

La Eneida como modelo de la épica culta española de tema religioso: el Ignacio de Cantabria de Pedro de Oña

Modesto CALDERÓN

RESUMEN

Cuando Pedro de Oña decide escribir un poema al fundador de los jesuitas —Ignacio de Loyola—, opta por el prestigioso género épico, que ya hacia 1620 contaba con una amplia tradición culta en España. Para ello se sirve de los tópicos esenciales del género, muchos de los cuales procedían de la *Eneida* de Virgilio. Este estudio muestra qué uso —a menudo transformado por exigencias del tema religioso— realiza Oña de los tópicos épicos —invocación a la musa, tempestad, amanecer mitológico, etc.— y de los recursos —prolepsis, símiles naturalistas...—, y en qué medida se acerca o aleja del modelo virgiliano. Pedro de Oña plantea la vida espiritual de su héroe como una tempestad en la que el barco o alma de Ignacio se halla en el centro de las luchas que las fuerzas infernales y las celestiales desarrollan.

SUMMARY

When Pedro de Oña decides to write a poem about the founder of the Jesuits —Ignacio de Loyola—, he chooses the prestigious epic genre, what about 1620 had a wide cultivated tradition in Spain. In order to do that, Oña uses the essential topics of the genre, many of which came from Virgil's *Aeneid*. This research shows what use —often changed because of demands of religious subject— Oña makes of the epic topics —invocation to the Muse, tempest, mythological dawn, etc.— and of the recourses —prolepsis, naturalistic similes—, and how much he approaches or moves away from the Virgilian model. Pedro de Oña presents his hero's spiritual life like a tempest in which Ignacio's boat or soul is in the centre of the fights that the infernal and celestial forces develop.

Aún hoy, a pesar de la entusiasta defensa de Pierce¹ en 1968, la épica culta española despierta escaso interés entre los críticos. Pues, aunque proliferan estudios sobre la *Araucana* —por ser probablemente el mejor de nuestros poemas épicos, aparte del origen de su explosión como género en España—, el resto de los poemas son casi desconocidos, y de muchos de ellos —como, precisamente, el *Ignacio de Cantabria*, del que hablaremos enseguida— no poseemos más edición que la primera. Es mucho, por tanto, lo que todavía podemos encontrar en estos poemas —un corpus de varios cientos en apenas un siglo de historia literaria—, a los que podemos enfrentarnos desde diversas posturas críticas. Ha sido frecuente hasta ahora el acercamiento a la épica desde las poéticas, puesto que se suele llamar la atención sobre lo prestigioso del género para los preceptistas del Renacimiento² —que recogen ideas de Aristóteles y Horacio, como es bien sabido—, pero resulta igualmente interesante y pertinente la lectura de la épica desde su construcción, esto es, desde su elección y empleo de modelos concretos. Los propios preceptistas ya mencionaban la importancia del modelo clásico en la poesía épica. Y, sin duda, la presencia de Virgilio en estos poemas así lo atestiguan. Pues Virgilio —a pesar de la influencia numerosa de la *Farsalia*, o de las epopeyas italianas del Renacimiento (de Tasso, Ariosto o Boyardo) en nuestros poemas épicos— fue el modelo principal en muchos de ellos³.

La importancia histórica y artística del género épico culto en España ha de relacionarse, desde sus comienzos, a mediados del siglo XVI, con su asombrosa variedad temática, la cual, en buena medida, deriva —claro está— de la propia variedad que sus modelos contenían. Basta recurrir a la *Eneida* para comprender cómo la épica no es ajena —más allá de lo bélico o de la narración maravillosa y de viajes— a la materia histórica y a la

¹ Cf. F. Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1968. Vid. especialmente la «Conclusión», pp. 321-323, donde afirma que la poesía épica culta española «debe ocupar un lugar importante en todo estudio moderno del Siglo de Oro».

² Preceptistas italianos, como Vida o Escalígero, juzgaban la épica como el género más importante, por encima de la tragedia, y modelo de toda la poesía. Sobre las opiniones de estos y otros preceptistas, italianos y españoles, cf. Pierce, *op. cit.*, sobre todo pp. 12-24.

