

LA CRISTIADA DE FRAY DIEGO DE HOJEDA: UNA VENTANA A LA AMÉRICA VIRREINAL

Por ELENA CALDERON DE CUERVO (*)

Hacia el último tercio del siglo XVI, la paz está sólidamente afianzada sobre los Andes. La Conquista ha sido purgada de sus excesos por la Iglesia, a través de restituciones masivas a los indios. La tensión polémica suscitada por la injusta denuncia lascasiana ha cedido frente a la evidencia. Las instituciones de la Misión están bien establecidas, al servicio de una Iglesia que es verdaderamente indiana. La acción continua de los concilios limeños prolonga el espíritu del último humanismo, llamado humanismo devoto, que se había configurado plenamente en la segunda mitad del siglo XVI en Roma bajo la tutela de los jesuitas y promovido ampliamente por la vocación civilizadora de España.

Las poéticas del momento se desarrollan acordes con los fundamentos teóricos que sustentaron el sistema teológico-cultural del período. Orientadas por el fin último del hombre propusieron un arte con carácter eminentemente teleológico. Si el período que podríamos llamar de organización está marcado por la figura del virrey Francisco de Toledo y su labor más importante, desde el punto de vista de la cultura, lo constituye la instalación definitiva de la Universidad de San Marcos, el período de «consolidación» podría ser dividido en dos etapas: la primera representada por la figura de Santo Toribio de Mogrovejo, segundo arzobispo de Lima, cuya obra más importante será la concreción del tercer Concilio de Lima; y la segunda bajo la personalidad de don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros y virrey del Perú quien promovió un particular florecimiento de las letras, dando amparo a una verdadera generación de poetas barrocos hispanoamericanos conocida como la Academia Antártica, en cuyo seno, y bajo la pluma de Fray Diego de Hojeda, nace *La Cristiada*.

(*) Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza).

da, considerada sin discusión como la obra más importante producida en la América virreinal.

La vida de Hojeda ha sido estudiada por cuatro autores y no obstante es muy poco lo que se sabe de ella. El primero fue don Nicolás Antonio en su *Bibliotheca hipa nova* (Roma, 1672). Los otros autores: Fray Justo Cuervo, Fray Paulino de Quirós (*Nuevos datos biográficos del gran poeta teólogo Fr. Diego de Hojeda*, 1911) y Santiago Montoto de Sedas (*Ingenios sevillanos del siglo de Oro que vivieron en América*, 1929?), toman como fuentes principales las crónicas de la orden de Santo Domingo, especialmente la *Historia* de Fray Juan Meléndez (*Tesoros verdaderos de las Indias*, 1681) y la crónica de Fray Domingo Angulo (*La orden de Santo Domingo en el Perú*). De acuerdo con ellos se puede afirmar que Diego de Hojeda nació en Sevilla en 1571, que emigró a América y entró en la orden de Santo Domingo en el Perú hacia 1590. En 1591 hace sus votos y se entrega por largo tiempo a los estudios. En 1606 pasa al convento de la Recoleta donde, tal vez, termina su poema. En 1609 es enviado al Cuzco como conventual y, al poco tiempo, y por razones poco conocidas, es trasladado a Huánuco de los Caballeros donde muere en 1615. De las obras la única que se rescata es *La Cristiada*, aun cuando Angulo lo señala como «poeta insigne en latín y en castellano».

Un trabajo que aporta, más que datos, conclusiones respecto la relación de Hojeda con el virrey Montesclaros, es el de don Aurelio Miró Quesada (*El primer virrey-poeta en América. Don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros*). Si bien Miró Quesada anota que es Pedro de Oña quien más intensa y constante relación tuvo con Montesclaros, no deja de señalar la relación profunda «y no de mera cortesía oficial ni de comunidad de afición literaria» que lo unía a Hojeda. Es probable que la relación se haya iniciado cuando Hojeda fue trasladado a la Recoleta de Santa María Magdalena, en 1606, época en la cual pudo haber compuesto la mayor parte de su poema. Habla, también, de la publicación de *La Cristiada* en Sevilla, debida sin duda a la intervención del virrey, ya que en Lima se había instalado la imprenta y ya se había publicado el Catecismo trilingüe promulgado por el Concilio de 1583. A Montesclaros se debía, también, la composición laudatoria de Lope de Vega que consta en los preliminares de la princeps, quien honra a nuestro poeta y al Nuevo Mundo con la siguiente sextilla:

El Antártico Polo
i el nuestro que as onrrado
istoriador sagrado
te llamen sacro Apolo
i en el orbe distinto
nuevo David i, Evangelista quinto.

