

Góngora, Jacinto de Evia y *La Virgen del Panecillo* en Quito¹

Patrizia DI PATRE
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

A Padre Giovanni Pegoraro,
que acostumbra a leer con paciencia mis trabajos,
en sus cincuenta años de sacerdocio y misión
en el Ecuador.

RESUMEN

En las figuraciones plásticas del barroco quiteño (como la peculiar “Virgen apocalíptica” de Legarda) se pueden encontrar los rasgos paganos de la “mujer guerrera”: siempre victoriosa, pero rendida al fin ante el victorioso heroico, sobrehumano. La velocidad es un atributo imprescindible del prototipo en cuestión, junto con la castidad a ultranza: estas mujeres son siempre virginales, y llegan a prefigurar el tipo cristiano de la Virgen por excelencia. Al fundirse con otros elementos de la tradición cristiana, los que acabamos de reseñar, terminan por componer un esquema fijo en el cual predomina la característica de las alas –señal de rapidez inconcebible–, primero figuradas y luego decididamente físicas, reales.

El tratamiento eviano de la Nueva Eva presenta las características descritas, y justifica el surgir de un cortejo imaginativo acorde con este complejo metafórico. La “Virgen alada” del Panecillo no es, en consecuencia, sino la expresión física de la figuración eviana (derivada de Góngora), un modelo inspirado por la literatura coeva.

Palabras claves: barroco, España, Ecuador, Eva/Virgen

Góngora, Jacinto de Evia and Quito’s “Virgin of the Panecillo”

ABSTRACT

In artistic representations from the Quito baroque (such as Legarda’s peculiar “apocalyptic virgin”) there can be found pagan elements of the “woman warrior”: always victorious, but in the end worshipful of the heroic, superhuman victor. Speed is a basic attribute of this prototype, as is extreme chastity: these women are always virginal and prefigure the Christian type of the Virgin. As they blend with other aspects of Christian tradition, they end up forming a fixed model in which the characteristic of the wings –a sign of unconceivable speed– is dominant, at first figurative but later decidedly physical and real. Evia’s treatment of this new Eve presents these characteristics and justifies the appearance of an imaginative proces-

¹ Este trabajo se realizó en el ámbito de un proyecto de investigación financiado por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

sion in accordance with this group of metaphors. The "winged Virgin" of the Panecillo is, therefore, the physical expression of Evia's representation (derived from Góngora), a model that was inspired by contemporary literature.

Key words: Baroque, Spain, Ecuador, Eve/Virgin

SUMARIO: I.1.- La "nueva Eva", o Atalanta a lo divino. I.2.- Una Atalanta. II.- Gongorismo de Evia bucólica. III. La "Virgen alada" del arte colonial quiteño.

I.1.- La "nueva Eva", o Atalanta a lo divino

En la serie –por desgracia, nada conocida– de los textos ecuatorianos barrocos encontramos el siguiente soneto eviano²:

En un jardín, palestra ya à la vida,
nueva Atalanta emprende la carrera,
y quando el viento à tràs dexa ligera,
de oro Pomo la enfrena presumida.

Al sagrado Hipomenes yà rendida,
entonces, por trofeo, de una higuera
hojas ofrece, por la vez primera,
que su altivez confiessa ser vencida.

Mas la segunda el curso intenta en vano,
de Belen en el campo, à quien la grama,
y la dorada espiga le corona:

rindiòla agora quanto mas humano;
una, pues, y otra ofrece en hoja, y rama,
esta à su planta, essotra à su corona.

Muy movido y lleno de seductores sobrentendidos, este cuadro contempla primero un Jardín del Edén con figuras equivocadas: la que se rinde al único personaje masculino no es en efecto la propia Eva, sino una personificación de Atalanta; y

² Citamos directamente, sin modernizar, de la primera edición eviana, realizada en Madrid, Imprenta de Nicolás Xamares, 1676: *Ramillite de varias flores poéticas, recogidas y cultivadas en los primeros abrils de sus años. De flores heroicas. Soneto*, pág. 117. El título de la colección, cual resulta de la edición facsimilar realizada en Guayaquil, Banco Central, 1999, denuncia en realidad un contenido mixto: al lado de sus poemas, Jacinto de Evia pone (como puede notarse en el *Proemio* general) los de su maestro Bastidas, jesuita quiteño. La división adoptada para clasificar estos poemas (hay "flores" fúnebres, heroicas, amorosas, sagradas) lleva un sello claramente gongorino.

