante que aquella que deslinda forma de contenido. Las distintas historias del libro, de la lectura y de la edición que fueron desplegadas en este capítulo, así como los estudios en torno del libro español y novohispano y algunos de los casos más emblemáticos de momentos en la historia editorial que modificarían sustancialmente las lecturas literarias y críticas de esos autores marcan una serie de posibles arcos hermenéuticos, redes de exégesis con múltiples puntos de conexión y cabos sueltos, y puertas de entrada que se diseminan en variadísimas posibilidades e investigaciones. El problema de la edición en el Barroco es un problema crítico-literario y un problema histórico; un ida y vuelta entre forma y contenido, entre texto y contexto, entre materia y materialidad literaria y es, sin dudas, un nodo fundamental en el mapa posible de su estudio.





REFERÊNCIAS

ALATORRE, A. Hacia una edición crítica de sor Juana. **Nueva Revista de Filología Hispánica**, v. LI, n. 2, p. 493-526, 2003.

ALATORRE, A. Hacia una edición crítica de sor Juana (segunda parte). **Nueva Revista de Filología Hispánica**, v. LIV, n. 1, p. 103-142, 2006.

ALTSCHUL, N. Difracción, collatio externa y diasistema. De la cultura del manuscrito a la crítica textual. **La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures**, v. 32, n. 1, p. 185-204, 2003.

ALTSCHUL, N. La Nueva Crisis De La Filología Editorial: Cultura Del Manuscrito, Scribal Version, 'Literatura' Medieval. **Revista de Poética Medieval**, v. 20, p. 41-66, 2008.

ARREDONDO, M. S.; CIVIL, P.; MONER, M. (coord.) **Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)**. Madrid: Casa de Velázquez, 2009.

BÈGUE, A. De leyes y poetas. La poesía de entresiglos a la luz de las aprobaciones (siglos XVII-XVIII). In: ARREDONDO, M.S.; CIVIL, P. Y MONER, M. (ed.). **Paratextos en el la literatura española (siglos XV-XVIII)**. Madrid: Casa de Velázquez, 2009. p. 91-107.

BLECUA, A. **Manual de crítica textual**. Madrid: Castalia, 1983.

BOGADO, F. Texto material, texto invisible: diálogo con Roger Chartier y Carlo Ginzburg. In: BROITMAN, A. (comp.). **Historias de lecturas, lectoras y lectores**. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras/UBA, 2018. p. 193-209.





BRYANT, W. C. Sor Juana Inés de la Cruz y la literatura de cordel en el siglo XVIII. Noticias bibliográficas. **Anuario de letras, lingüística y filosofía**, v. 13, p. 273-276, 1975.

CAMPRUBÍ I PLA, X. **L'impressor Rafael Figueró (1642-1726) i la prensa a la Catalunya del seu temps**. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013.

CARREIRA, A. "Quevedo y su elogio de la lectura". La Perinola: **Revista de investigación quevediana**, Pamplona, n. 1, p. 87-100, 1997.

CASTAÑEDA, C. **Del autor al lector**. I. Historia del libro en México, II. Historia del libro. **México: CIESAS, 2002**.

CASTAÑEDA, C.; GALVÁN LAFARGA, L.E.; MARTÍNEZ MOCTEZUMA, L. **Lecturas y lectores en la historia de México**. México: Manes, 2007.

CAYUELA, A. **Le paratexte au Siècle d'Or**: prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle. Ginebra: Droz, 1996.

CHARTIER, R. **Escuchar a los muertos con los ojos**. Buenos Aires: Katz, 2008.

CHARTIER, R. Materialidad del texto, textualidad del libro. **Orbis Tertius**, La Plata, v. 12, n. 11, 2006.

CHARTIER, R. La historia de la lectura en América Latina. Magallánica. **Revista de Historia Moderna**, v. 1/1, p. 26-33, 2014.

COBO BORDA, G. **Historia de las empresas editoriales de América Latina**. Bogotá: CERLALC, 2000.

COLOMBI, B. **Diccionario de términos críticos y palabras clave en la literatura latinoamericana**. Buenos Aires: En prensa, 2021.





DE DIEGO, J. L. **Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

DE DIEGO, J.L. **La otra cara de Jano: Una mirada crítica sobre el libro y la edición**. Buenos Aires: Ampersand, 2017.

DE LA TORRE VILLAR, E. **Breve historia del libro en México**. México: UNAM, 1998.

DE LOS REYES GÓMEZ, F. **El libro en España y en América (2 vols.)**. Madrid: Arco Libros, 2000.

DE LOS REYES GÓMEZ, F. Con privilegio. La exclusiva de edición del libro antiguo español. **Revista general de información y documentación**, v. 11, n. 2, p. 163-200, 2001.

DE LOS REYES GÓMEZ, F. La estructura formal del libro antiguo español. **Paratesto**, 7, p. 1-51, 2010.

DE SAGASTIZÁBAL, L. **La edición de libros en la Argentina: una empresa de cultura**. Buenos Aires: Eudeba, 1995.

DÍAZ, J.S. **El libro español antiguo**. Madrid: Ollero y Ramos, 2000.

EGUÍA LIS PONCE, G. La prisa de los traslados. Análisis crítico e interpretación de variantes encontradas en las ediciones antiguas (siglos XVII y XVIII) de los tres tomos de la obra de sor Juana Inés de la Cruz. **Tesis doctoral**. México: Universidad Autónoma de México, 2002.

FEBVRE, L.; MARTIN, H-J. **The coming of the book**. Traducción de David Gerard. Londres: NLB, 1976.

FUMAGALLI, C. La bibliografía material y la sociología de los textos en el estudio de la obra de sor Juana Inés de la Cruz: el Segundo Volumen (1692) como caso. **Entre Caníbales**, v. 11, p. 117-138, 2019.





FUMAGALLI, C. Sor Juana entre noviembre de 1689 y julio de 1690 en sus epígrafes. In: QUINTANA, I.; RIOS, M. (coord.). **Escenas, imaginarios, imposturas: el dudoso gesto de la representación.** Buenos Aires: NJ Editor, 2021. S/D.

GARCÍA AGUILAR, I. El conocimiento histórico del libro y la biblioteca novohispanos. Representación de las fuentes originales. **Información cultura y sociedad**, n. 7, p. 69-96, 2007.

GARCÍA AGUILAR, I. Posesión libresca: elementos de procedencia novohispana en bibliotecas novohispana. **Letras Históricas**, n. 3, p. 69-90, 2010.

GARCÍA AGUILAR, I. Atrás de la escena tipográfica: los impresores en la Nueva España. **Investigación bibliotecológica**, v. 29, n. 66, p. 105-137, 2015.

GARCÍA AGUILAR, I.; RUEDA RAMÍREZ, P. **El libro en circulación en la América colonial.** Producción, circuitos de distribución y conformación de bibliotecas en os siglos XVI al XVIII. México: Quivira, 2014.

GARCÍA AGUILAR, I.; RUEDA RAMÍREZ, P. **Leer en tiempos de la Colonia.** Imprenta, bibliotecas y lecturas en la Nueva España. México: UNAM, 2010.

GARONE GRAVIER, M. Impresoras hispanoamericanas: un estado de la cuestión. **Bulletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona**, v. 51, p. 451-471, 2007-2008.

GENETTE, G. **Umbrals.** México: Siglo XXI, [1987] 2001.

GUIBOVICH PÉREZ, P. **Imprimir en Lima durante la colonia.** Historia y documentos, 1584-1750. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2019





LEONARD, I. **Los libros del conquistador**. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

MEGÍAS, J.M.L. La Pragmática de 1558 o la Importancia del Control del Estado en la Imprenta Española. Indagación. **Revista de Historia y Arte**, v. 4, p. 195-220, 1999.

MCKENZIE, D.F. **Bibliography and the sociology of texts**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

MOLL, J. **Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro**. Madrid: Arco Libros, 2011.

MOLLIER, J-Y. Historias nacionales e historia internacional del libro y la edición [en línea]. **Primer coloquio argentino de estudios sobre el libro y la edición**. La Plata: Memoria Académica; FAHCE-UNLP, 2012. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1941/ev.1941.pdf

PARADA, A. **Cuando los lectores nos susurran**: libros, lecturas, bibliotecas, sociedad y prácticas editoriales en la Argentina. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2007.

PÉREZ GONZÁLEZ, A. **Censura, crítica y legitimación en los paratextos de la literatura novohispana (siglos xvi-xviii)**. Tesis doctoral. México: El Colegio de México, 2018a.

PÉREZ GONZÁLEZ, A. La censura previa y la formación del juicio crítico lector: la evolución de un paratexto. **Bibliographica**, v. 1, n. 2, p. 52-76, 2018b.

RODRÍGUEZ TEMPERLEY, M. M. Literatura y crítica textual. In: DALMARONI, M. (dir.) **La investigación literaria**: Problemas iniciales de una práctica. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2008. p. 97-116.





RUEDA RAMÍREZ, P. El comercio de libros en Latinoamérica colonial: aproximaciones al estado de la cuestión (siglos XVI-XVIII). In: GARCÍA AGUILAR, I. (comp.). **Complejidad y materialidad**: reflexiones del Seminario del Libro Antiguo. México: UNAM, 2009. p. 193-253.

RUEDA RAMÍREZ, P. **Negocio e intercambio cultural**: El comercio de libros con América en la Carrera de Indias (Siglo XVII). Sevilla: Diputación de Sevilla/Universidad de Sevilla/CSIC, 2005.

SIGÜENZA Y GÓNGORA, C. **Libra astronómica y filosófica...** México: Viuda de Bernardo Calderón, 1690.

SIGÜENZA Y GÓNGORA, C. **Seis obras**. Bilbao: Biblioteca Ayacucho, 1984.

SIGÜENZA Y GÓNGORA, C. **Mínimas multitudes**. Buenos Aires: Corregidor, 2018.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. **Inundación Castálida...** Madrid: Juan García Infanzón, 1689.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. **Segundo volumen...** Sevilla: Tomás López de Haro, 1692.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. **Fama y obras póstumas...** Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1700.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. **Inundación Castálida...** Madrid: Juan García Infanzón, 1689. Edición facsimilar de EGUÍA LIS PONCE, G.. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México, 1995.





SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. Segundo volumen... **Sevilla**: Tomás López de Haro, 1692. Edición facsimilar de EGUÍA LIS PONCE, G. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México, 1995.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. **Fama y obras póstumas...** Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1700. Edición facsimilar de EGUÍA LIS PONCE, G. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México, 1995.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. **Obras completas.** Tomos I-IV. MÉNDEZ PLANCARTE, A.; SALCEDA, A. G. (ed.). México: Fondo de Cultura Económica, 1951-1957.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. **Obras completas I.** Lírica Personal. ALATORRE, A. (ed.). México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. **Nocturna, mas no funesta.** Poesía y cartas. RUIZ, F. (ed.). Buenos Aires: Corregidor, 2014.

SUBERCASEAUX, B. **Historia del libro en Chile (Alma y cuerpo).** Santiago: Lom Editores, 2000.

TORIBIO MEDINA, J. **Historia de la Imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía.** Tomos I y II. Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1958.

VÁZQUEZ, J.Z. **Historia de la lectura en México.** México: Ediciones del Ermitaño, COLMEX, 1988.

VOLEK, E. **La monja que quiso ser amada por Dios:** Sor Juana Inés de la Cruz en la cruz de la crítica. Madrid: Verbum, 2016.

WEINBERG, G. **El libro en la cultura latinoamericana.** Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

ZUMTHOR, P. **Essai de poétique médiévale.** Paris: Ed. du Seuil, 1972.



GREGÓRIO DE MATOS E GUERRA & JUAN DEL VALLE Y CAVIEDES EM CICLOS DE ANTOLOGIAS

Ciro Soares dos Santos

Como ocorreu a recepção da poesia elaborada no século XVII naquela época de leitura primeira, ao longo da história e como pode vir a ocorrer? A seguinte exposição responde parcialmente a essas questões ao se restringir a dois objetivos. O primeiro consiste em demonstrar a recepção da poesia barroca no Brasil em uma trajetória cronológica de publicação de antologias sob a tese de que há ciclos de publicações polarizados por uma dada condicionante histórica de cada época. Com pressuposto entendimento do fazer antológico, o segundo objetivo é apresentar uma projeção de ocorrências de novas ações de editoração antológica sob a orientação dos saberes constituídos sobre o barroco.

O cumprimento dessas duas tarefas nos estudos da poesia seiscentista praticada na América colabora com o entendimento das obras de Gregório de Matos e Guerra e Juan del Valle y Caviedes ao argumentar em favor do cruzamento crítico-teórico, à medida que já o demonstra, a fim de fazer o diálogo entre estudiosos das duas obras lançar mais luz para quem deseje ler os autores. O percurso tomado para orientar o leitor a se envolver nesse debate consiste em três etapas. A primeira apresenta pontos do mapa da crítica dedicada a Gregório de Matos. Depois, a segunda etapa descreve como ocorre a recepção de sua poesia em publicações antológicas. A terceira faz um prognóstico com propostas de estudos antológicos em edições bilíngues do poeta brasileiro ao lado de Juan del Valle y Caviedes como novo ciclo de antologias a se formar para melhor entendimento e maior fruição das obras dos poetas.



Gregório de Matos em pontos do mapa da crítica

No espaço do barroco, o território da poesia de Gregório de Matos e Guerra tem lugares constituídos, por isso um convite a escrever sobre o Barroco americano. *Mapas para uma literatura crítica* precisa mesmo ter essa analogia com geografia-topografia com o emprego do plural. Nos ensaios de Haroldo de Campos e de Augusto de Campos, é encontrada concretização de leitura e, ao mesmo tempo, de reflexão sobre como se dava a leitura poética no século XVII e de atualização do barroco para o século XXI. Os intelectuais participam, alinhados ao lado do barroco, de um debate público efetivado para resgatar os manuscritos acessíveis até então apenas a leitores especializados. Para quem queira trilhar orientado o terreno barroco gregoriano, são estudos úteis os ensaios *Poética sincrônica* de 1967, a apresentar o poeta como tradutor recriador das obras de Quevedo e de Góngora, assim como *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira* de 1980, a situar o poeta em momento de sincronia das letras americanas com o “código universal”.

Há evidente centralidade da recepção poética na cena primeira de leitura nessas perspectivas, a partir das quais ocorre a visada crítica sobre a operação textual constituidora da poesia barroca em terras americanas. Também centrada na renovação inventiva da língua via recepção é a leitura de Augusto de Campos ao tratar de *Poetas malditos do mal dizer* (em 1966). Em seu *Verso, reverso, controverso*, impetra um *habeas corpus* para a livre circulação da sátira, tida como de “versos licenciosos”, feita vítima de prisão em manuscritura nos “arquivos da Academia para satisfação de alguma indiscreta curiosidade” (CAMPOS, 1988, p. 109) quando de sua edição pela Academia Brasileira de Letras (1923-1933). O anticrítico efetiva um fazer criativo-libertário frente à prática castradora e repetitiva dos críticos de leitura limitada extraliterária do barroco.

O poeta Augusto quer que deixem a condição de amortilhadas o mais apetecido das obras, justamente as de cunho





das que Vale Cabral (de 1923 a 1933) excluiu. São poemas como os que João Adolfo de Varnhagen (em 1850) e Antônio Soares Amora (em 1959) publicaram com emprego de pontinhos ou reticências para omitir palavras ditas “torpes” ou “indecorosas” (CAMPOS, 1988, p. 109). Augusto de Campos está preocupado em libertar o direito de livre voz do poeta ao se dirigir ao julgamento dos leitores em uma evidenciação de que a audiência deve sim julgar uma poética. Embora sejam os editores já uma instância da recepção a fazer o julgamento, tal como polemiza com eles o crítico anticrítico, sua petição de defesa do direito de ir e vir a ser dado ao poeta barroco brasileiro é protocolada para revisão do público a validar ou não a condenação exarada “com as reservas de pudicícia” contra as “palavras-tabu de Gregório de Matos”, praticadas com “censura reticencial ou pontilista” (CAMPOS, 1988, p. 109).

A centralidade da recepção na cena originária de leitura da poesia barroca como sendo de diálogo e diferenciação com aquele horizonte de expectativa seiscentista está na concretização de nova exegese de Haroldo de Campos à poética gregoriana. Quando da republicação de *O sequestro do barroco na formação da literatura: o caso Gregório de Matos* (ensaio de 1989) em 2011, o público outra vez consegue ver a defesa da livre circulação da sátira baiana seiscentista como legado valioso para a cultura brasileira em *A questão gregoriana*. Também é ponto marcante da defesa pública de valorização da poesia do barroco pela sua sintonia Brasil-mundo quando da recepção primeira no século XVII e graças à sincronia poesia-invenção no século XX. Essa argumentação está no “Prefácio” de Haroldo de Campos de 1995 para a antologia de Segismundo Spina, lançada como reedição da de 1945, *A poesia de Gregório de Matos*.

Os poetas concretistas seguem na defesa da aceitação do legado de “O boca do inferno” mesmo depois de James Amado haver editado criativamente sete volumes com o que reuniu de completo da poesia gregoriana em 1969. Dedicados a seu projeto crítico de estabelecer uma constelação canônica de poetas antecedentes da criação concretista, Haroldo e Augusto fazem





ver uma poesia nascida nas terras brasileiras já elevadamente adulta. A poesia de Gregório de Matos é recepcionada como sendo continuidade e recriação de tradições poéticas.

Também fundamental para guiar quem queira saber da poesia da América que existe em Gregório de Matos é o conjunto da pesquisa de João Adolfo Hansen (*A sátira e o engenho*, 1989; *Agudezas seiscentistas e outros ensaios*; 2019), assim como o avanço dos seus estudos com a participação de Marcelo Moreira (*Para que todos entendais - Poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra*, 2013). O autor de *Critica textualis in caelum revocata? Uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra*, publicação de 2011, é coautor com Adolfo Hansen de uma arqueologia enunciativa da produção poética seiscentista, amparada em investigação documental, de forma a serem suas descobertas e inferências constituidoras de outro mapa para itinerário crítico no labirinto satírico-barroco. Com Marcelo Moreira e Adolfo Hansen, aprende-se sobre os protocolos de produção-recepção poética característicos do século XVII em sua prática pública de emular temas e fórmulas familiares às práticas discursivas da Bahia seiscentista.

No atlas dos lugares do barroco, Francisco Ivan tem discurso com visada construída ao lado da de Eugenio d'Ors (*O Barroco*, 1936) e de Ernest Robert Curtius (*Literatura européia e Idade Média latina*, 1948), em continuidade no estabelecimento de uma poética sincrônica avessa ao historicismo literário, em linha e com avanço ao fazer intelectual dos irmãos Campos. Há um lugar para a poesia de Gregório de Matos na ensaística ivaniana (*Ensaaios para um concerto barroco*, 2013; *Do barroco - um ensaio, dois poetas: Caviedes e Gregório de Matos*, 2019). Na produção intelectual-investigativa ivaniana, há a prática do barroco à luz também dos estudos de Severo Sarduy (*Ensayos generales sobre el barroco*, 1987; *El barroco y el neobarroco*, 2000) para pensar o valor da poesia como centrada em si em diálogo com a realidade, quando os poetas barrocos Gregório e Caviedes encenam a tomada de verdades históricas e biográficas para responder poeticamente a outros poemas.





Outro mapa para a recepção do barroco Gregório de Matos pode vir a se constituir já com base nesse legado de visitas críticas à cultura americana a partir da pesquisa *A vertigem das antologias: Gregório de Matos* (SANTOS, 2017). No estudo *Do barroco – um ensaio, dois poetas: Caviedes e Gregório de Matos* de 2019, está traçado o percurso da polêmica histórica e do triunfo crítico do barroco, no cerne do que Francisco Ivan posiciona seu discurso para orientar a leitura dos poetas. Do conjunto de considerações eruditas das relações do barroco com a cena de leitura primeira, são inferidas possibilidades de ampliação antológica da recepção das poesias seiscentistas brasileira e peruana.

Em Costigan (1997), *O diálogo Brasil/América Hispânica: Balanço/questões teóricas*, para superar a segmentação da América do Sul proveniente de decisões políticas das quais o Tratado de Tordesilhas (1494) é ponto simbólico, percebe-se como a prática de comparatismo é salutar para compreender diferenças no sistema continental americano. O estudo das culturas estimula a integração do Brasil com a América hispânica por meio do diálogo com as diferentes origens culturais do mundo americano, a ser estabelecido entre as obras de Gregório de Matos e Guerra e de Juan del Valle y Caviedes.

Para esse processo de comparação, a prática de antologismo pode participar de uma aproximação pelo entendimento tanto de similitudes quanto de diferenciações nas obras desses escritores. Suas poéticas são marcadas pela devoração antropofágica cultural de uma literatura feita a partir de outra com elementos diferentes nos poemas a assimilarem o estilo barroco oficial com simultâneo retrato de aspectos sociais da realidade com suas contradições e incongruências (COSTIGAN, 1997). Frente aos modelos poéticos europeus a serem emulados e a um mundo singular nascente americano, Gregório e Caviedes satirizam diferentes tipos sociais, como os imigrantes portugueses na Bahia e os cirurgiões em Lima. Esse ensino verificado em Costigan (1988), *Em torno do barroco ibero-americano e da sátira de Caviedes e de Gregório de Matos*, incentiva a reflexão sobre





as possibilidades de edições bilíngues temáticas dos poemas seiscentistas. Com propostas desse tipo de recepção editorial de Gregório de Matos em possíveis encontros antológicos com Juan Cavieles, estas páginas se fecham após as seguintes observações sobre como ocorre a recepção da poesia gregoriana.

Gregório de Matos em ciclos de antologias

O poeta barroco Gregório de Matos e Guerra constitui-se como autor a partir do fazer antológico desde sua gênese seiscentista. A simplicidade dessa assertiva, para ser aceita como verdade possível, implica indicar, pois, que, do nascimento de seu discurso poético na colônia portuguesa à canonização na literatura brasileira, há um movimento repetido ciclicamente: a condução de sua obra da imensidão inapreensível ao unitário parcial em processo de movência.

Uma conclusão antecipada neste parágrafo, advinda da descrição dos ciclos antológicos a seguir apresentados segundo *A vertigem das antologias: Gregório de Matos* (SANTOS, 2017), consiste no seguinte. Os antologistas em geral poderiam ter uma noção mais refinada de categorização da obra gregoriana para além da noção de poesia religiosa associada à parte de seus poemas, houvessem eles considerado a inescapabilidade de serem católicos todos os poetas no século XVII. Esse refinamento poderia levar a pensar toda a poesia chamada religiosa como paródica resposta a um tempo determinado pelo catolicismo, tal como ensina a ensaística de Francisco Ivan (2019). O estudo *Deus e o diabo na poesia de Gregório de Matos* (SANTOS, 2011) evidencia como mesmo o *corpus* chamado de poesia religiosa pode ser lido como paródia, considerando-se a integralidade das obras atribuídas ao poeta, além do que a sátira traz permanentemente a centralidade do catolicismo e da Bíblia em sua composição, o que faz dela poesia religiosa paródica. A pesquisa de Hansen, com publicação de tese em 1989, orientou os antologistas para o fato de a sátira ser,





catolicamente, consoante determinações do Concílio de Trento, imitação de modelos de poetas.

A recepção primeira da poesia barroca brasileira guarda unidade com o primeiro ciclo antológico. Consiste em, a partir da reunião de poemas copiados em folhas avulsas, muitas delas em tecido, serem compostos livros chamados de códices como um contínuo histórico da fase de elaboração e de coleta de poemas resultantes das práticas discursivas da cidade de Salvador na era do açúcar. Conforme Hansen e Moreira (2013), após fase de recepção por audiência pública a ouvir poesia declamada de modo improvisado, as composições passaram a ser coletadas em manuscritos. Copistas registravam textos produzidos pela população baiana em imitação de modelos de gêneros poéticos dominados por ela. Os pesquisadores compreendem que houve, de fato, alguém cujo nome tornou-se sinônimo de sátira por ser ele reconhecidamente um literato de agudezas engenhosas na arte de emular os grandes modelos poéticos em ultrapassagem daquilo que lhes é modelar: um poeta chamado Gregório de Matos.

Diante disso, pode-se dizer que os tais livros manuscritos apresentam o poeta de versos de número incomensurável recitados, com parte deles copiados em folhas até serem reunidos em livros de mão (que podem ser chamados de antologias manuscritas), junto com textos elaborados à moda de sua pena. A encomenda de livros manuscritos prestava-se a satisfazer leitores dependentes da memória e da cópia de escribas responsáveis pela tradição codicológica gregoriana estudada por Hansen e Moreira (2013). Consideram-se, pois, como antologias, pelo seu caráter amostral, assim como pelas intervenções editoriais a interferir nos possíveis sentidos dos textos, como a disposição para ordenação, o emprego de maiúsculas, a elaboração de didascálias, a associação com a biografia. Esse processo editorial estudado por Hansen e Moreira (2013) tem suas facetas verificadas nos livros copiados constituidores da manuscritura enumerada e descrita por Francisco Topa (2001) em *O mapa do labirinto: inventário testemunhal da poesia atribuída a Gregório de Mattos*.





Ao longo da história de leitura da poesia barroca, sua recepção ocorre em outros ciclos antológicos. Assim como o primeiro tem por marca o caráter amostral de textos sem assinatura como aspecto comum aos códices-antologias, o segundo ciclo antológico ocorre com a publicação dos primeiros poemas gregorianos impressos. A existência dos inúmeros códices é indicação de que o escritor barroco sempre foi lido. Quando se trata de um trabalho editorial realizado às pressas sem condições institucionais e investigativas, tal como o *Parnaso brasileiro ou collecção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas, como já impressas*, realizado por Januário da Cunha Barbosa em seis cadernos entre os anos de 1829 e 1832 (MIRANDA, 1999), o poeta baiano consta entre os lembrados para ter obra publicada. Quando se trata do esforço editorial de publicação de poetas do Brasil subsequente ao de Januário, o *Mosaico poético, poesias brasileiras, antigas e modernas, raras e inéditas, acompanhadas de notas, notícias biográficas e críticas e de uma introdução sobre a literatura nacional*, composto por Emílio Adet e Joaquim Norberto de Sousa e Silva (1920), Gregório de Matos é lembrado. Quando se trata do *Parnaso Brasileiro ou seleção dos melhores poetas brasileiros desde o descobrimento do Brasil precedida de uma introdução histórica e biográfica*, editado com mais cuidado do que teve tempo para realizar o pioneiro trabalho do Cônego Januário, por João Manuel Pereira da Silva em 1843, Gregório de Matos é escolhido para estar entre os melhores artistas das letras nacionais.

As luzes da época do projeto racionalista podem haver dificultado uma compreensão sistemática da dita obscuridade das artes barrocas. Elas podem haver assegurado a exclusão da literatura seiscentista do rol de produções artísticas unitárias esteticamente na era prévia ao Iluminismo. A conservação de manuscritos e a circulação por leitores da obra de Gregório de Matos, por certos responsáveis pela sua inclusão nos livros impressos, demonstra que o poeta barroco nunca foi menosprezado. Ocorreu de o historiador da época do Império o haver retirado de manuscritos com a força de quem detinha melhores condições materiais, financeiras e acadêmicas para fazer uma aparição impressa da obra barroca.





Trata-se do *Florilégio da Poesia Brasileira*, editado por João Adolfo de Varnhagen na década de 1850.

No terceiro ciclo de antologias, há seletas advindas da edição de Afrânio Peixoto com poemas censurados publicados nos volumes entre 1923 e 1933 para sanar a falta de uma totalidade a ser tida como obras completas gregorianas. Para o ciclo iniciado por Afrânio Peixoto, já com a consciente manutenção da sátira em códice, há um crítico em Augusto de Campos. Por exemplo, ao tratar de *Poetas malditos do mal dizer*, o anticrítico dispara contra a crítica e contra o antologismo silenciador da sátira em 1966, em seu artigo publicado em *Verso, reverso, controverso*. Campos peticiona ao público contra o corte de versos em edições impressas e a favor da inclusão de poemas de linguagem ácida em publicações da poesia gregoriana. Com o ciclo iniciado por James Amado, fica dada liberdade aos editores para superar a castração do dizer criativo da poesia seiscentista.

No quarto ciclo antológico, ocorre a difusão de obras a partir de fontes sem corte censorador dos poemas barrocos em amostragens retiradas da edição de James Amado. Com a *Crônica do viver baiano seiscentista*, nasce um novo ciclo antologista que enseja novas discussões das grandes qualidades técnicas de Gregório de Matos. Augusto de Campos (1988) as identifica em ensaios dos anos 1960 com similitudes em relação aos poetas provençais e aos metafísicos à revelia dos editores ocultadores da poética da época chamada barroca.

Em continuidade de respostas públicas aos poemas, cogita-se o nascimento de um novo ciclo antológico com base na discussão teórico-filológica integrante da coleção de livros de poemas da edição impressa de Hansen e Moreira (2013) para o nomeado *Códice Asencio-Cunha*. Além de fazer imprimir os textos, os pesquisadores oferecem a antologistas a conjugação dos estudos de estética da recepção de Hans Robert Jauss e de literatura do medievo de Paul Zumthor. A abordagem dos estudiosos revela Gregório de Matos como um poeta em *devir* com seus intérpretes fenomenologicamente instauradores de autor como aquele responsável por fazer uma obra existir. Hansen e Moreira (2013)





tomam como coerente a noção de movência pertinente para pensar a circulação, produção e recepção de poemas para-pela leitura oral performática. Mesmo sendo já outra a cena das antologias estudadas, que não a seiscentista das artes ibéricas transplantada para a América portuguesa, esse dispositivo enunciativo-bibliográfico de leituras faz recuperar-oferecer esse potencial aos leitores de recriar o texto em margem de movência. Há a compreensão de, no tempo, ocorrerem diferentes estados das obras, segundo as leituras delas praticadas.

Já há condições epistemológicas no entendimento da obra gregoriana e de sua recepção criativa capazes de fazer as antologias apresentarem o poeta como um jovem de posição, com espírito vívido. Na cena primeira de fruição poética, era de se levar em conta as diferentes mudanças da trajetória biográfica do poeta para atribuir-lhe texto como de sua autoria. Vida tão espantosa rende mesmo romances pelos desdobramentos tradicionalmente registrados como histórico-biográficos, hoje já comprovados com documentos. Ademais, as idas e vindas da ascensão a jurista e a clérigo têm sido confirmadas pelo seu biógrafo historiador, Fernando da Rocha Peres, com variações que dão o sabor do *Boca do inferno* à vida de *Gregório de Matos* (PERES, 2004); como romaneadas pelas narrativas históricas da *Musa Praguejadora* descrita pela pena de Ana Miranda¹.

Falta, diga-se desde já, levar ao público, por meio de seletas, as novidades biográficas capazes de instaurar do poeta a imagem de intelectual civilizado a atuar a partir de gabinete de leitura-escrita próprio de homem de Estado jurista tradutor que foi. Sobre esse novo ciclo assim prognosticado, lembre-se o fato de o estudo de Hansen e Moreira (2013) guardar intimidade com a abordagem da obra gregoriana como movência, para compreender que considerá-la

¹ A autora escreveu um romance histórico com base na biografia de Gregório e um livro de questões históricas e ficcionais, quais sejam: MIRANDA, Ana. **Musa praguejadora**: a vida de Gregório de Matos. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014; e MIRANDA, Ana. **Boca do inferno**: romance. São Paulo: Companhia das letras, 1989.





assim à luz da recepção antológica permite perceber como os textos estão em dinâmica reconstrução para os leitores.

Há um novo mapa para o catálogo de entendimentos da poesia gregoriana no âmbito da recepção antológica, sempre sendo levada em conta sua cena de leitura inaugural. A história das concretizações de leituras da poesia de Gregório de Matos tem um capítulo escrito por via de “um giro pelas antologias”, para empregar expressão de Samuel Lima (2016) em *Do barroco à antropofagia*. A investigação da recepção da poesia gregoriana apresenta o poeta como constituído como autor sempre em seletas. Em *Deus e o diabo na poesia de Gregório de Matos*, Santos (2011) demonstrou como a poesia seiscentista faz leitura criativa da Bíblia em uma prática discursiva de recepção dos escritos sagrados para lhes dar nova identidade. Na passagem do sagrado para o satírico, seja com a profanação do corpo místico-religioso Igreja-Estado, como é comum perceber alguém ao ler a sátira no século XXI; seja para a preservação da ordem católico-monarquista, como defendido na pesquisa documental filológica de João Adolfo Hansen; o certo é que a prática barroca é a de construir tecituras textuais a partir da recepção de outros textos.

O fazer do homem de letras tornado etiqueta para carimbar a sátira baiana tem seus dizeres associados à poesia de longa tradição, tal como demonstrado por Segismundo Spina em 1946, em sua antologia *A poesia de Gregório de Matos*. A poesia gregoriana está também toda ligada à recepção de modelos adotados pelos poetas de sua contemporaneidade, tal como a investigação de Hansen (2019) descreve, bem como demonstra João Carlos Teixeira Gomes em 1985 em *O boca de brasa: um estudo de plágio e criação intertextual*. Se é a recepção coletiva a instância em função da qual se faz a poesia de circulação pública na colônia política ibérica, então também é a recepção do discurso bíblico-católico uma matriz da qual o poeta Gregório de Matos é parte na formação do *corpus* poético que leva seu nome como autor. A paródia bíblica como forma de recepção literária criativa e crítica faz o poeta merecer uma antologia de canto paralelo





barroco à tradição católico-escritural para fazer ouvir a voz da Escritura e um eco de catolicismo a cada poema.

Gregório de Matos e Guerra em encontros com Juan del Valle y Caviedes

Para o vertiginoso porvir de seletas gregorianas, nem exclusivamente Haroldo de Campos, barroquizante crítico de mil e um poetas em mesmo ensaio para sincronicidades; nem Adolfo Hansen, insuperável inquisidor de precisões históricas, deixam ver um caminho mais seguro do que a prosa poética de Francisco Ivan da Silva com liberdade criativa impulsionada por repertório literário. A mesma direção do que é verificado na ensaística ivaniana está na prudência e na instigação para antologistas gregorianos que podem ser percebidas em *Dos “poetas bizarros” a Hopkins* (CAMPOS, 1988) quando Augusto de Campos registra que

a ideia do Barroco a-histórico, ou supra-histórico, atuando como uma constante, para além dos limites do século XVII, pode ser discutível e induzir a excessos de barrocomania à Eugênio d’Ors, mas é, sem dúvida, instigante, e se encaminha para uma visão mais geral e moderna da linguagem poética [...], rompendo a tradição da periodologia literária (CAMPOS, 1988, p. 199).

As vozes desses pesquisadores podem coexistir nas leituras antológicas gregorianas como uma iniciativa já de avanço do entendimento do poeta barroco. São os três ensaístas casos a serem tomados por uma procura por situar em colóquio, ainda que tácito, pela justaposição, as visadas de autores de leituras detidas da poesia seiscentista a serem consideradas pelo antologismo. Fora do equívoco de serem tidas como contrastantes a uma compreensão de um desavisado que ponha o harmonizável em oposição está a pesquisa de Ivan da Silva a





ouvir Adolfo Hansen ao seu lado enquanto lembra de Haroldo de Campos para permitir aos estudantes antologistas situar em diálogo complementar os pressupostos de Hansen e Moreira (2013) e a abordagem de Haroldo de Campos (1989) e de Augusto de Campos (1988) ao legado barroco, embora se saiba das discussões públicas travadas pelos intelectuais. O entendimento comum é o de que a poesia seiscentista é resultante de prática coletiva de elaboração textual como recepção e em função da recepção, consideradas pelos poetas as obras modelares como as de Camões, Góngora, Quevedo, assim como as prescrições dos preceptistas como Baltasar Gracián e Hermógenes lançadas para um público letrado em poesia.