Si en lo que se refiere a la recuperación de datos biográficos el período es poco pródigo, mayor aún es el problema en torno a los textos. Los textos colo-

niales, en su mayoría, carecen tanto de ediciones críticas que justifiquen y promuevan estudios especializados, como de ediciones accesibles que favorezcan su difusión. Esto es precisamente lo que ocurre con *La Cristiada*, que ha sufrido una suerte de olvido editorial y al punto tal que, aún hoy y tratándose de una obra capital, resulta un texto poco conocido, inclusive para los ambientes especializados. Y esto por varias razones pero, fundamentalmente, porque la crítica literaria racionalista del siglo XIX consideró el arte barroco como una especie de decadencia de la estética renacentista y la denominación de Barroco era sinónimo de mal gusto tanto como de algo imperfecto o irregular. Este prejuicio se proyecta durante casi todo el siglo XIX y no sólo hasta Jakobo Burckhardt sino, inclusive, hasta Benedetto Croce. Y si a esto se agrega el anatema que se hizo de la España imperial en sus dominios de ultramar, se deduce por qué la mayor producción del barroco americano ha quedado en el olvido.

La edición princeps de *La Cristiada* es hecha en Sevilla en 1611 en la imprenta de Diego Pérez. No aparece una segunda edición hasta que Manuel José Quintana la incluyó, en versión parcial, en su *Musa épica* en Madrid en 1833. La segunda edición completa fue hecha para la Biblioteca de Autores Españoles por Rivadeneyra en Madrid en 1851, preparada por Cayetano Rossell, quien toma expresamente como texto de base la edición de 1611.

Hay, además, una versión manuscrita en la Biblioteca del Arsenal de París con la signatura 8312 y una breve descripción con la que Henry Martin lo incorpora en su *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal* (París, 1892). Esta versión manuscrita presenta pocas pero importantes variantes respecto de la Princeps y ha merecido una primera edición en Washington en 1935 a cargo de la hermana Helen Patricia Corcorán, seguida por la de Aguayo Spencer, primera y única hecha en Lima en 1947.

Habrá que tener en cuenta también, que el estatuto semántico del poema presenta una complejidad particularísima e impone aproximaciones de diversos órdenes, ya sea que se lo considere manifestación de un género literario o producto de la especulación sobre un sistema religioso.

Con un criterio cronológico y de acuerdo con los datos consignados por los cuatro Evangelios (Apócrifos y de leyendas y tradiciones sagradas), Hojeda organiza en doce libros la materia narrativa de *La Cristiada* en un tiempo real de una jornada y media que va desde la Última Cena del Jueves a la noche, hasta la tarde del Sábado cuando José de Arimatea y Nicodemo depositan el cadáver en el sepulcro:

Entre dos enterraron blancas losas;
y cuando estos misterios acabaron,
tristes en el sepulcro le dexaron.

La marcha del poema es lenta y reflexiva, muy a la manera virgiliana y está organizada estructuralmente sobre una serie de parlamentos discursivos enlazados.

