LA NATURALEZA DEL NARRADOR EN *LA CHRISTIADA*

ELIZABETH B. DAVIS
University of Oregon

Los poemas épicos del Siglo de Oro han sido por el nuestro bastante olvidados. Una de las recientes tareas que se ha propuesto la crítica literaria mundial ha sido cuestionar los cánones literarios. Parece, por lo tanto, un momento apropiado para la revaloración de estos poemas españoles, a fin de ver qué es exactamente lo que se ha perdido durante estas décadas de relativa indiferencia crítica.

El libro de Frank Pierce *La poesía épica del Siglo de Oro* (versión española, Madrid, 1968) representa, desde luego, la voz excepcional que se levanta en medio de tanto silencio. El estudio de Pierce es un excelente catálogo de textos y una historia de la crítica sobre la épica de los siglos «áureos». Aquí, y en otras de sus publicaciones, Pierce se refiere a aspectos de *La Christiada*, poema heroico del padre Diego de Hojeda, escrito en la lejana colonia del Perú y publicado *in absentia* en Sevilla en 1611. En un clima de rechazo general a la epopeya sacra, el estudioso inglés siempre ha defendido *La Christiada* con tenacidad y —dirémoslo— con afecto. Pierce nos ha hecho ver el estilo retórico de este poema «barroco» lleno de colorido, como también ha indicado el tono «sermoneador» del hablante del poema.[1]

Es precisamente la naturaleza de ese hablante o narrador el sujeto del presente trabajo. En años recientes hemos podido apreciar la importancia que tiene la presencia del narrador en la obra ficticia en general, y en la poesía narrativa específicamente.[2] El narrador del poema épico tiene características muy peculiares, por ser su canto producto de una iluminación o «furor poético». Sobre todo en la época de la que tratamos, la inspiración del narrador se concibe al calor de la ortodoxia, dentro de un vasto esquema providencial, y éste es el caso del narrador de Hojeda.

1. Ver, por ejemplo, «Hojeda's *La Christiada* A Poem of the Literary Baroque», *Bulletin of Spanish Studies*, XVII (1940), pp. 203-218.

2. Ver R.M. DURLING, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge, Harvard University Press, 1965.

Este hablante poético, no obstante, adopta distintos puntos de vista para elaborar su historia. Por un lado, el narrador quiere contar la pasión de Cristo con esa distancia que produce lo que se ha dado en llamar «objetividad épica». Por otro, pretende reformar a sus lectores y erigirse en modelo de arrepentimiento. Esto significa que su discurso se vuelve por momentos aleccionador o sorprendentemente lírico, como lo ha señalado Pierce. Sin embargo, las intencionalidades de la didáctica y el lirismo parecen contradictorias entre sí, y las dos están reñidas con el discurso objetivo normalmente asociado con la épica. ¿Quién, pues, relata *La Christiada?* Las cuantiosas modulaciones en la voz que narra el poema, la «multivocidad» del texto, hacen que la narratología del poema sea muy compleja, de modo que tendríamos que plantear un modelo de narrador flexible que reconcilie características marcadamente diferentes e incluso opuestas.

La Christiada es una obra que sorprende y desconcierta por los continuos cambios de punto de vista en la voz del narrador. Marcados muchas veces por el uso de ciertos embragues («shifters») como son los pronombres, posesivos, demostrativos, adverbios temporales y de lugar, estos repentinos cambios crean el efecto de una radical inestabilidad en la narración. En otras ocasiones, no parece haber ningún cambio gramatical de narrador, y no obstante se percibe un cambio de perspectiva en el hablante que produce una impresión similar al desconcierto que se acaba de describir. Para apreciar la operación de estos cambios en el texto, será conveniente servirse de dos o tres ejemplos.