A visão do barroco da ensaística de Francisco Ivan pressupõe que existe o objeto de uma percepção não apenas em si, nem na historicidade, mas no sistema de relações que se estabeleça em torno dele. Por isso, pensa de modo prolífico para os leitores a recepção da poesia seiscentista como tendo sido marcada para a visão generalizada de coisas em unidade, como é próprio do que se chama barroco nos dois poetas, Gregório e Caviedes:

sua poesia revela que estamos diante de um verdadeiro *motivo* da época; A América era para eles um símbolo poético; além de ser uma realidade histórica, de descoberta universal; e utópica: É impossível reduzir a poesia que esses poetas escreveram levando-se em conta a realidade vital da América a uma simples ideologia nacionalista (IVAN, 2019, p. 291).

A ensaística de Francisco Ivan, ao construir um Gregório de Matos não apenas poeta da Contrarreforma de Roma, mas também do barroco sem ter pátria nem religião, está ao lado da sincronia de Haroldo Campos e respeita o rigor de Adolfo Hansen.

Gregório de Matos está no rol dos poetas que “alargam o verso e fizeram controverso” (CAMPOS, 1988, p. 7), por isso nenhum antologista se legitima no tempo sendo “futurocrata” ou “passadofóbico”, como editores e críticos anteriores a James





Amado assim o foram (CAMPOS, 1988, p. 7). Para frente é que deve olhar quem edita a obra gregoriana já por poder ser “pas-sadófilo” em momento de avanço dos saberes sobre o barroco e sobre os fazeres antológicos que permitem a tal ser “futurófilo”. A abordagem poética sincrônica da crítica de Augusto de Campos e de Haroldo de Campos, a ensaística poética e histórica de Francisco Ivan, e o rigor metodológico de Hansen e Moreira ensejam ao antologismo se constituir como prática crítica.

Território ainda a se constituir para mapeamento, o novo ciclo antológico terá como uma de suas práticas a comparação criativa de poetas como Gregório e Caviedes, cuja crítica já oferece subsídios para um encontro. Por exemplo, são pertinentes a isso os dados levantados e a crítica praticada por Costigan (1992), em *Historiografia, discurso e contra-discurso na colônia: Gregorio de Matos e Juan del Valle y Caviedes*, sobre as experiências mazomba e *criolla* a incorporarem em poesia traços libertinos, populares e folclóricos para um retrato de realidade a partir de uma visada conservadora aristocrático-feudal frente aos grupos sociais, mas com uma prática contra-hegemônica diante da normatividade retórico-poética. Uma antologia do grotesco e do escatológico tem, nos estudos de Costigan, fortuna crítica para uma recepção comparativa da poesia barroca americana ideologicamente conservadora, mas linguisticamente revolucionária frente ao poder constituído.

Outro exemplo de base bibliográfica para aproximar os poetas são as considerações sobre representações temáticas disponíveis para antologias. Novos editores podem ler as obras selecionadas como casos não biográficos ou historiográficos, mas como criações poéticas de resposta aos tópicos tradicionalmente emulados para fazer poesia, como era a prática de recepção recriadora no século XVII. Por isso, as duas crônicas do viver americano, “a diferencia de una crónica oficial, la sátira, o “satura”, es para Valle y Caviedes [e para Gregório de Matos] una “crónica” no filtrada por la univocidad estatal”, pois “esta perspectiva callejera [...] se compone del multifacético cuerpo social que rodeaba al poeta” (LASARTE, 2006, p. 72).





Tal como se diz da obra peruana estudada quanto à constatação de que “de su temática satírica, y su agudeza jocosa —y a ratos escatológica—, recogía un sin número de lugares comunes de la tradición literaria y folclórica” (LASARTE, 2006, p. 212), se diz também da obra brasileira posta em associação com ela. A crítica filológico-editorial de Hansen e Moreira (2013), verificada em *Para que todos entendais - Poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra - Letrados, manuscritos, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII*, revela como tópicos emulados da poesia cômica gregoriana os seguintes: *Aetas* (“idade”), *Habitus corporis* (“constituição física”), *Genus* (“origem”), *Natio* (“nação”), *Patria* (“pátria ou cidade”), *Sexus* (“sexo”), *Educatio et disciplina* (“educação e disciplina”), *Fortuna* (“dinheiro, riqueza/pobreza”), *Conditio* (“condição”), *Quid affectat* (“o que aparenta ser”), *Sermo, uerba peregrina et externa* (“língua, termos raros e estrangeiros”), *Nomen* (“nome”) (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 410-422). O intercruzamento crítico assim traçado foi tomado como base para o estudo *Poetaria que a América pariu: Doutor Gregório de Matos e Guerra & Don Juan del Valle y Caviedes (subsídio para antologias do barroco)* (SANTOS, 2018), resultado do qual é uma justaposição de poemas capazes de revelar de forma evidente que “a poesia de um ecoa no poema do outro”, pois “ambos transformam o sistema de linguagem poética em um sistema de crítica social” (IVAN, 2019, p. 317).

As composições de Gregório de Matos deixam “perceber a visão do poeta sobre a cidade da Bahia” e deixam compreender que “o mais visível de sua obra; em suas composições mais populares” é aquilo em que “predomina a ordem dos sentidos, o sensual, o sexual, o pornográfico, o obsceno” (IVAN, 2013, p. 280). Por sua vez, as obras de Juan del Valle y Caviedes deixam ver a quebra de tabus sobre o corpo na prática da medicina e deixam compreender que o mais evidente de sua obra, seu tema mais popular da sátira médica, tem naquilo o sensualismo obsceno na denúncia da precarização da vida.

Há obras de Gregório e de Caviedes disponíveis para o ciclo comparativista de antologias a colocá-los em diálogo orientado





pela filologia histórica de Hansen e Moreira (2013). Além disso, os antologistas podem buscar as edições das obras completas atribuídas a Juan Caviedes como a publicação com *edición, prólogo, notas y cronología* de Daniel R. Reedy (1984). Outra é a *Obra completa com edición* de María Leticia Cáceres, Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena (1990). Um outro livro pertinente é intitulado *Obras*, com introdução e notas de Rubén Vargas Ugarte (1947). Fundamental para uma crítica antologista comparativista da poesia barroca peruana e brasileira é *Edición, estudio preliminar y anotación* de Carlos Fernando Cabanillas Cárdenas para as *Guerras físicas, proezas medicadas, hazañas de la ignorância*, publicada em 2013. O exame dessa bibliografia permitirá aproximação com a crítica editorial caviediana quanto ao interesse investigativo para o cotejamento com a poesia gregoriana a fim de auxiliar na verificação de existência de semelhanças e diferenças poéticas. Na integralidade desses estudos é criada a cena primeira de leitura, cujas marcas verificadas nas obras poéticas, uma vez identificadas pela crítica antologista, poderão se prestar para novas concretizações de leitura atualizadoras das obras ao século XXI.

Embora sempre enfática e claramente reiterem o fato de que a categoria barroco é transistórica, posterior ao fazer discursivo do século XVII, Hansen e Moreira (2013) fazem a versão do Grão-Pará e Brasil do que fez Maravall para a Espanha seiscentista em *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica* (MARAVALL, 1997). Na Europa, a Coroa e a Igreja estão unidas para conter os danos, não da população afetada pela crise econômica e pela crise social que se repercutem mutuamente, mas para proteger as castas aristocráticas e clericais. No Brasil, o corpo místico estatal-religioso também atua em conjunto para a autoproteção de privilégios em detrimento da população. As condições de vida humana inferiores ao aceitável, devidas às implicações que a economia gera no ambiente social, estão na consciência populacional, por isso há tensões sociais no século XVII europeu e americano. Coroa e Igreja unem-se para proteção mútua à custa de uma medievalização da vida tanto em relação





à estrutura social quanto a condições materiais. De posse desses saberes e de poemas, podem os antologistas aproximar os poetas para fazerem os dois falarem ao presente de leitura.

No caso peruano, relativamente aos temas identificados,

a lo largo de sus poemas, Valle y Caviedes reitera una muy conocida asociación entre la practica satírica y la médica. Se ha dicho, por lo tanto, que uno de sus deseos es el de exponer y curar una variedad de males sociales, como el oportunismo, la envidia, la falsa pretensión, el engaño, la avaricia, etc. (LASARTE, 2006, p. 136).

Além disso, há uma centralidade da mulher assim apontada:

Valle y Caviedes es partícipe de una herencia misógina, pero su ojo de cronista satírico de la sociedad virreinal nos entrega una perspectiva con la cual podemos destapar las inquietudes de una sociedad española que, a fines del siglo XVII, empezaba a reconocer su compleja y problemática relación con la llamada «madre patria». Al leer su poesía no solo en su valorización estética, sino como discurso colonial, las sufridas e infecciosas damas de la poesía de Valle y Caviedes nos permiten visualizar algunas de las fisuras y contradicciones culturales que se daban en los virreinos del Nuevo Mundo. Las damas, sin duda, perpetúan la tradición misógina de la literatura española, pero a la vez le sirven al poeta para reconocer o quizás cuestionar algunas de las invenciones sobre América que formaban parte del imaginario cultural de finales del siglo XVII, algo que a la vez nos permite a nosotros, desde nuestra perspectiva moderna, subrayar el carácter histórico y no natural de la vituperación de la mujer en la cultura occidental (LASARTE, 2006, p. 145).

Aproximar os dois poetas à luz da análise da conjuntura social e econômica de sua época de atuação intelectual pode





fazer mudar o entendimento de suas obras em uma ressignificação mútua, por exemplo, quanto à questão do discurso voltado ao feminino. Poderia, pois, haver uma antologia de conversa de Gregório com Caviedes sobre as mulheres do século XVII crítica e criativamente editada com anotações para fazer entender e levar a fruir a poesia barroca. Talvez haja mais a revelar nos poemas do que a satirização misógina como tema se considerar na leitura comparativa dos poetas a prática de *Agudezas seiscentistas*, assim como a emulação de lugares comuns para *Ler & ver* como *pressupostos da representação colonial* (HANSEN, 2019) na apreciação dos poetas a lê-los levando em conta sim o século XXI em seus valores, mas respeitando-se os modelos artístico-discursivos do século XVII como marcas da recepção poética em sua original exegese.

Os retratos pouco cavalheirescos de damas e de cavalheiros em Gregório de Matos e o damismo às avessas dos retratos de Juan del Valle y Caviedes põem os poemas para uma percepção entre o formal e o temático. Os motivos significados são vinculados às formas significantes de modo inseparável. No caso das figuras femininas, antes de serem vistas como mera misoginia, em um sentido do século XXI, os versos de pinturas de mulheres devem ser pensados à luz histórica da cena de produção, conforme ensino de que o princípio *ut pictura poesis*, formulado nos versos 361-365 da *Arte Poética* de Horácio, é um dos principais critérios técnicos que ordenam a verossimilhança e o decoro dos muitos estilos dos poemas do *Códice Asensio-Cunha* (HANSEN; MOREIRA 2013).

A audiência letrada seiscentista compreendia a poesia da “doutrina da proporção decorosa dos estilos das obras”, praticada na composição e reconhecida na recepção, o *ut pictura poesis* a fundamentar tanto a invenção quanto a disposição, assim como a elocução dos poemas para os destinatários. Por isso, a poesia seiscentista afasta-se de ser expressão de uma psicologia, “sendo uma conformação da obra ao costume das autoridades do seu gênero”: “é retórica, mimética e prescritiva, objetivada nas práticas artísticas em procedimentos que especificam os





usos autorizados dos signos como “jurisprudência de bons usos” (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 366-367). Essa forma, pois, de entender a recepção da poesia predicada como barroca, no exercício de cruzamento crítico-investigativo das obras de Gregório e Caviedes para um poeta iluminar o outro, permite ver como “cada qual em seu espaço com sua matéria real cria sua poesia; um acentua a realidade poética do outro; ambos tendem a romper o espaço real com seus versos; dentro do poema são as vozes da poesia: crítica, paródia e exame de consciência” (IVAN, 2019, p. 316). Imersos, pois, em uma rede de signos com coação sobre como fazer poesia estão os poetas americanos na tensão semântico-poética entre obedecer ao prescrito e criar o novo no idioma da poesia.

O referencial crítico e teórico voltado a um dos poetas faz entender melhor ao outro, pois as compreensões relativas aos quadros poéticos de satirização de mulher, assim como de homens, é procedimento imitativo. Também no caso gregoriano, poesia de mulatas e de brancas, de freiras e de freiteiras, sobre a tematização do feminino, “se ha insinuado que las críticas del poeta obedecen a la poca suerte (o a la mucha suerte) que tuvo en los juegos del amor, pero lo más común ha sido pensar su misoginia, en términos muy generales, como parte de la larga tradición literaria de la literatura europea” (LASARTE, 2006, p. 135). As obras nomeadas como de autoria de Don Caviedes e do Doutor Gregório estão imersas nas práticas discursivas do século XVII, então resultam das mãos de homens letrados em responder ao fazer criativo com a linguagem, não de psicologias meramente individuais.

Tanto de Valle y Caviedes quanto de Matos e Guerra, pode-se dizer que “su ojo de cronista satírico de la sociedad virreinal nos entrega una perspectiva con la cual podemos destapar las inquietudes de una sociedad española que, a fines del siglo XVII, empezaba a reconocer su compleja y problemática relación con la llamada «madre patria»” (LASARTE, 2006, p. 145). Ponto comum na poesia do barroco do Brasil e do Peru está na descrição:





En un sentido general, entonces, el archivo «cronístico» de Valle y Caviedes, además de divertir con sus burlas y juegos semánticos, es rico en alusiones históricas y sociales en torno de las arbitrariedades y los favoritismos que se daban en el virreinato del Perú; y esta es la situación histórica a la cual, en este caso, se adaptan los tópicos de la sátira de médicos. Pero hay aquí también un contenido suplementario que queda por rescatar, suplemento que existe porque el discurso satírico como hemos dicho en más de una ocasión— se compenetra con un espacio que podríamos llamar un espacio «real» de la ciudad, en contraposición al espacio que nos podría entregar el discurso histórico convencional (LASARTE, 2006, p. 196).

A poesia é fonte viva primária do viver seiscentista nos casos de Brasil e Peru como discurso aberto a múltiplas leituras, como multifacetado também é o contexto social. Situar assim Don Caviedes como cronista da realidade com um discurso fora do convencionalmente histórico lembra como ler os poemas de Gregório de Matos faz ver o quadro histórico, pois leu a realidade para fazer poesia com o mesmo tom burlesco divertido de Valle y Caviedes.

A ensaística de Francisco Ivan apresenta um conjunto de argutas observações sobre a recepção da poética em voga no século XVII favorecedoras de se indicar o percurso de novas antologias do barroco. Poderia uma antologia aproximar os poetas pelo “desdobramento de metáforas” e pelas “transformações que esses poetas fizeram do mito clássico – operação poética radical que dá uma tonalidade poética bastante singular e universal” (IVAN, 2019, p. 271). Outra seleta poderia justapor, por via das representações da perda humana de si, obras desses poetas de que se pode dizer algo sobre “quanta melancolia e quanto desengano”; “*lutilúdico* barroco; melancólico desengano barroco”; “desenganados e tristes, porém, lúdicos e irônicos na observação das trapaças da sociedade da época colonial, na América” —mergulham fundo com suas sátiras exigindo





transformações sociais” (IVAN, 2019, p. 273). Ainda outro florilégio pode evidenciar o que de melhor revele:

Dois poetas envenenados pelo veneno da *Paixão*; dois poetas incendiados pelo fogo da paixão. Extrema religiosidade e, não menos extrema sensualidade. Quando digo *Paixão* – veja em maiúscula e em itálico –, quero dizer tudo: paixão amorosa, paixão religiosa, paixão carnal, paixão telúrica, paixão espiritual, paixão poética, hedonismo, luxúria, excesso de prazer, todos os vícios, diletantismo... A paixão é o tema central do *Barroco*. Quanto luto e quão lúdicos são esses poetas! Lutilúdico da identidade dos poetas barrocos/modernos (IVAN, 2019, p. 273).

Outro aspecto familiar para o horizonte de expectativa da cena primeira de leitura pode ser evidenciado em concretização de leitura antológica para dupla reunião dos poemas chamados religiosos. A exegese atualizada poderá mostrar que “na imagem do Crucificado se reflete toda representação trágica do drama barroco: Deus humanado crucificado pela redenção do homem, pecador na terra”, nas obras de dois poetas que apresentam “sutileza ao mexer com o dogma, mistério de fé” – “criações paródicas, portanto, poéticas, inventivas” (IVAN, 2019, p. 277). Tal edição evidenciará textos de “aversão natural às hipocrisias clericais”; poemas de “vasto repertório de formação e informação teológica e da doutrina cristã” que faltavam mesmo aos praticantes do catolicismo (IVAN, 2019, p. 284).

Outra edição de dupla autoria pode centrar atenção ao gênero biografia tal como praticado no século XVII e concebido por seus leitores de então para rerepresentar poemas barrocos a fim de revelar “no nível simbólico, o perdão que a humanidade espera alcançar” – poemas que “são textos (documentos/crônicas) de uma sociedade/época e devem ser estudados dentro de um sistema de símbolos e ritos com que, simultaneamente, essa sociedade se oculta e se revela” – “é preciso ver que a relação entre a vida do poeta que escreve e sua poesia não de





causa e efeito; o elo entre a vida real do poeta e sua poesia é, a um tempo, necessário, paradoxal e até imprevisível. Poesia não retrata a vida; poesia é criação; o poeta cria; ao criar revela. Toda criação é revelação” (IVAN, 2019, p. 279).

A reconstrução intelectual do cenário barroco quanto à leitura de poesia verificada no ensaio ivaniano traz subsídio para uma antologia de mestiçagem composta para evidenciar a intersemiose barroca. Os poetas fazem nascer poesia numa América com

tradição onde se acham todas as mestiçagens; tradição onde se inter cruzam todas as possibilidades e todas as utopias; tradição onde, paradoxalmente, se demarcam dois universos culturais: o universo latino/europeu do branco carregado de preconceitos de civilizado; o branco civilizado estúpido, conquistador violento e, o universo do índio americano misturado ao universo negro com seus mitos, magias e crenças (IVAN, 2019, p. 282).

A partir desse marcante traço determinante da recepção poética na era colonial, o ensaio deixa a orientação temática da nova antologia e já marca a valoração da poesia barroca a ser compilada para comparação mediadora de uma renovação perceptiva do mundo seiscentista:

mestiçagem que se dá intersemioticamente, envolvendo desde os sistemas linguísticos a outros sistemas de linguagem, oralidade, costumes, cozinha, vestimentas, arte e todo tipo de expressão e manifestação cultural tendo como finalidade a comunicação. Neste sentido, tudo é tensão significante, tudo é signo, tudo participa do processo de comunicação e expressão (IVAN, 2019, p. 282).

Para essa antologia de mestiçagem cultural, há uma passagem: cai a noção de não civilizado condenado pelos céus para a povo da América que existe em Gregório e Caviedes e emerge a





compreensão desse mesmo povo como civilização por ser fonte de riqueza cultural. Há ainda outra: a passagem do dito civilizador europeu como redentor santo a estúpido conquistador violento. A poética de cronismo e a criação frente à realidade podem ensinar diversos modos de sentir a serem evidenciados pela atualização de leitura antológica comparativa elaborada a partir da noção de mestiça pluralidade cultural.

A antologia *Poetaria que a América Pariu*, elaborada como parte de pesquisa de pós-doutorado, é ação comparativista coerente com a editoração ensejada pelo estudo da recepção poética seiscentista verificado na ensaística de Francisco Ivan, ao evidenciar a dimensão popular das obras de Gregório de Matos e de Juan del Valle y Caviedes. Uma antologia bilingue de cunho barroco popular para “viola”, com versos dos poetas que “juntos padeceram a repressão do tempo pelo que suscitaram seus versos, afrontando a indiferença social diante de tanta perversão moral”, seria livro editado para revelar similitudes dos “grandes contestadores do poder político dos colonizadores”; “dos contestadores da sociedade político-religiosa corrupta” (IVAN, 2019, p. 287). Em *Poetaria que a América pariu*, Gregório e Caviedes estão na praça com violas em mão para cantar o signo América em sua mestiçagem de realidade multifacetada.

Outra antologia comparativista pode ser montada de modo a fazer ver uma constelação de poetas com “Gregório de Matos e Juan del Valle y Caviedes, que escrevem uma poesia de crítica e diálogo com os poetas consagrados da Metrópole” a terem suas obras republicadas ao lado das de Góngora e de Quevedo, criadores reiteradamente irmanados na ensaística de Francisco Ivan. Gregório e Caviedes podem ser lidos como autores de ultrapassagem de localismo, pois “mais que um sentimento nacionalista, a poesia desses poetas é uma consciência crítica; de crítica consciente ao sistema colonial da América seiscentista. Dessa consciência satírica desdenhosa parte toda obra de Caviedes e Gregório de Matos” (IVAN, 2019, p. 292). Trata-se de uma antologia da forma barroca sincronicamente elaborada





como leitura americana da prática seiscentista de fazer recepção como reescrita de poesia.

Mais uma antologia enseja a observação ensaística de Francisco sobre a audiência leitora de poesia no século XVII, uma compilação comentada para revelar os homens de letras que foram os poetas barrocos americanos. Por certo podem ser tidos como personagens historicamente marcados pela ruptura com o aceitável, ainda que não sejam suas poesias de revolução para quebra da ordem:

Dois autores/poetas barrocos; foram vistos, em sua época, especialmente, como ‘malditos’; Gregório carregou o apelido de ‘Boca do Inferno’, Caviedes, visto como homem marginal, alcoólatra e louco. Nos dias de hoje está, claramente, descartada esta visão sobre esses dois importantes poetas, lúcidos sátiros das letras. Já se sabe que o lado maldito ou louco de um homem não é condição para fazê-lo poeta. Gregório e Caviedes pertencem a essa tradição satírica que vem desde a antiguidade latina. Os dois foram poetas ‘marginais’ e até libertinos, os dois satirizaram símbolos do poder: o clero, os médicos, os governos, os religiosos, as mulheres, as beatas, etc. Entre os dois a sátira rasga e sangra entre os contemporâneos sob afrontas de uma linguagem cruel (IVAN, 2019, p. 313).

Percebe-se, então, a possibilidade de uma antologia satírica para serem superados os clichês biográficos apregoados repetidamente com o desenvolvimento da indicação de que Gregório de Matos e Juan Caviedes são embaixadores intelectuais representantes da nação universal das letras na América.

Pode, também, uma antologia do riso aproximar os poetas, como indicado diretamente no ensaio de Francisco Ivan (2019, p. 318): “Caviedes e Gregório de Matos são dois poetas apaixonados que sentem o mundo barroco. Os leitores, os organizadores de antologias, talvez, se apropriem de seus poemas para dar vazão ao riso; riso impossível de se conter. Um ato de





prazer impossível de ser medido. O prazer o excesso; o excesso de prazer”. A antologia de poemas alinhados para o deleite sorridente do público partiria da noção de que, sobre a recepção poética no século XVII, “a poesia parece ser, de certa forma, uma verdade imperativa para esse tempo” para mostrar os poetas a se moverem como “intérpretes do Novo Mundo”, a apresentarem “uma imagem poética do mundo em forma de paródia; paródia dos costumes, paródia da moral, paródia literária, paródia da Bíblia” (IVAN, 2019, p. 318).

O levantamento da paródia bíblica no barroco verificado em *Deus e o diabo na poesia de Gregório de Matos* (SANTOS, 2011) pode ser ponto de partida para a reunião de poemas bíblico-paródicos com vistas ao regozijo do riso. A edição pode ser completada após se procurar nas obras os poemas capazes de “provocar o riso com suas expressões lúdico-semânticas, jogos de palavras com significado ambíguo”, além de alusões históricas e sociais com relação às arbitrariedades e aos favores que se dão nos espaços políticos da(s) colônia(s)” (IVAN, 2019, p. 319); assim como seria a antologia do riso lançado ao clero, aos políticos, aos juízes, aos médicos, bem como em zombaria de deformações físicas.





REFERÊNCIAS

- BELLINI, Giuseppe. **Diente del Parnaso y otros poemas**. Roma, Bulzoni Editore, 1997. 208p.
- CAMPOS, Augusto de. Da América que existe: Gregório de Matos. *In*: CAMPOS, Augusto de. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. p. 91-106.
- CAMPOS, Haroldo de. Poética sincrônica. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 205-212. (Coleção Debates).
- CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. **Colóquio Letras**, n. 62, jul. 1981.
- CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira**: o caso Gregório de Matos. 2. ed. Salvador: FCJA, 1989.
- CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 231-255.
- CAMPOS, Haroldo de. Prefácio. *In*: SPINA, Segismundo. **A poesia de Gregório de Matos**. São Paulo: Edusp, 1995. p. 9-14.
- CAMPOS, Haroldo de. A questão gregoriana. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na formação da literatura**: o caso Gregório de Matos. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CÁRDENAS, Carlos Fernando Cabanillas [JUAN DEL VALLE Y CAVIEDES, 1652-1692]. **Guerras físicas, proezas médicas, hazañas de la ignorância**. Caviedes; edición, estudio preliminar





y anotación, Carlos Fernando Cabanillas Cárdenas. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2013.

COSTIGAN, Lúcia Helena. Em torno do barroco ibero-americano e da sátira de Caviedes e de Gregório de Matos. Chasqui: **Revista de literatura latinoamericana**, v. 17, n. 1, p. 93-102, may 1988.

COSTIGAN, Lúcia Helena. Historiografia, discurso e contra-discurso na colônia: Gregório de Matos e Juan del Valle y Caviedes. **Hispania**, v. 75, n. 3, p. 508-515, Sep. 1992.

COSTIGAN, Lúcia Helena. O diálogo Brasil/América Hispânica: Balanço/questões teóricas. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, año 23, n. 45, p. 13-26, 1997.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Gregório de Matos, o Boca de brasa**: um estudo de plágio e criação intertextual. Petrópolis: Vozes, 1985. 390p. (Coleção Theoremata, 2).

HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello. **Gregório de Matos**: poemas atribuídos – Códice Asensio-Cunha. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a. 5v

HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello. **Para que todos entendais** – Poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra – Letrados, manuscritos, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b. v. 5.

HANSEN, João Adolfo. Ler & ver: pressupostos da representação colônia. In: CUNHA, Ciliane Alves; LAUDANNA, Mayra (org.). **Agudezas seiscentistas e outros ensaios**: João Adolfo Hansen. São Paulo: EDUSP, 2019. p. 25-38.

HATZFELD, Helmut Anthony. **Estudos sobre o barroco**. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1988. 319 p. (Stylus 8).





IVAN, Francisco. **Ensaio para um Concerto Barroco**. Natal: EDUFRN, 2013.

IVAN, Francisco. **Do Barroco**: um ensaio, dois poetas: Caviedes e Gregório de Matos. Natal: EDUFRN, 2019.

LASARTE, Pedro. **Lima satirizada (1598-1698)**: Mateo Rosas de Oquendo y Juan del Valle y Caviedes. Lima: 2006. 247p.

LIMA, Samuel Anderson de Oliveira. **Gregório de Matos**: do barroco à antropofagia. Natal: EDUFRN, 2016. 376p.

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do barroco**: análise de uma estrutura histórica. Tradução Silviana Garcia. Revisão técnica João Adolfo Hansen. São Paulo: Edusp, 1997.

MOREIRA, Marcelo. **Crítica textualis in caelum revocata?** Uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra. São Paulo: Edusp, 2011.

PERES, Fernando da Rocha. **Gregório de Mattos e Guerra**: uma re-visão biográfica. Salvador: Macunaíma, 1983.

PERES, Fernando da Rocha. **Gregório de Matos**: o poeta devorador. Bahia: Manati, 2004.

PERES, Fernando da Rocha; REGINA, Sílvia La. **Um códice setecentista inédito de Gregório de Mattos**. Salvador: EDUFBA, 2000. (Coleção Nordeste).

REEDY, Daniel R. **Obra completa** [Juan del Valle y Caviedes]: edición, prólogo, notas y cronología, Daniel R. Reedy. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1984.





SANTOS, Ciro Soares dos. **Deus e o diabo na poesia de Gregório de Matos**. 2011. 202f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2011.

SANTOS, Ciro Soares dos. **A vertigem das antologias: Gregório de Matos**. 2017. 249f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

SARDY, Severo. **Ensayos generales sobre el barroco**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987. 323 p.

SARDY, Severo. El barroco y el neobarroco. In: MORENO, César Fernández (org.). **América latina en su literatura**. 17. ed. México: Siglo Veintiuno Ediciones, 2000. p. 167-184. (Série, América Latina en su cultura).

SPINA, Segismundo. **Pequena biblioteca de literatura brasileira: Gregório de Matos**. São Paulo: Assunção, 1946.

SPINA, Segismundo. **A poesia de Gregório de Matos**. São Paulo: Edusp, 1995.

UGARTE, Rubén Vargas. **Obras** [Juan del Valle y Caviedes, 1652-1692]. Introd. y notas de Rubén Vargas Ugarte. Lima, 1947.

VALLE Y CAVIEDES, Juan del. **Obra completa**: edición de María Leticia Cáceres, Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena. Lima: Banco de Credito del Peru, 1990.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **Florilegio da poesia brasileira ou collecção das mais notáveis das mais notáveis composições dos poetas brasileiros falecidos, contendo as biografias de muitos deles, tudo precedido de um ensaio historico sobre as letras no brazil**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1850. Tomo I.



CIENCIA Y LITERATURA

Gina Del Piero

Distinguir los ámbitos de la ciencia y la literatura quizás no sea una tarea difícil en la actualidad, en que las actividades científica y literaria se perciben como distintas, incluso opuestas: una, en búsqueda de la absoluta precisión, el avance tecnológico y las fórmulas matemáticas que expliquen el mundo visible; otra, detrás del perspectivismo, el encuentro de lo bello y la densidad histórica. No obstante, las huellas de un pasado de cercanía aparecen de tanto en tanto: si se escribe un texto para convencer a un público acerca de los resultados de un estudio realizado en un laboratorio, si en una novela se busca describir un proceso químico o si se buscan los motivos emocionales que llevaron a un científico o a una científica a tomar ciertas decisiones profesionales. A pesar de estos indicios, reproducimos la idea de que la ciencia y la literatura ocupan esquinas opuestas en un cuadrilátero de boxeo, de igual manera que se enfrentan una serie de opuestos fundantes de la Modernidad: la razón y la emoción, la utilidad y la belleza, lo masculino y lo femenino, la descripción y la impresión.

Según la tesis de Bruno Latour (2007), las prácticas que contribuyen al conocimiento de la naturaleza existen en igual cantidad (son simétricas) a aquellas que contribuyen al conocimiento de la cultura y la sociedad. Sin embargo, en la Modernidad, distintas áreas del conocimiento se han apropiado de la voz de un tipo de prácticas: las ciencias exactas y naturales solo abordan el estudio de la naturaleza (las “cosas”), mientras que los estudios culturales, las ciencias sociales, el arte y las humanidades abordan la sociedad y la cultura (los “hombres”). La separación entre la naturaleza y la cultura tiene como consecuencia que todos aquellos artefactos que habitan



el espacio entre esos dos extremos (los “híbridos”) caigan en una suerte de punto ciego y no puedan ser detectados desde ninguna de las dos perspectivas. Para poder dar voz a aquellos híbridos (que, en rigor, son lo único que existe), Latour indica que es necesario realizar una tarea anti-moderna: se debe desplegar o describir los procesos de producción de las cosas y de los hombres de manera simétrica, de modo que podamos reconocer de qué manera cada actor proviene de y se relaciona con la naturaleza y la cultura.

Hay momentos específicos –de condensación o cruce– donde la relación entre la ciencia y la literatura se vuelve evidente, donde las señales de su origen común se presentan sin máscaras o, en términos de Latour, donde las prácticas de construcción de naturaleza (científicas) y de cultura (en este caso, literarias) son de igual manera visibles. Esto sucede en el siglo XVII, cuando comienzan a sistematizarse métodos, conceptos y teorías propias de la que sería la “ciencia moderna” pero que están imbricadas con otras áreas del saber y de la praxis. Estas transformaciones en el modo de aproximarse, manipular y estudiar la naturaleza habían comenzado a gestarse en el siglo XIV hacia fines de la Edad Media. Este período, que Peter Dear (2007) denomina “Renacimiento científico”, culminó con el reemplazo de los métodos antiguos por los nuevos: la ciencia aristotélica, basada en la contemplación del curso ordinario de la naturaleza y en el uso de silogismos deductivos, es sustituida por un nuevo paradigma según el cual la naturaleza es vejada y corrompida con el objetivo de poder comprender y reproducir artificialmente su funcionamiento. Este programa de la ciencia moderna fue cristalizado por Roger Bacon en el *Novum organum* (2000 [1620]), donde establece que esta vía del conocimiento –relacionada ahora con un rol activo del hombre, alejado de la *vita contemplativa*– conduciría a la mejora de las condiciones sociales y el bien común. El criterio de verdad (antes reservado para la resolución exitosa de razonamientos lógicos derivados de premisas autoevidentes) respondería ahora a la resolución de





problemas prácticos a través de la recaudación de información en procedimientos observacionales y/o experimentales.

La transformación de los modos de conocer y manipular la naturaleza presentó distintas características en los diversos territorios donde tuvo lugar. Tradicionalmente, la historia de la ciencia abordó este proceso como una “Revolución científica” que ocurrió en el siglo XVII en los grandes centros de producción de conocimiento y cuyos logros deben ser estudiados a través de las personalidades (masculinas) destacadas, las obras impresas y las teorías o máquinas que resultaron exitosas. Esta perspectiva comenzó a ser cuestionada a partir de la segunda mitad del siglo XX con las propuestas de Alexandre Koyré, Alistair Crombie, Bernard Cohen y Richard S. Westfall, entre otros, y a partir de los años 70 con los estudios de Ciencia Tecnología y Sociedad, que tienen a Bruno Latour –citado más arriba– como su exponente más relevante en la actualidad. Estos aportes contribuyeron a la construcción de una nueva historia cultural de la ciencia que ha transformado el campo de estudios o, más bien, generado uno nuevo. El cambio principal respecto de los estudios tradicionales de ciencia es la sustitución de los contenidos de ciencia por los procesos de producción de conocimiento científico. En este marco, han surgido nuevos actores y objetos historiográficos. Jorge Cañizares-Esguerra (2017), a quien referiremos más adelante en relación con el caso americano, señala que para que surgiera una Revolución científica ha sido necesaria la eliminación de múltiples archivos. Esta nueva historia sociocultural de la ciencia restituye los archivos olvidados o perdidos –en la medida que es materialmente posible– para producir una narrativa diferente que, a la vez, abarca una gran variedad de temáticas y campos de estudio. Para dar algunos ejemplos, las corrientes más productivas en los últimos tiempos han abordado: el estudio de la cultura manuscrita (epístolas, borradores, obras no impresas); las controversias científicas; las mujeres en la ciencia; el rol de la divulgación y de los legos; los desarrollos científico-tecnológicos por fuera de las academias; la relación entre la ciencia, los oficios y las artes;





las motivaciones económicas e imperiales detrás de la producción de conocimiento; los vínculos de mecenazgo. En este sentido, Juan Pimentel (2014) en el prólogo al libro de Marcaida cita a Lorraine Daston, quien sostiene que una de las características de la nueva historia cultural de la ciencia es el ecumenismo de sus fuentes. Continúa Pimentel:

la ciencia ha experimentado siempre (y sigue haciéndolo) las inquietudes y formas de expresión propias de la cultura en que se gesta. La cirugía ha dejado de ser una práctica útil para el historiador de la ciencia: debe cambiar el bisturí por otra herramienta, una que le permita visualizar y no seleccionar (2014, p. 14).