dos por secuencias narrativas cuya función es reubicar espacial y temporalmente el relato, con el objeto de permitir la emisión de una nueva alocución. Estos parlamentos, de canon rigurosamente retórico, están emitidos por los distintos personajes históricos que jalonan el camino de la Cruz. Y se cierran, cada vez, con una *conclusio* de acentuado tono persuasivo, imitando el lenguaje litúrgico (doxología final). Las octavas que no están incluidas en los parlamentos, o bien constituyen las secuencias de enlace entre éstos o permiten la aparición del sujeto de la enunciación que tiene por función aclarar o expandir un acontecimiento o concepto expuesto por la *narratio*. De esta manera, la enunciación de la primera persona se vuelve, también, discursiva, y forma un grupo más junto con todas las secuencias parlamentarias que configuran la estructura del poema. Todos estos parlamentos giran como «fugas» sobre la problemática teológica de la Pasión de Cristo. El centro de la dialéctica, y centro estructurante, está puesto en la argumentación del poema que se organiza sobre los puntos básicos: Hombre-Dios, Pasión, Muerte, Redención, contemplados a partir de una historicidad rigurosa, tal y como lo requerían los principios poéticos del género épico y acorde con la perspectiva «realista» impuesta a partir de la *devotio moderna*.

Por otra parte, y esto es importante tratándose de una epopeya, está marcada textualmente el vacío que correspondería al arquetipo heroico, el cual debería ser, de acuerdo con el diseño estructural del género, el eje del sentido y el elemento nucleante de su estructura poética;

¿Es posible que el cielo generoso,
que antes por gran favor nos anunciava
un Mesías en armas señalado,
y a un Christo carpintero nos a dado? (L. III)

Surge de una lectura atenta que la cronología, como principio poético o constructivo, no atiende tanto a una linealidad cuanto a una secuenciación, de donde su sentido surge más de una dimensión vertical que horizontal. De acuerdo con esto, se estaría en condiciones de afirmar que *La Cristiada* es una epopeya sin centro, cuya unidad, como condición metafísica del ente, está dada por un dato extratextual, rigurosamente apoyado en la recepción: la comprensión del misterio de la Redención. Sobre esta aporía está entendida la causa final y montada la utilidad del poema. Si *telos* y *ethos* responden estrictamente a un principio de orden poético en la organización de *La Cristiada*, ¿cómo justificar la presencia del aparato doctrinario tanto como la constante irrupción de la primera persona, sino en las teorías poéticas vigentes en el Perú de fines del siglo XVI y principios del siglo XVII?

Hay una subordinación lógica entre la obra en su total amplitud y esa estructura de signos que la representa. La intención del autor, y todo lo que ésta implica en la causa final de la obra —Aristóteles la entendía como intencionali-

dad genérica— si bien no es un dato pretextual es el resultado de la ecuación entre el poema concluido y el horizonte de producción del texto. Por otra parte, el plano del contexto no se agota en el dato histórico: a él pertenecen también la identificación de retóricas y poéticas. El Siglo de Oro heredó de Dante y Tasso la consideración de las semejanzas estilísticas entre poesía y teología, sobre todo en el uso de un lenguaje alegórico común y en el principio básico de que el fervor poético proviene de Dios. Esta confluencia entre poesía y teología fue particularmente alimentada por el clima religioso creado por el Concilio de Trento y muy particular y vitalmente desplegado en ese espacio confesional de los Virreinos americanos. Habrá que tener en cuenta, además, que eso que se conoce muy vagamente como *barroco colonial* debe ser redefinido teniendo en cuenta que Hispanoamérica tiene ya, a mediados del siglo XVI una identidad cultural lo suficientemente válida como para funcionar de marco contextual de los fenómenos literarios que produce. No se dio en los virreinos la contrapartida de una literatura de corte, como ocurrió en la Península, por lo cual el humanismo postridentino arraigó con mayor fuerza en los medios culturales teniendo como factor de cohesión y coordinación a la Iglesia. Si la Iglesia en España, en cierto modo, tuvo que desarrollar una actitud conservadora, defensiva frente al ataque de la herejía protestante, en América, por el contrario, fue misionera, creadora, combativa. Esta es, quizás, una de las razones que explican el maravilloso despliegue de la Iglesia y la cultura ultramarinas.