Adán, vencedor vencido por excelencia, recibe solo materialmente el poco ortodoxo trofeo de una "higuera". Lo que en realidad se entrega es el símbolo de la victoria olímpica, en manos de un Hipómenes triunfante, no humillado; simultáneamente, surge también al trasluz el "pomo de oro" pagano, una manzana precursora de la traición. Nuestro autor quiso representar aquí, por su admisión explícita³, la caída de Eva y la posterior sumisión a Adán, en el teatro del eterno pecado. Pero termina simbolizando una redención que surge de continuas batallas, el vencimiento de la humana naturaleza por obra de una heroína sucesivamente cautivada por lo sobrehumano, en feliz lucha antagónica con su propia superación existencial. La aparición postrera de María, en una escena pintada como una "justa" medieval, no hace sino ratificar esta tipología. Sus actores protagonizan un drama recurrente: cuando la *domina* militante le ofrece al campeón victorioso una corona literal (aunque sea, como en esta ocasión, de pura "hoja y grama"), con toda la carga aneja de una alegoría retrospectiva, no es solo para proclamar una conquista externa, sino con objeto de cerrar un mutuo desafío. La carrera inhumana de la nueva Eva es el último trazo de una calculada espiral, que a cada vuelta presenta un jardín edénico y un nuevo Belén espiritual, y a sus actores en trance de recíproca rendición.

Gracias a esta plástica dominante, y a un tono que podríamos llamar fundamentalmente "guerrero", es lícito asumir la temática eviana como parte de la tendencia, marcadamente barroca, a la divinización de temas y personajes, en particular los de marca bélica. "La divinización", sostenía con el acierto de siempre Dámaso Alonso⁴, "era ya en literatura española un largo proceso". El gran crítico lo refería:

1. Al empleo semiconsciente de la literatura profana –por ejemplo, pastoril-italianizante– con fines esencialmente devotos;
2. A la "divinización de temas" (como en el *Sacro Parnaso* de Calderón)⁵.

Dentro de este interesante filón, que traspone una temática profana a un plano religioso, se sitúa la gran tentativa piadosa de las "caballerías a lo divino"⁶: probablemente derivadas de los *Ejercicios* ignacianos (la más notable actividad de auto-inmersión anteriormente a Proust, según Benjamin⁷), le sirvieron al místico como al simple militante cristiano; adoptaron las formas y el ropaje de la tradición grecolatina; pasaron por el filtro de sublimes "partidarios" caballerescos, como el propio Góngora, que supieron aprovecharse tanto de lo "celestial" creado por los unos como de las tendencias arcádicas atribuibles a otros; y al fin determinan, en la con-

³ El encabezamiento de este soneto eviano reza así: "Al mismo asunto del nacimiento de Christo, como alucion a la caída de nuestro Padre Adan, y como el vencedor se coronava con la grama del campo", en *Ramillete*, cit., pág.117.

⁴ Cfr. "San Juan de la Cruz, poeta a lo divino", en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 1952, pág. 257.

⁵ *Ibid.* cit., pág. 226.

⁶ *Ibid.* cit., pág.224.

⁷ W. Benjamin. "Una imagen de Proust", en *Iluminaciones*. Madrid, Taurus, 1969, pág. 31.

fluencia de armas e idilio, o entre el ciclo de Ariosto y el Garcilaso hábilmente aprovechado por Juan de la Cruz, un complejo poético de comprensión universal, porque de posesión común⁸. La literatura americana de la Audiencia, siempre de marca o inspiración jesuítica, se aprovecha ampliamente de este cortejo teórico-figurativo, y le aporta una señal bien reconocible en sus rasgos autóctonos.

También la poética eviana está como imbuida del tema caballeresco en función religiosa. En un soneto que el propio autor declara *Al mismo intento que el pasado*⁹ la semántica es como una glosa del citado: no se habla únicamente del “trofeo glorioso” (ofrecido por lo demás al pequeño Niño en “hoja y grama” y, culteranamente, “esmeraldas del campo”), sino también de una competencia para alcanzar

la alta esfera [...], la ardua cima del monte más distante”, equivalente figurado de la condición humana. ¿Quién es el autor de la carrera suprema, del blanco por fin alcanzado? Evia contesta narrando una aventura de argonauta: es quien “en curso tan veloz ganó del hombre / el ser, que ensalza con lustroso nombre”¹⁰.

La conquista del hombre se opera, en una exposición en parte anticipadora - ultrabarroca- con un inserto divino destinado a “ensalzarla”: he aquí la victoria convertida en homenaje a la rendición.

Ahora, todo este juego de confrontaciones y laureles olímpicos, en un clima de decidida batalla ontológica, no es más que un recurso ignaciano¹¹, ampliamente utilizado por escritores como santa Teresa¹², y de fecunda y bien aclarada germinación posterior en la producción literaria española. Pero aquí todo se complica e intensifica con una figura compuesta de estratos sucesivos, ovidiana y pastoril a la vez, fuente de inspiración múltiple y núcleo privilegiado de escenas pertenecientes a ambientes “mixtos”, al ciclo guerrero de Ariosto y a la campaña divinizada de Góngora. Podríamos considerar a Atalanta (presente en el soneto eviano mencionado arriba) como el prototipo del género. Atalanta es la “mujer heroica” por excelencia

⁸ Para una caracterización amplia del tema, se vea M. Mafla – PÁG. Di Patre. “El lenguaje caballeresco de marca ignaciana en la poesía de Jacinto de Evia”, en *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*. Vol. 89 (2009), II, págs. 7-29. Se puede ver también, de las mismas autoras, el estudio sobre la “Disolución de patrones épico-amorosos en la literatura ecuatoriana tardobarroca”, *Revista Espéculo*, n. 40.