Veamos primero cómo se desvía la narración objetiva al irrumpir el predicador en un pasaje del Libro 5:

Aspera soga aprieta su garganta
Hermosa y grave, y corredizo ñudo
Esta y aquella mano ilustre y santa
Ciñe y dessuella con dolor agudo:
El rostro, a quien el cielo salmos canta,
Con desonrras ofende el pueblo rudo:
Polvo le cubre, y el sudor sangriento
Le tiñe y cansa y quita el sacro aliento.

¡O tú, que assí le llevas, ombre duro,
Si no en peñasco, en tigre convertido,
Ya que no subes, por tu ingenio escuro,
Al ser de Dios el ánimo abatido,
Y el trono de márfil eccelso y puro,
Donde abita, de soles mil vestido,
No contemplas, o bárbaro, siquiera
Advierte y mira esse varón quién era!

Era vn predicador inestimable,
Que hablando, las almas suspendía;
Era vn profeta de virtud notable,
Que prodigios grandíssimos hazía;
Era vn ombre de aspeto venerable,
A quien el más protervo se rendía;
En esto pues repara, esto te rija,
Prenda tus manos, y tus pies corrija.[3]

3. Según la edición de Sister M.H.P. Corcoran (Washington, DC , Catholic University Press, 1935). Todas las citas del poema de Hojeda se remiten a esta edición *(LC)*, con la paginación indicada en el texto (en este caso, 195).

La primera octava es narrada por esa voz típicamente distante (narrador de tercera persona) que era esperable en la épica. Pero al llegar a la segunda, el destinatario («ombre duro») se hace explícito: lo que era un lejano «pueblo rudo» en la primera estrofa se vuelve objeto del discurso en ésta. Las dos últimas octavas son una amonestación de carácter meditativo sobre la ejemplaridad de Cristo. El narrador en este lugar es absolutamente implacable en su actitud hacia el «bárbaro» a quien tiene que instruir. La anáfora de los primeros seis versos de la última octava («Era...era...era») es seguida de una aliteración («esto...esto»); aquí las demostraciones tienen el valor de embrague que anuncia un cambio en el texto. La descripción es sustituida por la comunicación directa del sermón.

Comparemos esta postura del narrador con otra eminentemente lírica del Libro 8, la escena de la flagelación de Cristo:

> 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?
> Mas 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.
> (*LC* 306)

En este caso, el «yo» del narrador se dirige al destinatario Jesús («tú») tres veces. El hablante asume toda responsabilidad del dolor padecido por Cristo hasta que, inesperadamente, se representa en el cuarto verso un «ellos» elíptico que no se refiere a «mis pecados», sino a los hombres que están atormentando a Jesús «con sangrientas llagas». De esta manera se produce una alianza endeble entre el «yo» arrepentido y el «ellos» pecadores; el contraste con el pasaje citado anteriormente no puede ser mayor. En aquél, el «ombre duro» a quien apostrofa el narrador permanece aparte (distante) del hablante/predicador; sin embargo, en el sexto verso de la segunda cita, los dos («yo», «ellos») se incluyen en una tercera persona («el ombre») que se refiere a la condición pecaminosa de la humanidad en general. Lo que ha ocurrido en este pasaje es que se ha producido un desdoblamiento del «yo» poético acompañado de ciertos embragues (pronombres y formas asociadas, posesivas) que manipulan el texto para terminar en un desahogo común. A lo largo del poema queda claro que el «tú pecador» y el «yo pecador» se confunden en una misma entidad; «por tu culpa» se equipara aunque no siempre sea explícita, al «mea culpa».

Lo mismo que la alianza entre el hablante poético y el hombre pecador está

en constante flujo, la situación del narrador frente a Dios vacila continuamente, como se ve en las octavas siguientes (*Libro 9*):

¿No bastaua, enemigo, que le diesses
La muerte acerba que tu lei vsaua,
Sin que al santo Cordero transfiriesses
La cruz que a Barrabás se aparejaua?
Mas quiso Dios que el instrumento fuesses
Tú mismo de la muerte que esperaua,
Y del modo también, pues que su vida
Puso por un ladrón y vn omicida.