Sobre la base de estos principios es que hay que entender la profunda complejidad de *La Cristiada* que se presenta a la recepción como una verdadera *écfrasis teológica*, en la cual, el *Evangelio*, no es una fuente principalísima, es la materia narrativa del poema. Tanto es así que se pueden identificar en cada Libro y sin dificultad, los capítulos y versículos de los cuatro evangelistas. Hay un respeto profundo por las palabras como por los más mínimos detalles, inclusive por el nivel anagógico sobre el que cada evangelista ha implantado las secuencias. Hojeda no ignora que trata con una materia sobrenatural, como de hecho lo es la Revelación ya que por medio de ella habla el Espíritu Santo por boca de hombres —«qui locutus est per prophetas»— y que enseña lo que se ha de pensar, sentir y querer con respecto a Dios, a los hombres y a la naturaleza. Siendo así, se puede afirmar que la materia narrativa, es decir, lo que Aristóteles entendía por fábula —*mythos*— y sobre la cual montaba todo el artificio del poema, en el caso del poema de Hojeda es Apologética: básicamente discursiva ya que está comprometida, a través de un criterio de rigor científico con la justificación y la defensa de la Fe cristiana y tiene como fin, en sí misma, conducir al hombre al acto de Fe.

Son estas razones de orden poético y apologético las que justifican la estructura descentrada de fugas discursivas señalada. Si la *disputatio* de los parlamentos tiene como objeto, por un lado, la comprensión de la paradoja implícita de la muerte del Hombre Dios —un dato poético que es, desde todas las perspectivas, estrictamente barroco—:

Más ¿quién dirá la muerte de la vida?
¿Quién contará la pena de la gloria,
Y la vitoria en vna cruz vencida,
Y que vencida, lleua la vitoria?
Tú, palabra de vmana voz vestida,
De tu voz y palabra mi memoria
Viste; que cantar quiero en dulce llanto
Lo que sintiendo llora el mismo canto (L. XII).

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

Yo pequé, mi Señor, y tú padeces;
Yo los delitos hize, y tú los pagas;
Si yo los cometí, tú, ¿qué mereces,
que assí te ofenden con sangrientas llagas?
Más voluntario, tú, mi Dios, te ofreces;
Tú del amor del ombre te embriagas;
y assí, porque le sirva de disculpa,
Quieres llevar la pena de su culpa (L. VIII, 44).

En el texto, esta dimensión está marcada por dos aspectos: el uso insistente de la primera persona y una particular proyección del espacio.

La primera persona no se presenta como un dato unívoco: se fractura en cuatro dimensiones. De esta manera, la Sagrada Escritura, incorporada como materia argumentativa del poema, reclama un complemento exegético que es asumido por esas instancias del yo, que es quien adopta la perspectiva apologética. Si la primera instancia del yo poético carga con el peso de la *inventio*, habrá que identificar la fuerza de la elocutio en el juego dramático del yo universal y su desdoblamiento.

Como ya dijimos, la ausencia de un arquetipo heroico elude la posibilidad de una Teogonía, de donde el recurso a un espacio animizado da lugar a la Teodicea: en los últimos momentos de la Agonía, y concluido el oficio de la muerte, la naturaleza se enfurece y ruge y se retuerce en movimientos violentos:

Los vientos de sus cóncavos y oscuros
calabozos rugiendo se arrojaron,
y levantando torres y altos muros
y enhiestos graves montes derribaron:
Unos con otros los peñascos duros,

y las menudas piedras se encontraron,
Y a golpes sacudidas se partieron:
Tanto la muerte de su Dios sintieron (L. XII, 145).

No obstante, las descripciones del espacio en ningún momento tratan de representar la finalidad de nada ni tampoco determinar conceptos ni develar misterios: sólo puede comprenderse exactamente este espacio tomándolo en parte como representación alegórica de un estado de cosas o como expresión lírica de una «manifestación», más exactamente de una «purificación»: es en el plano de la naturaleza compasiva donde el poeta inserta el valor de la *catarsis*.