⁹ Ramillete, cit., pág. 117.

¹⁰ Ramillete, pág. 117, vv. 13-4.

¹¹ Sería oportuno tal vez regresar a una lectura directa, en clave “caballeresca”, de los *Ejercicios* ignacianos. En el trabajo mencionado *supra* (Mafla – Di Patre. “El lenguaje caballeresco [...]”), se encuentra un extenso listado de *loci* asumidos en este sentido.

¹² También para la obra de santa Teresa (véase por ejemplo el comienzo del *Camino*, o las mismas *Moradas*) es, a nuestro parecer, urgentísima la tarea de descifrar, o caracterizar en modo específico, el “código de honor” de los que llevan las insignias señaladas. Sobre la tradición literaria teresiana, y en especial las no muy reconocidas fuentes de inspiración, se puede confrontar mi estudio: “Conocimiento y experiencia en la dimensión mística”, en *Ciencia Tomista*, t. 136 (2009), I, págs. 101-121.

cia, como la Camila de la *Eneida*, como Marfisa y Bradamantes¹³: tan valerosa que infunde temor a los más valientes, y tan rápida en la carrera que ni siquiera dobla las aristas del campo (Evia explica, con expresión gongorina, que "deja atrás el viento"), o sobre las olas del mar no llega a mojarse las plantas. La velocidad¹⁴, por otra parte, es un atributo imprescindible del modelo en cuestión (ya que se trata de un verdadero paradigma, más que de un tópico), junto con la castidad a ultranza. El final de sus vicisitudes es también obligado: victoriosa siempre, la mujer guerrera se rinde al fin ante una figura masculina, ya esté representada por un simple héroe o, como en la figuración eviana, un campeón sobrehumano.

Fuertemente emblemático resulta, a este respecto, un episodio descrito en el romance *Aspramonte*¹⁵. Galiziella es una valiente sarracina que, luego de enfrentarse con éxito a un puñado de fortísimos guerreros, finalmente se rinde a Riccieri (pese a que lo había también vencido), cuando él, fijándose en las trenzas de la joven valerosa, consiente en declararle su nombre. "Ed ella domandó lui, chi egli era; e quando udí chi egli era, s'arendé a lui"¹⁶. La rendición de la mujer se debe aquí evidentemente a la constatación de un valor superior.

Confrontemos los versos citados de Evia (Soneto *Al mesmo assunto del Nacimiento*, v. 12) con el episodio de Galiziella: "Rindiòla agora quanto mas humano". María, tierna "rival" de Cristo en esta novísima especie de carrera, le ofrece al supremo Victorioso un doble trofeo (el de Atalanta y el de Eva) en homenaje, respectivamente, "a su planta y a su corona". De nuevo un desafío histórico, si bien existencial; otra vez una mujer "frenada en su curso" hiperbólico por un contrincante maravilloso, capaz inclusive de "escalar [...] la ardua cima del monte más distante". Jacinto de Evia, como buen culterano, se preocupa muchísimo de llevar a las últimas consecuencias una imagen tradicional; de matizarla gongorinamente "in cres-

¹³ "Marfisa e Bradamante", nos cuenta un romanista insigne, P. Rajna (*Le fonti dell'Orlando furioso*. Firenze, Sansoni, 1900², pág. 49), "sono già riportate a 'Pantasalea et Camilla' dal Dolce".

¹⁴ En la obra de Rajna citada arriba encuentro la mención de un tipo interesante de "mujer guerrera" (las Amazonas constituyen también naturalmente, al decir de Rajna, una magnífica realización de dicho modelo): se trata de una dama a la que llaman "Rovenza della Falcia", y el episodio es descrito en el sexto libro –intitulado *Rubion d'Anferna*– de *Storie di Rinaldo*, en prosa. "Questa", se dice en el texto, mujer bastante brava y de excepcional valor guerrero, posee además la siguiente peculiaridad: "correa a pié più che altro cavallo" (*Le fonti*, cit., pág. 51).

¹⁵ Pio Rajna (*Le fonti dell'Orlando furioso*, cit., págs. 49-50) lo reporta según la versión en prosa de Barberino.

¹⁶ *Le fonti*, cit., pág. 50.

ciendo"¹⁷, hasta efectuar la triple acrobacia conceptista de un final fantasmagóricamente orquestado¹⁸.