¡O suma inescrutable Prouidencia!
Pensó robar el trono soberano
De Dios y la diuina y alta ciencia
El padre necio del linage umano:
Mató a su desgraciada decendencia,
Antes de darle vida, con su mano:
La cruz era su pena justamente,
Y lleuóla por él el inocente.

Ves aquí al Ombre Dios, ¡o Padre eterno!,
Que de tu sieruo vil paga el pecado;
La cruz él merecía del infierno,
Y a cruz está tu Hijo sentenciado.
Mírale, ¡o gran Señor!, piadoso y tierno;
Que las penas del ombre le an tratado
De tal manera, que ombre no parece,
Y por tu amor umilde las padeçe.

Ves aquí al Verbo Dios y Ombre diuino,
Que entre los ombres y entre Dios se pone,
Como cristal de roca puro y fino,
Que presta luz a quanto se interpone:
Por él nos mira, y él será el camino
Para que tu clemencia nos abone,
Y por esta sagrada vedriera
Gracia y beldad nos dé pura y sinzera.
(*LC* 369)

El objeto del enunciado en cada octava es distinto. En la primera se apostrofa al pueblo hebreo, mientras que en la segunda se establece momentáneamente la objetividad cuando el narrador relata la caída de Adán en tercera persona. Reaparece el apóstrofe en la tercera octava pero el destinatario explícito es el mismo Dios, a quien se ruega que mire a su Hijo. El hablante aprovecha para explicar la necesidad de esta muerte desde el punto de vista teológico, y desde luego nunca pone en tela de juicio la decisión del Padre de permitir que su Hijo sea maltratado. Pero dado el horror de las escenas que se presencian, quizá se permita una leve sugerencia de reproche en el tono que se utiliza con el «Padre eterno». Por último, habría que mencionar que en la cuarta octava el destinatario queda algo confuso, ya que al mismo tiempo se apostrofa a la divinidad y se habla de Él. Lo notable es que la voz poética media entre padre e hijo en forma análoga a como Cristo «se pone» cual «sagrada vedriera» entre Dios y los hombres. Quizá no sea descaminado ver en este acto de intercesión una metáfora para la obra en sí: el texto poético deviene así una especie de «mediador» visionario que revela al lector los pormenores del misterio de la encarnación.[4] En todo

4. T. GREENE ha subrayado la importancia de la Encarnación como tema de *La Christiada* en *The Descent from Heaven*, New Haven, Yale University Press, 1963, p. 235. GREENE acierta, desde luego, al ver en la Encarnación «the binding theme of the poem», pero parece retroceder un poco ante la consecuencia ineludible que el tema le habría sugerido a Hojeda. Nuestro intento es mostrar que Hojeda, al escribir un poema sobre la humanidad de Cristo, comprendió que debía disminuir los aspectos «triunfalistas» de su historia. El no valorar esto lo suficientemente le lleva a GREENE a afirmar que el énfasis que se le da al sufrimiento de Cristo en el poema «shows Hojeda resisting the supposi-

caso, aunque el sujeto gramatical de las cuatro octavas es el mismo, los cambios de destinatario y de modo narrativo producen el efecto de una gran inestabilidad en el enunciado.

Los ejemplos de mutabilidad en la voz narrativa podrían sucederse casi infinitamente, pero éstos son suficientes para sugerir al lector que el voluble narrador de *La Christiada* siempre se «desliza», y fluctúa de una *persona* poética a otra. Leer *La Christiada* es, pues, una sucesión de desconciertos, subordinados todos, si se quiere, a una sola perspectiva teológica, pero cuyo efecto a través de la obra es el de crear una polifonía que sirve de contrapunto a la voz del narrador «épico» que principia el relato.