Esta ampliación también dio un impulso a las investigaciones sobre las periferias de los centros donde se llevaron a cabo los grandes hitos de la Revolución científica, como es el caso de la península ibérica y sus dominios americanos. En la bibliografía tradicional, es preponderante la idea de que a partir del siglo XVI España dejó de participar de innovaciones científico-tecnológicas por su aislamiento del resto de Europa. Este relato comenzó a forjarse en el siglo XIX y se afianzó en el siglo siguiente, cuando Ernesto y Enrique García Camarero publicaron la antología “La polémica de la Ciencia Española” (1970). Allí convocaron a distintos autores a “dar una explicación al hecho inexplicable de la ausencia de ciencia moderna en nuestra cultura” (1970, p. 1). Si bien esta “leyenda negra” –que involucró también a Portugal y los dominios coloniales ibéricos (WAGNER, 2002) – fue revisada posteriormente, tuvo como consecuencia la postergación del desarrollo de los estudios sobre ciencia y tecnología en la Modernidad iberoamericana.

En los contextos coloniales, el estudio de la circulación de saberes debe poner atención a los procesos de transferencia y apropiación que ocurren a ambos lados –y en los límites– de la relación de dominación. En el espacio americano bajo dominio español, los estudios se han centrado principalmente





en los centros urbanos y allí en las instituciones de formación académica (principalmente, Universidades) conformadas por criollos y españoles, cuyas prácticas e ideas eran –principal pero no exclusivamente– de origen europeo. En el caso de los dominios portugueses esto no fue posible debido a que no crearon universidades en América hasta el siglo XIX, cuando la corona, ante la invasión napoleónica, debió instalarse en Río de Janeiro. Este es considerado tradicionalmente como el inicio de la ciencia en Brasil. No obstante, la historiografía nunca puso atención en los saberes y técnicas no-occidentales producidos por pueblos americanos y afrodescendientes. Como han señalado los autores del “giro decolonial”, el proceso de colonización, instrumentado a través del paradigma de la modernidad/racionalidad europea, ha omitido, silenciado e ignorado de manera sistemática los conocimientos subalternos (MIGNOLO, 2001; QUIJANO, 1992). A pesar de que tendencia sea costosa –en términos conceptuales y materiales– de revertir, lentamente la crítica ha comenzado a dar visibilidad a la producción de conocimientos en el Nuevo Mundo y su transferencia hacia (y no desde) Europa. Jorge Cañizares Esguerra, en su artículo “Sobre ‘revoluciones científicas’ globales ignoradas” (2017), sostiene que el ingreso de saberes y tecnologías americanas al sistema europeo ha generado innovaciones adoptadas a escala global que han sido subregistradas por la historiografía. Lentamente algunas investigaciones ponen atención a estas transferencias en sentido “inverso”, por ejemplo, Marcy Norton (2017) estudia la apropiación europea de tecnologías americanas, como la hamaca o la factura del chocolate y Allison Bigelow (2016) indaga en la influencia de la minería indígena en la industria extractiva.

En la diversidad de escenarios en que puede inscribirse el estudio de la ciencia y la literatura en América, nos dedicaremos al período barroco. Identificado a veces como un “eco” del barroco europeo y otras como una expresión cultural autóctona, la identidad del “barroco americano” ha intentado ser capturada desde los campos de la crítica, la ensayística y la literatura. En términos generales, podemos ubicarlo en los siglos XVII y XVIII,





como un movimiento cultural urbano y letrado vinculado a la Iglesia católica y al poder imperial. Desde los inicios de los estudios del barroco español como una forma cultural y no (solo) estética, ha sido vinculado a la Contrarreforma (WEISBACH, [1921] 1942). Muchos años más tarde, Antonio Maravall (1975) propuso entender el barroco como un concepto de época no ya restringido a España sino extensivo a toda Europa. En su clásico libro, establece que en ese período un conjunto de medios culturales dirigidos desde el poder constituido (una alianza entre la monarquía, la aristocracia y el jesuitismo contrarreformista) conformaron un programa de control ideológico sobre las masas, con el objetivo de conservar los privilegios de la alta sociedad. Los territorios ultramarinos fueron también destinatarios de políticas culturales –instrumentadas a través de los gobiernos locales– por parte del poder metropolitano. Sin embargo, Mabel Moraña (1998) sostiene que el valor ideológico de las estrategias culturales en las colonias americanas debe ser evaluado en su singularidad, ya que la elite criolla que formaba parte de los organismos de gobierno tenía intereses propios que dejaban su propia impronta en los mecanismos de control diseñados desde la metrópolis.

En la introducción a un libro fundamental para pensar la ciencia imperial en la temprana modernidad, Jorge Cañizares-Esguerra (2009) sostiene que la base sobre la cual las coronas portuguesa y española construyeron sus monarquías fueron la cosmografía y la historia natural. La recolección sistemática de información, curiosidades y conocimientos indígenas fue la marca registrada de ambos imperios. Su extensión territorial –en el caso de Portugal, con gran dispersión en África, América y Asia– y el constante traslado y contacto entre pueblos y culturas dio lugar a la acumulación de información, conocimientos y saberes que atravesaron procesos de sistematización para favorecer la gestión de recursos. Estos inicios poco rastreados de la ciencia moderna en los imperios portugués y español no tuvieron solo motivaciones comerciales sino también religiosas y





teológicas. Como veremos a continuación, el descubrimiento de la naturaleza implicaba de manera directa el acercamiento a la obra de Dios y, en ese sentido, constituía una fuente de conocimiento fundamental para los miembros de la Compañía de Jesús. Desde su llegada a América hasta su expulsión en 1759 (Portugal) y 1767 (España), esta orden fue la máxima promotora de la creación de instituciones educativas y del desarrollo de conocimientos científicos en territorios coloniales. A partir del 1599, los jesuitas implementaron el *Ratio Studiorum*, un plan de estudios unificado que organizaría la pedagogía de sus colegios en consonancia con ideales del Humanismo (STORCK; STORCK, 2016). En los distintos continentes, la Compañía de Jesús mantenía fuertes vínculos –por amistad, patronazgo o parentesco– dentro de los círculos de poder y conformaba así una estructura de gran extensión territorial dispuesta con fines evangelizadores y, como veremos, también servía a la conformación de una primera red global de intercambio de conocimiento científico. Los jesuitas fueron los primeros que enseñaron matemáticas en América, e introdujeron de esta manera aires nuevos a la enseñanza escolástica clásica que proveían otras instituciones. En Brasil, las acciones educativas de la Compañía tuvieron una especial relevancia hasta fines del siglo XVIII. Sus redes a través del territorio posibilitaron la circulación de información europea e indígena relevante para la práctica de la Medicina e Historia Natural. Debido a la falta de universidades en Brasil, las instituciones educativas fundadas por la Compañía allí tuvieron especial relevancia (COSTA; LEITÃO, 2020).

Imperio y ciencia son en este sentido dos términos que deben entenderse en conjunto, al igual que barroco e imperio. Por consiguiente, barroco y ciencia son conceptos que pueden y deben ser estudiados como parte de un mismo proceso de modernización. Queda determinar cuáles son las características particulares de la ciencia en el período barroco y, sobre todo, en el barroco americano: ¿de qué manera la cultura del barroco acompaña el surgimiento de la ciencia moderna? ¿Cómo se





relacionan las políticas de dominio colonial con la producción de conocimiento desde las colonias americanas? Cuando abordemos las coordenadas de cruce entre la literatura y la ciencia lo tendremos que hacer de manera integral, como productos culturales complejos en los cuales diversas áreas del conocimiento y el arte que hoy entendemos y ejercemos de manera independiente en ese momento compartían los mismos productores, instituciones, canales de circulación, patrocinadores, hábitos y métodos.

El hecho de que estos productos culturales tuvieran coordenadas de producción similares implicó que a su vez compartieran aspectos conceptuales. Es el caso del tópico barroco del *theatrum mundi* o el teatro del mundo. Juan Pimentel (2009) sostiene que este motivo, presente en la literatura, la poesía y la pintura de la Edad de oro española prevalecía también en la filosofía natural. La idea, ligada a la Contrarreforma y muy recorrida por los estudios barrocos, adquiere diversas variables que problematizan sobre la cuestión de la representación, el original y la copia y los sentidos como engaño: “El mundo natural, como la existencia humana, también era representación, el resultado de un plan divino, un código a ser descifrado, un laberinto para negociar y resolver” (PIMENTEL, 2009, p. 100). En esta cosmovisión de fuertes reminiscencias neoplatónicas, la naturaleza era análoga de lo divino: una copia degradada, un simulacro, una sombra o un sueño. Por este motivo, el conocimiento de la naturaleza satisfacía un objetivo metafísico. Las nuevas tecnologías para la observación de la naturaleza revelan al hombre barroco que lo que hasta ese momento era considerado como verdadero podía no serlo. En este sentido, Juan Pimentel y Ramón Marcaida sostienen que el hombre barroco tenía “la elevada conciencia, característica del siglo XVII, respecto al carácter construido de todo conocimiento” (2008, p. 138).

Otro motivo recurrente en la producción de conocimiento en el barroco es la presencia de la curiosidad como una fuerza de atracción hacia lo raro, lo incomprensible o lo desconocido;





aquello que aparece en el gran libro de la naturaleza pero está aún por descifrarse. En palabras de Pimentel (2009), desde comienzos hasta mediados del siglo XVII, se terminó de otorgar a América un sitio dentro del reino de lo extraño, curioso, extraordinario e, incluso, “monstruoso” (en su sentido original, como “significante”, indicativo de una señal, portentoso o prodigioso). La curiosidad por las culturas y naturalezas americanas impulsó al hombre europeo, primero, al asombro y luego al coleccionismo que, como señalamos más arriba, constituyó la “acumulación originaria” de la ciencia moderna. Este argumento es presentado por José Lezama Lima (2013) en su ensayo sobre el Barroco americano, “La curiosidad barroca”, cuyas ideas principales desarrolla a partir de la formulación del “Barroco de Indias” por Mariano Picón Salas (1968). Lezama Lima dice allí: “aquellas ‘maravillas del mundo’, en el conquistador, reaparecen como el sorprendente ‘gabinete de física’, de estos barrocos de la Ilustración” ([1957] 2013, p. 1080).

En este capítulo, Lezama Lima elige a Carlos de Sigüenza y Góngora como el “hombre barroco” por antonomasia. Nacido en México en 1645 y proveniente de una familia española noble, Sigüenza es conocido por su labor en diversas ramas y oficios: escribió poesía gongorina, se especializó en astronomía y astrología, confeccionó mapas y cartas del Virreinato de Nueva España, escribió tomos de historia, diseñó obras de saneamiento de la Ciudad de México, coleccionó códices y antigüedades novohispanas, formó parte del consejo asesor de más de un virrey, entre otras tareas. La heterogeneidad de las labores en las que se involucró de manera simultánea lo ha convertido en uno de los casos más atractivos para el estudio de la ciencia y la literatura en América Latina. Según Lezama Lima, Sigüenza:

une la más florida pompa del verbo culto y el más cuidadoso espíritu científico. Su *Manifiesto filosófico contra los cometas*, su *Libra astronómica*, justifican con la sorpresa de los nombres, la innovación en el verbo poético y el afán del conocimiento científico físico,





de las leyes de la naturaleza, que van más allá de la naturaleza como tentación para dominarlas como el Doctor Fausto. (2013, p. 1080)

Las dos obras que Lezama Lima cita son los únicos dos textos de Sigüenza dedicados por completo a un tema científico que se conservan en la actualidad. En rigor, solo contamos con la *Libra astronómica* ([1690] 1984), un tratado muy extenso sobre cometas que, en su interior, copia el *Manifiesto filosófico contra los cometas*, un escueto volante referente al mismo tema y del cual no existe hoy en día ningún ejemplar de su primera impresión. La falta de originales no es una excepción en la obra de Sigüenza. De hecho, contamos con una larga lista de escritos perdidos: un tratado sobre los eclipses solares, una genealogía de los reyes mexicas, escritos de historia virreinal, incontables mapas, entre otras tantas obras. En gran medida, esto se debe a que los manuscritos nunca fueron enviados a prensa y así resultaron extraviados a lo largo de los años.¹

En el fragmento que citamos más arriba, Lezama Lima presenta el perfil de un Sigüenza comprometido con la pregunta por el lenguaje y a esa cuestión, unida de manera inextricable, la pregunta por las “leyes de la naturaleza”, cuyo conocimiento tiene un fin utilitario: lograr su dominación. La idea fáustica de dominar la naturaleza a través del conocimiento es un concepto fundante de la ciencia moderna. Como señalamos al principio del capítulo, es Roger Bacon quien a principios de siglo XVII es capaz de dar forma e instituir este nuevo programa para el conocimiento. Bacon no solo se dedicaba a la filosofía natural, sino que como primera ocupación era un hombre de Estado. Peter Dear (2007) sostiene que Bacon se inspiró en su experiencia en el parlamento inglés, donde analizaba casos particulares con el fin de producir leyes, para desarrollar un nuevo método de conocimiento de la naturaleza. Al igual que sucede en el sistema del derecho anglosajón, comenzó a estudiar la evidencia empírica y, a partir de un sistema de selección,

¹ Sobre los manuscritos perdidos de Sigüenza recomendamos el libro de Elías Trabulse (1988) y para una bibliografía y ubicación de textos disponibles, el capítulo de González y Mayer (2000).





proponía una hipótesis, la cual debería mantenerse como válida hasta tanto no fuera rectificada por la aparición de un caso que la contradijera y que exigiera la formulación de una nueva hipótesis o ley. Esta metodología inductiva invita a que el conocimiento acerca de la naturaleza se oriente hacia nuevos descubrimientos. Desplaza el campo del saber desde la contemplación (típicamente aristotélica y escolástica) al movimiento y –según el programa de Bacon– al mejoramiento de las condiciones sociales. El método que de manera tan clara podemos recuperar de los escritos de Roger Bacon forma parte de una transformación de la ciencia más amplia que involucró muchas generaciones de filósofos y que a través de corrientes de pensamiento confluye en la formación de un joven Sigüenza en las colonias españolas en América.

Hacia fines del siglo XVII, la Ciudad de México constituía un nodo de intercambio de saberes que provenían tanto del territorio americano como de Europa. En la capital virreinal los dos mundos estaban en contacto estrecho: de un lado, españoles; del otro, nativos; entre ellos: mestizos, criollos y mulatos. Sigüenza comenzó su formación en gramática y principios de retórica en el Colegio Máximo de la Compañía de Jesús, destinado a estudiantes seculares. Luego de esta propedéutica, recibió el título de bachiller en artes por parte de la Universidad, para después ingresar en aquella orden como “retórico” a los 15 años (GONZÁLEZ, 2000). Su destino hubiera sido el de formar parte en su adultez de la Compañía, pero a los casi 22 años fue expulsado por mal comportamiento. Esta circunstancia desgraciada hizo ingresar el factor de la incertidumbre a la vida de Sigüenza y a la vez le otorgó una gran libertad de acción que le permitió involucrarse en cuestiones muy diversas. Luego de un breve paso por el estudio de las leyes, en 1672 ganó el concurso de la cátedra de Matemática y Astronomía en la Real y Pontificia Universidad de México, asignatura que





funcionaba como electiva dentro de la Facultad de Medicina² y que Sigüenza declara haber estudiado sin maestro desde su juventud. Desde 1671 y hasta su muerte se dedicó a realizar los almanaques astrológicos destinados a informar a la población acerca de los momentos propicios para realizar distintas actividades agrícolas, náuticas y sobre todo medicinales. Unos años más tarde, en 1673 se ordenó como sacerdote del clero secular.

En el año 1680 comenzó un episodio de gran importancia en la vida de Sigüenza, el cual nos permitirá mostrar las diversas relaciones entre la ciencia, la literatura y el barroco americano. En septiembre de ese año llegaron a Nueva España los nuevos virreyes en funciones: Tomás de la Cerda y Aragón, marqués de la Laguna, y María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes. Para su recepción, se planificaron diversas ceremonias y festejos, entre los cuales se encontraba la fábrica de dos arcos triunfales en el centro de la ciudad. Los arcos –piezas de arquitectura efímera, hechos con bastidores y lienzos– fueron diseñados por sor Juana Inés de la Cruz, poeta novohispana que en 1680 ya tenía una gran fama en la corte virreinal, y por Carlos de Sigüenza y Góngora. El diseño de los arcos implicaba la escritura de un guión que fuera la base a partir de la cual artistas completaran la fachada de los arcos, decorándolos con imágenes, estatuas, lienzos, jeroglíficos y emblemas simbólicos.

Los respectivos guiones escritos por los letrados debían presentar un modelo de conducta moral para el nuevo mandatario. Sor Juana tituló su obra *Neptuno alegórico*. Allí relacionó a Neptuno, rey de las aguas, con el marqués de la “Laguna”, para construir una alegoría ingeniosa y erudita. Sigüenza seleccionó una temática más osada. En su *Theatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe* propuso una selección de gobernantes mexicas

² Matemática y Astronomía era una cátedra que impartían conocimientos de matemática aplicada basada en el movimiento de los astros. El objetivo de este saber práctico auxiliar a la medicina era la predicción de los momentos del año más propicios para la realización de tratamientos medicinales. Este era un uso legal de la astrología, la cual también era empleada con fines prohibidos, como por ejemplo la predicción de la suerte de sujetos particulares.





como ejemplo para el virrey entrante. En esta obra, Sigüenza da muestra de su conocimiento sobre el pasado prehispánico y opone a la tradición mitológica occidental una local. Dentro de sus múltiples facetas, Sigüenza es considerado el primer historiador del pasado mexicano debido a su interés por estudiar y coleccionar piezas antiguas, códices y otros objetos. Según Rolena Adorno, la confección del arco con el motivo de los reyes prehispánicos: “es una transformación revolucionaria y subversiva que Sigüenza lleva a cabo honrando a la dinastía azteca y otorgándole gran dignidad histórica en un espectáculo público sin precedente” (ADORNO, 2017, p. 12). Desconocemos el impacto que tuvo la obra de Sigüenza en la conservadora sociedad novohispana, pero sabemos que la relación entre los virreyes de la Laguna y Sigüenza tendría, al menos, un próximo capítulo.

En diciembre de ese mismo año comenzó a verse en el hemisferio norte un cometa que se mantuvo al alcance de la vista hasta principios de febrero del año siguiente. En el mes de enero, la virreina María Luisa solicitó a Sigüenza, quien por esa fecha fue nombrado como Cosmógrafo del Reino, que expusiera su opinión acerca del significado del cometa y comentara cuáles serían sus consecuencias para el nuevo gobierno que recién entraba en funciones. Antes de que el cometa se perdiera de vista, el 13 de enero de 1680, Sigüenza publicó el *Manifiesto filosófico contra los cometas* (ya mencionado más arriba): un folleto de unas pocas páginas de extensión donde explica a personas no especializadas en cuestiones astronómicas por qué la aparición de este no suponía una amenaza para el orden local. Desde la Antigüedad, las explicaciones acerca de los cometas fueron motivo de desacuerdo entre sabios griegos y romanos (VILLALOBOS, 2011). Las controversias dieron lugar a un sinfín de disputas que aún en el siglo XVII no estaban saldadas. Según sostiene Sigüenza, el “vulgo” de los sabios (los que no se guían por verdades comprobables por la observación, sino que repiten lo que dicen las autoridades) sostenía que los cometas podían ser signo o causa de desgracias en los territorios desde donde fueran visibles. Estas predicciones eran utilizadas, según Sigüenza, para manipular a la población





a través del terror. Para él, afirmar aquello es un sinsentido, y expone sus motivos respaldándose en fuentes antiguas, bíblicas y de astrónomos contemporáneos. Sigüenza dedica este escrito a la virreina, quien en un primer momento lo había solicitado y luego posibilitó su escritura, impresión y distribución. El Manifiesto circuló rápidamente en el territorio virreinal y suscitó el descontento de varios personajes letrados.

Unos meses más tarde, llegó a la ciudad de México el jesuita italiano-alemán Eusebio Kino. Él era un matemático que estaba de paso en la capital para dirigirse luego al norte del virreinato, donde se quedaría como misionero. En esos meses que estuvo en México, conoció a los estudiosos locales, seguramente también a los virreyes, y trabó una amistad pasajera con Carlos de Sigüenza y Góngora. También publicó allí un libro que salió de las prensas en octubre de 1681. Se trató de la *Exposición astronómica*, un extenso escrito sobre el mismo cometa de Sigüenza, pero donde el jesuita sostenía la conclusión opuesta al mexicano, pues decía que este cometa indicaba malos augurios. Si bien en el libro Kino no nombra a Sigüenza, este último consideró la publicación como una afrenta por varios motivos: estaba dedicado al virrey de Nueva España (el esposo de la virreina a quien Sigüenza había dirigido su escrito), sostenía una teoría que desautorizaba totalmente la palabra de Sigüenza y, además, porque supuestamente habían entablado una relación de amistad. Para Sigüenza, todos estos aspectos contribuían a una falta total de “cortesana política” por parte del recién llegado. De este modo, el mexicano comienza a dirigir los embates hacia variables que exceden la ciencia “pura” y comienzan a habitar el territorio de la cultura, como las costumbres, la cortesanía y la (geo)política.

Si bien Kino dedica su escrito al virrey de Nueva España, su origen había sido anterior a su viaje hacia el Nuevo Mundo. En enero de 1681, mientras que se encontraba en Cádiz esperando para comenzar la travesía, había recibido desde Madrid una carta de María de Guadalupe de Lencastre y Cárdenas Manrique, duquesa de Aveiro, quien le requería explicaciones acerca del cometa que en ese momento se estaba viendo también desde allí. Frente a esta





solicitud, Kino –al igual que Sigüenza y en el mismo momento– comienza a escribir la *Exposición astronómica* que luego terminaría publicándose en la ciudad de México y entrando en disputa con el *Manifiesto filosófico* de Sigüenza.

La duquesa de Aveiro fue una noble de origen portugués nacida en 1630 en Azeitão, al sur de Lisboa, en el seno de una familia de alta alcurnia. En 1660, María Guadalupe se trasladó a España, donde se casó con Don Manuel Ponce de León, con quien vivió la mayor parte de su vida en Madrid. Estando allí heredaría todos los títulos españoles de su hermano y luego reclamaría en Portugal el título de Aveiro. Fue políglota, devota, intelectual, coleccionista y mecenas. Gracias a su gran patrimonio, fue benefactora de las misiones jesuitas en México, Perú, China, India, Filipinas y las Marianas, motivo por el cual entra en contacto con Eusebio Kino. Tuvo un lugar preponderante dentro de los ámbitos de la ciencia y la cultura, tanto en la península ibérica como en los dominios ultramarinos (SOBRAL, 2012).

Las dos mujeres cortesanas que iniciaron la disputa –desde su rol como mecenas o benefactoras– eran a su vez primas segundas por lado materno. Entre ellas, también mantenían una relación epistolar amistosa y fluida. En una carta encontrada de manera reciente, la virreina le comenta a su prima, entre otras cosas, que a su llegada al Nuevo Mundo había conocido a una poeta americana brillante que seguramente sería de su agrado (CALVO; COLOMBI, 2015). Se trataba de sor Juana, cuyas obras la virreina editaría en 1689, a su vuelta en Madrid.³ En esta epístola, las primas no solo conversan acerca de cuestiones literarias sino también familiares y de gobierno. Las mujeres cortesanas tenían un rol de mecenazgo activo, promotor y fundamental en el ámbito de la producción artística y, como se muestra aquí, científica. No sería de extrañar que en una epístola entre ellas que aún estuviera por encontrarse

³ Para completar el triángulo: sor Juana dedica a la duquesa un romance laudatorio a la portuguesa que fue publicado en *Inundación castálida* bajo el título “Aplaudelo mismo que la Fama en la Sabiduría sin par de la Señora Doña María de Guadalupe Alencastre, la única Maravilla de nuestros siglos” (CRUZ, 1951-1957, vol. I, p. 104).





refirieran directamente al asunto de la controversia astronómica que incentivó cada una desde su espacio de influencia.

La publicación de la *Exposición astronómica* generó indignación y enojo en Sigüenza. Para él, publicar un libro que –aunque sin nombrarlo– lo contradijera en su propia tierra era una afrenta que no estaba dispuesto a dejar pasar. Por este motivo, se abocó a la escritura de otro escrito sobre el cometa, la *Libra astronómica y filosófica*. Este no se trataba ya de un panfleto sino más bien de un extenso tratado sobre el cometa dirigido a colegas expertos en materia astronómica donde abundaría en explicaciones detalladas acerca de sus métodos de medición, los movimientos que realizó el cometa y donde expondría en términos matemáticos los cálculos realizados a partir de las observaciones. En vez de tener una proyección local y un objetivo concreto en la coyuntura política, la *Libra* es un escrito de largo aliento escrito hacia los “grandes matemáticos de la Europa” (1984, p. 258) con el propósito de demostrarles que en América existían (a diferencia de lo que parece sugerir Kino y de lo que es en ese momento una creencia muy extendida)⁴ matemáticos brillantes como, por ejemplo, él mismo.

Este extenso tratado está estructurado al modo de una balanza, como lo indica su nombre (la *libra*). En ella, expone de manera intercalada los argumentos de Kino y los propios. Esta estructura acompaña la premisa de paridad u horizontalidad con la cual Sigüenza aborda la disputa:

hablo con el reverendo padre, no como parte de tan venerable todo sino como un matemático y sujeto particular, por eso altercaré con su reverencia porque en el tiempo de la disputa (y no en otro) lo miraré independiente

⁴ En vez de asumir el lugar inferior, Sigüenza lleva la creencia europea al absurdo: “Porque piensan en algunas partes de Europa y con especialidad en las septentrionales, por más remotas, que no sólo los indios, habitantes originarios de estos países, sino que los que de padres españoles casualmente nacimos en ellos, o andamos en dos pies por divina dispensación o que aun valiéndose de microscopios ingleses apenas se descubre en nosotros lo racional” (1984, p. 312-313).





de tan sagrado respecto y, a no ser de esta manera puede estar muy seguro de que callara la boca. (1984, p. 247)

La separación entre los asuntos eclesiásticos y matemáticos –que Sigüenza enuncia en este fragmento de manera tan clara– se repite en su obra no científica. Estos son principios que según la crítica Ruth Hill (1997) Sigüenza toma de la “nueva filosofía” (de manera más específica, del neoclasicismo francés), lo que le permite diferenciar el discurso religioso del no religioso, sin que ello tuviera consecuencias en su adhesión al catolicismo. La “nueva filosofía”, relacionada con el racionalismo matemático o cartesiano, es una herramienta conceptual que permite a Sigüenza desarrollar modelos de ciencia, de historia y de literatura seculares en un contexto donde tendían a prevalecer las corrientes ideológicas que no incentivaban la diferenciación entre las verdades teológicas y las verdades matemáticas, científicas o históricas.

El argumento más recurrente sobre el cual Sigüenza erige la disputa es la injusticia que supone el hecho de que Kino buscara ganarle a través del uso de sus vínculos e influencias: las relaciones que le han proporcionado ser europeo y pertenecer a la Compañía de Jesús, todos privilegios con los que él no contaba, pero de los que tenía una experiencia muy cercana (él había estado en la Compañía hasta que fue expulsado y sus padres eran europeos). Sigüenza acusa a Kino, entonces, de no ganar la disputa a través de la razón (de nuevo, influencia del neoclasicismo francés) sino utilizando las estructuras clericales, académicas y políticas a su favor:

el modo mejor que pudiera haber para examinarlos y averiguar la verdad era poner al reverendo padre y su autoridad en una de las balanzas de la Filosófica Libra y a mí en la otra; y allí se vería con evidencia quién se quedaba en el aire, y quién hacía más peso con sus razones y autoridad. (1984, p. 330)





Sigüenza desenmascara a su contrincante europeo dando cuenta de todas las ayudas “extra-científicas” que lo apadrinan y a la vez lo invita a realizar ciencia de una manera más “moderna”: le pide que, como dos personas con razón, es menester que a la hora de la disputa sus argumentos valgan lo mismo. Sigüenza es capaz de dar cuenta de todas aquellas condiciones sociales, culturales y políticas que determinan que un conocimiento (el producido por el europeo) sea considerado más verdadero que otro conocimiento (el producido por el americano), aunque no necesariamente lo sea. Esta diferencia, sobre la cual Sigüenza insiste a lo largo de toda la *Libra*, será silenciada cuando tuviera lugar –en términos de Latour (2007)– la Constitución de la Modernidad, donde estas variables desaparecieran en favor de la construcción del mito de una ciencia neutral, objetiva y universal. La desigualdad entre el conocimiento producido en el centro y en las periferias seguiría existiendo, pero no sería puesto en evidencia de manera tan clara como sí es posible desde este resquicio de espacio y tiempo desde el cual el letrado criollo evalúa y compara las condiciones de producción científica.

Sigüenza, por ser americano, no solo lee y entiende las nuevas propuestas humanistas y racionalistas que llegan a sus manos, sino que las “internaliza” de una manera que los europeos, por ser ellos mismos hegemónicos, no lo pueden hacer. Al utilizar las ideas racionalistas para construir la figura de sí mismo, realiza una crítica al orden instituido: sus ideas e indagaciones no se ven disminuidas por haber nacido en América. En cambio, sí reconoce que corre con desventajas en sus posibilidades materiales al señalar, por ejemplo, que en las bibliotecas donde consulta no cuenta con toda la bibliografía necesaria o que tiene poco tiempo para terminar su escrito, por la cantidad de diligencias que debe cumplir. El posicionamiento de Sigüenza nos permite aseverar que existe en este momento una conciencia (MORAÑA, 1988) o agencia (MAZZOTTI, 2000) criolla que conoce de su condición de subalternidad y que a través de su producción intelectual y sus estrategias políticas intenta revertir las desventajas del colonialismo.





La *Libra* también marca un punto de inflexión en cuanto a los modos de circulación del conocimiento. Desde el siglo XVI, la corona española se había dedicado a generar instrumentos de producción de datos que eran necesarios para asegurar la dominación y mejorar la gestión de los territorios coloniales (BUSTAMANTE GARCÍA, 2000). Esta función fue adoptada principalmente por los criollos y españoles que desde la capital virreinal generaron una estructura administrativa capaz de proteger el poder imperial. Sigüenza ocupa este rol de acompañamiento y promoción del poder central en la mayor parte de su obra: al escribir el Manifiesto dirigido a la virreina, al producir almanaques, mapas u obras de ingeniería. No obstante, en el caso de la *Libra*, ya no genera contenido científico para la administración imperial, sino que lo hace para ofrecer a sus pares del otro lado del Atlántico. Como prenda de cambio, Sigüenza ofrece sus mediciones y cálculos sobre el lugar donde se encuentra situada la capital virreinal:

Y para que con menos trabajo cotejen los matemáticos de Europa, que quisieren, las observaciones que aquí pondré con las (sin duda muy buenas) que hubieren hecho, quiero decirlas la longitud en que juzgo nos hallamos los mexicanos. (1984, p. 390)

Su intención es entrar en contacto con europeos más allá de la península ibérica. Solo menciona a los españoles en la *Libra* al pasar, diciendo que es costumbre de ellos “pegarse bobamente de lo que dicen y hacen los extranjeros” (1984, p. 329), por lo que podemos colegir que no es a ellos a quienes desea alcanzar. Sigüenza dice en la *Respuesta* a Arriola de 1699 que mantenía correspondencia habitual con reconocidos sabios europeos, pero esto no ha sido comprobado debido a que no se hallaron





aún las cartas.⁵ En el caso de que efectivamente sus relaciones no fueran tan notables como alardeaba o que fueran establecidas posteriormente, es posible que Sigüenza hubiera intentado con la publicación de su libro ingresar a una red global de intercambio de conocimientos en la que él no estuviera incluido. Aquella red existía, y se desarrollaba principalmente a través de los vínculos formados entre los miembros de la Compañía de Jesús, quienes estaban entrenados en el pensamiento humanístico y cuya distribución en posiciones geográficas recónditas aportaba representatividad a los datos. Esta primera República de las Letras, que tuvo como principal promotor en el siglo XVI a Athanasius Kircher desde Roma, contribuyó a la globalización del conocimiento como ninguna otra estructura lo había hecho antes (FINDLEN, 2018). Sigüenza, al haber sido expulsado de la orden, había perdido las relaciones que esta pertenencia le hubiera facilitado y es probable que a través de su libro hubiera intentado regresar al “paraíso” intelectual que le había sido negado. Kino, en cambio, sí inscribía su producción científica en la red que le proveía el jesuitismo. En su libro, Kino dice que al tiempo que responde a la misiva de la duquesa también lo hace a otros colegas en Roma que le habían escrito con inquietudes similares. La inscripción institucional de Kino (europea y jesuita) le otorgó a sus escritos la legitimidad que Sigüenza no logró conseguir.

En las dos obras científicas que presentamos, Sigüenza separa los públicos: dirige el *Manifiesto* a los nobles, el clero y los letrados y la *Libra*, a los matemáticos europeos. Esta división responde a la “discontinuidad de competencias” que Steven Shapin (1990) ubica en el siglo XVII, según la cual comienza a diferenciarse aquello que el público comprende de aquello que los científicos pueden hacer según los conocimientos que poseen. Al separar los públicos y aumentar el nivel de especialización del discurso en la *Libra*, Sigüenza genera un primer paso hacia la autonomización de la

⁵ En la carta nombra a personalidades tan relevantes como Athanasius Kircher, Juan Caramuel y Juan Domingo Cassini en Italia, Monsieur Flamsteed en Inglaterra, Bernardo José Zaragoza en España, entre tantos otros en diversas partes del mundo (FUMAGALLI; RUIZ, 2019, p. 197-198).





ciencia. Si los legos ya no son capaces de comprender en términos precisos qué es el cometa, cómo se mueve ni cómo funcionan los cálculos, entonces los legos (o, para el caso, el poder político) deberán abstenerse de tomar decisiones al respecto y acudir, en cambio, al consejo de los especialistas. La separación entre el público y la ciencia redundaba en una mayor autonomía para el campo de la ciencia y, como consecuencia, esto permite a los científicos tener un mayor poder de decisión sobre el modo en que los asuntos científicos inciden en la vida política. Esta es una estrategia que Sigüenza pone en uso en el caso del cometa, al confirmar a la virreina y cuantos leyeron su folleto que nada malo sucedería al gobierno. Como señalamos más arriba, la interpretación de los cometas como señal o causa de catástrofes era una creencia de mucho peso en la tradición occidental. Al establecer que esto no se sustenta con la evidencia, Sigüenza no solo da una respuesta científica sino también ideológica y política, ya que su opinión tendría una rápida distribución e impacto dentro de los círculos de poder virreinales.