Entre Dios y la naturaleza, extremos en el orden del ser, Hojeda coloca la realidad humana y, en esta posición intermedia surgen los afectos: temor ante lo tremebundo y compasión ante lo miserable descubren que la condición humana está, por constitución, condenada a muerte: la naturaleza se erige así como un *memento homo* que declama que todo debe converger y ordenarse hacia el Dios de la Vida:

Más ¡o tú, pecador! ves aquí, ¡o triste!,
Muerto a tu Dios por tí y en cruz difunto,
Y mira que tú mismo le pusiste
Con tus pecados en tan rezio punto:
Haz penitencia desde que hiziste,
Pues todo el universo armado y junto
Ponerlo no pudiera en cruz clavado,
sino él de amor, y tú de culpa armado (L. XII, 149).

A una concepción en que las distintas instancias del espacio asumen una vigencia omnipresente, no menos que a una posición teológica que considera alcanzables la Justicia y la Gracia, corresponde la circunstancia de que seres y naturaleza se debatan en un eterno preliminar: la naturaleza gime con dolores de parto. Si, por otra parte, en cada instante se contiene la eternidad, si el hecho más sencillo, como un amanecer o el canto de un gallo, posee una trascendencia incalculable, si la menor situación describe un símbolo eminente y si, en rigor, el fin último resulta tan gratuitamente asequible, entonces poco importa el epílogo y lo que parece preliminar es justamente lo eterno, lo verdadero, lo único con que se cuenta.

La epopeya de Hojeda emerge en una coyuntura histórico-cultural que permite el ejercicio de algunas conjeturas conclusivas suficientemente apoyadas en su contexto. Hojeda vivió en un espacio en el cual la aceptación profunda de que la religión provenía de Dios y no era de fabricación humana era un dogma indiscutible y justificaba, de todas las maneras, su implantación frente al fetichismo salvaje.

Por otra parte, esa estructura «suelta» del poema no sólo admitía, por medio de la primera persona, los contenidos de la más patética humanidad, sino que la ubicaba como centro y fin de todo el drama del Gólgota. Tanto en el plano estructural como en el semántico, la «condición humana» llega a tener en Hojeda el alcance de una tesis.

Nada señala mejor esa indefensión del hombre frente al mal y frente a sí mismo, que el montaje de la máquina demoníaca. Afirma justamente Delumeau (*La peur en Occident*, París, 1978) que, contrariamente a lo que había creído Stendhal y otros después de él, «se debe al inicio de los tiempos modernos y no a la Edad Media el hecho de que el infierno, sus habitantes y sus secuaces acaparen la imaginación de los hombres de Occidente». Conviene recordar, por otra parte, cómo la satanología invadió con una violencia singular el imaginario y la literatura de la Europa protestante y cómo Torquato Tasso, considerado el poeta de la Contrarreforma, configuró, por medio de su *Gerusalemme*, los rasgos esenciales de los demonios para el mundo cristiano.

En *La Cristiada*, los demonios señalan en el hombre la conciencia aguda de su terrible fragilidad: fragilidad delante de las tentaciones y fragilidad, aún, delante de las fuerzas de la muerte y a merced de aquellos que «afligen cuerpos, y almas ciegan» (L. IV, 7). Sólo la participación en los Sacramentos, efectos de la Redención, puede salvar al alma del dominio absoluto de Satanás, príncipe de este mundo. Para firmar esto exclama Lucifer con su más profundo rencor:

Si él es, él hollará nuestra corona,
Y deshará nuestro infernal derecho;
Y no seremos dioses adorados,
Sino tristes demonios conjurados (L. IV, 37).

Este aspecto del poema que, por otra parte, ponía en evidencia un tema de gran actualidad en el horizonte religioso europeo, venía a insertarse en el programa político del Patronato iniciado por el virrey Francisco de Toledo que aunaba todos sus esfuerzos en la lucha contra la idolatría, con afán de rescatar tantas almas del poder de los demonios temidos «del Pirú (...) qu'en luzientes culebras se mostraron» (L. IV, 20). De esta manera, Hojeda incorporaba todo el aparato crítico y poético de su obra a la Misión, tal y como lo hicieran desde otros géneros Sahagún en México y el padre Acosta en el Perú, y, haciendo honor al género elegido, colocaba su epopeya al servicio de esa Paz que fuera objeto y meta del Imperio Español en Indias.