Estas páginas insisten, pues, en la complejidad narratológica de *La Christiada*, derivada en parte de los desdoblamientos y mutaciones en la voz del narrador. Pero las estrategias narrativas de Hojeda resultan aún más diversas si se tiene en cuenta que la narración de la historia es compartida con otras voces aparte de la del narrador. El poeta traspasa largos segmentos de la historia a voces secundarias o narradores intercalados. Estos pasajes de segunda narración son mucho más extensos que el tipo de diálogo que encontramos en Homero o Virgilio, y parecen tener más en común con el desarrollo narrativo de la épica «literaria» del Renacimiento. Resultan estas voces tan distintas de la del narrador como lo son entre sí, y las narraciones secundarias no padecen de las intrusiones apasionadas que hemos visto en el discurso del primer narrador. Algunas de ellas hacen avanzar la acción del poema. Algunas, aunque no todas, sobrepasan la autoridad oracular de la narración principal: en lugar de aparecer como productos de la iluminación divina, son expresadas por voces sobrehumanas. Casi todas trascienden su contexto inmediato para revelar un aspecto fundamental del diseño del poema, el triunfo del cristianismo y «el orden de la Iglesia incomparable» (*LC* 450). Todas estas narraciones intercaladas le ofrecen un descanso al lector en la que quería ser de otra suerte un espectáculo emocionalmente agotador; Hojeda describe las escenas de la flagelación y la crucifixión con gran lujo de detalles.

El texto, pues, revela una preferencia organizadora por la narración compartida, preferencia que se explica por el propósito del poema. Desde la proposición la voz del poeta exclama: «Canto al Hijo de Dios, umano y muerto/ con dolores y afrentas por el ombre» (*LC* 1). La intención de Hojeda es escribir un poema épico sobre la sagrada humanidad de Cristo. Su voz poética, por lo tanto, se une a la de numerosos escritores (incluyendo, entre otros, a Ignacio de Loyola y Teresa de Jesús) cuya obra se centra en la humanidad de Cristo tal como se

---

tious epic tradition of a triumphal ending» (p. 238). No es que nuestro poeta «resista» el desenlace victorioso, sino que el mismo tema de la Encarnación lo induce lógicamente a terminar la obra con la muerte de Cristo «humanado».

«representaba» o visualizaba en las prácticas de la meditación de la España tridentina. El poema de Hojeda termina cuando Cristo es sepultado, algo que podría tacharse, en efecto, de «poco cristiano», aunque, desde luego, eminentemente «épico» (recordemos con Bajtin que la *Ilíada* termina con el entierro de Héctor).[5] El problema con que se enfrenta el fraile dominico es el siguiente: cómo escribir un poema que narra la muerte de Cristo humano —lo que Pierce ha llamado «la muerte más importante de la historia»—[6] y, al mismo tiempo, que logre evocar el contexto más amplio de la divinidad y la resurrección que le dan sentido y razón al texto. Ese es el dilema que rige las decisiones artísticas de Hojeda, y la razón por la cual incluye a lo menos nueve voces de narración secundaria en *La Christiada*. Esto sería tema para otra investigación, más allá de los límites de este trabajo.[7] Pero para dar una idea de la importancia de estas voces intercaladas en el poema, haremos referencia al caso de la primera de dos epifanías del ángel Gabriel.

Con la llegada de Gabriel (Libro 6), la acción principal de la épica cede el paso a un argumento secundario. Cumpliendo con la voluntad del padre, el arcángel se aparece ante la Virgen y le da fuerzas para sobrellevar la inminente ejecución de su hijo, profetizándole a María (y al lector) el descenso de Cristo a los infiernos y la resurrección. Aunque la voz del narrador es la que abre el libro, pidiéndole a la Virgen que lo ayude a narrar «en eroico verso» la visita del ángel, es la voz de Gabriel la que narra casi la totalidad del libro (92 octavas o 736 versos). Epifanía y profecía se funden en esta parte central de la obra para hacer constar que, si bien el narrador canta la muerte de Cristo, es una voz angélica —y consiguientemente monológica y con más autoridad, por ser absolutamente omnipresente y omnisciente— la que narra su victoria. De hecho, no se trata tanto de por qué el narrador necesita la voz de Gabriel, como de por qué Gabriel necesita al narrador.[8] El discurso del arcángel queda en relación intertextual a la narración principal, la que no sugiere que el narrador haya sido inducido al silencio por el milagro de la resurrección, sino que toma una decisión