En Nueva España, los letrados y hombres de ciencias ocupan un lugar en la estructura social distinto a aquel que tienen en Europa. Las tareas a cubrir por un puñado de intelectuales en las ciudades coloniales, donde cada acto de gobierno es fundacional, son vastas y diversas. Por el manejo de herramientas y saberes tan distintos y útiles, Sigüenza era capaz de ocupar muchos lugares a la vez dentro de este tipo de estructura de gobierno. Dentro de este paradigma, Sigüenza organiza los valores de verdad en función de los niveles de su utilidad para la administración virreinal. En este sentido, sostenemos que el paradigma de conocimiento y de ciencia con el que trabaja Sigüenza tiene más puntos en común con la “nueva ciencia” que con la ciencia aristotélica que seguía ocupando un lugar preponderante dentro de los ámbitos académicos. Como señalamos más arriba, este paradigma impulsa al descubrimiento de nuevas leyes de la naturaleza y a las pruebas y experimentos. Este modelo epistemológico tiende a generar conocimiento nuevo, movilizado por la fuerza de la (tan barroca) curiosidad y el interés por todo aquello que fuera misterioso e





inexplicable. Estos elementos, presentes en la obra de Sigüenza, constituirán la base de la ciencia moderna.

En sintonía con la metodología de la ciencia nueva, Sigüenza respalda sus conocimientos no solo través de la cita de autoridades –que desbordan sus textos de principio a fin–, sino también a través de los datos empíricos recabados en la observación y la experimentación. En los escritos que conocemos acerca del cometa de 1680/1, encontramos que la base de su trabajo es la precisa y meticulosa toma de datos, lo que constituye una condición imprescindible para la afirmación de conclusiones. Este es otro de los asuntos por los cuales critica a Kino, pues en su libro los cálculos están surgen “de observaciones hechas sin instrumentos, sino con la vista y estimación” (1984, p. 343). El uso de instrumentos de observación en la obra de Sigüenza se repite en su crónica acerca del motín de los indios de 1692, donde relata el asombro con que observó el eclipse total de sol de 1691 a través de su telescopio y cómo descubrió gracias al uso del microscopio la presencia de una plaga de *chiahuixtle* en el trigo y en el maíz (SIGÜENZA; GÓNGORA, 2018). Los aparatos de observación han sido fundamentales en el desarrollo de la ciencia moderna y en la transformación del modo en que de ahora en más se conocería la naturaleza. Los descubrimientos de la óptica de los siglos XVI y XVII acompañaron el desarrollo de la astronomía, la física, la historia natural, la pintura, la literatura, entre otras áreas de la cultura. Los nuevos instrumentos, que permitían ver más allá y más acá de lo que la vista humana había visto jamás, desafiaban el estatus ontológico de los sentidos al confirmar que no todo es lo que parece y sugerir que la verdad es menos un punto de salida que una incógnita a descubrir. Esta cuestión dialoga, como señalamos, con el tópico del *theatrum mundi* recurrente en la poesía, el teatro, la ópera, la pintura y la filosofía de la historia. La llegada de Europa a América y el desarrollo del telescopio moderno dieron lugar a la representación de la tierra como globo y esto, a su vez, permitió el desarrollo de la idea del mundo como teatro (SÁEZ, 2020). La idea de que el mundo podía ser tan solo una copia de la verdad divina tenía una poderosa capacidad de





representación del lugar del sujeto moderno frente a las preguntas estéticas, políticas y teológicas del período barroco.

La observación metódica de la naturaleza produce como resultado datos, números, detalles y precisiones que conforman, en el discurso de Sigüenza, pequeñas (modestas) verdades a partir de las cuales construye su lugar de enunciación. Su posicionamiento se caracteriza por estar constituido como un “lugar menor”: el de la defensa. Aparece como un americano que es atacado en su lugar natal y no cuenta con otras armas para defenderse más que su palabra y el poder de la razón.⁶ A partir de ese lugar menor, Sigüenza procede de forma modesta, coleccionando pequeños datos y pequeñas materialidades (objetos, anticuarios, ejemplares) que utiliza para realizar una nueva composición que deberá ser, necesariamente –por estar conformada a partir de verdades mínimas–, también verdad. En la obra de Sigüenza, la comprobación de los datos es, desde lo discursivo, el punto de partida: el primer paso de cualquier aseveración que se quiera realizar acerca del mundo. Es a través de estas pequeñas verdades, cuidadosamente recolectadas y expuestas en el gabinete, que otorgan a Sigüenza la legitimidad suficiente –aunque difícil de derrumbar– para poder seguir construyendo conocimiento y, entonces, poder, en la sociedad virreinal.

El lugar que ocupó Sigüenza a lo largo de los años fue variando según el lugar que ocupara dentro de la corte de los distintos virreyes. La *Libra* es su tratado de ciencia más conocido al día de hoy, pero tuvo poca relevancia en el momento de su producción. Luego de que la terminara en 1682, Sigüenza decidió guardar el manuscrito en un cajón, donde permaneció hasta 1690 cuando, ante la aparición de un nuevo cometa, fuera recuperada para enviar a imprenta. Los motivos de esta dilación no están todavía

⁶ Este modo de construir su lugar de enunciación puede ser comparado con el modo en que sor Juana se posiciona frente a sor Filotea en su Respuesta (1951) (LUDMER, 1985).





del todo claros.⁷ Como dice González (2000), es probable que la comunidad académica no haya recibido bien la *Libra* porque sostenía una teoría poco compartida en el ambiente universitario y él, como docente de Matemática y Astronomía (una disciplina menor), tampoco tenía peso propio para impulsarla. Por otro lado, sospechamos que el hecho de que la duquesa de Aveiro hubiera sido mecenas del contrincante europeo no debe haber favorecido la imagen de Sigüenza ante los nuevos virreyes. Es muy probable que ante estas circunstancias la prima de la duquesa, la virreina María Luisa, hubiera retirado su apoyo a Sigüenza para la publicación de su extensa respuesta.

En cambio, las circunstancias eran totalmente diferentes en 1690 cuando Sigüenza formaba parte del círculo más cercano del nuevo virrey, el conde de Galve, y Eusebio Kino ya estaba hacía tiempo instalado en las provincias del norte. En ese momento, la *Libra* fue publicada en sus 200 folios. Es muy probable que la dilación de casi una década hubiera mitigado el impacto de la *Libra* y perjudicado los objetivos ambiciosos que Sigüenza había imaginado. Según la evidencia con la que contamos a la fecha, lamentablemente la *Libra* no logró llegar a sus destinatarios europeos: “su radio de alcance llegó tan lejos como los circuitos mercantiles del libro novohispano lo permitían. Y estos, por lo poco que sabemos, no lograron implantar redes regulares afuera del virreinato” (GONZÁLEZ, 1999, p. 21).

Pareciera que al final de su vida Sigüenza no estaba satisfecho con la posición que había alcanzado luego de largos años de servicio intelectual. A comienzos de 1694, logró que se enviara al rey de España una relación de méritos para obtener un rédito económico por sus largos años de servicio a los gobiernos virreinales (LASKE, 2016). Pero la carta fue desestimada por la corte metropolitana y Sigüenza falleció en el año 1700 sin ser retribuido por sus amplios aportes a la literatura, la ciencia y la historia novohispanas.

⁷ Su editor, Sebastián de Guzmán y Córdova, dice en el prólogo de 1690 que a pesar de haber contado con todas las licencias el autor decidió no publicar la *Libra* en 1682, pero no explicita los motivos (SIGÜENZA; GÓNGORA, 1984).





A pesar de haber sido publicada con casi diez años de atraso –o quizás por efecto de este desplazamiento temporal–, la *Libra* ha sido considerada como una obra científica moderna adelantada a su tiempo. Lo mismo sucede con la figura del propio Sigüenza, quien es considerado habitualmente como un científico moderno o un iluminista en un contexto de “atraso”, el de la Contrarreforma (LEONARD, 1929; TRABULSE, 1974).

El aporte de la figura de Sigüenza a las áreas en que se desempeñó es difícil de negar, pero, a la vez, todavía no ha sido relevado lo suficiente. La historiografía parece olvidar su nombre de tanto en tanto o simplemente enumerar sus logros de memoria o por compromiso, sin adentrarse en la infinidad de sentidos que surgen ante la lectura de su obra. Según Facundo Ruiz, el lugar preponderante que tiene Sigüenza en la historia cultural mexicana ha generado a su vez que la crítica perdiera interés en él y lo considerara como una “figura sobrevaluada”. Esta condición “ha ido corriendo el eje de interés de los estudios, primero atentos a su vida y obra y, poco después, centrados en el archivo al que ambas dieron lugar, eclipsando así, no solo la figura de un escritor impar, sino la lógica de una obra incomparable y fundadora.” (RUIZ, 2020, p. 182).

Para volver a trazar los vínculos entre la literatura y la ciencia en la obra de Sigüenza como en la de otros autores y autoras del barroco americano, es provechoso seguir las recomendaciones que da Bruno Latour en *Reensamblar lo social* (2008). Allí, sugiere tomar una actitud observadora frente a los actores (humanos y no humanos, “naturales” y “culturales”) a estudiar. En vez de establecer categorías críticas previas, es conveniente seguir el flujo de las controversias, describir el vínculo entre los elementos que hubieran parecido inconmensurables y dejar que ellos desplieguen su propio cosmos. Así, será posible redescubrir las tramas comunes entre ciencias, artes y oficios que inauguraron la época moderna en América Latina.





REFERÊNCIAS

ADORNO, Rolena. **Carlos de Sigüenza y Góngora y las antigüedades mexicanas**. New York: IDEA - Instituto de Estudios Auriseculares, 2017.

BACON, Francis. **Novum Organum**. Cambridge: Cambridge University Press, [1620] 2000.

BURRUS, Ernest J. **Kino escribe a la Duquesa**. Correspondencia del P. Francisco Kino con la Duquesa de Aveiro y otros documentos. México: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1964.

BUSTAMANTE GARCÍA, Jesús. El conocimiento como necesidad de Estado: Las encuestas oficiales sobre Nueva España durante el reinado de Carlos V. **Revista de Indias**, v. LX, n. 218, 2000.

CALVO, Hortensia; COLOMBI, Beatriz (ed.). **Cartas de Lysi**. La mecenas de Sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita. Madrid/Frankfurt/México: Iberoamericana/Vervuert/Bonilla, 2015.

CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge. Introduction. In: BLEICHMAR, D.; DE VOS, P.; HUFFINE, K.; SHEEHAN, K. (ed.). **Science in the Spanish and Portuguese Empires, 1500–1800**. 1. ed. Stanford University Press; JSTOR, 2009. p. 1-6.

CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge. On ignored global “scientific revolutions”. **Journal of early modern history**, v. 21, n. 5, p. 420–432, 2017.





COSTA, Palmira Fontes da; LEITÃO, Henrique. Portuguese Imperial Science, 1450–1800: A Historiographical Review. In: BLEICHMAR, D.; DE VOS, P.; HUFFINE, K.; SHEEHAN, K. (ed.). **Science in the Spanish and Portuguese Empires, 1500–1800**. Stanford: Stanford University Press, 2020. p. 35–54.

CRUZ, Juana Inés de la. **Obras completas**. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

DEAR, Peter. **La revolución de las ciencias**: El conocimiento europeo y sus expectativas (1500-1700). Madrid: Marcial Pons Historia, 2007.

FINDLEN, Paula. How information travels: Jesuit networks, scientific knowledge, and the early modern Republic of Letters, 1540–1640. **Empires of Knowledge**. Scientific Networks in the Early Modern World. Londres: Routledge, 2018.

FUMAGALLI, Carla A.; RUIZ, Facundo. Ciencia política: La polémica bahía de Pensacola. Queja de Arriola y Respuesta de Sigüenza de Góngora. **Revista Telar**, v. 22, p. 171–210, 2019.

GARCÍA CAMARERO, Enrique; GARCÍA CAMARERO, Ernesto. **La polémica de la ciencia española**. Madrid: Alianza, 1970.

GONZÁLEZ, Enrique. Sigüenza y Góngora y la Universidad: Crónica de un desencuentro. In: MAYER, Alicia. **Carlos de Sigüenza y Góngora**. Homenaje 1700-2000. México: UNAM, 2000.

GONZÁLEZ, Enrique; MAYER, Alicia. Bibliografía de Carlos de Sigüenza y Góngora y su fama en el siglo XVIII. In: MAYER, Alicia. **Carlos de Sigüenza y Góngora**. Homenaje 1700-2000. México: UNAM, 2000. p. 225–294.

HILL, Ruth. The New Philosophy and the Sacred in Carlos de Sigüenza y Góngora's Rhetoric and Poetics. **Confluencia**, v. 13, n. 1, p. 131–156, 1997.





LASKE, Trilce. La relación de méritos de Carlos de Sigüenza y Góngora: Entre protección virreinal y singularidad argumentativa. **Estudios de historia novohispana**, v. 55, p. 117–123, 2016.

LATOURE, Bruno. **Nunca fuimos modernos**. Ensayo de Antropología simétrica. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

LATOURE, Bruno. **Reensamblar lo social**: Una teoría del actor-red. Buenos Aires: Manantial, 2008.

LEONARD, Irving A. **Don Carlos de Sigüenza y Góngora**: A mexican savant of the seventeenth century. California: University of California Press, 1929.

LEZAMA LIMA, José. **La expresión americana**. Fondo de cultura económica, 2013.

LUDMER, Josefina. Tretas del débil. *In*: GONZÁLEZ, Patricia; ORTEGA, Eliana (ed.). **La sartén por el mango**. Río Piedras, Puerto Rico: El Huracán, 1984. p. 47-54.

MARAVALL, José Antonio. **La cultura del barroco**. Barcelona: Ariel, 1975.

MAZZOTTI, José Antonio. Introducción. *In*: AGENCIAS CRIOLLAS. **La ambigüedad “colonial” en las letras hispanoamericanas**. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000. p. 7-35.

MIGNOLO, Walter. **Capitalismo y geopolítica del conocimiento**: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2001.

MORAÑA, Mabel. Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, v. 14, n. 28, p. 229–251, 1988.





MORAÑA, Mabel. **Viaje al silencio**: exploraciones del discurso barroco. México: UNAM, 1998.

PICÓN SALAS, Mariano. **De La Conquista a la Independencia**. Tres Siglos de Historia Cultural Hispanoamericana. México – Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1968.

PIMENTEL, Juan. Baroque Natures: Juan E. Nieremberg, American Wonders, and Preimperial Natural History. *In*: BLEICHMAR, D.; DE VOS, P.; HUFFINE, K.; SHEEHAN, K. (ed.). **Science in the Spanish and Portuguese Empires, 1500–1800**. Stanford University Press, 2009. p. 93–112.

PIMENTEL, Juan. Prólogo. *In*: MARCAIDA LÓPEZ, J. R. **Arte y ciencia en el Barroco español**. Historia natural, coleccionismo y cultura visual. Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, 2014.

PIMENTEL, Juan; MARCAIDA, J. Ramón. La ciencia moderna en la cultura del Barroco. **Revista de Occidente**, 328, p. 136–151, 2008.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. **Perú indígena**, v. 13, n. 29, p. 11–20, 1992.

SÁEZ, Daniel Martín. La Edad Moderna a través de la metáfora del ‘theatrum mundi’: Cartografía, astronomía, ópera y filosofía de la historia. **Anales del seminario de historia de la filosofía**, v. 37, n. 2, p. 247–258, 2020.

SHAPIN, Steven. Science and the Public. *In*: OLBY, R. C.; CANTOR, G. N.; CHRISTIE, J. R. R.; HODGE, M. J. S. (ed.). **Companion to the History of Modern Science**. London: Routledge, 1990. p. 990–1007.

SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de. **Mínimas multitudes**. Infortunios, motines y polémicas. Buenos Aires: Corregidor, 2018.





SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de. **Seis obras**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.

SOBRAL, Luis de Moura. De la librería, contemplando al Cielo. Imagens e cultura visual em livros de ciências e técnicas da Biblioteca de D. Maria Guadalupe de Lencastre (1630–1715), Duquesa de Aveiro. **Ágora - Estudos Clássicos em Debate**, v. 33, 2012.

STORCK, João Batista. Do modus parisiensis ao ratio studiorum: os jesuítas e a educação humanista no início da idade moderna. **História da Educação**, v. 20, n. 48, p. 139–158, 2016.

TRABULSE, Elías. **Ciencia y religión en el siglo XVII**. México: El Colegio de México, 1974.

TRABULSE, Elías. **Los manuscritos perdidos de Sigüenza y Góngora**. México: El Colegio de México, 1988.

VILLALOBOS, Cristóbal Macías. Los cometas en el mundo antiguo: Entre la ciencia y la superstición. **Veleia**, n. 23, 2011. Disponible en: <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/Veleia/article/view/2844>

WAGNER, Birgit. **Anspruch auf das Wort: Geschlecht, Wissen und Schreiben im 17. Jahrhundert ; Suor Maria Celeste und Sor Juana Inés de la Cruz**. Viena: WUV-Univ-Verl, 2002.

WEISBACH, Werner. **El Barroco, arte de la Contrarreforma**. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.



O JESUÍTA JOSÉ DE ANCHIETA - SEU TEATRO E O AUTO NA ALDEIA DE GUARAPARIM

Ester Abreu Vieira de Oliveira

A HORA CREPUSCULAR
DE ANCHIETA

Veste negra. Suave olhar. Firme e leve caminhar.
nas areias da praia de Reritiba compõe
à Virgem formosos poemas. Cabeça inclinada,
não sente os espinhos dos feros caminhos,
mas presente a hora crepuscular
e lamenta os filhos de meigo olhar
que deixará
desprotegidos
na selva hostil.

O início da dramaturgia no Brasil

Em 1549, os jesuítas chegaram ao Brasil com o Primeiro Governador Geral, Tomé de Souza. Atuaram na catequese dos índios, fortaleceram a educação dos colonos, fundando colégios em Pernambuco, Bahia, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Vicente, e proporcionaram, ao povo em geral, atividades religiosas e lúdicas. Para a realização dessas atividades se apoiavam



nas artes plásticas. Por essa razão, no Brasil, os primeiros textos dramáticos que se conhecem são de âmbito religioso, e estão no período de transição do estilo maneirista para o barroco, sendo escritos por jesuítas em português, em espanhol e em tupi, objetivando catequizar os nativos.

Entre esses textos se encontram os do Padre José de Anchieta, estimado como o introdutor do teatro popular no Brasil. O teatro anchietano é designado como um “teatro brasileiro” pela idiosincrasia da cultura deste país, já que em sua obra se fundem técnicas hispano-portuguesas e culturas: europeias e nativas, tal como costuma ser a cultura brasileira, isto é, uma fusão de diversos costumes.

Segundo Décio de Almeida Prado (1992), a possível data do início da expansão do teatro no Brasil foi em 1567, quando Nóbrega, o Provincial da Companhia de Jesus, no Brasil, sugeriu a Anchieta que fizesse representar a peça “Pregação Universal”, em São Paulo de Piratininga. Pode-se entender a assertiva de Prado, se se tem em conta as poucas referências de representações teatrais no Brasil antes de Anchieta fazer a representação desse auto para os índios e para os colonos portugueses. Contudo, existem notícias de que houve representações anteriores à de Anchieta. Armando Cardoso (*apud* ANCHIETA, 1977, p. 50) declara, por exemplo, que há registros sobre diálogos e autos que aparecem designados nos textos do jesuíta Fernão Cardim, como divertimentos populares de aspecto sagrado que os jesuítas organizavam, com os quais pretendiam oferecer uma educação cristã e cultural à colônia indígena e portuguesa. A suposição é de que as representações nas igrejas adquiriram um conteúdo muito profano, levando o Padre Nóbrega a solicitar a Anchieta a produção de uma obra que contivesse os objetivos da congregação, resultando a encenação do auto “Pregação Universal”, em São Paulo de Piratininga.

A hipótese de que houve diálogos e autos anteriores à representação de Anchieta é corroborada pelo próprio Anchieta, que, em sua obra *Vida de Nóbrega*, afirma que este seu superior proibiu as representações no interior das igrejas para evitar situações





consideradas abusivas pela ordem¹. Defendemos, no entanto, que a existência de tais textos de cunho teatral não tira a importância da “Pregação Universal”.

A maior produção dramática de Anchieta pertence ao final de sua vida, quando foi designado Superior da Casa de Vitoria, isto é, próximo aos dez anos passados no Espírito Santo (1588-1597).

Anchieta vida e obra

O Jesuíta, José de Anchieta, dramaturgo, epistolário, filólogo, historiador e poeta, chamado pelos indígenas *Pagé Guaçu*, nasceu nas Ilhas Canárias, em San Cristóban de la Laguna, Tenerife, no dia 19 de março de 1534 e morreu, aos 64 anos, no Brasil, no dia 09 de junho de 1597, em Retitiba, lugar que depois passou a ser chamado Benevente e depois Anchieta, nome que tem na atualidade.

Padre Anchieta estudou em Coimbra, onde adquiriu conhecimentos de Humanidades e Teologia. É essa formação humanitária, adquirida em Coimbra, que lhe proporciona apreciar a humanidade, no que tem de belo e de bom.

Em 1553, com 20 anos, entra na Companhia de Jesus como noviço e vem para o Brasil na armada do segundo Governador General, Duarte da Costa, na terceira vinda dos jesuítas.

A espiritualidade da Companhia de Jesus modelou-lhe o caráter e despertou-lhe o desejo de participar de um trabalho missionário. A Ordem dos Jesuítas era um instrumento da Contrarreforma e usava como meio de convencimento dos seus propósitos a pregação, a confissão e o ensino privilegiando o preparo cuidadoso de seus professores. Por essa ocasião, na Europa, desenvolvia-se uma

¹ Azevedo Filho (1977, p. 279) comenta que, na investigação de Walter Rela, se encontra a referência de que no Brasil colonial havia uma derivação da “Festa dos Bobos” tipicamente europeia, que eram as “Festas dos Loucos”, que tinham o conteúdo profano e se realizavam nos átrios das igrejas. Conclui seu parecer que, possivelmente, eram essas festas de que Nóbrega se mostrava contrário à representação e que as substituiu com as peças produzidas por Anchieta.





atitude crítica e reconstrutora, ajudada pela observação direta, pela experimentação dos fenômenos da natureza, pela investigação biológica da ciência moderna, pelo sentido exato e desenvolvimento educacional. E é nesse panorama espiritual, social e científico que se encontra o jovem novicio quando chegou ao Brasil.

Em 1565, na Bahia, Anchieta recebeu as ordens sacerdotais. Aos 25 anos, passou a ser Reitor do Colégio de São Vicente e, aos 45, Provincial ou Administrador da ordem no Brasil.

Como poeta, sua lírica se enquadra na tradição ibérica², ou melhor, no cancionero popular da Península Ibérica, com exceção de sua épica *De Gestis Mem de Saa* e seu “Poema à Virgem”. Em *De Gestis...*, narra a Batalha do Cricaré, na Capitania do Espírito Santo³. Essa obra foi publicada em Coimbra em 1563. O poema *De Beata Virgine Dei Matre Maria* foi escrito, primeiro, em latim e nas areias da praia de Iperoig, quando o autor esteve prisioneiro em Ubatuba, durante a invasão francesa, ocasião em que incentivou o povo e os gentios a combaterem os invasores. Depois, ele o trasladou da memória para o papel. Esse foi o seu primeiro poema, escrito no Brasil, de que se tem conhecimento. Contudo, a expressão poética anchietana é simples e foge do individualismo, próprio dos clássicos, pois, ao expressar seu universo interior, se torna coletivo. Sua lírica, variada, pode ser encontrada nos autos, como se vê em “Santa Úrsula”, no fragmento em que a

² Os poemas que Anchieta escreve em latim eclesiástico, num ritmo medieval, para transmitir um amor singelo à Virgem, ele bebe não nas fontes de Virgílio ou Ovídio, mas nas singularidades dos hinos eclesiásticos de São Tomás de Aquino ou São Bernardo. (OLIVEIRA, 1997, p. 16)

³ Oliveira (2018) em “Estudo comparativo de três épicas: La Araucana, De Gestis Mem de Sá e Uraguaia”. In: Revista do IHGES, p. 181-208, menciona a Batalha de Cricaré. Leodegário Azevedo Filho (2020) questiona a atribuição de autoria dessa obra a Anchieta e a sua alocação no estilo do Renascimento. Para ele, a obra está mais perto do estilo do Barroco. Justifica que sua forma se centra na realidade brasileira daquela época, em termos de um naturalismo barroco, estilo adequado a expressar o “drama da catequese do silvícola, a posse sangrenta da terra e a vitória contra a invasão francesa”.





personagem manifesta o seu carinho pela Capitania do Espírito Santo: “Ditosa Capitania/ que o sumo Pai e Senhor/ abraça com tanto amor,/ aumentando cada dia/ suas graças e favor”. Outro exemplo é o “villancico” “Que fazeis, mim o Deus”⁴.

Anchieta mostrava um grande amor à Virgem, e muitos de seus poemas eram cantados ou recitados. Possuía grande capacidade para versificar, nos diferentes idiomas que dominava. E, com musicalidade e singeleza, com versos fluentes e naturais, obedecia à graça da simplicidade artística medieval. Também divinizava poemas populares ou do cancionero, semelhante ao que fez Santa Tereza de Ávila.

Com arrebatamento descreveu o hábitat, os costumes, a música harmoniosa, o trajar, as festas, a política e o exercício bélico do homem nativo.

Para atender os objetivos de pedagogo,⁵ e para alcançar o entrosamento com os índios, aprendeu o tupi, a língua geral que contava com maior número de falantes.

Organizou uma gramática do português e tupi: *Arte da gramática da língua mais usada na Costa do Brasil*, publicada em Coimbra em 1595. Esse seu labor filológico foi útil para a ciência e para a catequese, pois serviu para ajudar os catequéticos que chegavam ao Brasil, porque, aprender o tupi era indispensável para embrenhar-se em nossas florestas, a qual, até meados do século XVII, era a língua mais falada no Brasil.

Como conhecedor do latim clássico e eclesiástico, ao organizar a sua gramática se apoia na nomenclatura da gramática latina. E com elementos dessa e ou com a de Nebrija (1492), e ou com a de João de Barros (1540), faz a descrição e normalização da língua tupi.

No dia 03 de abril de 2014, o papa Francisco (ex-cardeal Jorge Mario Bergoglio) assinou o documento que garantiu, junto a Frei Galvão e Madre Paulina, a santidade ao padre jesuíta José de Anchieta que, por meio da catequização, exerceu um papel

⁴ Oliveira, em “A lírica de um renascentista no Brasil” (2017, p. 24-25), menciona esse auto.

⁵ Oliveira (1997, p. 11-21) apresenta um estudo de Anchieta como pedagogo.





primordial na construção da nação brasileira. O Processo de beatificação iniciou em 1726 e concluiu em 1980 e, neste ano, chegou à categoria de santo.

Anchieta viveu 44 anos ativamente no Brasil, sempre atuando dentro da filosofia jesuítica de seu tempo, em missão catequizadora, militando na causa da doutrina cristã. Porém, unida às funções de Sacerdote, exerceu, ainda, neste país, as atividades de: Administrador, Pacificador, Superior Provincial, Professor e Escritor plurilinguista (espanhol, português, tupi e latim - eclesiástico ou medieval) e eclético (poeta, filólogo, historiador e dramaturgo). Buscava ensinar a cultura religiosa, e viver dentro da moralidade cristã. Instituiu colégios em São Paulo e, no Espírito Santo, estabeleceu a aldeia dos Reis Magos, nas margens do *Apiaputanga*, fundou o arrabal de *Kirikaré*, que ele rebatizou por São Mateus, em 1566, às margens do rio de mesmo nome, hoje chamado Cricaré⁶, e a aldeia de *Guaraparim*. E elegeu para morada *Riritiba*, segundo ele “*Reritiba* é a minha terra/ Aldeia mui virtuosa”, onde faleceu. Mas seu corpo foi levado pelos indígenas a Vitória e sepultado na capela de “São Tiago”, que hoje faz parte do Palácio do Governo do Estado, embora seus ossos permanecessem ali até 1601, quando foram levados para vários lugares e entregues a seculares e a religiosos. Na Academia Espírito-santense de Letras é o Patrono da Cadeira 10.

O teatro de Anchieta

Os espetáculos dessa primeira época colonial brasileira eram apresentados em dias festivos e suas ações religiosas e profanas se executavam, com danças à maneira indígena e portuguesa e com cenas religiosas de procissões e cantos de louvores à Virgem ou a algum santo. Todo o encenado correspondia aos objetivos jesuítas de modificar os hábitos dos nativos, para levá-los a obedecer a uma ética cristã ou para

⁶ OLIVEIRA, Ester. As primeiras épicas na América do Sul. Araucana e Men de Sá. In: **História em verso**. Vitória: 2004. p. 17-24.





persuadir os colonos a uma prática religiosa mais cuidada para ensinar bons costumes a nativos e europeus, enfim, todo o espetáculo servia para cultivar o gosto literário na colônia e divulgar o Evangelho, aproveitando-se do misticismo, isto é, da predisposição e do talento dos nativos para a oração e do seu gosto pela música. Por essa razão, confluíam nesse teatro diversas artes: a poesia e a eloquência; o canto e a música; a dança e as variadas ornamentações.

Desse primeiro período, no Brasil, há notícias de 25 obras teatrais, todas de tradição medieval e com forte influência do teatro de Gil Vicente em sua forma e conteúdo. São considerados de Anchieta 14 autos, sendo a maioria dessas peças escritas quando ele estava no Espírito Santo. Porém, possivelmente, deve haver mais obras de jesuítas, inclusive de Anchieta. Essa dúvida é uma possibilidade de pesquisas.

Como o gênero predominante de Anchieta é o auto, alguns que não tinham autoria comprovada foram atribuídos a ele, e há obras dele que têm a colaboração do Pe. Manuel da Nóbrega.

Em algumas peças de teatro sem título, este se completa com o destino que teriam na representação. Por exemplo, o auto “Recebimento do Padre Superior Marcos Costa” e o “Auto da Crisma”, assim chamados porque seus temas mostram o fim para o qual foram representados. Um no dia da visita do Padre Marcos Costa à aldeia, e o outro no dia em que os índios receberam a crisma.

A trama dos autos imita os costumes indígenas de recebimento a visitantes ilustres: saudações longe da aldeia, procissão (desfile), diálogo, em que lutam o Bem contra o Mau, elogio a um ilustre visitante, despedida com danças, música e cantos.

As realizações eram simples e delas participavam o público que era, ao mesmo tempo, espectador e ator. Havia personagens alegóricos com a finalidade de materializar sentimentos abstratos.

Com os elementos satíricos se recriavam os maus costumes dos colonos — soldados, marinheiros, comerciantes, exilados — e, principalmente, dos nativos. Com o lúdico — músicas, procissões, danças nativas e cantos, realizados, principalmente,





à tarde, na maioria das vezes, ao ar livre —, o teatro provocava alegria que se unia ao temor, nas lutas do Mal contra o Bem, com a vitória deste.

Nas representações os atores eram, principalmente, os nativos catequizados. Quanto ao cenário, variado: o porto, a selva, o átrio das pequenas igrejas ou os anfiteatros ao redor do templo, e, às vezes, no interior deste. Há algumas notícias de que havia procissões, salvas de arcabuzes, ovações e gritos dos indígenas, flautas e instrumentos de percussão, ritmos autóctones e europeus.

Na obra teatral de Anchieta, percebe-se a fusão do profano e do religioso, do real e do simbólico, do presente e do passado, do natural e do sobrenatural, de diálogos recitativos à prédica, ao canto e à música. Sua intenção era ensinar, e conduzir os habitantes locais a uma vida moral e de ética, segundo preceitos cristãos e de lição política. Observa-se a presença da relação Deus e Diabo e, à semelhança da maior parte da produção teatral jesuítica, obedece aos ditames da Companhia de Jesus, de catequização, e terá lugar por ocasião de alguma festividade ou de costumes, e se adapta à nova cultura. Assim, junto com a cultura europeia, em seu teatro, permaneciam particularidades locais como forma de atender ao ambiente e às finalidades didáticas do trabalho de catequese e fundiam-se técnicas tradicionais e de sua época com rituais nativos num sincretismo cultural.

De uma parte, se poderia dizer que o teatro anchietano está enlaçado com o teatro medieval dos *miracles*, dos mistérios e das moralidades e de outra parte, com os costumes indígenas do cerimonial do recebimento de pessoas importantes. Dos mistérios, pode-se dizer que há nesse gênero uma mescla de realismo e misticismo na representação e das moralidades, que há a presença de figuras alegóricas. A modalidade de representação, que apresenta a luta do Mal contra o Bem, atitude própria do ser humano, é uma das características do teatro medieval e é a que persistirá no teatro moderno popular. Também, não é exorbitância dizer que as moralidades foram aproveitadas





pelos escritores dramáticos do Renascimento, com matizes da época, chegando até aos escritores do Barroco.

No teatro de Anchieta, encontram-se citações de acontecimentos bíblicos e históricos e a presença de um santo protetor e de seus companheiros, mas não há a história da vida terrena de santos. Como atendia a dois públicos, os nativos e os europeus, aludia às duas culturas em seus costumes e no aspecto místico, nos defeitos e nas virtudes, no pecado e no perdão. E, por isso, há personagens cristãos do Mal (Satanás, Lúcifer e Diabos) e nativos (*Anhangá*, *Aimbiré* e *Saravia*) e do Bem (Tupã, Deus, Maria, Jesus, Anjos e Santos). Há figuras alegóricas, metáforas, antíteses, jogos de palavras e paradoxos, reforçando a sua arte poética.

Mas o grande interesse de Anchieta está centrado no homem indígena e para ele manifesta uma grande compreensão. Ele sente-se atraído pelo atraso da civilização autóctone, para a concepção humanista, e pela falta do conhecimento religioso e da ética cristã, dentro do conceito da filosofia jesuítica. Observa-se que, na sua obra literária, se apoiou nos modelos europeus e mudou de código para fazer-se compreensível para o receptor, essa é a razão de suas peças estarem em tupi, português e espanhol. Por essa razão, em cena falavam demônios, personagens ilustres, santos e anjos em tupi, em espanhol ou em português, com um vocabulário sincrético, isto é, com maneiras diferentes do europeu.

A forma teatral era exibida em verso, que se aproximava da metrificação trovadoresca, nas variantes populares ibéricas: redondilha, quadras, quintilhas (a métrica mais frequente). As rimas eram alternadas ou opostas, e adaptadas a códigos da língua tupi, como uma maneira de introduzir-se no imaginário do povo indígena.