³ Aparte de estos posibles acercamientos críticos a la épica culta, quiero llamar la atención, para estudios futuros, sobre los abundantes cruces que probablemente la épica del Barroco —más que la del Renacimiento— experimentó con otros géneros, como el teatro o la narrativa en prosa. En el *Ignacio de Cantabria*, objeto de este estudio, hemos encontrado características que relacionan el poema con la novela cortesana —si bien trasladadas al particular moralismo del poema religioso—.

sentimental. Nuestros poetas épicos, así, se sienten capacitados preceptivamente para desarrollar poemas sobre casi cualquier asunto. La dispersión que esta variedad de temas podría ocasionar, se salva, sin embargo, a través de una unidad formal indiscutible. En efecto, la poesía épica española de los Siglos de Oro recurre a la octava real como metro casi unánime, pero, más allá de la métrica, hay otras circunstancias de reconocimiento genérico: los tópicos. No hay género en los siglos XVI y XVII que, debido a la poética de la imitación, no incluyera en sus características una buena lista de lugares comunes. La épica también los posee, más allá del tema que se trate. Semejante «unidad tópica» —si se me permite el sintagma— podría sorprender a unos ojos actuales, puesto que nada parece preverla si decimos, de una vez, que la épica culta española, en un intento nada exhaustivo de clasificación, nos ofrece poemas históricos, panegíricos, mitológicos, caballerescos, burlescos y religiosos. Sobre la existencia de esos tópicos de la poesía épica culta, ya llamó la atención, refiriéndose a la *Araucana*, Vicente Cristóbal⁴ en un reciente artículo. Cristóbal no sólo nos presenta los tópicos épicos que hallamos en el poema de Ercilla, sino que, además, demuestra que proceden, en buena medida, del modelo virgiliano. Nosotros, ahora, intentaremos demostrar que esos tópicos de raigambre virgiliana van más allá de nuestro principal poema épico, y que incluso en los poemas de temática plenamente opuesta a lo bélico —como el *Ignacio de Cantabria*, de asunto religioso—, podemos encontrar esas características tópicas de reconocimiento genérico.

A Pedro de Oña, autor del *Ignacio de Cantabria*, se le conoce en nuestra literatura por su primera y más importante obra —el *Arauco domado*—, y a ésta por su relación con la *Araucana* de Ercilla, de la que se considera una imitación. Ciertamente el *Arauco domado* resulta una obra de interés, incluso más allá de lo estrictamente literario, puesto que Oña, poeta chileno, podía aportar una visión distinta del conflicto americano. Nació Pedro de Oña en 1570, hijo del capitán Gregorio Oña, que murió en la guerra de Chile. Recibió una esmerada educación en Lima, y se dedicó desde muy joven a las letras. Su primera obra, el ya mencionado *Arauco domado*, aparece en Lima en 1596 y en Madrid en 1605. Además del *Arauco* y de otros poemas menores, compuso dos epopeyas más: el *Vasauero*, inédita hasta 1941, y el *Ignacio de Cantabria*, que apareció impreso en Sevilla en 1639. Este extenso poema, que no ha vuelto a ser editado, apenas

⁴ Cf. V. Cristóbal, «De la Eneida a la Araucana», *CFC-Elat* n.s. 9 (1995) 67-101.

ha tenido repercusión en nuestra literatura, y los críticos no han reparado en él a pesar de los elogios que Lope de Vega le dispensaba en su *Laurel de Apolo*⁵:

Que el Mar Septentrional su trompa oyera
 en la última Tile,
 el aire navegando vagarosa,
 si propia a Escocia nuestra lengua fuera,
 pues que por serlo en la remota Chile
 con fuerza sonora
 las musas despertó de Pedro de Oña,
 no con ruda zampona,
 sino con lira grave,
 poema heroico, armónico y suave,
 del patriarca Ignacio de Loyola,
 entre los cisnes de la India sola⁶

Sin embargo, a Menéndez Pelayo —que tan poco gustaba de la literatura barroca— le parecía que el *Ignacio de Cantabria*

apenas puede leerse sin un soberano esfuerzo de paciencia⁷.

No es éste el momento de hacer una valoración crítica del poema, ni mucho menos una reivindicación de sus valores literarios, pero, aun así, estimo conveniente defender un término medio entre el elogio desmedido de Lope y el desmedido agravio del crítico santanderino. El *Ignacio* es un poema gongorino de extensión notable —justamente 10.000 versos— y tema hagiográfico -a veces teológico incluso-, que peca a menudo de ingenuidad y fantasía desmedida —aunque esto no es defecto achacable al autor, sino a las convenciones del género—. Pero posee belleza en su lengua, y pasajes de extraordinario interés por el conocimiento de la tradición —antigua y contem-

⁵ El *Laurel de Apolo* apareció, sin embargo, en 1630, varios años antes que el *Ignacio de Cantabria*. Pero Pedro de Oña, debió de comenzar su poema, a juzgar por lo que dice en el prólogo, hacia 1622, año en que Ignacio de Loyola fue canonizado. Probablemente Lope conocía al menos que Oña estaba escribiendo un poema dedicado al fundador de los jesuitas y, tal vez, si damos crédito a sus palabras en el *Laurel de Apolo*, algo había leído. Pero quién sabe.