I.2.- Una Atalanta bucólica

Entre las canciones "amorosas"¹⁹ del gran cordobés hay una²⁰ que condensa sabiamente –fiereza aparte– todos los atributos señalados. La joven de "planta voladora", naturalmente esquivada, corre tan ligera que "el viento desafía"; pero su perseguidor masculino quisiera tradicionalmente "enfrenar su vuelo". Tal "corcilla temerosa", émula de Dafne más que de Galiziella, es la ninfa por antonomasia, sin tener por completo las atribuciones paralelas de una "Diana a lo divino". Se llama Clori, y ello declara cabalmente su característica primaria²¹. Pero ya en el romance del "pescadorcillo constante" (46-1600), la ninfa perseguida (desde luego de rapidísima fuga) se torna fiera enemiga, la mujer-piedra de Dante. Su braveza presagia ya, aunque sin convertirse expresamente en un motivo, el tema de la "cazadora" despiadada, cuyas principales cualidades lucirían muy bien en un velódromo: "Hoy hace, ingrata, un año / que huyendo, ligera/ no te conoce el suelo, / y atrás el aire dejas"; "Tu vuelo en todo el mundo / por olas, o por tierra, / lo más ligero alcanza, / lo más libre sujeta. / Si aquesta se te escapa, / di, Amor: ¿qué te aprovechan / los vuelos de tus alas, / los arcos de tus flechas?"²².

No podía estar mejor declarada la asociación constante, en figuras de este tipo, entre una ligereza superior al viento y las alas premonitorias de la metáfora. Nótese que la rapidez de la flecha, disparada siempre por el arco encorvado, se une también a unas alas figuradas en la personificación del Amor, o del pensamiento alado amoroso: este "alcanza en fin", merced seguramente al doble impulso del afecto y el deseo, la meta de sus suspiros. Véase, a más del lugar específico citado, el siguiente

¹⁷ Tampoco en esta materia se puede prescindir de la insuperable caracterización ofrecida por Dámaso Alonso en sus *Estudios y Ensayos gongorinos*. Véase en particular *Claridad y belleza de las Soledades. Hipérboles*. Madrid, 1970, págs. 83-84. El Crítico se refiere, entre otros mecanismos significativos, a una característica asunción "cruzada" de los componentes, con comparaciones sucesivamente acrecentadas (dotadas de al menos tres términos).

¹⁸ El petrarquismo y barroquismo gongorinos –evidentemente responsables de la brillante orquestación señalada–, figuran también, por supuesto, en D. Alonso. *Estudios y Ensayos*, cit., especialmente págs. 174 y ss.

¹⁹ La misma terminología, definitoria de las clases, en Jacinto de Evia: cfr. nota 1 del presente trabajo. Adviértase que nuestra edición de referencia será la de Millé-Giménez. Madrid, Aguilar, 1943; aunque acudiremos también, ocasionalmente, a la *Antología poética* preparada por A. Suárez Miramón. Barcelona, RBA Editores, 1994; mientras que, para los *Romances*, nos atenderemos a la ejemplar de Antonio Carreño. Madrid, Cátedra, 2000.

²⁰ 384-1582 (ed. Millé-Giménez).

²¹ El modelo de esta ninfa es, naturalmente, la "Peneida virgen desdeñosa" de las *Soledades*, y su ambiente sigue siendo el bucólico de incontaminadas selvas. También en *Romances*, 77-1619 hay una referencia a Dafne (vv. 11-12), y además el conjunto de rasgos señalados.

²² Vv. 28-31 y 41-4 respectivamente.

emblemático fragmento: “[...] el noble pensamiento / por verte viste plumas, ¡pisa el viento!” (63, 8-9²³). Y luego, insistiendo (vv. 18 y ss.):

Allá vuelas, lisonja de mis penas,
que con igual licencia
penstras el abismo, el cielo escalas;²⁴
y mientras yo te aguardo en las cadenas
desta rabiosa ausencia,
al viento agravien tus ligeras alas.

¿Será que el poder de Amor, el dios alado por excelencia (“Al fin es Dios alado, / y plumas no son malas / para lisonjear a un dios con alas”: 64, 34-6) es lo único capaz de alcanzar el velocísimo blanco, y obtener por consiguiente la deseada rendición? “Vuela, pensamiento, / y diles a los ojos que te envío/ que eres mío”²⁵. También en *Jacinto de Evia* existe, por cierto, la imagen del “niño arquero”²⁶, pero divinamente connotada; y son tales atributos de superior levedad los que declaran, ante tamaña desproporción antagónica, la supremacía de su mágico poseedor.

Retornando a nuestra imagen tradicional (la virgen primero rehuyente, luego feroz), resulta desde luego perfectamente documentada en Góngora. Baste leer las líneas referidas a la “divina cazadora” (59-1609) o “segunda Galatea”, sorda naturalmente a cualquier ruego, y naturalmente más veloz, y aún más cruel, de las fieras que suele perseguir. El cazador “perdido primero tras un jabalí fiero” se pierde ahora por tanto, ineludiblemente, “tras esa, que *lo* huye, cazadora”.