O tupi, ou melhor, a língua geral da costa brasileira que Anchieta empregava era uma espécie de transcrição fonética de um luso-falante. A aculturação linguística e a de costumes são dignas de observação. Enquanto uma era uma forma de tradução, para facilitar o contato dos europeus, principalmente dos jesuítas, com os indígenas, a outra tinha o objetivo pedagógico,





pois buscava introduzir uma cultura europeia e apagar vestígios animistas, a magia, os feitiços, infiltrando medo. Aproveitava o horror que os nativos tinham dos espíritos malignos, como *Guairaxará*, o rei dos maus espíritos, personagem, que está no auto de “A Festa de São Lourenço”, para despertar-lhes medo, horror e, ao mesmo tempo, fazê-los rir com elementos satíricos não elevados, retratando figuras infernais (Lúcifer, Satanás, Diabos, Bruxas) e aspectos morais condenáveis (inveja, ódio, vícios como fornicção, fumo, bebida, maledicências, desejo do mal do outro).

A obra dramática deste insigne jesuíta permaneceu desconhecida durante um longo período e não teve continuadores. A publicação completa se realizou somente em 1954. Além disso, os autos vieram dispersos porque não se tinham deles um preciso conhecimento da sua exata estrutura e pelo fato de haver irregularidades no manuscrito de Anchieta.

Os autos considerados de Anchieta são:

1. O Auto da “Pregação Universal”, representado em São Paulo, Bahia e Espírito Santo. Contém cinco atos, e foi representado, segundo Pe. Armando Cardoso (ANCHIETA, 1977, p. 116), no dia 25 de dezembro de 1567, em São Paulo. Ele alude às festividades de Natal, Circuncisão e Reis Magos. Está escrito em tupi, português e espanhol, por isso sua qualidade é considerada “universal”. O tema é uma alegoria da história do pecado.

2. O “Auto da Crisma”, escrito em 1578, foi representado no Rio de Janeiro, quando alguns aborígenes fizeram a confirmação.

3. O “Auto de Santa Úrsula” foi escrito em português e representado no Rio de Janeiro em 1584, na festa dessa santa, em 21 de outubro. É, também, conhecido como o “Auto das Onze Mil Virgens”.

4. O auto “Recebimento do Padre Superior Marcos Costa”, representado em *Reritiba*, em 1596, para receber a visita do Superior da Casa de Vitória, Padre Marcos da Costa, com a finalidade de despertar o interesse do visitante pelas missões indígenas. Essa aldeia indígena, com perto de três mil índios, havia sido fundada por Anchieta em 15 de agosto de 1570.





5. O “Auto do Dia da Assunção”, destinado aos habitantes de *Reritiba*, foi escrito em tupi para ser representado com tupiniquins da localidade e do interior do Espírito Santo, segundo P. Armando Cardoso (ANCHIETA, 1977, p. 247), no dia 15 de agosto de 1590, quando houve uma festa de recepção à imagem da Virgem da Glória, vinda de Portugal.

6. O “Auto de São Lourenço” ou “A Festa de São Lourenço”, no qual há uns 1.500 versos, na maioria, em tupi, e os demais em espanhol e português. O texto narra o martírio do santo. Foi representado na capela de São Lourenço, em Niterói, no dia 10 de agosto de 1587, e trata de ataques, no Rio de Janeiro, dos tamoios, aliados dos franceses.

7. O auto do “Recebimento que fizeram os índios de *Guaraparim* ao Padre Provincial Marçal Beliarte” foi representado em Guarapari (ES), em 1589, e foi o primeiro auto bilíngue, em português e tupi, de Anchieta. Tem cinco atos e um caráter satírico.

8. O “Diálogo de Cristo com Pero Dias” foi representado em 15 de junho ou de 1575 ou de 1592 em São Vicente ou Salvador, escrito em espanhol para narrar o martírio do Padre Dia no oceano Atlântico junto com mais 11 missionários, quando se dirigiam para o Brasil.

9. O auto dos “Mistérios do Rosário de Nossa Senhora”, pequeno e de meditação mariana. Foi escrito em tupi.

10. O auto de “Na festa do Natal”, uma adaptação do auto de “São Lourenço”, que é trilíngue – português, castelhano e tupi, com predomínio deste.

11. O auto do “Dia da Assunção, quando levaram sua imagem a *Reritiba*” é de 1579, escrito em tupi, mas obediente à metrificação do português e do espanhol. Foi representado em *Reritiba*, às margens do rio Benevente e no átrio da igreja do Convento.

12. O auto de “Na aldeia de *Guaraparim*” (8/12/1585?), escrito em tupi, também representado na aldeia de *Guaraparim*.⁷

⁷ Oliveira apresenta esse auto em: Realidade no mundo de Indianismo em “Recepção na Aldeia de Guaraparim - um auto de Anchieta como instrumento estratégico de ensino. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico**, nº 70. Vitória: 2014 A, p. 73-90.





13. O auto de “Na Visitação de Santa Isabel”, escrito em espanhol, em 1597, para a festividade da visita da Virgem a Santa Isabel, realizada no dia 02 de junho. Essa foi a última obra de Anchieta.

14. O Auto de “Vila de Vitória” ou de “São Maurício”, com três atos, 1774 versos, representado em Vitória (ES), em 1595, por ocasião da chegada de um grupo de missionários europeus com destino ao Paraguai, e escrita com o objetivo de celebrar uma festa a esse mártir pelos benefícios alcançados na vila e, também, com a finalidade de fazer uma solicitação para uma melhor época na capitania assolada por epidemias e secas, pelas guerras com os indígenas, pelas investidas de piratas e pelas inquietações políticas, provocadas pela sucessão do governador Vasco Fernández Coutinho. Foi representada na praça da igreja de São Tiago, hoje local do Palácio do Governo do Estado.

Uma técnica dramática de recebimento

Desses 14 autos, acima citados, destacaremos “Recebimento que fizeram os índios de *Guaraparim* ao Padre Provincial Marçal Beliarde” (ANCHIETA, 1977, p. 235-246), representado em Guarapari (ES), em 1589. Esse foi o primeiro auto bilíngue, português e tupi, de Anchieta. Contém cinco atos e tem um caráter satírico. O objetivo da representação foi homenagear o Provincial dos Jesuítas no Brasil, que visitava o Espírito Santo, e fora até a aldeia de *Guaraparim*. Para esse feito, havia necessidade de saudá-lo e mostrar a importância da aldeia e da catequese local.

Segundo P. Armando Cardoso (*apud* ANCHIETA, 1977, p. 235-237), o auto é importante para o estudo do teatro de Anchieta “primeiro, porque se conserva inteiro em autógrafo, da fl. 21 a 25 do seu caderno, porque, em segundo lugar se apresenta como um todo, sem partes dispersas, mostrando claramente a estrutura do auto anchietano, em seus cinco atos [...]” e, citando o P. Beliarde, declara que “este ficou cativado pelo acolhimento e em 1594 intercedia por carta junto ao Geral,





em favor do teatro popular, como meio de apostolado e elevação da cultura cristã”.

O cenário era variado e se exibia ao ar livre. Começava a representação no porto de *Guaraparim*, inicialmente, com humilde súplica de pedido de proteção, como uma forma de dar importância ao visitante, prosseguia-se no caminho para a igreja e terminava no adro da igreja de Sant`Ana. O primeiro ato se realiza com uma saudação no porto da aldeia. Um Índio, com um discurso, em verso em português, dá as boas-vindas ao provincial quando ele desembarca.

Em nove décimas, esse personagem fala em português para o visitante e em duas sextilhas e dois quintetos para os índios, em tupi. Em cada décima, com rimas ABBABCCBC, se desenvolve um tema. Em cinco décimas, conclama o visitante com diferentes vocativos. Na primeira, convida o visitante, “pastor desejado” a “ver tão pobre gente”. Ele que, por ordem divina, foi enviado pelo rei de Portugal. Na segunda conclama o “pai amoroso”, que “por mar e terra” passou, a ver “os filhos que tanto amais, / cuja salvação buscais,”. Na terceira, pede ao “sábio regedor” “reger os desordenados, / para que por vós guiados / no caminho do Senhor, / escapemos dos pecados. / Estamos desconcertados, / mas vós trazeis o concerto [...] para acharmos o céu aberto”. Na quarta décima, suplica ao “defensor mui forte” a “defender os combatidos / por que não sejam rendidos / de culpa que causa morte / infernal aos vencidos”, porque, se obtêm o favor do Padre Beliarte, eles seriam protegidos “como em forte baluarte.” E, por último, na quinta décima, mostra o personagem em sua fala que há esperança de ser a aldeia beneficiada, porque o obediente “vigário de Cristo” merece “com Deus estar benquisto” e “com ouvir-nos o bem cresce”. Nas quatro restantes décimas do discurso, o índio descreve Guarapari. Primeiro fala da veneração à Virgem que há na aldeia: “esta nossa pobre aldeia, / de Guaraparim chamada, / é deleitosa morada / da Senhora galiléia.” e da fé do povo dali: “Porque a fé de nossa gente / para Deus é doce leite”. Depois menciona os moradores, os mais antigos índios e os mais novos





que vieram do sertão, mas já cristianizados “amadores /da Virgem da Conceição,/ porque nela a redenção/ obrou seu filho Jesus, [...]”, e, na última décima, conclama ao visitante que é tão querido de Maria e Jesus para conserva a aldeia que é piedosa: “Esta aldeia conservai,/ para que com paz moremos,/ e, pois já na fé vivemos,/ todo remédio nos dai, / com que todos nos salvemos”. Terminado o discurso em português, dirigido ao visitante, o índio termina o primeiro ato dirigindo-se aos índios em tupi. Em quatro sextilhas, com rima abaca, convoca-os a alegrem-se com a chegada do “pai”, o grande sacerdote que representa Jesus, que veio de longe trazer-lhes felicidade e expulsar todo o mal (v.108-112):

<i>Tosopá tekó angaipába</i>	Expulsa seja a maldade
<i>jandé retáma sui</i>	de nossa terra querida!
<i>Tokañe tekó poxy,</i>	Acabe a malignidade,
<i>Tupã tekô moñangába</i>	para só a Divindade
<i>timopó memé jepi.</i>	dominar por toda vida!

No segundo ato, três personagens atuam: o Diabo I, o Diabo II e o Anjo e a cena se realiza no adro da igreja de Sant`Ana, mas os participantes iam até lá em procissão, que seria uma forma de representação.

Na igreja um Diabo I manifestará indignação pela presença de padres e brancos, mostra o seu poder sobre eles e faz-lhes críticas, em duas décimas, com rima ABBABBCCBA, e em português: “Que padres ora cá vem/ meter-se no meu lugar?/ Logo se podem tomar,/ que nenhuma medra têm; / pois tudo está a meu mandar. [...] “Porque estes tais, sem cessar,/ revolvem todas as casas,/ discretos para enganar,/ ligeiros para pecar,/ que parece que têm asas”. Outro Diabo II se indignará com o proceder dos índios, em sextilha, ababa, e recrimina o Diabo II “cara de cão” “falar mal do branco” . O Diabo I passa a falar em tupi que os cristãos o obedecem “[...] *oikomemoámo memé,/ omoñangára reja*” (a Deus não querem seguir/ e em pecado permanecem). Os dois diabos, em suas réplicas, passaram a falar em tupi do





mau comportamento dos brancos e da obediência a ele dos índios de *Guaraparim* e se unem “para agarrar os malvados”. O Anjo se mostra contrário aos Diabos e falará em tupi, e expulsará os Diabos (v. 208-210):

A- *Ekoá ke sul taujé!*

A- Vai-te daqui logo, horror!

D II- *Tasóne, xe abangá,*

DII Irei! Ai! Com tal temor,

nde abaité katú supé

acabo de enfraquecer!

No ato III atuam o Diabo II e um Índio Guerreiro, enfeitado de roupa para matança de prisioneiro, que golpeia o diabo. As réplicas são em tupi e em sextilha. O Diabo II diz que em vão os padres o expulsam, mas os habitantes ainda obedecem ao pajé. Chega o Índio, empunhando a espada, e lhe diz que está mentindo e o expulsa da aldeia com pancada na cabeça (v. 247-249):

Te! ajuká Makaxéra,

Pronto! matei Macaxera!

omanongatú moxy

Já não existe o mal que era...

“Añangupiára” xé réra!

Eu sou Anhagupiará!

No quarto ato, dez Meninos dançam com música e cantos em tupi. Manifestam alegria com a presença do visitante e declaram que os habitantes foram vê-lo. Eles, para homenageá-lo, estão enfeitados e declaram que seus antepassados foram canibais, mas que eles abominam essas tradições, que eles são guardados pela Mãe de Deus e que querem expulsar a má fama que tem *Guaraparim*, e lhe pedem a bênção. O último ato, o quinto, é o momento do beija-mão. O canto “*Tupansy porangete*” (O sem ventura) é em sétima abababb e é um louvor à Virgem.

Nota-se nesta peça, como em outras, um sincretismo religioso, deuses do mal, os diabos, e sacerdotes (Pagés) dos nativos se unem com santos, anjos e sacerdotes dos portugueses. Existe uma relação do homem com a natureza e uma relação intrínseca com os costumes naturais e primitivos. Há na peça recebimento de personagem ilustre, partes líricas cantadas, danças de índios com suas vestes próprias e situação de abater o inimigo com um golpe na cabeça. Emanam em todo o texto





singeleza e elegância nas réplicas adaptadas a seus respectivos personagens. Os dançarinos e músicos se vestem de penas e adornam o corpo com listras de urucum, mas permanece uma preocupação em dar um aspecto natural ao aparatoso das vestimentas e personagens, numa perspectiva humanista. Sente-se uma revalorização da Idade Média, no ritmo poético, na presença de anjos e santos e de figuras malignas, disputando alma, e nos artifícios usados pelas farsas de fazer rir, mencionando erros e ou dando pancadas na cabeça do Mal, e se aproxima essa técnica mais ao estilo do Barroco que ao do Renascimento, como também a variedade de formas métricas e o ritmo acelerado, unido à espiritualidade da Idade Média. Com a harmonia e o realismo da Renascença, se unem na peça o ilusionismo pictórico, a crueldade, o teatro didático, a simples menção a deuses pagãos (próprios dos nativos), ao didatismo cristão e estímulo à fé cristã e ao culto ao amor e respeito à Virgem, para levar os nativos a abandonarem seus costumes “pagãos” de canibalismo e embriaguez (os maus costumes).

*Nde porangatú rausúpa,
tekoaíba oromombó,
nde resé memé oroikó,
nde robá repiakaúpa,
nde rapekóbo,
nde su, nde súpa,
oré ybyime nde rerúpa,*

À tua virtude amar
e renunciar ao vício
seja em ti nosso exercício,
ansiando por teu olhar!
Que te busquemos
sempre imitar
e no coração levar!





Estilo do teatro anchietano

Julgar uma obra de um escritor pela época em que viveu é temerário, pois sua obra pode estar relacionada com o passado ou com o futuro. Assim, Anchieta, homem do século XVI, considerado um período renascentista, tem em sua obra, como apresentamos, características antecessoras à sua época, mas não se pode dizer: o teatro de Anchieta está dentro do estilo renascentista; porque ele, como homem do século XVI, renascentista, que ensinou com os ideias e conhecimentos de sua época, utilizou métodos estilísticos bem mais avançados que os de seu tempo. Procurou implantar seus conhecimentos europeus a uma nova pátria, acrescentando, em seu teatro, figuras realistas, impressionantes e comovedoras bíblicas e de santos. Pela valorização do elemento vivo e expressivo das formas burlescas de temas renascentistas, como a idealização pastoril, cavalheiresca e mitológica, características da arte barroca, e maneirista⁸ — arte que é a passagem do Renascimento ao Barroco⁹.

⁸ Segundo Hauser (474), o Maneirismo é o primeiro estilo moderno e, além disso, o primeiro que se preocupa com um problema cultural e que considera as relações entre a tradição e a inovação como um empecilho a ser resolvido por meios racionais. Quanto ao Barroco, foi uma mudança consciente do estilo intelectual da arte maneirista para um estilo más enfocado nos sentidos e a natureza, com tendência ao exagero e à abundante decoração, como, por exemplo, é a arte de Caravaggio, que pintou a natureza tal como era vista por ele e chegou a ser o criador de um naturalismo, isto é, uma corrente que foi seguida por outros muitos artistas. O tema principal do Barroco é o mitológico, o religioso e o retrato; todos eles com a nova visão naturalista em que os artistas expressavam paixão, emoção e os sentimentos em geral. Quanto ao Maneirismo, ele se desenvolve, em Roma, por volta de 1520 até meados de 1610. É um movimento artístico afastado do modelo da Antiguidade Clássica: que traz uma evidente tendência para a estilização exagerada e um capricho nos detalhes começa a ser sua marca, extrapolando assim as rígidas linhas dos cânones clássicos. Alguns historiadores o consideram uma transição entre o renascimento e o





Pode-se considerar a obra dramática de Anchieta dentro da linha da tradição religiosa de teatro medieval, enquanto presa à tradição escolástica medieval de Tomás de Aquino, à sua filosofia teológica do pecado de Adão e da ingratidão dos homens, incluindo alguns aspectos formais da Idade Média. Mas, recordamos que, no Renascimento, persistiram formas poéticas medievais como a redondilha, e, ainda, um pouco das formas e do espírito medieval. E o teatro de Anchieta se encontra na linha do pensamento ignaciano (*Os Exercícios*) de excitar a imaginação a considerar como realidade presente e tangível a figura de Cristo e a cena de sua vida. Assim, pode, também, ser considerada a sua obra Renascentista por ser sua época e por nela serem inseparáveis a filosofia natural e as ciências naturais e haver uma relação sentimental dos homens com a natureza imediata e a ciência, como comprova a descrição sensível de Anchieta na “Informação sobre a província

barroco, enquanto a outros lhes parecem um estilo, propriamente dito, ou seja, uma consequência de um renascimento clássico que entra em decadência. Para Oliveira (2015), o Maneirismo foi uma importante estética da arte e devido à sua ambivalência e contradição, representou uma abertura para a diversidade depois das delimitações estéticas do Renascimento e um momento de universalismo, depois do Gótico. O Maneirismo deixou um grande acervo de boas realizações. É considerado como a primeira escola de arte moderna, por sua valorização das visões individuais num mundo regido por valores dirigidos por ditames políticos e religiosos e pelas convenções genéricas da sociedade. Foi julgado como a fase final e decadente do Renascimento, mas hoje é reconhecido como um estilo autônomo e com valor próprio. Como significação de contorção, de tragicidade, de angústia, beleza e sofisticação.

⁹ Segundo alguns críticos literários, mas não para Orozco, (172-173), obediente a uma “ordenada e regular periodização cronológica”, porém compreendido como “dos momentos inmediatos de la Historia del Arte y de la Literatura que se producen en dicho orden de sucesión”.





do Brasil”: “Todo o Brasil é um jardim em frescura e bosque e não se veem todo o ano árvores nem erva seca. Os arvoredos se vão às nuvens, de admirável altura, grossura e variedade de espécies” (OLIVEIRA, 1997).

Mas não se poderia afirmar que seu teatro seja medieval pelos temas religiosos e formas métricas medievais, pois esses temas e formas medievais se prolongam, em certas obras artísticas, no Renascimento. Também, é problemático classificar sua obra teatral como renascentista seja pela época em que viveu Anchieta, ou seja, por estarem seus autos espelhados na forma dramática de Gil Vicente, o grande dramaturgo renascentista português, seja por nelas conterem, em algumas passagens – por exemplo, no “Auto na Villa de Victoria”, como nos versos 1503 y 1510, quando o poeta se refere ao temor de Deus: “¡Oh que pena/ será estar en la cadena,/ y vivir siempre muriendo,/ y morir siempre viviendo!” – a , imagens e formas poéticas que se aproximam dos místicos renascentistas, como Santa Teresa de Ávila ou São Juan de la Cruz, no emprego das frases exclamativas e das antíteses morir/vivir.

O teatro de Anchieta com cantos e músicas estimula o prazer, que é a força motriz, a meta, a alienação da vida (HELLER, 1980), e, por meio da burla, desantropomorfiza os mitos, características renascentistas. Mas a variedade de cenário rompe com a uniformidade daquele imposto pela renascença e começa a ser representativo em separado: exterior e interior, aproximando-se do Maneirismo, primeiro estilo moderno, que tende a preocupar-se com problemas culturais, e considera que as relações entre a tradição e a inovação devem ser resolvidas por meios racionais, possibilitando diferenciações de movimentos (HAUSER, 1972) e que, por sua vez, não se confirma a um período histórico determinado e particular, misturando-se com as tendências barrocas, tornando-se, às vezes, segundo Orozco Díaz (1970), devido à complexidade do estilo, a se ter dificuldade de separá-lo dos recursos do Barroco. Este nasce de impulsos de imperativos vitais e anímicos, por exigências da realidade e da vida, da inquietação e da luta interior e valoriza o sensorial, e apresenta, em quase todas as suas criações, um desejo





de concentração e subordinação, diferenciando da Idade Média, segundo Hauser (1972, p. 560), que tem um método acumulativo.

Quanto ao Barroco e ao Maneirismo, Hauser explica (1972, p. 478) que o Barroco “triunfa sobre o estilo maneirista mais refinado e exclusivo à medida que a propaganda eclesial da Contrarreforma se espalha e o Catolicismo se torna de novo uma realização do povo”. Ele será a arte palaciana do século XVII e a expressão de um ponto de vista terreno, intrinsecamente mais homogêneo, mas assume grandes variedades de formas nos diferentes países esferas de cultura, sendo o primitivo Barroco a expressão de uma tendência mais popular, mais emocional e mais nacionalista, enquanto o Maneirismo é um fenômeno universal europeu. Dessa maneira o teatro de Anchieta, que tende a buscar entrosar-se com os habitantes que lhe iam assistir, tende para o estilo barroco. Assim como não se deve falar, já apontado por Hauser (1972, p. 564), com o qual concordamos, de um estilo de uma época uniforme, dominando todo um período, pois, como existe uma variedade de “grupos sociais artisticamente produtivos”, assim também podemos dizer de um artista em diferentes fases de sua vida, e não em um só tempo ou estilo.

No estudo que faz sobre o teatro do Espírito Santo, Oscar Gama afirma que “a arte jesuítica do período da colonização é Pré-Barroca, [...] porque um dos grandes objetivos da Contrarreforma foi levar a arte ao povo, para levar o povo a Deus, afastando-o das correntes reformistas e tentadoras” (1981, p. 51).

Hauser declara que existe um questionamento sobre se a expressão artística original da Contrarreforma se encontra no Maneirismo ou no Barroco e explica que, quanto ao período, o Maneirismo está perto da Contrarreforma, pois a “austera atração espiritualista da época tridentina” se aproxima do Maneirismo muito mais do que do Barroco. Contudo a programação do catolicismo, por meio da arte, entre as grandes massas da população, é mais bem conseguida pelo Barroco.

Herança cênica do Barroco perdura até os dias de hoje em expressões populares sincréticas de longa e rica tradição, as quais sobrevivem no Espírito Santo, como em diversos pontos do país,

O JESUÍTA JOSÉ DE ANCHIETA - SEU TEATRO E O
AUTO NA ALDEIA DE GUARAPARIM
Ester Abreu Vieira de Oliveira





tais como a dança do tucumbi, o boi pintadinho, o congo, as procissões, as ladainhas, e o atual carnaval, festa associada ao calendário religioso e uma das expressões populares, de todo o Brasil, que atualizam uma cenografia de luxo, que aproxima às do teatro e festas barrocas.

Quanto às “pancadarias”, na antiguidade clássica existia uma arte popular de pantomimas, a par da alta tragédia e na Idade Média sobreviveu essa técnica nas farsas e nos teatros de bonecos em suas encenações como castigo. Apesar do desconhecimento arte popular medieval, ela deve ter sido mais significativa que a arte da clerezia.

Conclusão

Enfim, o teatro de Anchieta segue qual corrente literária?

Portanto, conclui-se que o teatro anchietano é de circunstâncias, didático e popular. Mas como o autor aproveitou o prazer lúdico que os indígenas encontravam na dança, no canto e em representações jocosas, unindo esse aspecto lúdico aos valores católicos, a sua obra dramática torna-se eclética e se encontra encavalgada entre o medieval, o maneirista, e o barroco com mescla de rituais autóctones.





REFERÊNCIAS

ANCHIETA, Joseph de. **Teatro de Anchieta**. Obras completas. Tradução de versificada, Introdução e notas de P. Armando Cardoso. São Paulo: Loyola, 1977. v. 3.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. **Anchieta, a Idade Média e o Barroco**. Rio de Janeiro: Editora Gernasa, 1966.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. **Anchieta e a Literatura Barroca em Latim**. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19272>. Acesso em: 7 ago. 2020.

BOSI, Alfredo. Colônia, culto e cultura. Anchieta ou as flechas opostas do sagrado. In: BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.11-93.

DRAMATURGIA DE CATEQUESE. **Tudo sobre o teatro brasileiro**. 2008. Disponível em: <http://www.jornallivre.com.br/194041/tudo-sobre-oteatro-brasileiro.html>. Acesso em: 7 ago. 2020.

GAMA, Oscar. **História do Teatro Capixaba**: 395 anos. Vitória: Fundação Cultural do Espírito Santo; Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1981.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972, v. 1.

HELLER, Agnes. **El Hombre del Renacimiento**. Barcelona: Ediciones 62, 1980.

MAGALDI, Sergio. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Global Editora, 2001.





OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. Um Mestre em terras de Santa Cruz, atual Brasil. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo**. 81 anos, Vitória (ES), n. 49, p. 11-21, 1997.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. As primeiras épicas na América do Sul. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo**, Vitória (ES), n. 50, p. 13-30, 1998.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. O jesuíta padre José de Anchieta: O lírico. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico**, Vitória (ES), n. 52, p. 73-90, 2000.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. As primeiras épicas na América do Sul. Araucana e Mem de Sá. In: **História em verso**. Vitória: Centro de Ensino Superior de Vitória, 2004. p. 17-24.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. Realidade no mundo de Indianismo em “Recepção na Aldeia de Guaraparim” – um auto de Anchieta como instrumento estratégico de ensino. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico**, Vitória, nº 70, p. 73-90, 2014 A.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. Notas acerca de José de Anchieta, dramaturgo de Espírito Santo y de Brasil. In: ZUGASTI, Miguel; OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira; CASER, Maria Mirtis (ed.). **El Teatro barroco: textos y contextos**. Vitória: PPGL: AITENSO, 2014 B. p. 31-52.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. Revisitando Góngora. **HISPANISTA** – Vol XVI – nº 62 – Julio – Agosto – Septiembre 2015, p. 1- 11. Disponível em: www.hispanista.com.br/artigos autores e pdfs/497.pdf.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. A lírica de um renascentista no Brasil. In: **METAPOEMAS. A poesia em torno d e sua própria tessitura**. São Paulo: Opção editora, 2017. p. 24-25.





OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. De Jesuítas, Soldados e Selvagens nos poemas Épicos Americanos: La Araucana, De Gesti Mem de Sá e Uruguai. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo**. Vitória ES: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 2018. n. 75. p. 181-208.

OROZCO DÍAZ, Emilio. **Maneirismo y Barroco**. Salamanca: Ediciones Anaya, 1970.

PONTES, Joel. **Teatro de Anchieta**. Rio de Janeiro: MEC; Serviço Nacional de Teatro, 1978.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.



CUATRO PROPUESTAS PARA LEER LA PREDICACIÓN BARROCA EN AMÉRICA

Juan Vitulli

En las últimas décadas, los estudios enfocados en la cultura americana virreinal han ampliado su campo de trabajo y su zona de influencia. Lejos ya de ser entendida como una disciplina abocada a la exploración de un pasado concebido como pieza de anticuario —que poco o nada tiene que ver con nuestro presente— los estudios coloniales han permitido observar una serie de continuidades y rupturas culturales que operaron desde los tiempos virreinales y que aún merecen ser investigadas. A partir de la revalorización de este complejo campo cultural, ha sido posible localizar toda una serie de cruces discursivos que fomentan un entendimiento mayor de uno de los períodos más importantes en la historia continental. El archivo colonial latinoamericano se piensa como un territorio elástico, en pugna, en constante transformación y redefinición donde, tanto en el pasado colonial como en la contemporaneidad, diferentes intervenciones letradas han venido trazando un diálogo inconcluso, en proceso y fructífero.

Dentro de una visión acotada de esta amplia y heterogénea serie discursiva, el siglo XVII presenta un momento singular y distintivo donde indagar las transformaciones de este archivo. Debido a estas nuevas miradas sobre el hecho colonial, es posible observar un interés creciente por diferentes producciones letradas que se originan pero que a la vez exceden el estudio de los géneros literarios tradicionalmente estudiados— crónicas, poesía, teatro, narrativa. Al analizar la producción cultural de este dinámico período, resulta indispensable recuperar distintas expresiones que formaron parte del heterogéneo campo colonial. La predicación



sagrada, por ejemplo, se presenta, así como una de las producciones letradas con mayor presencia a lo largo de todo el siglo XVII. Heredera de las directivas y cambios propuestos a partir del Concilio de Trento, la predicación sagrada en español es un objeto de estudio de innumerables aristas desde donde poder analizarla.

Los estudios generales sobre el fenómeno de la predicación barroca en lengua española (SMITH, 1989; CERDAN, 2002; HERRERO SALGADO, 1986; DE LA FLOR, 1995) abrieron el camino para delimitar y clasificar esta práctica estableciendo un canon (no del todo estable) de autores, estilos, fuentes, polémicas y características generales desde el punto de vista textual. Al momento de imaginar la oratoria sagrada más allá de su dimensión de artefacto verbal, se ha priorizado un tipo de acercamiento que puede llamarse *devocional* y que prioriza el establecimiento o la dilucidación del sentido de los sermones como expresiones puras del discurso religioso/ teológico de la Contra-Reforma, adscribiendo a ciertas tendencias religiosas o demostrando una filiación ecuménica. Curiosamente, la oratoria sagrada virreinal no ha sido explorada por la crítica académica más allá de sus límites textuales y devocionales. Como consecuencia, este parcial acercamiento no ha profundizado en un tipo de análisis que destaque las intersecciones culturales entre la predicación (como práctica cultural compleja) y su horizonte de representación. Este hecho ha aislado al fenómeno de la oratoria y construyó una imagen no del todo precisa de la misma sin interesarse en conectarla con otras discursividades presentes en la ciudad letrada virreinal.

En este ensayo propongo realizar una meditación sobre la oratoria barroca en el siglo XVII americano prestando especial atención a su función dentro de esta compleja y heterogénea sociedad. Específicamente me interesa señalar algunas alternativas posibles de investigación que puedan sumarse al campo de estudio y suplementar lo ya hecho por las aproximaciones mencionadas. Con este objetivo, propongo prestar atención a cuatro intersecciones culturales que ayudarán a observar la conexión de la oratoria sagrada con otros discursos de su tiempo y, al mismo tiempo, demostrar la necesidad de utilizar nuevas herramientas de análisis





cultural para repensar uno de los fenómenos más importantes de la experiencia virreinal americana. Mi lectura tiene como finalidad recuperar diferentes significantes culturales que formaron parte de la oratoria sagrada pero que la crítica no se ha detenido a analizar con el mismo celo y detalle que otros aspectos. Voy a acercarme a la predicación indagando el vínculo entre lo sagrado y lo profano (misterio y ministerio), la conexión con la cultura material (en especial el púlpito), su compleja situación con el discurso criollo (señalando la relación entre conocimiento y lugar de enunciación) y, por último, presentaré un caso de archivo que funcionará como un microcosmos donde observar la dinámica y el funcionamiento de estos elementos entre otros se gran importancia.

Existe lo que podría definirse como una paradoja fundacional en la predicación que dificulta la tarea a los y las que nos dedicamos a su estudio. La paradoja oscila en torno a los conceptos de abundancia y carencia. Este par conceptual es, quizás, uno de los elementos distintivos que, si bien no es único ni privativo del fenómeno de la oratoria sagrada, se mantiene constante desde hace años y no ha permitido el incremento en el caudal de estudios sobre la predicación como sí sucedió en otras áreas de análisis de la cultura barroca americana. No hay dudas que la predicación fue uno de los géneros más practicados en la ciudad letrada americana. Los innumerables catálogos de autores, libros e impresos presentes en las bibliotecas más importantes del continente lo atestiguan.¹ Como sabemos, el calendario litúrgico, las fiestas, las exequias, los recibimientos de autoridades civiles y eclesiásticas, así como también cualquier otro acontecimiento ordinario o extraordinario fueron algunos de los factores que, combinados, configuraron una cultura de la devoción ávida de la palabra emitida desde el púlpito.² Debido a su carácter inmediato, performativo, presencial y cambiante, la oratoria se practicaba en un espacio material

¹ El estudio de Perla Chinchilla Pawling, por ejemplo, contiene valiosa información y análisis sobre predicadores novohispanos.

² El estudio enciclopédico y descriptivo de Herrero Salgado provee información muy relevante sobre los predicadores y tratadistas más destacados del Barroco español.





y simbólico difícil de recuperar o reconstruir en su totalidad desde nuestro presente histórico.³ Al acercarnos a este fenómeno cultural podemos recrear algunos elementos propios del espacio de enunciación, reflexionar sobre el objetivo e impacto con que se pensaba esta actividad, clasificar las características textuales más comunes de este género, enumerar y describir los impresos analizando sus características de publicación y circulación, revelar cuáles eran las expectativas que generaba la predicación de un sermón en la ciudad virreinal americana y hasta es posible señalar de qué forma algunos letrados del Nuevo Mundo participaron del proceso de construcción del predicador del Barroco.

Lo sacro y lo profano

En su reciente estudio *Un imperio de mártires*, Alejandro Cañeque sostiene la importancia de estudiar los fenómenos discursivos religiosos de la temprana modernidad ibérica más allá de la visión estrictamente confesional. Para ello, Cañeque asevera que es posible recuperar conceptos culturales amplios en textos que surgieron dentro del estricto ámbito religioso. Los testimonios sobre mártires y santos en este contexto serán para el historiador un punto de partida para poder indagar con mayor profundidad no tanto las polémicas teológicas presentes en este discurso (la veracidad del martirio, los testimonios, su número) sino como marco de referencia para recuperar su función en la sociedad que los vio aparecer. El conjunto de textos martiriales será así entendido por Cañeque como “un conjunto de prácticas discursivas que dieron forma y significación” (2020, p. 24) a las acciones llevadas a cabo por las diferentes órdenes religiosas en distintas zonas geográficas y que nos permiten estudiar las formas de representación del poder, la agencia de los sujetos y la imaginación política del imperio. Justamente es a partir de un enfoque similar que propongo desplazar del centro de interés

³ De la Flor ha sido uno de los pioneros en tratar de abordar la oratoria sagrada poniéndola en diálogo con otras disciplinas del XVII.





sobre la oratoria con una visión estrictamente devocional o evangélica. De la misma manera en que Cañequé busca salirse de esa trampa hermenéutica— leer los testimonios sobre mártires solo como ejes narrativos que solo pueden explicarse dentro de las coordenadas religiosas— mi intervención crítica busca establecer diálogos entre la oratoria sacra y otros significantes culturales. La interpretación puramente devocional que busca establecer el rol de la predicación solo en términos de su efectividad como herramienta religiosa (ya sea de conversión y reafirmación del estatus quo) no será mi objetivo, sino que prefiero analizar un grupo de textos sobre oratoria (sermones, artes de predicar, y crónicas) como documentos complejos de un archivo en constante construcción que merecen ser evaluados para comprender las diferentes formas en que las mentalidades del XVII americano concebían a la predicación, sus artífices y sus efectos en la sociedad.