⁶ Cf. BAE, XXXVIII, p. 192.

⁷ Cf. I. Elizalde, *San Ignacio en la literatura*, Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca y Fundación Universitaria Española, 1983, p. 393.

poránea— que Oña demuestra, y algunos avances literarios —como la mezcla de novela cortesana y hagiografía, en los últimos cantos, o como el empleo más simbólico que alegórico del motivo de la tempestad—.

Pero veamos, por fin, en qué consiste el virgilianismo del *Ignacio de Cantabria*, qué pruebas encontramos de presencia de la *Eneida* en la obra de Oña.

Basta echar un vistazo al catálogo de poemas épicos de Pierce⁸ para notar que Virgilio no fue muy seguido en su elección de estructurar la epopeya en 12 partes o libros⁹. El modelo homérico de 24 cantos es aún menos frecuente. Cita Pierce un total de 10 poemas de 12 cantos entre un corpus de más de 200 obras. En doce cantos se divide *La Angélica* de Barahona de Soto, el *Cortés valeroso* de Lasso de la Vega, *La Patrona de Madrid restituída* de Salas Barbadillo, o *La Christiada* de Hojeda. Doce cantos también, como la *Eneida*, constituyen el *Ignacio de Cantabria*. Así dicho, podríamos pensar que Oña tenía presente la *Eneida* al elegir una estructura en doce partes. Pero, ¿es esto cierto? Partamos de la duda que sugiere el que Oña llamara a su poema —en la edición conocida de 1639— «primera parte»¹⁰. ¿Es el *Ignacio de Cantabria* un poema concluido? Parece que no. El duodécimo libro del *Ignacio* acaba de extraña manera. Ignacio, en Italia, interrumpe un duelo entre un caballero francés y uno español —los cuales, por culpa de una mujer (rasgo probablemente de contaminación de la novela cortesana o del teatro), han roto su amistad previa y han acabado enfrentándose—. Pero ya es tarde. El francés muere. El español se marcha, e Ignacio se queda a solas con el cadáver. Termina el poema¹¹. Se podría argumentar —en una búsqueda ansiosa de virgilianismo— tal vez un eco del combate final de la *Eneida*

⁸ Cf. F. Pierce, *op. cit.*, pp. 327-362.

⁹ A pesar de lo que dice Cristóbal (art. cit. p. 68): «Es muy frecuente entre nuestros poemas épicos la división como la *Eneida* en doce libros (compitiendo con la división en veinticuatro, que es la de los poemas homéricos, y en diez, que es la de la *Farsalia*)». A los modelos clásicos, por cierto, hay que añadir el de la *Gerusalemme liberata*, de Tasso, cuyos 20 cantos comparten en España obras como el *Monserate* de Virués, *La hermosura de Angélica* y la *Jerusalén conquistada*, estas últimas de Lope de Vega.

¹⁰ Cf. la portada de la edición de Sevilla:

«El Ignacio de Cantabria. 1.^a Pte. Por el Licdo. Pedro de Oña. Dirigido a la Compañía de IHS.»

¹¹ Con las siguientes palabras:

Dexa caer los rayos de su frente
noble sintiendo el Sol tan duro caso,
y turbio recogándose al Tridente,
celajes cuelga negros en su ocaso;
Ignacio con extremo está doliente,

entre Eneas y Turno, cuyo motivo último también sería una mujer, Lavinia; pero entiendo esto una audacia excesiva, y creo que, más bien, Oña nos deja en situación de suspense —recurso bien conocido en la época, como demuestra Cervantes en el *Quijote*— y en puertas de una nueva acción santa del santo Ignacio. Oña, así, debería tener prevista una segunda parte del poema, que no pudo concluir —y que, quizá, ni siquiera inició—. Cuando se publica el *Ignacio de Cantabria (primera parte)* en 1639, su autor tiene casi 70 años, y habría de morir apenas tres o cuatro años después. En cualquier caso, acabado o no¹², lo cierto es que Pedro de Oña dio a la imprenta un poema dividido en 12 libros. Quizá sea pertinente explicar aquí que también otros poemas en 12 cantos —como *La Angélica* o el *Cortés valeroso*— aparecieron en su tiempo como «primera parte».