La rapidez de la fuga es factor primordial en este cuadro, como hemos visto; de ahí lo imaginario de las alas. Pero puede haber una triple persecución, condensada en vértigo que involucra la presa (“el corcillo [...], que de bien flechado vuela”: 45-1599), la “del coro de Diana”, y el “salteado de la cazadora bella”: la extraña progresión de términos animales se formula atendiendo al factor común de una carrera mortal: “porque en la fuga son alas, / las que en la muerte son flechas” (*ibid.*, vv. 17-8). Este último valor nos transporta directamente al plano guerrero de las alas épicas, “militantes”: como en el romance alegórico *Del rey, nuestro señor* (81-1620), perseguidor de huestes enemigas cuyas alas aparecen, como siempre, poco vulnerables; y sin embargo el disminuirles el vuelo, “fomentando su tardanza”, no constituye precisamente el objetivo expreso de la hostilidad regia.

²³ En la división (que es la de Vicuña) adoptada por A. Suárez en su *Antología poética*, cit. La seguimos para esta canción y el siguiente lugar de la obra gongorina.

²⁴ Nótese la analogía de expresiones con el soneto eviano *Al Nacimiento*, cit.

²⁵ *Letrillas líricas* (*Ant. Poét.*, cit., I, 67). La cualidad primaria del pensamiento es, a la manera petrarquesca, la de ser alado (veloz e inconsistente en el orden físico). También Teresa de Ávila es definida por Góngora “arquitecta alada” (69-1613 [14]), porque constructora de moradas espirituales.

²⁶ En la edición de rimas escogidas preparada por A. Carrión (*Antología general de la poesía ecuatoriana durante la colonia española*), cfr. el *Romance del Niño arquero* y *Habla un alma con Cristo recién nacido*, págs. 110 y 109 respectivamente.

Pero si queremos ver la fusión última de los motivos señalados, debemos repasar con atención todo lo referente a “la muerte de doña Luisa de Cardona, monja en Santa Fe de Toledo”. La totalidad de imágenes poéticas tiene aquí un tinte decididamente bucólico (la religiosa murió “ninfa”, la llora Eco). Finalmente se dice:

La casta cazadora
seguiste puntualmente,
ya en los montes armada,
ya desnuda en la fuente.

Ligera a los pies fuiste
del corcillo, y valiente
del jabalí cerdoso
al espumoso diente ²⁷.

La de “pies ligeros” (“que huyendo, ligera, no te conoce el suelo, y atrás el aire dejas”, se dice más explícitamente en otra parte²⁸), la casta y esbelta, delicada pero también decidida cazadora, perseguidora de fieras y perseguida de Amor²⁹, consigna a Jacinto de Evia, sin lugar a dudas, el ajuar de un tipo histórico –un modelo poético– susceptible de una identificación inmediata.

II.- Gongorismo de Evia

La dimensión gongorista en la obra eviana es certera y, diría, hasta indudable. No se trata solo de un lenguaje ya consagrado por la tradición manierista³⁰, lleno de esferas³¹ y cristales -escondidos en el seno o en el suelo hallados-, esmeraldas campestres y nieves figurativamente derretidas: “Si sol nacéis entre sombras / por desterrarlas más presto, / una noche soy de culpas, / esclareced mi hemisferio. / Si ese ardor busca la nieve / soy un helado arroyuelo, / desatadme las prisiones / a vos correré ligero”³². A todo este “petrarquismo culteranizado”, ya de por sí bastante significativo, se suma un paralelismo conceptual muy evidente: la imagen del niño Dios, por ejemplo, lleva una clara impronta gongorina tanto en la invención³³ como

²⁷ 40.1594, vv. 25 ss.

²⁸ Cit., 46-1600.

²⁹ En el romance de doña Luisa de Cardona tampoco podía faltar la imagen del Amor, de un Cupido casto. Nótese cómo la simbiosis se verifica puntualmente también en la obra teresiana.

³⁰ “Cuando la noche más de horror vestida / y de escuadras de sombras más armada”, escribe muy poéticamente Evia en el *Ramillete*, cit., *De flores heroicas. Con el nacimiento de Cristo* [...]. Soneto, pág. 119, vv. 1-2. Citamos modernizando la grafía y, a partir de aquí, lo haremos siempre.

³¹ Cfr. la siguiente expresión, en *Ramillete. A un manantial que se halla en el valle de Lloa*. Romance, pág. 104, v.8.

³² *Ramillete. Habla un alma con Cristo recién nacido*. Romance, pág. 119, vv. 13-20.

³³ En el romance *Habla un alma con Cristo recién nacido* Evia se dirige tiernamente a Jesús, “que de María / pende joyel en el pecho”: cfr. *Ramillete*, pág. 119, vv. 3-4. La expresión recuerda muy de cerca el “divino clavel” de Góngora, en 194-1621. También el tema del romance eviano

en los propios rasgos semánticos. Si en el romance de Góngora *Al nacimiento de Cristo nuestro Señor* (79.1620) la "diligencia, calzada, / en vez de abarcas, el viento, / cumbres pisa coronadas / de paraninfos del cielo", en un soneto análogo de Evia emprende animosamente la conquista "de la alta esfera, / pues a pasos medía de gigante / la ardua cima del monte más distante", para ganar al fin, en "curso tan veloz [...] del hombre / el ser, que ensalza con lustroso nombre"³⁴.