5. M.M. BAJTIN, «Epic and Novel», *The Dialogic Imagination* (ed. Michael Holquist), Austin, University of Texas Press, 1981, p. 32. Señala Bajtin (p. 31) que el punto donde la épica comienza o termina es más o menos arbitrario, ya que la tradición es conocida por todos. Esto no deja de ser verdad en el caso de *La Christiada*, pero Hojeda no sólo cuenta con la familiaridad de su tema, sino que hace que otras voces relaten las partes victoriosas de su historia que están fuera de la incumbencia del narrador principal.

6. F. PIERCE, «Diego de Hojeda, Religious Poet», *Homenaje a William L. Fichter* (eds. A.D. Kossoff y J. Amor y Vázquez), Madrid, Castalia, 1971, p. 594.

7. Ver E.B. DAVIS, «Strategies of Shared Narration in *La Christiada*» presentación en la Pacific Northwest Renaissance Conference, Universidad de Victoria, British Columbia (Canadá), marzo de 1989.

8. Esta observación es debida a mi colega, Steven Rendall. La respuesta más obvia es que Gabriel necesita al narrador del poema justamente para probar su superioridad.

consciente de llevar a cabo le proyecto que se había trazado desde un comienzo: «cantar al Hijo de Dios, umano y muerto» (*LX* 1).

Hojeda le da un giro particularmente hermoso a la historia de la resurrección, haciendo que Gabriel le ponga fin con la escena del reconocimiento entre Cristo y la Magdalena al pie del sepulcro vacío, al amanecer del domingo de Resurrección. Los versos que le tocan a ella son esencialmente líricos y pertenecen a una tradición lírica, la de la «literatura de las lágrimas», sólo que aquí son introducidos en un contexto narrativo, caso único (hasta donde se sepa) en la poesía épica.[9] En las manifestaciones españolas, los poemas sobre las «lágrimas del arrepentimiento» generalmente habían caracterizado a María de Magdala como la pecadora desconocida del evangelio de San Lucas (7: 36-50), la cual «le lavó los pies a Cristo con sus lágrimas y se los enjugó con sus cabellos». Hojeda «revoluciona» la tradición situando el discurso «lacrimógeno» de la Magdalena junto a la tumba, donde se enfatiza en primer plano su papel de testigo de la resurrección a expensas de su estereotípica caracterización como prostituta arrepentida. Es particularmente significativo, además, que el discurso de las «lágrimas» prefigure los últimos versos del poema (Libro 12), donde la Magdalena besa los pies del cadáver de Cristo. La acción relatada en esta narración de Gabriel ocurre precisamente a la mitad del poema, de manera que entrelaza la trama principal de la pasión y su consecuencia, la resurrección. Es el canto de María Magdalena lo que forma un puente entre la crucifixión y el triunfo cristiano, entre la acción épica y el final del argumento, el cual queda, en realidad, más allá del alcance del poema. Hojeda, en consecuencia, privilegia la posición de la Magdalena dando fuerza a su figura, a la que prefiere contemplar como «apóstol» en vez de como mujer, bien que arrepentida, sensual.

La segunda narración de Gabriel tiene la misma extensión que la primera; el ángel relata 184 octavas en total, que no son pocos versos para ser narrados por una voz con más autoridad que la del narrador. En la medida en que recordamos la voz del primer narrador, somos conscientes de que se ha vuelto tenue, insustancial. Por ello, una pregunta lógica sería: ¿cuáles serán los prototipos para estas estrategias narrativas de Hojeda? Dado todo lo que se sabe de la imitación poética en la Europa del Renacimiento en general (y esto es particularmente cierto para la épica), no es probable que el poeta estuviera navegando aguas inexploradas al disponer los materiales de su historia en esta forma.