Una buena alternativa para poder evitar la lectura puramente devocional de la predicación se puede encontrar en la propuesta del filósofo italiano Giorgio Agamben quien, en su obra *Opus Dei. Arqueología del oficio* realiza una arqueología del término liturgia y observa que en su origen este concepto poco tenía que ver con lo sagrado. En el mundo grecorromano, la liturgia representaba un servicio a la comunidad que un individuo debía prestar al resto de la sociedad. La transformación que el concepto va a experimentar en el mundo cristiano se observa cuando se pasa de un servicio público a uno sacrificial, donde la figura del “leitourgos” máximo ahora es Cristo, quien llevará a cabo un sacrificio único e irrepetible que, simultáneamente establecerá las bases para la regulación de este rol y del sujeto que lo encarnará: el sacerdote. Agamben señala una relación paradójica entre lo que él llama el misterio y el ministerio dentro de la práctica litúrgica:

Lo que precisamente define a la liturgia cristiana es el intento, aporético, pero siempre reiterado, por identificar y articular al mismo tiempo en el acto litúrgico —entendido





como opus Dei— misterio y ministerio, esto es, hacer de la liturgia tanto un acto soteriológicamente efectivo como un servicio que el clérigo presta a la comunidad. (2013, p. 19)⁴

Para Agamben, el proceso de construcción, regulación y forja del sujeto sacerdote, de sus obligaciones y servicios a la comunidad religiosa debe pensarse dentro de este contexto filosófico. De esta manera, la tarea del sacerdote se presenta como una representación de lo irrepresentable, basado en la ausencia de referente externo: es decir, como un acto performativo que se cierra sobre sí mismo al momento de realizarse en el espacio sagrado, en una temporalidad sacra y aislada, y a partir de una praxis litúrgica específica. El oficio religioso se basa entonces en la posibilidad de repetir a través de la liturgia (ministerio) aquello que ya es imposible de realizar (misterio). Esta dualidad es posible encontrarla también en el proceso de formación del predicador barroco: frente a las ideas específicas que intentan proteger el campo de lo sagrado (misterio), surge un repertorio de reglas híper-especializadas que buscan controlar al mediador, al mensaje, al espacio, al receptor y a los efectos de este encuentro (ministerio). Este juego conceptual me ayuda a pensar de forma productiva la aporía constitutiva de la predicación. De esta manera no deberíamos ya tener que elegir entre un estudio devocional de la práctica o uno que busque reconstruir las intersecciones culturales, sino que, como lo voy a demostrar al analizar el vínculo entre oratoria y materialidad, es desde el mismo discurso fundacional de la oratoria sagrada barroca que se proyecta esta oscilante relación entre lo inmutable y lo cambiante, entre lo sacro y lo profano de la actividad en el púlpito. De esta manera, será más fructífero conectar las diferentes disposiciones en torno al acto oratorio con, por ejemplo, los avances en la medicina, la acústica, la física y otras zonas del saber barroco.

⁴ Cito la edición en inglés (“What defines the Christian liturgy is precisely the aporetic but always reiterated attempt to identify and articulate at the same time in the liturgical act—understood as opus Dei—mystery and ministry, that is, of making the liturgy as effective soteriological act and liturgy as the clergy’s service to the community.”) Mi traducción.





Si, como Sarah Finley, Gina Bloom y Jennifer McDermott aseveran, en el siglo XVII existen numerosos testimonios que conectan los descubrimientos en materia anatómica con las teorías del sonido, la predicación barroca hispánica podrá también darnos innumerables ejemplos donde observar este tipo de relación entre áreas del conocimiento que, durante mucho tiempo, se consideraron erróneamente independientes.⁵

Púlpito y materialidad

Una forma posible de aproximarse a la predicación barroca americana consiste en analizar los diferentes testimonios que tratadistas y autores de artes de predicar dejaron en sus libros sobre la materialidad del objeto púlpito y su complejo rol en la predicación. El púlpito será así representado en estos tratados siguiendo una lógica binaria que expone las ventajas y los obstáculos que este objeto tecnológico brinda al predicador evangélico en el momento de ejercer su ministerio. Este modo de pensar la materialidad concibe al púlpito dentro de la liturgia católica postridentina y se constituye en un aspecto de vital importancia para reconstruir la función de la predicación en su completa dimensión cultural. Si bien la bibliografía primaria sobre la oratoria en el mundo hispánico del siglo XVII ha crecido notablemente, este avance se ha concentrado fundamentalmente en aspectos textuales, de autoría, publicación y circulación de estos textos. Gracias a la atención sobre estos ejes, se conocen con mayor profundidad las producciones de nuevos predicadores y, a consecuencia de esto, se produjo la ampliación de un canon de sermones más vasto y mejor

⁵ El ensayo de Finley es un excelente ejemplo para observar la conexión entre los descubrimientos científicos en torno a los sentidos (especialmente el oído) y su vínculo con otras zonas del discurso barroco ibérico. McDermott y Bloom, por su parte, investigan sobre intersecciones similares, pero enfocándose en el campo cultural británico.





descripto.⁶ Este proceso de descubrimiento de las diferentes obras que crean el corpus textual, se complementan muy bien con los análisis que se enfocaron en la plena interacción entre lo verbal y lo icónico/visual dentro del evento oratorio.⁷ Sin embargo, la intersección entre el púlpito y la oratoria no se ha beneficiado de este creciente interés en lo que un historiador del arte renacentista llamó el estudio de las “preaching mentalities.”⁸ La influencia del púlpito como objeto en la tarea misma del predicador no puede minimizarse, ya que en su dimensión material, el púlpito combina y sintetiza los grandes temas debatidos en torno al valor, la función y la efectividad del discurso oratorio evangélico.

En su valioso estudio sobre el origen, la evolución, los cambios y la significación del púlpito en el Renacimiento, Ben-Aryeh Debby señala la importancia de pensarlo inserto dentro del espacio litúrgico. Debido a su naturaleza como objeto tecnológico y simultáneamente artístico, el púlpito presenta numerosas aristas que conviene explorar para poder reconstruir su valor y funcionalidad. Debby nota que “ambos, el púlpito y el sermón son dos modalidades retóricas operando en conjunto para transmitir con efectividad un mensaje religioso y cultural” (2007, p. 11). Es necesario primero recordar que el espacio mismo de la iglesia fue un elemento de cierta estabilidad arquitectónica y simbólica, ya que en cada edificio sacro se repiten un conjunto limitado de objetos y muebles que cumplen con las actividades sacramentales y pastorales: altares, confesionarios, tumbas, pilas bautismales y pulpitos se encargan de regular las acciones de los cuerpos que habitan este espacio. Sin embargo, como Evonne Levy señala

⁶ Por ejemplo, gracias al enciclopédico estudio de Herrero Salgado se conocen hoy una cantidad numerosa de predicadores, tratadistas y obras de la Península Ibérica. A diferencia de este último investigador, Núñez Beltrán ha realizado un excelente estudio de predicadores en Sevilla durante el Barroco.

⁷ Son imprescindibles los estudios de Giuseppina Ledda sobre la relación entre lo visual y el ámbito de la predicación.

⁸ El término fue acuñado por Peter Howard en su libro *Beyond the Written Word. Preaching*.





al hablar de los interiores eclesiásticos de la España barroca, esta estabilidad se veía afectada debido a que su efectividad estaba estrechamente vinculada a las técnicas sobre los sentidos. Se creaba así un espacio interior hecho de diferentes capas conceptuales que apelaban a captar la percepción del auditorio a partir de constantes estímulos visuales, sonoros, olfativos y táctiles. Se intentaba entonces evitar la fragmentación del mensaje evangélico propuesto desde la arquitectura y la decoración interior de la iglesia, proyectando una serie de significados estables por medio de objetos reconocibles.⁹ Debby observa que, desde la Edad Media, la prédica se ejercía a partir de la introducción de dos ambores móviles cuya su ubicación se fundamentaba en el tipo de mensaje que se predicaba desde ellos. Es por ello que sobre el costado sur de la nave principal se ubicaba el ambón desde donde se decía la lección, mientras que el evangelio se predicaba desde la parte norte (2007, p. 54). El primer cambio que se percibe se origina alrededor del siglo XIII, cuando se propone y codifica el uso de un único púlpito en el espacio eclesiástico localizado en la parte central de la nave, delante del coro y más cerca de la congregación. Esto supone un cambio en la concepción del púlpito ya que se comienza a considerarlo como la plataforma desde la cual el predicador va a dar su mensaje y tiene que enfocarse en la comunidad sobre la cual quiere intervenir. (DEBBY, 2007)

Esta transición se constata también a partir de otro cambio de considerable importancia: la construcción de púlpitos fijos que se proyectaban desde los pilares o la pared de la nave como un balcón hacia el público que asistía a la iglesia. Este hecho respondía a la necesidad de diferenciar dos eventos verbales cruciales en la ceremonia religiosa: la lectura de los evangelios se hacía a la manera tradicional desde los ambores móviles, mientras para la predicación se usaba el púlpito. Así el sermón adquiría cierto grado de autonomía dentro del rito (DEBBY, 2007). Como es posible deducir, la palabra del predicador está enmarcada dentro de un espacio obsesivamente reglamentado, ya que el acto oratorio debe

⁹ Una buena síntesis del tema puede encontrarse en el artículo “Church: Interior” en *Baroque Lexicon*.





formar parte de una unidad mayor, debe insertarse en una economía simbólica del espacio que responde a lineamientos litúrgicos. Pero es con la llegada del Renacimiento que se observa una variación de singular importancia:

El púlpito se encontraba en la nave de la iglesia de cara a los pasillos laterales ya que así evitaba el molesto eco producido en el transepto. La acústica de la iglesia era la que determinaba que pilar se elegía para la ubicación del púlpito. Mientras que en el medioevo el lugar del púlpito se definía a partir de estrictas reglas litúrgica (y por eso estaba siempre ubicado del lado del Evangelio) durante el Renacimiento no se siguió más esta regla y los púlpitos podían encontrarse tanto al norte como sur de la nave principal. (DEBBY, 2007, p. 55)¹⁰

Es interesante notar cómo un motivo puramente acústico (el eco) afectaba la ubicación del púlpito en la nave central. Como consecuencia se observa desplazamiento del discurso de la liturgia ya que las construcciones ahora buscarán obtener un espacio adecuado dependiendo fundamentalmente de cuestiones materiales cuantificables, clasificables y controlables, me refiero, claro está, al sonido y sus efectos en el edificio.

Para utilizar el vocabulario de Agamben, el posicionamiento del púlpito en este momento histórico responde más a cuestiones de ministerio que de misterio. Aunque el discurso litúrgico siga ejerciendo un rol clave en la distribución del espacio eclesiástico, sin embargo, el posicionamiento del púlpito se realiza a partir del deseo de controlar y alcanzar la efectividad de la comunicación.

¹⁰ Cito de la edición en inglés (“The pulpit was often placed in the nave toward the side aisles, where a troublesome echo from the transept was avoided. The acoustic of the church determined which pillar was chosen for the location of the pulpit. While in medieval periods single pulpits follow a strict liturgical rules and thus were placed on the Gospel side, in the Renaissance they no longer followed this rule, and pulpits could be found on either the north or south side of the nave”). Mi traducción.





Siguiendo lo estudiado por Geroge L. Hersey en torno a la conexión entre geometría y arquitectura en el Barroco, hay un cambio en la manera de concebir la función del púlpito vinculado con estrategias para incrementar y aprovechar su capacidad tecnológica en lugar de priorizar su función simbólica y litúrgica (2001). Aunque el discurso litúrgico siga ejerciendo un rol clave en la distribución del espacio eclesial, sin embargo, el posicionamiento del púlpito se realiza a partir del deseo de controlar y alcanzar la efectividad de la comunicación. La posición en la nave central (que busca aprovechar y evitar los problemas del eco en los edificios religiosos) en conjunción con la suma de elementos con finalidad tanto visual como sonora, hacen que se perciba un cambio en la forma de considerar el objeto púlpito, dándole mayor importancia a la dimensión material (lo que el auditorio ve, escucha y toca) en lugar de a la simbólica— lo que el objeto representa dentro del evento litúrgico.¹¹ Por ejemplo, a partir de los descubrimientos y avances en torno al funcionamiento de la acústica, se codificó el uso del tornavoz como pieza clave del púlpito, ya que este objeto material, debido a su ubicación sobre el cuerpo del predicador, ayudaba a que la palabra del orador cristiano llegara de manera efectiva a su auditorio a partir de la refracción, la concentración y el aumento de la voz (HERSEY, 2001). Por otra parte, se percibe también este claro interés en la dimensión material del púlpito a partir de las reflexiones en torno al diseño de la cátedra y el respaldo en función de los valores espaciales y visuales. El primero opera como un filtro que controla al cuerpo del predicador, mostrando y escondiendo frente al auditorio el—como lo llamaban en los tratados de predicación— decente gobierno del cuerpo y del gesto. El segundo elemento, aparece mencionado como el eje rector desde donde proyectar la mirada, los movimientos y las palabras.

¹¹ Debby señala con claridad esta conexión al afirmar que “Another important aspect is the close affinity between preachers and their pulpits; the location of the pulpit was determined on the basis of its best utility for the preacher and in line with the preaching tradition. Thus preaching pulpits were located in the lower nave in the midst of the audience and in close proximity to male and especially female listeners” (DEBBY, 2007, p. 71).





En definitiva, estas nuevas variables advierten sobre el grado de atención que tanto los diseñadores como los mismos predicadores y tratadistas prestaron a la materialidad del púlpito. Ahora bien, estas preocupaciones sobre el aspecto tecnológico del objeto también chocaban con los límites que la realidad les imponía, debido al estado para nada ideal de las iglesias donde se llevaba a cabo la prédica del sermón. En otras palabras, el púlpito es tanto una herramienta que promueve y hace más efectiva la palabra del predicador, pero, simultáneamente, el púlpito aparece mencionado como un obstáculo que el orador católico deberá superar cuando las condiciones materiales de este foco de enunciación no sean las ideales. Hay una tensión constante entre la idea del púlpito como el medio más adecuado para emitir el mensaje y su imagen como una materia resistente sobre la cual el orador deberá reflexionar si busca que su performance sea efectiva. Siguiendo este razonamiento sería importante avanzar en esta clase de análisis sumando otras aristas del fenómeno de la cultura material para poder ver en acción su dinámica interna. Considero necesario, por ejemplo, estudiar los planos de las iglesias virreinales, sus púlpitos y las diferentes variables arquitectónicas que podrían aportar información de suma importancia para poder estudiar con mayor profundidad ejemplos específicos en el territorio americano.

Imaginando al predicador desde América

Otro elemento importante para repensar el rol de la predicación en el XVII americano es establecer un catálogo de artes de predicación escritos y/o publicados en los territorios virreinales para poder ver su vínculo con el discurso criollo. En mis últimas investigaciones de archivo, he podido identificar al menos cuatro libros con estas características que se constituyen en ejemplos cruciales para entender no sólo las relaciones culturales transatlánticas (de qué forma el capital cultural ibérico circuló en los diferentes virreinos) sino que también son testimonios de suma importancia para poder conectar la práctica de la predicación con el surgimiento y la consolidación del discurso criollo.

CUATRO PROPUESTAS PARA LEER LA PREDICACIÓN

BARROCA EN AMÉRICA

Juan Vitulli





En esta sección analizaré tres ejemplos donde nos encontramos con predicadores que deciden escribir o publicar un arte de sermones desde su singular espacio enunciativo americano.¹² Los manuales responden, desde sus particulares contextos de producción a la pregunta rectora de esta sección de mi ensayo: ¿cómo imaginar al perfecto predicador desde el “Nuevo Mundo”?¹³ Estos tres tratados no han sido estudiados en profundidad por la crítica y es por eso que los presentaré de forma cronológica y descriptiva, buscando generar futuras lecturas y aportes.

El primer tratado de la serie se titula *El predicador de las gentes San Pablo. Ciencia, avisos y obligaciones de los predicadores evangélicos* y fue publicado en Madrid en 1638. Su autor, Juan Rodríguez de León (Lisboa 1590-Puebla 1644) es, quizás, el menos conocido de tres hermanos que dejaron una marca indeleble en el mundo virreinal hispanoamericano. Su padre, Diego López de León era hijo de un judío portugués que fue quemado vivo en Lisboa. A consecuencia de este peligroso ambiente, comenzó un solitario peregrinar que incluyó desplazamientos dentro y fuera de la península ibérica: de Lisboa hacia Valladolid, dejando allí a su familia (esposa e hijos) para luego decidirse a cruzar el Atlántico y afincarse en Buenos Aires, lugar donde logra cierta estabilidad económica como comerciante. En 1605, ya en el territorio austral, López de León puede reencontrarse con su familia conformada por su esposa Catalina de Esperanza Pinedo y dos hijos varones, Juan y Antonio, que se les unirán en esta nueva etapa de su vida. En tierras americanas nacerá el tercer hijo, que será bautizado como Diego. Los hijos de López de León seguirán la trayectoria ascendente de su padre en los territorios americanos y podrán

¹² Existe un cuarto tratado escrito en América y publicado en España. Su autor fue el padre Martín de Velasco, nacido en Santa Fe de Bogotá donde desempeño diferentes cargos eclesiásticos de importancia. Para un estudio sobre el vínculo entre predicación y discurso criollo, véanse los ensayos de Mauricio Beuchot (1995) y Juan Vitulli (2018).

¹³ Para una visión general sobre la conexión entre arte retórica y expansión geográfica, véase Abbot. (1996)





acceder a diferentes instituciones educativas que los formarán intelectualmente. Antonio y Diego de León Pinelo difícilmente necesiten una presentación biográfica ya que sus figuras y sus obras son reconocidas por la crítica académica: el primero es conocido como recopilador de las leyes de Indias, relator del consejo y escritor incansable; mientras que su hermano menor Diego ha pasado a la posteridad, entre otras cosas por su labor como jurista y rector de la Universidad Mayor de Lima. El mayor de los hermanos, Juan (que nunca adoptó el apellido como sus hermanos) continúa siendo casi un desconocido. Gracias a los trabajos de Ernesto de la Torre Villar, se ha podido reconstruir una vida itinerante que cruza los territorios materiales y simbólicos de Lisboa, Valladolid, Buenos Aires, Córdoba, Tucumán, La Plata, Lima, Madrid y Puebla de los Ángeles; al mismo tiempo se ha vuelto visible una labor intelectual que nada tiene que envidiar a la de sus reconocidos hermanos. Juan Rodríguez de León se destacó como orador sagrado y de su producción conocemos hoy aproximadamente 30 piezas oratorias de importancia de entre la que se destaca una oración fúnebre dedicada a Fray Hortensio Félix Paravicino. Dejó su marca también como prologuista del *Epítome de la Biblioteca Oriental y Occidental* (1629) y el *Tratado de confirmaciones reales* (1630), ambas escritas por su hermano Antonio. También fue invitado por el famoso obispo de Puebla Juan de Palafox y Mendoza para escribir una nota prologal a su *Historia real sagrada del Obispo* (1643).

Fue en Puebla que escribió su obra mayor, *El predicador de las gentes San Pablo. Ciencia, avisos y obligaciones de los predicadores evangélicos*, que, como anticipé, será publicada en Madrid en 1638. Este impreso es el que me interesa apenas describir en esta sección ya que es un tratado sobre la predicación basado en la figura del apóstol san Pablo como ejemplo máximo del orador cristiano que el autor escribió en territorio mexicano y que, posiblemente, sea el primero de la serie de artes de predicación americanas. En su libro, Rodríguez de León no sigue la ya codificada estructura argumental de los tratados





de retórica adaptados a lo divino, sino que prefiere alcanzar el mismo objetivo (describir las características fundamentales del predicador ideal) a través de diferentes capítulos donde se combinan episodios de la vida de san Pablo que pueden interpretarse a través de una glosa que traduce las acciones dentro del marco de la predicación. A diferencia de muchos de los tratados de mayor circulación de la época, donde la figura del predicador surge a partir de diferentes secciones y capítulos basados (pero no exclusivamente) en la estructura de los libros de retórica clásica, de León construye una imagen del predicador a partir de materiales diversos, asentando su propósito a través de la idea del modelo/antecedente que, aunque inimitable en su perfección, dejará el camino y el recorrido que los demás predicadores deberán proseguir. Curiosamente, siendo el primer tratado de esta serie de artes de predicar escritos en territorio americano, Rodríguez de León no hace ninguna mención a su propio espacio de enunciación ni a su inédita producción discursiva desde la geografía virreinal.

A pesar de esta ausencia de referencias explícitas a su situación inédita como predicador en los territorios americanos, Rodríguez de León va a proponer, de manera oblicua, una forma de acercarse a la figura del predicador que, tácitamente, contiene su propia experiencia como sujeto en tránsito por la geografía imperial. En los más de 255 folios que su obra ocupa, el tratadista sostiene que, más allá de los saberes y disciplinas que es necesario aprender y practicar para alcanzar la calidad oratoria, una de las cualidades mayores en la construcción del perfecto predicador está vinculada con el movimiento y el desplazamiento a través de diferentes territorios. Para Rodríguez de León, la figura de san Pablo es crucial ya que “tanto alumbró predicando, tanto vio discurrendo, que el sol, por su elíptica de oro, dando vuelta al mundo sin cansarse y comunicando luz sin detenerse, pareció su retrato en los viajes, o su púlpito en los sermones.” (1638, p. 51) El sol y su incesante movilidad se vuelven, a partir de esta analogía, figuras que permitirán interpretar plenamente la función del predicador





en el Barroco ya que san Pablo será el modelo que seguir por las futuras generaciones. La luz se entiende aquí como la doctrina que necesariamente estará también asociada con la praxis del predicador, esto es con la capacidad de “dar vuelta al mundo sin cansarse” transmitiendo su palabra, pero simultáneamente adquiriendo una distinción inédita debido al derrotero por tierras extrañas. No hay, parecería sugerir Rodríguez de León, separación entre el conocimiento adquirido y el espacio de enunciación que se asume en cada acto del saber, y así invierte la relación sol/modelo, llamando al primero retrato tanto de la incansable movilidad del segundo, pero también imagen de su propio espacio material desde donde se lleva a cabo la prédica, el púlpito.

El segundo libro que quiero destacar se titula *El orador católico, atento y advertido. Aviso y persuasión a los neotéricos oradores* (Madrid, 1658) y fue escrito por el religioso Andrés Ferrer de Valdecebro, nacido en Albarracín (Teruel) en 1620, en el seno de una familia noble cuyo linaje se conectaba con la casa de san Vicente Ferrer. En este contexto fue educado bajo estrictas normas humanísticas hasta que el joven estudiante decidió viajar a Madrid, ingresar en la Orden de Predicadores, y luego obtener el grado de Maestro en Sagrada Teología en el convento de Santo Tomás. Los documentos biográficos consultados no contienen información específica de su viaje a Nueva España, pero es posible aseverar que para 1640 Valdecebro ya se encontraba en los territorios virreinales. En Puebla fue Rector del Real Colegio de San Luis, ejerciendo una tarea pastoral e intelectual notable que puede reconstruirse a partir de la gran cantidad de libros (al menos siete figuran en los catálogos estudiados) que el autor escribe durante su estancia americana. En 1658, el dominico ya ha regresado a España, y comienza una impactante tarea de escritura y publicación: a partir de esta fecha y hasta el día de su muerte, el predicador publicará dieciséis libros, y al mismo tiempo impartirá clases de Teología Moral en Alcalá de Henares, se vinculará a la Corte, llegando luego a ser Calificador del Consejo de la Suprema Inquisición. Su muerte acaeció en 1680. Valdecebro orientó su vida y obra hacia la oratoria y





los temas religiosos; pero su curiosidad intelectual se aprecia también en una variada y heterogénea producción: tratados de predicación, misceláneas, hagiografías, tratados políticos, sátiras, discursos sobre poesía, tratados teológicos, algunos poemas, libros de emblemas y jeroglíficos constituyen un archivo extremadamente completo que testimonian la importancia de este autor y su participación en la cultura del Barroco. Puebla, Madrid, Alcalá, Valencia, Salamanca y Pamplona constituyen un mapa simbólico, un territorio profuso que informa sobre dónde el autor escribe, publica o hace circular su obra, a veces usando también pseudónimos tales como Sanedrio Rifer de Brocaldino o Suplicio Severo cuando su tarea de escritor se dedicaba a la vena crítica, por la cual fue exiliado de la corte. A su vez, se ha notado que el autor dejó unos nueve manuscritos que su familia se encargó de cuidar. Sin lugar a dudas, sus obras más conocidas (de la cuales se hicieron cuatro impresiones) fueron los dos tomos titulados *Gobierno general, moral y político hallado en las fieras y animales silvestres* (1658) y su continuación, el *Gobierno general, moral y político hallado en las aves más generosas y nobles* (Madrid, 1669).

Leyendo el *Orador católico* (probablemente escrito en 1640, cuando Valdecebro aún residía en Puebla), hallé que la conexión de Valdecebro con el mundo colonial no sólo tenía que ver con el espacio donde vivió, enseñó y escribió, sino que también dejó constancia en este libro de su conexión con los letrados criollos mexicanos. En la sección “Al que leyere”, Valdecebro presenta un primer recuerdo de la Puebla virreinal:

Lo escribí en la Nueva España, adonde adelanta así la viveza de los ingenios, como el uso de la razón la naturaleza de los Criollos, y con breve enseñanza salen muy aprovechados. No tienen a la vista el premio, y como se hallan en su patria extraños, les dura el tesón del estudio, hasta que conocen y experimentan lo que les obliga a aflojar. Fuera admiración al mundo, si los paladeara alguna esperanza de lograr sus desvelos. (1658, p. XXII)





La primera configuración que Valdecebro hace se conecta con los significantes más visibles en torno a la constitución de un discurso criollo durante el siglo XVII: la capacidad intelectual de este sector sobresale en el paisaje mexicano debido tanto a sus cualidades infusas como a su sorprendente capacidad de aprendizaje. Esta apología del ingenio criollo, sin embargo, se completa a partir de las cualidades negativas de la escena: por un lado, no existe en el horizonte de representación criolla una meta tangible a alcanzar a pesar de su labor intelectual (no tienen a la vista el premio y eso los obliga a aflojar), y, más importante, Valdecebro acuña una frase que bien podría entenderse como un emblema de las quejas criollas a lo largo de este tiempo: la extrañeza en su propia patria. Utilizando de manera sutil un concepto de indiscutible carácter contradictorio (ser un extraño en su propia patria) Valdecebro tácitamente expresa dos ideas muy importantes que se ocupan de definir y delimitar el marco semántico de la que llamo “pose criolla” (VITULLI, 2013). Si por un lado existe un claro sentido de pertenencia y posesión (su patria), simultáneamente se expresa un desplazamiento sufrido por el colectivo criollo que no les permite habitar su propio espacio. Claro está, Valdecebro en ningún momento está proponiendo una vindicación de todos los habitantes del espacio mexicano, sino que su propuesta opera como un canal por donde circulan las imágenes que definirán el heterogéneo ideario criollo, un ideario del cual su voz también forma parte en el proceso de construcción, creando así la necesidad de entender la fundación discursiva de lo criollo a partir de una polifonía.

El tercer texto que quiero mencionar en este recorrido de lectura se titula *Arte de predicar preceptos de San Pedro Chrysologo sacados de sus Sermones fielmente* escrito por el franciscano Joseph Delgadillo y Sotomayor. Este manual de predicación fue, como se deduce de la “Dedicatoria” que precede al tratado, compuesto en Cusco alrededor del año de 1674 y, posteriormente, enviado para ser impreso en Lima, donde aparece en 1676. Pocos datos se tienen de la vida y las obras de Delgadillo y Sotomayor. Investigando los textos preliminares a su *Arte de predicar* se puede





aseverar que el padre Joseph era “hijo de la provincia de San Antonio de los Charcas” y que tuvo una muy buena relación con diferentes figuras relevantes de la cultura virreinal peruana. El manual de oratoria está dedicado al franciscano y comisario general de la orden en Perú, el padre Alonso Garrido Melgar, religioso peninsular que había sido padre y custodio perpetuo de la provincia de Andalucía y a quién Delgadillo y Sotomayor dice entregar el libro como prenda de devoción ante su llegada a la provincia de Charcas para tomar el cargo eclesiástico. Este texto preliminar contiene toda una serie de elogios que, si bien parecen elogiar la tarea pastoral y la autoridad de Garrido Melgar a partir de la analogía con diferentes figuras de poder de la antigüedad clásica grecolatina, simultáneamente, el tratadista peruano utiliza esta retórica del elogio ya que, afirma, “amparo seguro tengo dedicando aquesta obra a vuestra merced, luego que pone el pie en esta su provincia” (1676, p. XX). Este modo discursivo utilizado por Delgadillo y Sotomayor reaparece a lo largo de todo el tratado y define lo que se podría llamar su propia pose o figuración discursiva frente a la autoridad peninsular: el predicador peruano será solamente un canal, un mero transmisor del saber europeo. En el acto mismo de escribir un manual de predicación siguiendo las directivas tradicionales codificadas desde la publicación del famoso tratado de Fray Luis de Granada, Delgadillo y Sotomayor establece un marco de referencia específico y fácilmente reconocible por sus pares, los que podrán interpretar estos signos y así elaborar un sentido de pertenencia a un sector social a partir de una actividad intelectual reconocible.

La estructura del tratado sigue muy de cerca las formas más utilizadas al momento de diseñar un arte de predicación. En las 32 secciones del tratado se definen las características personales que todo predicador debe poseer, las diferentes clases de sermones, los tipos y los modos disímiles del estilo, las fuentes y los autores más importantes para el aprendizaje retórico, como así también las definiciones tradicionales de los tropos y figuras junto con toda una muy importante sección reflexionando sobre





los vicios y virtudes de la acción y la pronunciación del sermón. Dentro de esta compleja superficie textual, resulta de singular importancia su definición del rol que él está cumpliendo al escribir un tratado desde el territorio virreinal. Esta función se puede observar de manera específica en la sección “Al Lector” incluida en los preliminares al texto propiamente dicho del tratado. En esta parte, Delgadillo y Sotomayor intenta demostrar la necesidad de un manual como el suyo en este particular espacio enunciativo debido a la falta de calidad de los tratados circulantes. Curiosamente, a diferencia de muchos otros letrados del nuevo continente, Delgadillo y Sotomayor no utiliza la idea de la carencia o la falta como imagen directriz de su intervención en los bordes de la ciudad letrada, sino que es la multiplicación, sin orden, sin clasificación y sin la debida calidad lo que ha hecho posible y extremadamente necesaria su composición del tratado. Ahora bien, esta primera estrategia discursiva que pone el énfasis en su propia capacidad como sujeto que posee el ingenio necesario para corregir un problema que ha detectado en su campo cultural y así distinguirse por encima de muchos otros (tanto peninsulares como *americanos*) va a complejizarse a partir de una compleja torsión retórica propia de un discurso criollo que opera en sus palabras de forma subterránea y rizomática.

Con los ojos en el archivo. Una mirada a la intimidad del predicador virreinal

Un ejemplo de cómo reconstruir el contexto de producción de la predicación en la América virreinal de manera precisa y así recuperar el rol de la oratoria sagrada dentro de la ciudad letrada puede encontrarse en una obra casi desconocida del jesuita italiano Giovanni Anello Oliva: *Relación de la entrada de la Compañía de Jesús en el reino del Perú* (1638-1639). Como el historiador Carlos Galvez Peña, editor del texto, explica con claridad, Oliva produjo aquí un documento complejo dedicado





principalmente a la difusión de la obra educativa y misional de la Compañía de Jesús en el Perú. En este manuscrito aparecen diferentes historias, sucesos, eventos y figuras del mundo religioso americano, específicamente relacionados con el Virreinato del Perú. En la *Relación Oliva* introduce, entre tantos otros, un pequeño relato biográfico del padre Juan Sebastián de la Parra, un jesuita de origen español, nacido en el año de 1546 en Aragón y que, luego de una carrera importante dentro de la institución eclesiástica europea, va a convertirse, según Oliva, en uno de los más destacados fundadores de la provincia jesuita del Perú donde, luego de ejercer diferentes cargos relacionados eclesiásticos, muere en el año de 1622. En palabras de Oliva, de la Parra era “hombre de altísima oración y contemplación, favorecido en ella con especiales regalos que le hizo el Señor. Gran zelador de la honrra de Dios y provecho de las Alma.” Dentro de este contexto discursivo, Oliva introduce una pequeña, pero muy importante escena que nos permitirá observar la intimidad de un predicador en territorios virreinales visto desde la perspectiva de un contemporáneo. Este texto (inédito hasta ahora) tiene la ventaja de poner en primer plano cada uno de los aspectos que intervenían en la figura del predicador, dándonos claves interpretativas de suma relevancia para reconstruir y reflexionar sobre distintas intersecciones culturales que se ponían en juego a través de la predicación.

La escena sobre la preparación del predicador de la Parra puede leerse como un microcosmos de la oratoria sagrada en general, ya que allí se introducirán referencias a diferentes campos discursivos (la cultura letrada, el cuerpo, la liturgia, lo sagrado y lo profano) que parecen ir delineando las diferentes aristas que necesitamos rescatar para poder entender esta práctica cultural en su totalidad. Cito en extenso el pasaje de Oliva según la versión de Gálvez Peña:

Pero digamos algo del modo que tenía en disponerse y aparejarse para tan alto ministerio de la predicación evangélica: por lo menos empleaba tres o quatro días antes





della en liçión [sic] de santos y doctores de la yglesia sobre el texto del evangelio y glossa, que era lo primero que veía con la liçión, juntamente muy largas horas de oraçión y contemplaçión poniéndose delante del divino acatamiento y suplicándole con toda humildad le alumbrasse y diesse a entender el discursso y raçones que fuesen de mayor gloria suya y edificación de las almas; para lo qual le pedía también le ençendiesse en su amor y templasse el coraçón porque deçía era ymposible poder predicar bien sin tenerle bien templado. Y assí esto era lo que durava el día antes y víspera del sermón. Lo segundo que hacía era recogerse para este efeto en una hermita de la Madalena [sic] que estava en la guerta del Colegio de San Martín. Lo terçero diçiplinávase aquella noche por muy largo rato y algunas vezes eran dos y tres las que se diçiplinava y aun de hordinario traía siliçio, pero el día que avía de predicar se ponía un saco bien áspero. Lo quarto con que rematava el disponerse con profunda humildad, era que después de su larga oraçión deçía también missa a solas, no menos larga y esta acabada, lo que quedaba de la mañana hasta que le llamavan para que fuesse a predicar se estava en la coçina haciendo ofiçio de moço del hermano coçinero. Poníase el delantar [sic] en lugar de la sobrepelliz, barría la coçina y fregava las ollas con todo lo demás que era menester como si no tubiera otra ocupaçión para todo aquel día. Con esto se disponía, ensayaba, humillava, ençendía y abrassaba en el divino amor, con que quedaba como un serafín para el púlpito (que diferentes ensayes son estos para bien predicar de los que ussan aora algunos. (1638, p. 121-122)

Oliva estructura todo el retrato a partir de actividades muy precisas que el predicador lleva a cabo con el fin de prepararse para su tarea. Este conjunto de acciones sigue de muy cerca las diferentes disciplinas estipuladas desde Trento que tenían como objetivo afectar modificar y preparar el cuerpo y la mente del religioso que iba a llevar a cabo el sacro ministerio de la





predicación. Ese conjunto de acciones codificadas funciona en el retrato de Parra como índices precisos de un corpus de conocimientos y saberes que formaron parte del discurso de la Contra-Reforma en el mundo Hispánico y que tenían como misión principal construir, de forma efectiva, a un sujeto que llevaría a cabo uno de los roles más importantes de la cultura litúrgica de la temprana modernidad. Para transmitir en su plena complejidad esta forma de imaginar al predicador Oliva habla de las diferentes formas en que el predicador se apareja y dispone, es decir, se prepara para la prédica; y allí se observa un conjunto razonado y elaborado de actividades religiosas y profanas que destacan la necesaria relación entre lo que John O'Malley llamó la dimensión doctrinal (*fides*) como también las llamadas prácticas públicas (*mores*).