Hasta la afamada progresión léxica gongorina (con asunción "cruzada" de los componentes) es algo usual en la prosa eviana. Sin querer ahondar en la cuestión (y remitiendo más bien a una indagación sucesiva), el final del célebre soneto gongorino *Al tramontar del sol*³⁵ constituye como el molde único de una analogía bifurcada eviana. Por una parte se recupera la tradicional dinámica de una complicada comparación en un soneto que concluye, emblemáticamente, de este modo: "Y si a piedra de toque su riqueza / descubre el oro del ofir ardiente / de Amor el oro en Cristo más sublime / descubre sus quilates su fineza / hoy de esta piedra, oh toque más valiente"³⁶. Por otra parte, las interferencias somático-sidérales de otros versos conclusivos refrescan con un brío renovado el magistral sello del maestro en arte: "Mas reconoce ya que un sol que llora / en luz la anega en su primer Aurora [Aurora de sí misma...], / y transformando el suelo en firmamento, / cada lágrima es astro al lucimiento, / formando de María el pecho bello / la Vía Láctea en su mayor destello"³⁷. Son, más que cadencias, finales obligados, *in crescendo* rossiniano, de toda obra manierista. Jacinto de Evia le aporta el personalísimo sello del villancico en América. Mas estoy pensando que la encantadora letrilla eviana *Dícese la buena ventura a Cristo* lleva como el recuerdo o la ampliación de una idea gongorina casi imperceptible, por lo fugaz. Se trata del siniestro augurio formulado justo en la letrilla sacra que contiene la mayor analogía con los escritos evianos, por retratar un "Niño Amor" arquero, casi un idilio arcádico "a lo divino": "No es su arco, no, el que es / pompa del otro rapaz [...]. No venda este Amor divino / de sus ojos la alegría; / vendaránsela, algún día / que lo hagan adevino"³⁸.

Desarrollando este leve motivo (inmerso, hay que notarlo, en una atmósfera característicamente popular, de presagios "gitanos"), Evia llegará a construir la siguiente composición³⁹, nada manierista, como muchísimas otras gongorinas:

Dame una limosnita,

dedicado al *Niño arquero* denuncia una imaginación intensamente gongorina: "No me hieran tus flechas, / oh hermoso niño, / porque es muy corta hazaña / para un rendido", en *Ramillite*, pág. 120.

³⁴ *Ramillite, De flores heroicas. Al mismo intento que el pasado [Al nacimiento]*. Soneto, pág. 117, vv. 11-14.

³⁵ 219.1582. Nos referimos especialmente a los versos 12-4: "Juraré que lució más su guirnalda / con ser de flores, la otra ser de estrellas, / que la que ilustra el cielo en luces nueve".

³⁶ *Ramillite, De flores heroicas. Día de la circuncisión*. Soneto, pág. 118, vv. 12-4.

³⁷ *Ramillite, De flores heroicas. Con el nacimiento de Cristo*. Soneto, pág. 119, vv. 9-14.

³⁸ *Antología poética*, cit., IV, 80, vv. 9-10; 15-8.

³⁹ *Dícese la buena ventura a Cristo*, en *Ramillite*, págs. 121-2.

Niño bendito,
dame las buenas Pascuas
en que has nacido.
Niño de rosas,
dale a la gitanita
paga de glorias.

Si me das la mano,
Infante divino,
la buenaventura
verás que te digo.

Miro aquí la raya,
que muestra que aún⁴⁰ niño
verterás tu sangre,
baño a mis delitos.

Serás de tres reyes
Rey reconocido,
y a este mismo tiempo
de un rey perseguido.

En tu propia patria,
con ser el Rey mismo,
vivirás humilde,
vivirás mendigo.

Dame una limosnita,
Niño bendito,
dame las buenas Pascuas
en que has nacido.

Miro esotra raya,
que es de tu martirio,
morirás en Libra,
si naciste en Virgo.

Tendrás corta suerte
aun de los amigos,
pues de un paniaguado
te verás vendido.
A los treinta y tres,
¡oh con qué prodigios!

⁴⁰ El texto lleva la siguiente lección, que desechamos como errónea por el contexto: "à un niño". A. Carrión (ed. cit., pág. 117) actúa muy acertadamente restaurando el imprescindible adverbio temporal.

dejarás la vida,
de amores rendido.

Si el Cruzado leño
fuere tu cuchillo,
cuchillo de palo
cortará tus bríos.

Dame una limosnita,
Niño bendito,
dame las buenas Pascuas
en que has nacido.

III. La “Virgen alada” del arte colonial quiteño

“En la pequeña escultura de la Virgen Apocalíptica de Quito”, nos dice una refinada estudiosa del arte barroco americano, Alexandra Kennedy Troya, “se encontró la firma de Legarda al interior de las muñecas, manos removibles de la esculturilla: ‘Bernardo Legarda se acabó en 7 de diciembre de 734’ [...]. La iconografía de la Virgen Apocalíptica alada, con un pie sobre el dragón, fue propagada en Quito desde el taller de Legarda”⁴¹. Es así como se difunde un modelo cuya copia tal vez más burda –realización reciente y, a la verdad, poco brillante– “mira a Quito desde el Panecillo”⁴².