Tasso, admirado por la generación de Hojeda, incluye tres discursos en su *Gerusalemme Liberata* (1575-81) que son similares a las narraciones intercala-

9. El género de poesía «lacrimógeno» ha sido estudiado, entre otros por P. JANELLE, *Robert Southwell the Writer*, London, Sheed and Ward, 1935, pp. 184-197, y L.L. MARTZ, *Poetry of Meditation*, New Haven, Yale University Press, 1962. Ver también P.J. POWERS, «Lope de Vega and *Las lágrimas de la Madalena*», *Comparative Literature*, VIII (1956), pp. 273-290, y E.B. DAVIS, «Hagiographic Jest in Quevedo: Tradition and Departure», de próxima aparición en *Modern Language Notes*, marzo de 1989.

das más breves del español, pero no hay nada en Tasso que tenga las dimensiones del discurso de Gabriel. Cames, en cambio, había hecho algo parecido a lo que hace Hojeda en *Os Lusiadas* (1572), obra probablemente conocida por nuestro poeta. Los Libros 3-5 de la épica lusitana son un discurso prolongado sobre historia portuguesa en boca de Vasco da Gama. De modo similar, el Libro 10 es fundamentalmente el vaticinio de Sirena.

El modelo más probable, sin embargo, para la narración de Gabriel en *La Christiada*, es la *Cristias* de Marco Girolamo Vida (1535). De seis libros que componen este poema en latín, dos son narrados por narradores secundarios. En el Libro 3, José (el padre de Jesús) relata la vida de su hija a Poncio Pilatos. Le describe la concepción sobrenatural, el nacimiento y la fuga a Egipto y la sabiduría de Jesús en el templo. Calla José, cansado, y San Juan retoma la narración. El apóstol destina el Libro 4 para narrar la caída de la humanidad, la venida de Juan Bautista, la selección de los doce apóstoles, las enseñanzas de Cristo. En la medida que Hojeda necesitaba «acreditar» su poética por la autoridad del precedente, tenía un modelo apropiado en Vida.

Lo que distingue al poema de Hojeda es la abundancia de modos narrativos. Se entrelazan las voces para relatar la historia, subordinándose siempre a la perspectiva teológica del dominico Hojeda. Al hablar, revelan y recalcan para el lector la importancia de ciertos temas —el linaje divino del héroe y su destino victorioso, por ejemplo. Podría pensarse que lo que se sacrifica en esta organización del material poético es esa visión global que se asocia normalmente con el relato objetivo de la narración épica; y que lo que se nos deja, en cambio, es una colección de perspectivas estrechas, subjetivas y parciales. Pero las voces de segunda narración en Hojeda desempeñan un papel crucial en la poetización del misterio teológico de la unión hipostática, o sea, la humanidad divina de Cristo. Las palabras del ángel Gabriel cobran el valor de un «intertexto» profético del que el narrador difícilmente puede prescindir si pretende cumplir con su proposición original sin que se le tache —*ni remotamente*— de heterodoxo.

Tal es la diversidad narratológica de *La Christiada*. Irónica y casi paradójicamente, la misma complejidad de la narración, su polifonía, es lo que simplifica la labor del primer narrador del poema. Su voz, «desdoblada» y dividida entre sí, es disminuida por la voz narrativa sobrehumana a la que se confiere una condición privilegiada en la obra: es ésta la voz que revela el plan providencial que justifica el presente sufrimiento y la agonía de Cristo humano. Resulta armoniosamente compatible con la legendaria humildad de Hojeda que la voz de su narrador quede algo desplazada en el proceso de elaborar esa perspectiva providencialista.