El retrato del padre Parra comienza con una presentación del material textual con el que el predicador se dispone para su tarea oratoria. Aquí se acentúa la importancia de lo que se definiría como el conocimiento letrado y el manejo del archivo cultural común que todo predicador deberá actualizar cada vez que lleve a cabo el ministerio oratorio. Esta preparación se extiende por un período extenso de días (4) e incluye un trabajo de reflexión intelectual profunda de textos pertenecientes tanto a la tradición teológica hermenéutica cristiana como al tema bíblico que se presentará desde el público el día del sermón. Esta primera caracterización de la labor del predicador desde el punto de vista intelectual se contrapesa de inmediato con las diferentes actividades devotas que él lleva a cabo casi de manera simultánea: de la Parra rezará y cumplirá uno a uno los ejercicios espirituales propuestos por Ignacio de Loyola con el fin de poder lograr una predicación exitosa.

Es interesante observar cómo las acciones del padre de la Parra involucran también cambios espaciales. En la víspera del sermón, Oliva cuenta que, para continuar con el proceso de preparación, el predicador abandonará el espacio íntimo de su celda y se dirigirá a un lugar marcado por la arquitectura religiosa: la ermita. Este desplazamiento ubicará al sacerdote





dentro de límites materiales y espirituales que lo llevarán a tomar los diferentes pasos restantes antes de consagrarse a la prédica del día. La noche previa al sermón, el predicador ejercerá una serie compleja de acciones sobre su propio cuerpo. De la Parra recurrirá una mortificación aún mayor de la habitual, algo que se transmite no sólo por la cantidad de veces que mortifica su cuerpo para purgarlo de todo elemento terrenal, sino que además se conecta con el amplio y complejo mundo de lo sartorial en el Barroco: si habitualmente el religioso usa una vestidura áspera para ejercer la penitencia, al disponerse para un evento aún más importante, elegirá una tela mucho más áspera buscando un efecto más profundo. De allí que, en soledad, el predicador dirá misa, ejercitando su capacidad oratoria sin la necesidad de un público que lo observe. Pero quizás el evento más sobresaliente de toda la escena sea la transformación del predicador en mozo de cocina que, ocultando la sobrepelliz (vestimenta que usará en el púlpito) debajo del delantal, se encargará de fregar y repasar cada una de las ollas y los demás utensilios de cocina con la misma devoción y seriedad que momentos antes se concentraba en los ejercicios espirituales. Oliva asevera que era el trabajo manual de la cocina lo que culminaba el proceso de aliño y preparación para la prédica, dejando al sujeto que lo ensayó como “un serafín para el púlpito.”

Resumiendo, esta mirada a la intimidad del predicador en América presenta cada uno de los tres significantes culturales que estructuraron este ensayo y nos invita a desarrollar modos nuevos de comprensión para la predicación barroca la América virreinal. El caso del padre de la Parra resume de forma precisa todo el contexto, simbólico y material, de producción, no sólo del texto que formará parte del espectáculo sermón, sino además permite observar un número importante de disciplinas (psicológicas y corporales) que formaban parte de la imaginación oratoria y que en un futuro los estudios de la cultura barroca americana deberán incorporar para poder seguir dialogando con esta parte de nuestro pasado.





REFERÊNCIAS

ABBOTT, Don Paul. **Rhetoric in the New World: Rhetorical Theory and Practice in Colonial Spanish America.** Columbia: U of South Carolina P, 1996.

BEUCHOT, Mauricio. La retórica argumentativa de Fray Martín de Velasco (Colombia, siglo XVII). **Endoxa**, n. 6, p. 167–179, 1995.

BARNES, Gwendolyn. **Sermons and the Discourse of Power: The Rhetoric of Religious Oratory in Spain (1550–1900).** Tesis de doctorado. U of Minnesota, 1988. Ann Arbor: UMI, 1988. ATT 8910969.

CAÑEQUE, Alejandro. **Un imperio de mártires.** Religión y poder en las fronteras de la Monarquía Hispánica. Madrid: Marcial Pons, 2020.

CERDAN, Francis. Actualidad de los estudios sobre oratoria sagrada del Siglo de Oro (1985–2002): Balance y perspectivas, **Crítico**n, n. 84/85, p. 9–42, 2002.

CERDAN, Francis. Historia de la historia de la Oratoria Sagrada española en el Siglo de Oro, Introducción crítica y bibliografía. **Crítico**n, n. 32, p. 55–107, 1985.

CHINCHILLA PAWLING, Perla. **De la compositio loci a la república de las letras:** predicación jesuita en el siglo XVII novohispano. México: Universidad Iberoamericana, 2004.

DE LA FLOR, Fernando R. La oratoria sagrada del Siglo de Oro y el dominio corporal. *In:* DE LA FLOR, Fernando R. **Culturas en la Edad de Oro.** Madrid: Editorial Complutense, 1995. p. 123–147.

DELGADILLO Y SOTOMAYOR, Joseph. **Arte de predicar preceptos de San Pedro Chrysologo sacados de sus Sermones fielmente.** Lima: [s.n.], 1676.





FERRER DE VALDECEBRO, Andrés. **El orador católico, atento y advertido**: Aviso y persuasión a los neothericos oradores. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1658.

FINLEY, Sarah. Exemplary sound and hearing in sensory treatises from Early Modern Spanish-speaking world. **The Senses and Society**, v. 3, n. 2, p. 203-218, 2018.

GRAVIER GARONE, Marina, editora. **Miradas a la cultura del libro en Puebla**. Bibliotecas, tipógrafos, grabadores, libreros y ediciones en la época colonial. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla / UNAM, 2012.

HERRERO SALGADO, Félix. **La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII**. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986.

HERSEY, George L. **Architecture and Geometry in the Age of the Baroque**. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

LEVY, Evonne and Kenneth Mills (ed.). **Lexicon of the Hispanic Baroque**: Transatlantic Exchange and Transformation. University of Texas Press, 2014.

MCDERMOTT, Jennifer. **“Sermonizing the Open Ear in Early Modern England.”** Religion and the Senses in Early Modern Europe. Editores Wietze de Boer & Christine Gottler. Leiden: Brill, 2003.

MEDINA, José Toribio. **La imprenta en Puebla de los Ángeles (1640-1821)**. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1908.

NÚÑEZ BELTRÁN, Miguel Ángel. **La oratoria sagrada en la época del Barroco**: Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII. Sevilla: U de Sevilla, 2007.





OLIVA, Giovanni Anello. **Relación de la entrada de la Compañía de Jesús en el reino del Perú**. Lima. 1638-1639. Edición Carlos Galvez Peña. (en prensa)

O'MALLEY, John W. **Trent. What Happened at the Council**. Cambridge/London: Harvard UP, 2013.

OSORIO ROMERO, Ignacio. **Conquistar el eco: la paradoja de la conciencia criolla**. México, DF: UNAM, 1989.

QUETIF, Jacques y Jacques Echard. **Scriptores Ordinis Praedicatorum Recensiti, Notisque Historicis et Criticis Illustrati**. Tomus Secundus. Paris: Ballard et Simart, 1719.

ROIG CONDOMINA, Vicente. **Las empresas vivas de Fray Andrés Ferrer de Valdecebros**. Valencia: Imprenta Llorens, 1989.

RODRÍGUEZ DE LEÓN, Juan. **El predicador de las gentes San Pablo**. Ciencia, preceptos, avisos y obligaciones de los predicadores con doctrina del apóstol. Madrid: María de Quiñones, 1638.

SMITH, Hilary Dansey. **Preaching in the Spanish Golden Age: A Study of Some Preachers of the Reign of Philip III**. Oxford, UK: Oxford UP, 1978.

TORRE VILLAR, Ernesto de la. **El humanista Juan Rodríguez de León Pinelo**. México: UNAM, 1996.

VITULLI, Juan. Construyendo al predicador criollo. Una aproximación al Arte de sermones de Fray Martín de Velasco. **Hispanic Review**, v. 81, n. 4, p. 417-438, 2013.

VITULLI, Juan. Flores de adulterada elocuencia. Poesía, predicación y materialidad en el Barroco. **Calíope**, v. 23, n. 2, p. 119-141, 2018.



GREGÓRIO DE MATOS, A CIÊNCIA POÉTICA E O BARROCO

Samuel Anderson de Oliveira Lima

*“A poesia tem a sua própria
música: a palavra”*

Octavio Paz (2009, p. 26)

Introito

Pretendemos aqui discutir a relação dialógica entre arte e ciência da linguagem poética no Barroco, com o intuito de desenhar um mapa crítico dessa linguagem na poética de Gregório de Matos e Guerra, um dos poetas brasileiros mais significativos para compreender a formação da nossa literatura, pois seus poemas “mostram essa materialidade quando põem em cena os diversos atores daquele cenário de formação” (LIMA, 2016, p. 25). Gregório foi um verdadeiro cientista da palavra, seus poemas revelam o mesmo percurso estético dos poetas contemporâneos a ele, como Góngora e Quevedo, pois estes demonstravam “la obsesión que tiene el poeta barroco por la ‘dificultad’, que es siempre un obstáculo” (ARELLANO AYUSO, 1998, p. 26, grifo do autor). O poeta baiano tinha a mesma obsessão pelo difícil, pelo hermético, um gosto barroco que circunda todos os poetas, em certa medida, formando assim uma constelação que ilumina e é iluminada pelos astros do Olimpo – uma constelação de intelectuais (LIMA, 2016). Porém, para que seu texto não seja visto como intransponível, o poeta necessita da ajuda do leitor; estabelece-se, assim, uma relação simbiótica entre o poeta e seu leitor, por meio da qual eles se completam,



se encontram, se interconectam, se imbricam, se metamorfoseiam. Argumentando sobre esse pensamento, Ignacio Arellano Ayuso (1998, p. 14, grifo do autor) considera que “el poeta espera que el lector sea capaz de completar su texto: le ofrece un sentido (que puede ser muy complejo, múltiple, o como se quiera) que espera el descubrimiento por parte del lector, quien necesita sobre todo de su ‘ingenio’ para realizar esta tarea que se le pide”.

É muito importante atentarmos para essa relação poeta/leitor, poesia/leitor, em virtude de que a mensagem do poema só pode ser efetivamente concluída quando há conexão entre os atores da cena poética. Poderíamos afirmar, inclusive, que a poesia é uma obra aberta – no sentido que essa expressão é estruturada por Umberto Eco (2010) e Haroldo de Campos (2006) –, o que desconstruiria a ideia de uma poesia totalmente hermética. A conexão poesia/leitor não ocorre de forma aleatória, despropositada, é preciso saber acionar as chaves que decodificarão a mensagem que está imersa no poema, que só será decodificada com a ajuda do próprio poeta. Num poema barroco, por exemplo, o leitor precisará dar conta de vários elementos que lhe são comuns, como a acumulação, a distorção, o contraste, o exagero. É preciso conhecer cada um deles, sua forma, como aparecem no texto, como se estabilizam, o que comunicam, etc., para então ativar todas as estratégias de análise de um texto poético barroco, razão pela qual é imprescindível dar conta da ciência poética barroca, isto é, conhecer os mecanismos de produção de poesia comuns àqueles poetas. A compreensão/interpretação do texto poético-barroco gregoriano se dará por meio da detecção dos artifícios retóricos usados por Gregório de Matos que revelam uma tradição engenhosa.

Nos estudos sobre a poética barroca, argumenta-se que o texto de Góngora é hermético, assim como o de seus imitadores, por seu caráter obscuro, pelo uso exagerado de metáforas, pelo apreço tão instigante pelos hipérbatos. Porém, essa obscuridade consciente do texto gongorino foi defendida pela concepção divina da poesia que estava em voga naquela época. Por essa razão, era algo inalcançável para determinado





grupo, pois nem todo leitor tinha acesso aos códigos para decifrar a mensagem. Inclusive, em resposta aos seus detratores, Luis de Góngora endossa essa informação dizendo que seu texto havia sido escrito para os doutos, não para néscios (RODRÍGUEZ CACHO, 2009). Isso, portanto, delegava um caráter imortal à poesia: “La concepción divina de la poesía encerraba además la aspiración a la inmortalidad a través de las letras” (EGIDO, 1987, p. 83). Sendo divina a poesia, nem todos conseguiram entendê-la, decifrá-la; para tanto, precisariam de muito conhecimento, apurado e especializado. O pesquisador Francisco Ivan (2013, p. 294) escreve o seguinte em defesa dessa possível obscuridade gongorina:

Anjo das trevas que ilumina a Poesia até nossos dias. Góngora continua hermético para os que ignoram o código da Poesia Barroca; para os que ignoram sua sintaxe moldada de acordo com a sintaxe da poesia latina. Góngora continuará obscuro para os que ignoram a mitologia greco-latina, a mais legítima origem de sua Poesia.

Ou seja, é preciso estar de posse de determinados conhecimentos para poder ler a poesia gongorina. Por isso, estamos discutindo aqui o caráter científico do fazer poético como algo inerente ao barroco seiscentista e que vai reverberar na literatura dos séculos posteriores, principalmente, no resgate do Barroco no século XX, tanto na Europa quanto na América Latina. Um ponto de luz nesse resgate e que é fonte de inspiração para todos esses poetas é Góngora, que “foi criticado e imitado por todos”, mas seus poemas possuem “a polidez da pérola, o brilho nacarado da pérola, o corte refinado, a melancolia, a solidão, a nostalgia, a utopia, o relevo e as cores das construções de seu tempo; o tempo Barroco” (IVAN, 2013, p. 294).

Os poetas barrocos regiam sua arte por meio do conhecimento, da ciência, do rigor, do trabalho meticuloso. Para Aurora Egido (1987), Cervantes enxergava o conceito de poesia como ciência, como algo pertencente ao mundo do entendimento. Significa dizer que o que





circundava os poetas do século XVII era o saber. Fazia-se poesia como resultado de um trabalho altamente meticuloso e arquetado, regido por leis rigorosas que foram sendo elaboradas ao longo das eras. É mister entender que o Barroco seiscentista revela, em seu bojo, as leis da arte poética medieval e renascentista, por meio de traços como marca d'água que as identificam, seja por temas, seja por formas comuns que foram sendo introduzidas na cena poética, influenciando todo um grupo de artistas em diversos lugares do mundo. Seu gosto pela palavra (*verbum*) conjugado pela apoteose da linguagem resgata as vozes dos poetas que iluminaram a ciência do poetar nos séculos passados.

Sobre as influências da poética barroca, “no século XVI, a poesia espanhola estava imersa em uma renovação febril e adotava o estilo e o espírito proveniente de Petrarca e do Renascimento italiano” (ECHEVARRÍA, 2014, p. 77). No *Siglo de Oro*, a Espanha foi considerada a “dona” do mundo, pois detinha sob seu domínio boa parte das terras da Europa e da América, quando nela reinava Carlos V, o Imperador do Sacro Império Romano Germânico, quem a elevou ao *status* de soberana das armas (BENNASSAR, 2001); seu filho, Felipe II, dá prosseguimento ao reinado de seu pai, agora apenas nos territórios sob domínio espanhol e não mais no Império, sendo também considerado um dos homens mais importantes da Europa. Segundo Carmen Barquín (1946, p. 24), “Felipe II, al entrar a reinar, era el soberano más poderoso de Europa, según la frase consagrada: en sus dominios no llegaba nunca a ponerse el sol”. A Espanha estava relacionada às Armas, enquanto a Itália, por sua vez, às Letras, tendo Petrarca¹ como um dos poetas mais cultuados e imitados daquela época. Motivados também pela fama petrarquista, os poetas renascentistas espanhóis, como Garcilaso

¹ Petrarca (1304-1374) é o poeta italiano que serviu de modelo para muitas gerações de poetas que vieram depois tanto na Itália como em outros países da Europa. Damos destaque, portanto, a sua influência na poesia de Camões, de Garcilaso de la Vega, de Joan Boscán, e estes vão influenciar os poetas barrocos ibéricos que, em cadeia, influenciam Gregório de Matos. Nesse sentido, Petrarca vai contribuir para as recriações gregorianas. O renascimento espanhol – quiçá





de la Vega e Joan Boscán², trouxeram para a Espanha o modelo italiano de fazer poesia, incorporando-o à cena poética espanhola. Do estilo petrarquista, podemos destacar o uso do hendecassílabo (que foi considerado metro estrangeiro na Espanha durante muito tempo); o apreço pela suavidade melódica; a utilização da natureza para construir as imagens poéticas; a configuração estrutural do soneto que, para Petrarca, deveria trazer uma condensação nos quartetos e uma conclusão e arremate nos tercetos; e a questão temática que gira em torno da desilusão amorosa

o europeu – só se configura devido à presença do italiano Petrarca como modelo da prática emulatória dos poetas. É preciso atentar para o fato de que os modelos que servem a Gregório de Matos com maior incidência são Camões, Góngora e Quevedo. Petrarca, Garcilaso e Boscán ocorrem por meio das vozes daqueles. Como exemplo disso, sumariza Spina (1995, p. 76): “[...] Camões é uma subscrição de Petrarca (ou de Virgílio), como de Byron é Musset e de Teócrito é Virgílio”. Nos estudos que fizemos sobre a poética gregoriana, encontramos também uma certa evidência da presença do petrarquismo em Gregório de Matos e que, por consequência, contribui para referendar a análise que propomos neste artigo. É o caso do artigo “Petrarquismo e antipetrarquismo na poesia de Gregório de Matos” de Ana Hatherly, que está no livro **Gregório de Matos**: o poeta renasce a cada ano (2000), no qual ela analisa a presença da mulher na poesia gregoriana como marca de Petrarca. A teia de conexões destes poetas, Petrarca, Camões, Garcilaso, Boscán, Góngora, Quevedo, Gregório, via texto literário, é produto do engenho, que se configura como “imitação de modelos consagrados proposta como louvável no sentido da emulação” (HANSEN, 2004, p. 76).

² Joan Boscán (1493-1542), barcelonês, foi instigado por Andrea Navagero, quando estava na Itália, a introduzir na Espanha o estilo italiano de fazer poesia. Mas, foi Garcilaso de la Vega, toledano, quem, motivado por Boscán, investiu nessa empreitada, inclusive instigando outros poetas castelhanos a seguirem sua iniciativa. A amizade entre os dois poetas é comentada em todos os estudos do Renascimento espanhol, os quais afirmam sua importância para a “reforma” da literatura na Espanha. Sobre essa amizade, observa José Bento (1986, p. 12, grifos nossos), “com o poeta Juan Boscán, a quem ficará ligado na sua vida e na sua obra, desde o seu desenvolvimento até à sua publicação póstuma, Garcilaso participou na defesa da ilha de Rodas, atacada pelos turcos, em 1522”.





(RODRÍGUEZ CACHO, 2009); Pedraza e Rodríguez (2000, p. 156), por seu turno, também apontam para esse caminho: “[...] siguiendo las huellas de Petrarca, se centra casi exclusivamente en el análisis del sentimiento amoroso, de los estados afectivos”.

Consequentemente, temos aí uma rede de conexões, de Petrarca a Boscán e a Garcilaso e deste aos poetas barrocos. Petrarca é lido por Camões e por Garcilaso, que foram lidos por Gôngora, que é lido depois por Gregório de Matos, todos formando uma plêiade ilustrada no mundo barroco. Haroldo de Campos (2010a, p. 241), ao falar sobre o processo de reelaboração, recriação, imitação, tradução de Gregório em relação a Gôngora, mostra claramente as conexões pertinentes a esse processo empreendido pelo poeta baiano “[...] que desmontava e explicitava os segredos da máquina sonetífera barroca, e que, ademais, sendo duas vezes de Gôngora, era ainda de Garcilaso de la Vega, de Camões, e mais remotamente de Ausônio”. Mais à frente, na mesma página, Campos diz que “o baiano Gregório ressonetiza num *tertius* tão mistificador e congenial na sua síntese dialética inesperada”. Acrescenta Francisco Ivan (2013, p. 278): “estilisticamente, segue Gôngora, Quevedo e, naturalmente, parodia Petrarca, Camões, Sá de Miranda”. Ora, “Gregório de Matos parodiou tudo, versículos bíblicos, salmos, discursos e orações religiosas, os dogmas da Igreja, parodiou Gôngora, Camões, Quevedo etc.” (IVAN, 2013, p. 280).

O processo imitatório de Garcilaso, como vimos, não lhe é particular, não é novidade de sua época; Petrarca e outros, certamente, imitaram os antigos, pois era moda vigente imitar os clássicos pela teoria da *imitatio* (ECHEVARRÍA, 2014, p. 98). Octavio Paz (2009, p. 23), por sua vez, nos afirma que “a analogia é a linguagem do poeta”, portanto, o processo imitatório, tão caro ao movimento barroco, nada mais é do que o trabalho essencial do poeta. Fazia parte da cena literária barroca o processo de imitação. Era comum aos poetas imitar, razão pela qual não é mais possível criticar os textos de muitos poetas dessa época alegando-lhes um caráter plagiário (GOMES, 1985), pois a noção de autoria que temos hoje não era a mesma daquele momento. Gregório não cometeu nenhum





crime quando transpôs para a língua portuguesa alguns poemas espanhóis de Góngora; ele, na verdade, estava participando ativamente da tradição poética barroca em voga na Europa, trazendo-a para o Brasil. Para Haroldo de Campos (2010b, p. 209), o Boca do Inferno “demonstrou uma aguda visão funcional da técnica permutatória do Barroco”, o que significa dizer que Gregório de Matos foi um discípulo dessa tradição ilustrada de poetas cientistas. Segundo Maria do Socorro de Carvalho (2007, p. 99):

A imitação possibilita ao artífice partir das coisas da natureza, seus procedimentos e seres, entre eles o homem e o resultado de suas ações, e, dentre estas ações, encontra-se por sua vez a própria escrita. As imitações humanas são modelos que o poeta recria pela técnica; neste artifício da forma ficcional, o universo é imitado com base noutras descrições imitativas ou diretamente a partir da natureza.

Gregório de Matos pertence a essa constelação de poetas que imita o universo, usando as coisas da natureza; segue, portanto, um estilo que vem dessa tradição de poetas ilustrados. O texto gregoriano é um mosaico de outros textos, formados por partes de outras partes, iluminadas/encantadas; é a parte do todo, é o todo que sem a parte não é todo, conforme pode ser atestado pela teoria da intertextualidade preconizada por Julia Kristeva (*apud* NITRINI, 2015, p. 161). Sobre isso, Rogério Chociay afirma:

Leitor de Camões, de Góngora, de Quevedo e de outros autores portugueses e castelhanos, como sua própria obra atesta, e por isso atento à tradição poética peninsular e ao figurino italianizante, o poeta tem um amplo painel onde estudar e onde retirar as formas e os recursos que pretende desenvolver e, mesmo, por imposição do próprio temperamento, alterar (CHOCIAY, 1993, p. 81).





O amplo painel de que dispõe Gregório de Matos para elaborar sua arte é um verdadeiro tapiz (como aqueles que adornavam os grandes palácios barrocos) onde se desenvolvem várias cenas que vão fornecendo-lhe o mote para cada poema criado. Nesse painel, o poeta enxerga o drama barroco sendo desenvolvido com sua monumentalidade, com sua extravagância, com o desperdício da linguagem que, artificialmente, se revela na letra do verso. Cabe destacar que esse painel não está ancorado na questão local/regional, porque tem como espelho um poeta espanhol, mas é formado por vários espelhos que revelam faces diferentes, tornando-se, nesse sentido, universal.

O Barroco é uma arte universal, que transpassa as barreiras históricas e faz voltas no tempo como a dobra espiralada de Deleuze (2009); é também uma constante universal no dizer de Eugenio D’Ors (1964). Esse movimento, portanto, está a serviço da ciência que envolve todos os setores daquela sociedade: “A ciência barroca está transida por paradoxos insolúveis que marcam profundamente as artes visuais e a literatura” (ECHEVARRÍA, 2014, p. 182). Isto é, Barroco e ciência não se desassociam, estão intrínsecos, basta ler a História e encontrar-se com a obra de Copérnico, com os pensamentos críticos de Kepler e Galileu, associados ao descobrimento do Novo Mundo. O pensamento científico que estava se desenvolvendo na época barroca entra em choque com o religioso católico, o que contribuiu para o desenvolvimento de muitos paradoxos, entre os quais nos interessam aqueles relacionados à língua:

Os retorcimentos e até mesmo os excessos da poética barroca – digamos, de Góngora e Calderón até Sórora Juana Inés de la Cruz e Carlos de Sigüenza y Góngora – são o produto da progressiva incompatibilidade entre a doutrina e a retórica neoescolásticas e o novo conhecimento científico. (ECHEVARRÍA, 2014, p. 183)

Ainda sobre esse tema, o pesquisador José Ramón Marcaida López, quando escreve sobre a relação entre arte e ciência no





Barroco, nos fala sobre a projeção do Barroco para nossa época, que veio para atualizar e projetar:

El Barroco ha vuelto para actualizarse y proyectarse en los más diversos campos y formatos, hasta el punto de lograr que gran parte de nuestro imaginario contemporáneo sea percibido como un complejo juego de apariencias, de trampantojos, producto de una estimulante interacción entre realidad y ficción (MARCAIDA LÓPEZ, 2014, p. 21-22).

Não é possível, como afirmamos anteriormente, segundo Marcaida López, dissociar o Barroco da ciência; fazê-lo pode provocar erro de interpretação da própria história da humanidade. Para o referido autor, “considerar el Barroco como parte de la narrativa constituye un paso más en la dirección de esta reorientación historiográfica que tiene como objeto de estudio una ciencia moderna más interactiva y multiforme” (MARCAIDA LÓPEZ, 2014, p. 24). Partimos de uma ideia mais ampla de ciência, que abarca todas as áreas, para uma mais limitada, que está direcionada a nosso campo de investigação, a ciência literária. Nos interessa aqui a ciência da linguagem poética. Essa ciência do Barroco a qual estamos nos referindo está representada pelo “enciclopedismo, monumentalidad, teatralidad, efectismo y, al mismo tiempo, gusto por el detalle, preferencia por lo singular, lo extraño, lo sinuoso” (ECHEVARRÍA, 2014, p. 27). Tudo isso é perfeitamente visualizado no texto poético de Gregório de Matos. Por meio dos recursos retóricos, como a anadiplose, a palavra (*verbum*) é posta em movimento sinuoso, saindo de um verso a outro, sem permitir que haja quebra do compasso; da mesma forma ocorre no texto teatral, em que a ação dos personagens vai concatenando a história, construindo um percurso que vai se desenvolvendo para dar visibilidade ao que vem sendo narrado.

A matéria-prima do poeta barroco é a palavra. É com ela que o poeta-artista trabalha no processo de produção poética, realizado com muito rigor. Tudo é perfeitamente pensado,





medido, observado. Por isso, o movimento barroco vem associar-se ao trabalho do ourives, que lapida a pedra bruta, que sabe trabalhar a pérola irregular. O poeta barroco, por sua vez, lapida a palavra que, de sua forma “bruta”, transforma-se numa joia da linguagem. Esse rigor é dado pela matriz inspiradora dos poetas barrocos – Don Luis de Góngora. Para este poeta, a poesia não pode ser inventada; ela, na verdade, segue um conjunto de leis fixas, seu mundo já está formado, não é novo, basta que o poeta seja rigoroso e siga com atenção todas as leis que regem o fazer poético (SARDUY, 1979, p. 84). Segundo nos informa Affonso Ávila (2008, p. 109), Góngora “conferiu à linguagem poética uma dimensão criativa dentro da concepção de uma realidade feérica e encantatória imposta pela estética do período barroco”. Em sua época, Góngora foi acusado por seus contemporâneos de desconstruir a estilística do gênero poético. Esperava-se que a obra poética gongorina fosse uma mera reprodução do estilo vigente, no entanto, Góngora amplia a estilística dos gêneros comuns àquela época e revitaliza a forma. Ele promove uma mescla entre os gêneros em uma mesma obra a ponto de não se saber, numa primeira leitura, a que gênero pertence. Essa renovação na arte poética não foi bem aceita pelos críticos contemporâneos, justamente porque eles estavam preocupados com a forma, com o modelo. Eles não entenderam o que o poeta espanhol estava fazendo em matéria de poesia, eles queriam, na verdade, ver o mesmo, o rotineiro.

Na seção seguinte, pretendemos discutir/analisar o trabalho do ourives da palavra Gregório de Matos, identificando por meio do texto poético marcas dessa ciência da linguagem barroca sobre a qual vimos refletindo.

Poesia e palavra

Como exímio poeta barroco, que segue a linha da tradição dos grandes poetas espanhóis, todos eles amparados pelo traço poético de Góngora, Gregório de Matos vai seguir na linha de





frente dessa constelação aqui no Brasil. Para Ávila (2008, p. 29) “é no barroco que iremos encontrar, sem dúvida, o único suporte realmente válido para a fixação de uma linha de tradição ao longo da história da criação artística no Brasil”. Isto é, o Barroco está na dianteira desse movimento que forma essa tradição na literatura brasileira. Conforme lemos na primeira parte deste texto, os poetas, como cientistas da linguagem, pertencem a uma tradição que vem *devorando* uns aos outros, antropofagicamente; um vai imitando o outro, traduzindo-o, recriando-o, reelaborando-o. E nesse mapa crítico de Gregório de Matos, o nosso primeiro antropófago (CAMPOS, 1986), estão presentes Petrarca, Camões, Boscán, Garcilaso, Góngora, Quevedo e outros. Sendo assim, no intuito de validar a pena gregoriana como eleita nesse cenário de artistas da linguagem poética, iremos analisar alguns poemas nos quais seja possível perceber em que aspectos Gregório de Matos revela as marcas da ciência da linguagem poética barroca. Um detalhe não pode ficar despercebido no constructo analítico da sua obra, a relação estreita com sua terra, ou seja, em Gregório, embora praticando temas e formas da Europa, há uma transposição para os temas do círculo brasileiro; nele, o leitor encontrará uma americanidade barroca (LIMA, 2020).

O conjunto poético de Gregório de Matos é vasto e ele passeia por quase todos os gêneros poemáticos que eram praticados em sua época, como sonetos, romances, *letrillas*, *ovilejos*, décimas, glosas, canções, silvas, madrigais, etc., além de manejar perfeitamente bem o signo retórico, conforme podemos observar nas palavras de Segismundo Spina (1995, p. 79):

Incontestavelmente Gregório de Matos possuía absoluto domínio da técnica versificatória: manejava todos os gêneros poéticos e com original maestria. Parodiava os sonetos clássicos, prevalecia-se dos paralelismos, das antíteses, dos calemburgos de poesias alheias que tanta fama alcançaram, para elaborar os seus.





Um dos traços diferenciais dos poetas barrocos, principalmente daqueles que têm Góngora como patrono, é a agudeza, tema de muitos estudos no século XVII, como é o caso de *Arte de Ingenio, Tratado de la Agudeza* (1998), do jesuíta Baltasar Gracián. A agudeza se torna uma doutrina inerente ao processo de produção poética daquele século, isto é, “a agudeza típica das representações do século XVII é tanto um processo poético quanto uma concepção da história” (HANSEN, 2012, p. 55). Em *A sátira e o engenho* (2004, p. 32, grifo do autor), o estudioso da obra gregoriana João Adolfo Hansen³ nos esclarece sobre o que se entende por poesia engenhosa: “A poesia engenhosa do século XVII é um *estilo*, no sentido forte do termo, linguagem estereotipada de lugares-comuns retórico-poéticos anônimos e coletivizados como elementos do todo social objetivo repartidos em gêneros e subestilos”. Ou seja, com sua poesia engenhosa, Gregório fica em pé de igualdade com os grandes poetas europeus, com ênfase nos emulados Góngora e Quevedo, tendo a sátira como uma das vertentes mais expressivas de sua obra poética. José Miguel Wisnik (2010, p. 23, grifos do autor) nos confirma essa assertiva: “No combate satírico, *a agudeza*, ‘esplêndida concordância’ de conceitos, ‘expressos em um único ato de entendimento’, transforma-se numa agudeza prática, concreta, cortante, ferina, referencial, capaz de provocar represálias por parte dos atingidos”. Talvez por isso lhe tenha sido atribuída a alcunha de Boca do Inferno tão disseminada pelas vozes dos que criticam a poética gregoriana e o elegem como mero plagiário. Mas, para Wisnik, esse é um traço diferencial do poeta barroco, que provoca deslocamentos, por meio dos seus jogos verbais, do acionamento da máquina de fazer versos: “Gregório põe em jogo a maquinaria das trocas poéticas, afiadas também nos seus truques, trocadilhos, jogos paronomásticos, em suma, numa série de deslocamentos de significante e significado” (WISNIK, 2010, p. 25). O poema gregoriano nasce da palavra, mas atinge um lugar elevado que transpassa esse espaço, vai além da superficialidade do papel onde está inscrita, conforme

³ Para mais informações sobre esse tema, ver o livro de Hansen *Agudezas seiscentistas e outros ensaios* (2019).





afirma Octavio Paz (2009, p. 48): “nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa”. É essa ultrapassagem que nos interessa, o trabalho articulado do poeta com a palavra, o jogo dialético com os recursos retóricos da ciência da linguagem poética do Barroco, quais sejam: o gosto pela antítese, pelo paradoxo, pelo oxímoro; o uso da anadiplose e do paralelismo; a duplicação da metáfora; o jogo de palavras que estabelecem relação entre som e sentido, entre outros.

Gregório de Matos é um alquimista dos contrários, no dizer de Miguel Wisnik (2010, p. 29), e se utiliza da antítese como um de seus recursos retóricos mais bem trabalhados e que vai permear sua obra; além disso, está presente na conjuntura da poética barroca. Vejamos um primeiro exemplo que comprova o trabalho com a palavra exercido por Gregório de Matos:

Ardor em coração firme nascido!
Pranto por belos olhos derramado!
Incêndio em mares de água disfarçado!
Rio de neve em fogo convertido!

Tu, que um peito abrasas escondido,
Tu, que em um rosto corres desatado,
Quando fogo em cristais aprisionado,
Quando cristal em chamas derretido.

Se és fogo como passas brandamente?
Se és neve, como queimas com porfia?
Mais ai! que andou Amor em ti prudente.

Pois para temperar a tirania,
Como quis, que aqui fosse a neve ardente,
Permitiu, parecesse a chama fria.