Alexandra Kennedy y Alfonso Ortiz ponen sobre el tapete una inquietud que, formulada hace varios años⁴³, sigue sorprendentemente en pie:

[...] supuestamente ‘inventada’ por Bernardo Legarda, [la Virgen alada] es representada en el siglo anterior –siglo XVII– por Miguel de Santiago, y antes que él, ya desde el siglo X, la Apocalíptica Nueva Eva había sido tema tratado por la cultura hispa-

⁴¹ El descubrimiento se debe, como nos refiere también la autora de estas líneas, a Ximena Escudero, de la cual véanse en particular: *Bernardo Legarda encarnación del Barroco Quiteño*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias de la Educación - Departamento de Historia y Geografía. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito, Imprenta de la Universidad, 1976; y “El escultor Bernardo Legarda: siglo XVIII”, *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, 131-32 (1978), págs. 285-324. El fragmento de A. Kennedy es tomado de: “Transformación del papel de talleres artesanales quiteños en siglo XVIII”, *Anales del Museo de América*. 2 (1994), págs. 63-76.

⁴² “Transformación de los talleres”, cit., pág. 73.

⁴³ Nos referimos a la tesis de licenciatura (Pamplona, Universidad de Navarra, 1976) de la propia Kennedy Troya: *En torno a la Virgen de Quito*. En dicho trabajo la estudiosa se encuentra ocupada en determinar una serie de líneas interpretativas, “que van desde hechos de asimilación o sincretismo como era el caso de recuperar ‘un ángel más’, hasta la creencia de que ésta podría significar el ciclo completo de la vida de la Virgen” (“Transformación de los talleres”, cit., pág. 75). La autora aconseja además consultar el ensayo de Santiago Sebastián, “European Models in the Art of the Viceroyalty of New Granada”, en *Barroco de la Nueva Granada. Colonial Art from Colombia and Ecuador*. New York, Americas Society, 1992.

no-árabe y continuó desarrollándose hasta que, a través de un grabado, fue trasladada y conocida en Quito, copiada aquí, y conociéndose, a partir de entonces, como la Virgen de Quito. Lo interesante y novedoso es que mientras en Europa este tipo iconográfico desapareció o perdió vigencia, en la Audiencia de Quito se repitió cada vez más. El porqué se elige este tipo y no otro, es decir el carácter de la elección, es uno de los valores que deberíamos rescatar⁴⁴.

Sin embargo, líneas previas habían sido anteriormente señaladas, y podrían cifrarse en las palabras con que la mencionada estudiosa se refiere a esta tan debatida cuestión: “[...] durante el siglo anterior, jesuitas y franciscanos en Europa habían difundido un nuevo tipo de Inmaculada, la Virgen militante que empuñaba en su diestra una lanza con la cual hería la cabeza de la serpiente”⁴⁵. Un texto de san Juan de Patmos había influido en la representación de imágenes aladas, la mujer apocalíptica en su huida. Juan de Jáuregui ilustró en 1614 los comentarios que el santo había realizado del Apocalipsis. Este grabado, recogido por grabadores de Amberes, debió haberse introducido en América durante la primera mitad del siglo XVII. En Quito, un bellissimo lienzo atribuido a Miguel de Santiago en el Museo del Banco Central da fe de ello.

La representación en Quito no murió a medida que en Europa fue decayendo, todo lo contrario. Legarda y su taller le dieron cuerpo y volumen, una bellissima caracterización convirtiéndola en casi una bailarina, ligera, elegante y sinuosa en ocasiones y tan sumamente sensual en otras que nos remite bien a un espíritu festivo, lleno de vivacidad propia del Rococó, tan enriquecido y adaptado en Quito, según han señalado muy certeramente Santiago Sebastián y Gabrielle Palmer⁴⁶.

Sensualidad y elegancia sinuosa, militancia a lo divino y alas físicamente connotadas son en efecto los atributos peculiares de este modelo plástico. La tendencia al Rococó es también evidente: ulterior deslizamiento hacia las representaciones mitológicas de un Setecientos surgido de la exuberancia barroca. Bernardo Legarda, fuertemente conectado, como es natural, con los ambientes franciscanos y jesuitas del tiempo⁴⁷ (a pesar de una independencia factual que prácticamente lo desvincu-

⁴⁴ A. Kennedy Troya–A. Ortiz Crespo. “Reflexiones sobre el arte colonial quiteño”, en *Nueva historia del Ecuador*. Ayala Mora ed. Vol. V. *Época colonial*, III. Quito, Corporación Editora Nacional, 1996², págs. 177-8.

⁴⁵ La fuerte conexión de la imagen quiteña con los caracteres de la “militancia a lo divino” resulta bien testimoniada también por la presencia del dragón –en lugar de la tradicional serpiente–, imagen del Enemigo muy cara a escritores como santa Teresa. Cfr. *Vida*, XIV, 11: “No lo permitáis, Señor, ni queráis se pierda alma que con tantos trabajos comprasteis y tantas veces de nuevo la habéis tornado a rescatar y quitar de los dientes del *espantoso dragón*” (cursiva nuestra, por supuesto).

⁴⁶ A. Kennedy, “Transformación de los talleres”, cit., pág.75.

⁴⁷ La influencia cultural de los jesuitas, esencial a lo largo de toda la época colonial, resultó decisiva en el ambiente quiteño. El propio Jacinto de Evia, aunque probablemente sacerdote secular, le profesaba al maestro jesuita Bastidas una especial reverencia. Al incluirlo abundantemente en el *Ramillote* Jacinto de Evia da prueba de su admiración devota.

laba de los gremios “oficiales”, puestos a la sombra de universidades y conventos), hombre de evidentes amplias lecturas, pudo asimilar una imagen literaria muy difundida en la cultura local, y bastante afín –como muestra una acogida realmente perdurable- y grata a la espiritualidad hispanoamericana.

Las mujeres velocísimas de las que hablamos, arcádicas y militantes, son siempre virginales, y llegan a prefigurar el tipo cristiano de la Virgen por excelencia. Al fundirse con otros elementos de la tradición cristiana, los que acabamos de reseñar terminan por componer un cuadro –estoy hablando en términos figurativo-literarios, no desde luego teológicos–, una suerte de esquema fijo en el cual predomina la característica de las alas –señal de rapidez inconcebible–, primero figuradas y luego decididamente físicas, reales. El tratamiento eviano de la Virgen justifica el surgir de un cortejo imaginativo, y luego de una correspondiente plástica, acordes con este complejo metafórico. La “Virgen alada” del Panecillo no es, en conclusión, sino la expresión física de la figuración eviana (derivada de Góngora), un plasmar en imágenes lo que ya impresionaba desde los textos, y producía una bien determinada emotividad colectiva.

BIBLIOGRAFÍA

I. Ediciones

CARRIÓN, Alejandro.

1992 *Antología general de la poesía ecuatoriana durante la colonia española*. Quito, Grafiesa.

EVIA, Jacinto de.

1999 *Ramillete de varias flores poéticas, recogidas y cultivadas en los primeros abrils de sus años*. Madrid, 1676. Edición facsimilar realizada en Guayaquil por el Banco Central.

LOYOLA, Ignacio de.

Ejercicios espirituales. Madrid, Sal Térrea.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de.

1943 *Obras completas*. Ed. de Juan Millé y Giménez–Isabel Millé y Giménez. Madrid, Aguilar.

1994 *Antología poética*. Ed. de Ana Suárez Miramón. Barcelona, RBA Editores.

2000 *Romances*. Ed. de Antonio Carreño. Madrid, Cátedra.

JESÚS, Teresa de.

1997 *Obras completas*. Ed. por Efrén de la Madre de Dios; Otger Stegink. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

II. Obras críticas

ALONSO, Dámaso.

1952 *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos.

- 1970 *Estudios y Ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos.
- BENJAMIN, Walter.
1969 *Una imagen de Proust*, en *Iluminaciones*. Madrid, Taurus.
- PATRE, Patrizia di.
2009 "Conocimiento y experiencia en la dimensión mística. Roger Bacon y Teresa de Ávila", *Ciencia Tomista*, vol. 136, I, págs. 101-21.
- PATRE, Patrizia di y MAFLA, Mercedes.
"Disolución de patrones épico-amorosos en la literatura ecuatoriana tardobarroca (Aguirre, Velasco)", *Revista Espéculo*, n. 40.
2009 "El lenguaje caballeresco de marca ignaciana en la poesía de Jacinto de Evia", *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*, vol. 89, II, págs. 7-29.
- ESCUADERO, Ximena.
1976 *Bernardo Legarda encarnación del Barroco Quiteño*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias de la Educación-Departamento de Historia y Geografía. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito, Imprenta de la Universidad.
1978 "El escultor Bernardo Legarda: siglo XVIII", *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, 131-32, págs. 285-324.
- KENNEDY TROYA, Alexandra.
1976 *En torno a la Virgen de Quito*. Tesis de Licenciatura. Pamplona, Universidad de Navarra.
1994 "Transformación del papel de talleres artesanales quiteños en siglo XVIII", *Anales del Museo de América*. 2, págs. 63-76.
- KENNEDY TROYA, Alexandra y ORTIZ CRESPO.
1996 *Reflexiones sobre el colonial quiteño*, en *Nueva historia del Ecuador*. Ayala Mora ed. Vol. V. Época colonial arte, III. Quito, Corporación Editora Nacional, 1996², págs. 167-85.
- RAJNA, Pio.
1990 *Le fonti dell'Orlando furioso*. Firenze, Sansoni, 1900².
- SEBASTIÁN, Santiago.
1992 "European Models in the Art of the Viceroyalty of New Granada", en *Barroco de la Nueva Granada. Colonial Art from Colombia and Ecuador*. New York, Americas Society.