(MATOS, 1999, p. 514-515)

Nesse poema, Gregório põe em ação sua prática emulatória. Trata-se de um texto que tem ressonâncias nitidamente





petrarquistas, principalmente no que diz respeito ao tema⁴, pois está concebido sob a égide do amor flamejante, da paixão desenfreada, do contraste entre amar e sofrer. Hansen (2004, p. 311) também analisa esse mesmo poema sob o ponto de vista da agudeza dando evidência ao trabalho engenhoso do poeta baiano com as palavras, em primeiro plano, contrastivas, que formam as metáforas. Além disso, dá destaque para o recurso da “disseminação e coleta” muito comum aos modelos barrocos:

Efeito evidenciado como efeito: a própria técnica da “disseminação e coleta”, ou seja, da divisão, figuração, substituição e oposição de uma metáfora pelo todo por outras metáforas, e de sua repetição, geralmente no último verso, ora como semelhança, ora como oposição, forma um diagrama das operações do engenho, no poema.

Vemos no poema uma verdadeira profissão de fé dos contrários, algo que Segismundo Spina afirma sobre nosso Gregório, “o poeta faz profissão de fé em matéria de linguagem” (SPINA, 1995, p. 34). A cada verso desse soneto, podemos perceber uma intensificação no jogo antitético, o poeta joga com as palavras neve/fogo e seus sinônimos, efetuando paralelos entre o diferente e o igual, aquele torna-se idêntico, este, o mesmo (WISNIK, 2010). Comentando esse tipo de poema barroco de Gregório, Wisnik (2010, p. 30, grifo do autor) afirma: “Esse tipo de formulação, que, como mestre Genette, indica que no mundo tudo é diferente e tudo é a mesma coisa (*tudo dá no mesmo*), permite ao homem barroco resolver no nível da linguagem as tensões que a sua consciência dividida não resolvia por outro lado”.

Como se vê, esse soneto é arquitetado por palavras, por meio das quais formula-se o jogo dos opostos, com uma gramática própria de Gregório de Matos (SPINA, 1995). O léxico é o

⁴ Nos explica João Carlos Teixeira Gomes (1985, p. 147): “é o prestígio da teoria da imitação que vai explicar, durante o Barroco, como já houvera ocorrido, antes, no Renascimento e no Maneirismo, a intensa difusão de inclinações temáticas e formais uniformes [...]”.





componente mais apreciado pelo poeta baiano e ele tinha um grande conhecimento da língua que usava e sabia perfeitamente a técnica do verso, pois seguia as leis fixas “orientado” por Góngora (SPINA, 1995, p. 41), inclusive construindo uma “espuma de linguagem” por meio da duplicação da metáfora (HANSEN, 2004, p. 312). Ora, “o verso de Gregório é metricamente preciso e perfeitamente delineado em seus componentes silábicos e acentuais” (CHOCIAY, 1993, p. 31), o que nos leva a considerar que a produção poética gregoriana seguia leis rígidas, as leis do Barroco, leis da ciência poética, do conhecimento.

O léxico que prepondera no poema em análise segue rumo aos sentidos das palavras “fogo” e “água”, par antitético por meio do qual vai ser formando um turbilhão de sentimentos do homem apaixonado – seguindo o modelo da lírica petrarquista –, já que, no poema, é possível observar a presença de um interlocutor representado pelo pronome “tu”: “tu, que um peito abrasas escondido,/tu, que em um rosto corres desatado”. Todo o universo construído pelo eu-poético está ancorado no campo semântico do frio e do quente, da água e do fogo. No entanto, há mais paradoxos do que verdadeiramente antíteses: “rio de neve em fogo convertido”, “fosse a neve ardente”, “parecesse a chama fria”, são expressões que evidenciam o jogo de opostos criado pelo poeta. Cria-se uma cena lúdica na qual contracenam os amantes, dialogando por meio desse ambiente paradoxal, que se intensifica estrofe a estrofe. Outra característica da prática emulatória de Gregório de Matos que teve como fonte o modelo italiano nesse soneto é o esquema de rimas *abba cdc dcd*. Além disso, segundo Chociay (1993, p. 74), consta do acervo italianizante de Gregório outras marcas: “da métrica italianizante pratica Gregório os quartetos *abba* e os tercetos *cdc* ou *cde* dos sonetos, a oitava-rima, os quintetos e sextetos de canções aliradas, bem como estâncias de uma tentativa de canção petrarquista”.

Outro recurso retórico que confirma a ciência da linguagem poética gregoriana é a anadiplose, que conforme formula Spina (1995, p. 70) “é um expediente estilístico bem expressivo





da ânsia do infinito, tão característico dos espíritos barrocos, que se compraziam no desenvolvimento espiral do pensamento”. Nisso, conjuga-se, então, o labirinto barroco, que vai unindo parte a parte do poema de forma espiralada:

Podeis desafiar com bizzarria
Só por só, cara a cara a bela Aurora,
Que a Aurora não só cara vos faria
Vendo tão boa cara em vós, Senhora:
Senhora, sois do sol, e luz do dia,
Do dia, que nascestes até agora,
Que se Aurora foi luz por uma estrela,
Duas tendes em vós, a qual mais bela.

Sei, que o sol vos daria o seu tesouro
Pelo negro gentil do seu cabelo
Tão belo, que sem ser negro foi desdouro
Do sol, que por ser d'ouro foi tão belo:
Bela sois, e sois rica sem ter ouro
Sem ouro haveis ao sol de convencê-lo,
Que se o sol por ser ouro é celebrado,
Sem ter ouro esse negro é adorado.

Vão os olhos, Senhora, estai atento;
Sabeis os vossos olhos o que são?
São de todos os olhos um portento,
Um portento de toda a admiração:
Admiração do sol, e seu contento,
Contento, que me dá consolação,
Consolação, que mata o bom desejo,
Desejo, que me mata, quando os vejo.

A boca para cravo é pequenina,
Pequenina sim é, será rubi,
Rubi não tem a cor tão peregrina,
Tão peregrina cor eu a não vi:





Vi a boca, julguei-a por divina,
Divina não será, eu não o cri:
Mas creio, que não quer a vossa boca
Por rubi, nem por cravo fazer troca.

.....

No peito desatina o Amor cego
Cego só pelo amor do vosso peito,
Peito, em que o cego Amor não tem sossego,
Só cego por não ver-lhe amor perfeito:
Perfeito, e puro amor em tal emprego
Emprego assemelhando à causa efeito,
Efeito, que é mal feito ao dizer mais,
Quando chega o amor a extremos tais.

.....

Ao dizer das mãos não me aventuro,
Que a ventura das mãos a tudo mata,
Mata Amor nessas mãos já tão seguro,
Que tudo as mãos lavadas desbaratam:
A cuja neve, prata, e cristal puro
Se apurou o cristal, a neve, a prata
Belíssimas pirâmides formando
Onde Amor vai as almas sepultando.

Descrever a cintura não me atrevo,
Porque a vejo tão breve, e tão sucinta,
Que em vê-la me suspendo, e me elevo,
Por não ver até agora melhor cinta:
Mas porque siga o estilo, que aqui levo,
Digo, que é a vossa cinta tão distinta,
Que o céu se fez azul de formosura,
Só para cinto ser de tal cintura.

Vamos já para o pé: mas tate-tate,
Que descrever um pé tão peregrino,





Se loucura não é, é desbarate,
Desbarate, que passa o desatino:
A que me desatina, me dá mate
O picante de pé tão pequenino,
Que pé tomar não posso em tal pegada,
Pois é tal vosso pé, que em pontos nada.

(MATOS, 1999, p. 700-702)

Apesar de não ser um soneto – gênero poético tido como aquele mais cultuado pelos imitadores de Petrarca –, esse poema também se configura como ressonância da poética petrarquista⁵. Nesse, a técnica italianizante usada por Gregório é da oitava-rima. Trata-se de um poema cujo tema central é a análise do sentimento amoroso, o mesmo do soneto que analisamos anteriormente. Visto dessa forma, parece ser o ponto de partida do poeta barroco no que diz respeito à imitação dos poetas maiores (GOMES, 1985).

A *persona* poética inicia sua fala dirigindo-se a seu interlocutor por meio da forma verbal “podeis” (2ª pessoa do plural), estabelecendo uma clara relação direta entre ambos. Nele, não se fala de algo ou alguém genérico, mas está direcionado, pretende atingir alguém específico, que já aparece no quarto verso da 1ª oitava: “Senhora”. Sua Senhora é comparada a Aurora, a deusa do amanhecer, portanto, da claridade, a que traz os raios do sol para invadir a escuridão imposta pela noite. Em certa medida, o leitor tem seus sentidos aguçados pela claridade das palavras “Senhora” e “Aurora” que serão repetidas ao longo da primeira oitava serpenteando-se por meio da anadiplose, que começa e termina com a palavra “Aurora”. Seria essa Senhora a Laura dos versos petrarquistas, a Nise de Bocage ou a de Quevedo?

⁵ “Em certa medida, excluídos obviamente os casos de plágio rasteiro e irrefutável, não haverá nenhum exagero em dizer-se que a poesia ocidental tem sido, desde Homero, uma permanente reelaboração, girando em torno dos nomes básicos de Horácio, Petrarca e Virgílio, polos a partir dos quais se irradiaram, até a modernidade, influências duradouras e fecundas”, sintetiza Carlos Teixeira Gomes (1985, p. 250).





Ana Hatherly (2000, p. 23) argumenta sobre a presença não só do petrarquismo, mas também do antipetrarquismo na poética gregoriana, vejamos:

Se em Gregório de Mattos poderemos encontrar numerosos exemplos da aplicação prática de todas estas temáticas, a área do petrarquismo e antipetrarquismo, a meu ver, é uma das facetas mais importantes da sua poesia, recheada como está de figuras femininas abrangendo um largo espectro de tipos humanos, que acabam por oferecer um multifacetado retrato do poeta, em que se inscrevem as marcas da mentalidade, da sensibilidade e do gosto da sociedade em que viveu, tanto em Portugal como no Brasil.

Na segunda estrofe, em que o eu-poético começa a descrição de sua Senhora, ele a inicia pelo cabelo, comparando-o ao ouro e ao sol. É interessante considerar que o cabelo de uma mulher era sinônimo de beleza, sendo longo e brilhoso representava um véu que a recobria e protegia seu corpo das impurezas do mundo, devotando-lhe um ar angelical. Uma mulher sem cabelos não era tida como bela. Os cabelos da Senhora do poema são tão negros que reluzem como o sol. Ambos, cabelo e sol, são postos em igualdade, são celebrados e também adorados: “que se o sol por ser ouro é celebrado/sem ter ouro esse negro é adorado”.

Na estrofe seguinte, quando se descrevem os olhos da Senhora, percebe-se, com mais nitidez, o trabalho da anadiplose, que vai desde o segundo verso até o último, sem permitir que a conexão se desfaça. A linha que une o processo de descrição dos olhos é regida pelos seguintes termos e expressões: “são”, “um portenho”, “admiração”, “contento”, “consolação” e “desejo”. Além disso, existe um elemento que vem sendo exaltado desde a primeira estrofe, o sol. Ele é usado como elemento comparativo, seja por sua luz forte, irradiando os olhos e os cabelos da amada, seja por sua aparência ao ouro, um dos metais mais preciosos da terra. A iluminação que se percebe nas duas oitavas onde uma parte do corpo da Senhora está sendo descrita (2ª e 3ª) se





dá pela assonância em /e/ e /o/ que oscila entre sons abertos e fechados. O leitor consegue enxergar o brilho incandescente do sol, que por vezes nem é sol, mas pode ser o cabelo ou os olhos da amada que se observa.

Quanto a essa percepção visual, a estrofe que descreve a boca promove mudança de tom, há uma prevalência do fonema /i/, evidenciando a cor rubi dos lábios da amada, o que denota saúde, sedução, vivacidade. A anadiplose vai caracterizar essa incidência do fonema anterior /i/ por meio do espiralar dos seguintes termos: “pequenina”, “rubi”, “tão peregrina”, “vi”, “divina”.

O percurso labiríntico vai crescendo em intensidade a cada nova estrofe e constrói um retrato da cornucópia barroca, pois o barroco é transbordante, superabundante; é também “prodigalidade e desperdício” (SARDUY, 1979, p. 69). Esse desperdício se dá pela efusão de palavras no poema gregoriano, por meio de ligações morfossintáticas que constroem efeitos muitas vezes visuais e sonoros, certamente com intenção lúdica, seja na sátira ou em qualquer dos gêneros que ele opere.

Nesse poema, o eu-poético vai descrevendo algumas partes do corpo da amada: cabelo, olhos, boca, peito, mãos, cintura e pé, e essa descrição vai sendo formada por meio da anadiplose, conforme estamos analisando. As palavras que servem para construí-la são usadas em desperdício, em abundância. Os termos vão serpenteando, vão se costurando para dar argamassa para a mensagem poética, como vimos com mais detalhe na análise da primeira estrofe.

Os termos usados na estrofe que descreve o peito e que formam o encadeamento da anadiplose são: “cego”, “peito”, “sossego”, “perfeito”, “emprego” e “feito”. Vejamos que cada termo vai se unindo um ao outro, formando um todo, percorrendo o labirinto, decifrando os enigmas da mensagem do poema. O peito é o lugar do Amor, que é cego mas é perfeito; nele, “desatina o Amor cego”; nesse peito, “o cego Amor não tem sossego”. Percebamos também o efeito sonoro que o poema traz quando une “sossego” e “só cego” por meio da anadiplose, o que nos faz enxergar o exímio trabalho com a palavra realizado por Gregório de Matos, o ourives barroco.





“Ao dizer das mãos não me aventuro”, dá início à descrição das mãos de sua Senhora. O eu-poético parece querer revelar quão brancas e especiais são essas mãos que “a tudo mata”, “a cuja neve, prata, e cristal puro/ se apurou o cristal, a neve, a prata”. Gregório utiliza termos cuja significação redondeia o ambiente da pureza, da mansidão, da castidade. Mãos de anjo, quase deusa, ou de deusa, quase anjo.

As duas últimas estrofes não trazem o recurso da anadiplose. Há somente uma aparição na última oitava com a palavra “desbarate”. Com relação às partes do corpo que são descritas, aqui o leitor percebe um tom mais erótico quando se fala da cintura e dos pés, provocando sensações no eu-poético: “que em vê-la me suspendo, e me elevo”, “o picante do pé tão pequenino”. O pé e a cintura são partes que denotam uma certa sensualidade, aguçam os sentidos do amado que deseja o corpo de sua amada.

No poema seguinte, o leitor vai perceber uma certa concomitância entre efeitos visuais e sonoros, já observados por Wisnik (2010), tudo isso por meio do jogo de palavras e pelo tom satírico que se revela, como recurso da arte poética praticada pelos poetas barrocos. Ele “é um bom exemplo de concomitância entre efeitos visuais e sonoros, muito harmonizados, aliás, no fluxo expressivo do poema” (CHOCIAIY, 1993, p. 127):

Senhor; os Padres daqui
por b quadro, e por b mol
cantam bem ré mi fá sol,
cantam mal lá sol fá mi:
a razão, que eu nisto ouvi,
e tenha para vos dar,
é, que como no ordenar
fazem tanto por luzir,
cantam bem para subir,
cantam mal para baixar.

Porém, como cantariam
os pobres perante vós?





tão bem cantariam sós,
quão mal, onde vos ouviam:
quando o fabordão erguiam
cad'um parece que berra,
e se um dissona, o outro erra,
mui justo me pareceu,
que sempre à vista do Céu
fique abatido, o que é terra.

Os Padres cantaram mal
como está já pressuposto,
e inda assim vos deram gosto,
que eu vi no riso o sinal:
foi-se logo cada qual
direito às suas pousadas
a estudar nas tabuadas
da música os setes signos,
não por cantar a Deus hinos,
mas por vos dar badaladas.

Vós com voz tão doce, e grata
enleastes meus sentidos,
que ficaram meus ouvidos,
engastados nessa prata:
tanto o povo se desata
ouvindo os vossos espíritos,
que com laudatórios gritos
dou eu fé, que uma Donzela
disse, qual outra Marcela,
o cântico Benedictus.

(MATOS, 1999, p. 203-204)

Esse poema utiliza o recurso da sátira e, ao criticar retoricamente os sacerdotes, constrói um ambiente duplo, numa gangorra entre cantar bem e cantar mal, embora o poema





dê destaque ao aspecto da inaptidão para o canto daqueles senhores. Todo ele é formado por opostos, estabelecendo uma relação entre subir e baixar, entre ordenar e luzir, entre cantar e ouvir. E como se trata de um poema que se relaciona com a música, é possível ouvir o som ecoando através das notas: b quadro, b mol, ré, mi, fá, sol, lá. As notas musicais podem ser ouvidas ao longo de cada décima, desde a primeira quando elas são apresentadas justamente para desqualificar os Padres, já que eles não sabem cantar, até o final quando o poema traz “o cântico Benedictus” – uma canção de agradecimento incluída na liturgia da Igreja Católica, também conhecida como o cântico de Zacarias. A percepção sonora do poema vai se construindo décima a décima por meio da aliteração em /s/. Existe um sibilo constante, como se a atmosfera da cena narrada estivesse sempre associada à música. Nesse sentido, o poema está contribuindo para que o leitor perceba que a cena se desenvolve em um ambiente sacro, onde há música solene, onde há percepção de paz e tranquilidade. No entanto, essa atmosfera é quebrada pelo riso que é provocado pelo jeito desentoadado de cantar dos sacerdotes. Ou seja, outro ponto-chave desse poema é o humor. Gregório de Matos brinca com as palavras promovendo um jogo lúdico no qual os sons emitidos vão provocar riso no leitor. Há momentos em que esse riso é velado, mas há outros em que é mais debochado, escrachado, como nestes versos: “cad’um parece que berra,/e se um dissona, o outro erra,” “tão bem cantariam sós”, entre outros.

A terceira estrofe é quase uma narrativa. Cria-se uma cena dramática em que o eu-poético é seu expectador. Ele narra, por meio da poesia, o momento em que cada Padre, depois de cantar mal e provocar riso, segue para seu quarto a estudar a tabuada da música, em mais uma cena satírica. Já na última estrofe, surge a figura de Marcela, uma Donzela, a quem se dirige o eu-poético, afirmando que as notas musicais que saem de sua boca enlearam os sentidos dele, a ponto de seus ouvidos ficarem engastados. Sua voz é prata ao entoar o Benedictus. Percebemos, nessa parte, que os sacerdotes são, de uma maneira ou de outra,





ridicularizados pela pena satírica do poeta, que exalta a voz de uma donzela e rebaixa o cântico dos Padres, que, em tese, deveriam ser exímios cantores do Senhor – o interlocutor com quem dialoga o eu-poético.

Recurso estilístico muito ao gosto de Gregório de Matos é o paralelismo, sendo “um dos procedimentos mais comuns e constantes” (CHOCIAY, 1993, p. 133), que pode ser conferido no seguinte poema:

.....

Todo este mundo é prisão,
todo penas, e agonias,
até o dinheiro está preso
em um saco, que o oprima.

A pipa é prisão do vinho,
e da água fugitiva
(sendo tão leve, ligeira)
é prisão qualquer quartinha.

Os muros de pedra, e cal
são prisão de qualquer vila,
d'alma é prisão o corpo,
do corpo é qualquer almilha.

A casca é prisão das frutas,
da rosa é prisão a espinha,
o mar é prisão da terra,
a terra é prisão das minas.

É cárcere do ar um odre,
do fogo é qualquer pedrinha,
e até um céu de outro céu
é uma prisão cristalina.





Na formosura e donaire
de uma muchacha divina
está presa a liberdade,
e na paz a valentia.

Pois se todos estão presos,
que me cansa e me fadiga,
vendo-me em casa d'El-Rei
junto à Sua Senhoria?

Chovam prisões sobre mim,
pois foi tal minha mofina,
que, a quem dei cadeias d'ouro,
de ferro mas gratifica.

(MATOS, 1999, p. 145-146)

Esse poema trata das prisões que aprisionam o ser humano, portanto, tem certo tom melancólico, mas também assertivo, quiçá instrutivo. O eu-poético constrói um mundo cheio de agonias e de penas, para o qual ele leva também seu leitor, que se absorve daquela atmosfera de desilusão. A figura do paralelismo aparece já desde o início do poema, no primeiro verso, formado por sujeito e atributo: “todo este mundo é prisão”. Depois, essa mesma formação vai se repetir e se intensificar ao longo do poema: “a pipa é prisão do vinho”, “a casca é prisão das frutas”, “o amor é prisão da terra”, “a terra é prisão das minas”. Além disso, podemos destacar também a presença do hipérbato, figura de linguagem bastante cultuada pelos poetas barrocos, tendo seu auge em Luis de Góngora; inclusive, o uso exagerado dessa figura retórica foi um dos motivos pelos quais o poeta espanhol foi muito criticado por seus contemporâneos. Em Gregório, como se percebe, isso também será recorrente, talvez não com tanta intensidade, mas a presença do hipérbato já revela o ponto de contato entre esses poetas, por meio do processo de imitação: “d'alma é prisão o corpo”, que na ordem





direta seria: “o corpo é prisão d’alma”, fazendo a mesma formação dos outros paralelismos, sujeito e atributo. Outro exemplo que segue o mesmo esquema é “da rosa é prisão a espinha”, transformando-se em “a espinha é prisão da rosa” (sujeito mais atributo). O tom melancólico que abre o poema vai ressurgir também como fechamento da cena poética, agora com muito mais evidência. A tensão provocada pelas prisões que amofinam o eu-poético é intensificada na última quadra que começa com o verso “chovem prisões sobre mim”, demonstrando um desejo de ser aprisionado, de ficar preso pelas cadeias, quer sejam de ouro, quer sejam de ferro.

Há muitos outros procedimentos que ratificam nossa tese de que Gregório de Matos, como poeta barroco, é um exímio ourives da palavra. Seu verso demonstra, como vimos acima, uma técnica versificatória que vai seguida por vários outros poetas, de lugares, de línguas e culturas diferentes.

Epílogo

Conforme pudemos observar nas linhas que antecederam, o poeta brasileiro Gregório de Matos soube agenciar com perfeição a máquina barroca, utilizando-se de todos os artifícios retóricos comuns ao Barroco seiscentista. Nosso poeta segue a mesma linha dos grandes autores do século XVII, como Don Luis de Góngora, Quevedo, Camões, Cervantes, Sor Juana Inés de la Cruz, configurando uma tradição de poesia que chega até nós leitores do século XXI. No percurso desta escritura, pudemos ver delineado um (possível) mapa crítico da poesia gregoriana, calcado sob a égide da ciência da linguagem poética. Nesse percurso, compreendemos que esse mapa está desenhado tendo como marco inicial – nem sabemos se há início ou onde está – o poeta Petrarca que foi modelo de inspiração para todos esses nomes importantes da literatura ibero-americana, dos séculos XVI e XVII.





Ademais, a análise de alguns poemas gregorianos demonstrou um trato especial com a palavra, seja no manejo da anadiplose, seja no dos paradoxos, das antíteses ou do paralelismo, seja no agenciamento do humor satírico, seja no da laudatória amorosa. A tarefa do poeta barroco é bem executada por Gregório de Matos, principalmente em se tratando do rigor concernente à construção dos poemas, em cuja essência está a produção arquitetada por meio da palavra, o que corrobora nossa hipótese de que Gregório de Matos e Guerra é um cientista da palavra. Para isso, agenciamos vozes críticas que endossam nossa tese, como Severo Sarduy, Affonso Ávila, Segismundo Spina, Miguel Wisnik, Octavio Paz, Adolfo Hansen, Haroldo de Campos, Carlos Teixeira Gomes. A eles unimos nossa voz em uníssono reverberando todo um discurso laudatório da poesia gregoriana, que é marca indelével do Barroco universal, como pontuou sabiamente Eugenio D'Ors.





REFERÊNCIAS

ARELLANO AYUSO, Ignacio. **Comentarios a la poesía burlesca de Quevedo**. Madrid: Arco Libros, 1998.

ÁVILA, Affonso. **O poeta e a consciência crítica**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARQUÍN, María del Carmen. **Gregorio de Matos: la época, el hombre, la obra**. México, D.F.: Antigua Librería Robredo, 1946.

BENTO, José. Introdução. In: VEGA, Garcilaso de la. **Antologia poética**. Seleção, tradução, prólogo e notas de José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1986. p. 9-26.

BENNASSAR, Bartolomé. **La España del Siglo de Oro**. Tradução de Pablo Bordonaba. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

CAMPOS, Augusto de. **O anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4. ed., 3. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2010a.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010b.

CAMPOS, Haroldo de. A obra de arte aberta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 49-53.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. **Poesia da agudeza em Portugal**. São Paulo: Editorial Humanitas; EDUPS; FAPESP, 2007.





CHOCIAY, Rogério. **Os metros do Boca**: teoria do verso em Gregório de Matos. São Paulo: UNESP, 1993.

D'ORS, Eugenio. **Lo Barroco**. Madrid: Aguilar, 1964.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o Barroco. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 5. ed. Campinas/SP: Papyrus, 2009.

ECHEVARRÍA, Roberto González. **Monstros e arquivos**: textos críticos, reunidos. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Giovanni Cutolo. 9. ed. 3. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2010.

EGIDO, Aurora. La 'hidra local'. Sobre la palabra poética en el barroco. **Revista Edad de Oro**, Madrid, v. VI, p. 79-113, 1987.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Gregório de Matos, o Boca de Brasa**: um estudo de plágio e criação intertextual. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

GRACIÁN, Baltasar. **Arte de Ingenio, Tratado de la Agudeza**. Edición de Emilio Blanco. Madrid: Cátedra, 1998.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas, SP: UNICAMP, 2004.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: IVAN, Francisco; LIMA, Samuel (org.). **Colóquio Barroco III**. Natal: EDUFRN, 2012. p. 131-209.

HANSEN, João Adolfo. **Agudezas seiscentistas e outros ensaios**. São Paulo: EDUSP, 2019.





HATHERLY, Ana. Petrarquismo e antipetrarquismo na poesia de Gregório de Matos. In: PERES, Fernando da Rocha (org.). **Gregório de Matos: o poeta renasce a cada ano**. Salvador: FCJA; Centro de estudos baianos da UFBA, 2000. p. 19-35.

IVAN, Francisco. Gregório de Matos e o século XVII. In: COLÓQUIO BARROCO IV. **Ensaios para um concerto barroco**. Natal: EDUFRN, 2013. p. 269-310.

LIMA, Samuel Anderson de Oliveira. A americanidade barroca de Gregório de Matos. In: LIMA, Samuel Anderson de Oliveira; TABOSA, Leila Maria de Araújo (org.). **Tradição e contemporaneidade no Barroco hispano-americano**. Natal: EDUFRN, 2020. p. 157-181.

LIMA, Samuel Anderson de Oliveira. **Gregório de Matos: do Barroco à Antropofagia**. Natal: EDUFRN, 2016.

MARCAIDA LÓPEZ, José Ramón. **Arte y ciencia en el barroco español**. Madrid: Marcial Pons, 2014.

MATOS, Gregório de. **Crônica do Viver Baiano Seiscentista: Obra poética completa**, edição de James Amado. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999. 2v.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. 3. ed. 1. reimp. São Paulo: EDUSP, 2015.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PEDRAZA, Felipe B.; RODRÍGUEZ, Milagros. **Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana**. Madrid: Editorial EDAF, 2000.

RODRÍGUEZ CACHO, Lina. **Manual de Historia de la Literatura Española I – siglos XIII al XVII**. Madrid: Editorial Castalia, 2009.





SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. Tradução de Ligia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SPINA, Segismundo. **A poesia de Gregório de Matos**. São Paulo: EDUSP, 1995.

WISNIK, José Miguel. **Poemas escolhidos de Gregório de Matos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.



SOBRE OS AUTORES



BEATRIZ COLOMBI

Doutora em Letras pela Universidade de Buenos Aires e Professora Titular dessa universidade. Foi professora visitante nos EUA, Brasil, México, Peru, Espanha, Budapeste e Berlim e Greenleaf Fellow na Universidade de Tulane. Publicou muitos trabalhos sobre literatura colonial; em coautoria, publicou o livro *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita* (2015). E coordena o *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, que logo será publicado.

CARLA FUMAGALLI

Doutora e Professora em Letras (UBA), faz parte da equipe da cátedra de Literatura Latinoamericana I (A) a cargo da Dra. Beatriz Colombi. Organizou, junto com Facundo Ruiz, as cartas e parte da poesia de sor Juana Inés de la Cruz em *Nocturna, mas no funesta. Poesía y cartas* (Buenos Aires, Corregidor, 2014). É especialista nos paratextos e nas edições antigas (1689-1725) da obra da poeta mexicana. Realizou pesquisas na Universidade de Córdoba (Espanha) e na Universidade da Califórnia, Berkeley. Obteve a Reese Fellowship da Biblioteca Bancroft (UC Berkeley). Publicou capítulos de livros e artigos científicos em revistas nacionais e internacionais. É co-coordenadora de vários ciclos de conferências no Instituto de Literatura Hispano-americana (ILH), além de ser corretora e diagramadora. Coordenou,



com a Licenciada Josefina Cabo, *Sentidos de lo material en la literatura latinoamericana: libros, impresos, manuscritos* (2021).

CIRO SOARES DOS SANTOS

É professor de Língua Portuguesa e Literaturas no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte. Sua formação acadêmica deu-se na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde graduou-se como licenciado em Letras, tendo pesquisado para redigir dissertação e tese sob orientação do doutor Francisco Ivan da Silva. Realizou a pesquisa de pós-doutorado *Poetaria que a América Pariu* (2018) sobre antologismo como prática crítica nos casos de Gregório de Matos e Guerra e de Juan del Valle y Caviedes sob supervisão do doutor Márcio Venício Barbosa. Estudou *A vertigem das antologias: Gregório de Matos* durante o doutorado (2017); assim como participou do programa de doutorado no exterior PDSE-CAPES como pesquisador visitante da universidade de Yale-EUA (2015), sob orientação do brasilianista Dr. Kenneth David Jackson. Realizou a pesquisa de *Deus e o diabo na poesia de Gregório de Matos* durante o mestrado (2011).

ESTER ABREU VIEIRA DE OLIVEIRA

Professora Emérita da Universidade Federal do Espírito Santo; atua nas áreas literárias de teatro, poesia e narrativa das Literaturas brasileira e hispânica, com publicações sobre tradução, poesia, ensaio, crônicas e livros infantil e didático. Nasceu em Muqui (ES). É Doutora em Letras Neolatinas (UFRJ), Pós-doutora em Filologia Espanhola (UNED- Madri- ES), Mestre em Letras-Português (PUC-Paraná). Pertence à AEL, Cadeira 27, atual Presidente, à AFESL Cadeira 31, ao IHGES, à APEEES (Membro fundador), à ABH (Membro fundador), à AIH e à AITENSO, à AEC. Tem atuado em Setores Culturais, participando em comissões





culturais do Estado e do Município de Vitória, e como membro de corpo editorial de revistas e de editoras, no Brasil e no exterior, e de organização de livros e de antologias.

FACUNDO RUIZ

Doutor em Letras pela Universidade de Buenos Aires, onde é professor de Literatura Latino-americana na Faculdade de Filosofia e Letras. É pesquisador do CONICET e do Instituto de Literatura Hispano-Americana (UBA), onde coordena o grupo Estudios Barrocos Americanos desde 2010. Editou e anotou parte da obra de Carlos de Sigüenza y Góngora (*Mínimas multitudes. Infortunios, motines y polémicas*, 2018), as cartas e varia poesia de sor Juana Inés de la Cruz (*Nocturna, mas no funesta*, 2014); editou o volume *Figuras y figuraciones críticas en América Latina* (2012, con Pablo Martínez Gramuglia); e preparou a *Antología temática de la poesía argentina* (2017, con Luciana Del Gizzo). É co-editor da *Rapallo*.

FRANCISCO ZARAGOZA

Francisco Ernesto Zaragoza Zaldívar (Matanzas, Cuba, 1972) é escritor, crítico literário, tradutor e professor. Fez graduação em Letras na Universidade de La Habana em 1995. É doutor em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana pela Universidade de São Paulo (2005). Desde 2010 trabalha como professor de Literatura Hispano-americana, Escrita Criativa e Tradução na Universidade Federal de Rio Grande do Norte. É professor visitante do programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana (PPGLELEHA) da FFLCH/USP. Seu primeiro romance, *El plano y la brújula*, ganhou o prêmio literário da Cidade de Matanzas de 2013. Seu livro *La crítica de la modernidad en Grande Sertão: Veredas y Los pasos perdidos* é resultante de sua pesquisa doutoral.





GINA DEL PIERO

Licenciada em Letras pela Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, onde atualmente realiza estudos doutorais com bolsa do CONICET. Desenvolve sua pesquisa sobre a relação entre a ciência e a literatura na obra de Carlos de Sigüenza y Góngora (México, 1645-1700), parte de cuja obra editou e anotou, além de ser pesquisadora do Instituto de Literatura Hispano-americana (FFyL, UBA).

JUAN VITULLI

PhD em espanhol na Vanderbilt University e Professor Associado no Departamento de Línguas Romances da Universidade de Notre Dame (Indiana). Publicou ensaios e livros sobre as figuras de Góngora, Cervantes, Espinosa Medrano, Camargo, entre outros autores do barroco. Foi professor convidado em distintas universidades da América Latina e dos Estados Unidos. Ministrou oficinas e deu seminários na Universidade de Buenos Aires (Argentina), na Universidade Católica do Peru (Lima) e na Universidade dos Andes (Bogotá), e foi também fellow da John Carter Brown Library (Brown University, USA). Organizou o drama bíblico *Amar su propia muerte* de Juan de Espinosa Medrano (2011) e publicou *Poéticas de lo criollo. La transformación del concepto criollo en las letras hispanoamericanas* (em colaboração com David Solodkow, 2009) e *Instable puente. La construcción del letrado criollo en la obra de Juan de Espinosa Medrano* (2013).

SAMUEL ANDERSON DE OLIVEIRA LIMA

Doutor (2013) em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Realizou estágio de pós-doutoramento na Universidade do Ceará (2019) com parte da pesquisa realizada na Universidade de Buenos Aires. Atualmente,





é Professor Associado I da UFRN e membro permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Tem experiência no ensino de literaturas brasileira e espanhola. Seus temas de interesse são: Barroco, Neobarroco, Literatura Espanhola e Hispano-americana do século de ouro, Literatura brasileira, Antropofagia, Melancolia, Teatro barroco; além das obras de José de Anchieta, Gregório de Matos, Gonzalo de Berceo, García Márquez, Guimarães Rosa, entre outros. Coordena o Grupo de Pesquisa Ponte literária Hispano-brasileira. É autor de *Gregório de Matos: do Barroco à antropofagia* (2016) e *Edifício de palavras: Gregório de Matos e seu corpus espanhol* (2017). É um dos organizadores de *Colóquio Barroco IV* (2017), *Literatura hispânica em pauta* (2018) e *Tradição e contemporaneidade no barroco hispano-americano* (2020), além de autor de vários artigos sobre os temas de suas pesquisas.





Este livro foi produzido
pela equipe da EDUFRN
em fevereiro de 2022.



UFRN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

PPG
Pró-Reitoria de Pós-Graduação

sedis
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE



ABED
Associação Brasileira