Si Oña pudo recurrir al modelo virgiliano para dividir su poema en 12 libros —posibilidad que, como acabo de advertir, admite todos los reparos—, lo indudable es que ahí se acabó la influencia de la *Eneida* en la estructura del *Ignacio de Cantabria*. Infinitamente se ha repetido cómo Virgilio divide la *Eneida* en dos partes de seis libros cada una, de las cuales la primera es de influencia odiseica y la segunda de influencia iliádica. De esto nada hay en Oña. La estructura del *Ignacio* es tripartita¹³, y responde a un esquema que a través de la vida de Ignacio de Loyola explica un proceso de santidad. Cada una de sus tres partes se desarrolla en un ámbito distinto. En los primeros tres libros, Ignacio, en su casa solariega, donde vive con su hermano,

por verse de caudal, de fuerza escaso,
para el postrer honor, debido al muerto,
y a solas, y sin luz, y en un desierto (fol. 214v).

Por cierto, que en la estrofa anterior hallamos estos versos:

El ruiseñor, que al álamo frondoso
fio su caro nido y la violenta
mano del caçador insidioso
robó, no tan deshecho se lamenta

que resultan ser de estirpe virgiliana, aunque aquí la influencia es de las *Geórgicas*, libro IV, 511-515.

¹² Recuérdese, en cualquier caso, cómo en los Siglos de Oro acabó siendo un tópico literario la promesa de una segunda parte, y qué repercusiones tuvo este elemento en nuestra literatura. Pensemos, como ejemplos más sobresalientes, en el *Guzmán de Alfarache* o en el *Quijote*.

¹³ Aunque algún crítico también ve en la *Eneida* una posible estructura en tres partes. Cf. para esto J. C. Fernández Corte, «Introducción», en Virgilio, *Eneida*, Madrid: Cátedra 1998, pp. 79-80.

descubre la alta misión que Dios le destina. Los siguientes seis libros —los centrales— presentan el viaje de Ignacio a Monserrat y su estancia en el monasterio y sus alrededores, en proceso de purgación y perfección. Por último, los tres libros finales, nos muestran el viaje de Ignacio a Tierra Santa y sus estancias, a la ida y a la vuelta, en Italia. Así pues, no podemos encontrar similitudes claras en la estructura de *Eneida* e *Ignacio de Cantabria*. Pero la estructura, en este sentido, es un elemento excepcional.

Que Pedro de Oña optara por la escritura de un poema épico para tratar las vicisitudes de san Ignacio, es circunstancia nada casual si se entiende cuán parecido puede resultar san Ignacio de Loyola al pío Eneas de Troya¹⁴. El poema épico tiene como protagonista, en cualquier caso, a un héroe. Ignacio y Eneas lo son. Si bien la heroicidad de Eneas no admite discusión —sus particularidades no son más que particularidades dentro de los cánones del heroísmo antiguo—, la de Ignacio de Loyola, santo de la Iglesia Católica, podría provocar réplicas. Más aún, con más fundamento, si tomáramos como modelo de héroe a los homéricos Aquiles u Odiseo. Pero no ha de ser así. El modelo de heroicidad es Eneas y, precisamente, por sus particularidades¹⁵. Digamos que la épica religiosa —que puede estar protagonizada incluso por Cristo— presenta características especiales en su personaje principal¹⁶. La *virtus* latina, cualidad viril que engloba el valor, la energía, el esfuerzo, deriva con el cristianismo en lo que actualmente entendemos por *virtud*, esto es, cualidad moral o espiritual positiva. De la misma manera, el héroe clásico —poseedor por excelencia de la *virtus*— será en la épica cristiana un personaje virtuoso. Evoluciona el héroe del mismo modo que evolucionan sus virtudes, del mismo modo que evoluciona la sociedad —causa última de todo cambio literario—. Para Pedro de Oña, cuyo *Ignacio de Cantabria* es posterior al *Monserrate* de

¹⁴ Al comienzo del poema hallamos la siguiente declaración genérica, en que se afirma lo épico por contraste con lo pastoril:

Verá sin flores Hybla su distrito,
avrá sin ondas mar, sin risa prado,
quando por tus elogios yo no rompa
mi boz de umilde avena en grave trompa (fol. 1v)

Algo parecido hay en el comienzo apócrifo de la *Eneida*.

¹⁵ De sobra es conocido cómo Eneas fue relacionado, por su misión, con Moisés.

¹⁶ Cf. F. Savater, *La tarea del héroe*, Madrid: Taurus 1982. Entre otras cosas dice que «héroe es quien logra ejemplificar con su acción la virtud como fuerza y excelencia» (p. 111), y que la virtud «es un comportamiento socialmente admirable en el que los hombres reconocen su ideal activo de dignidad y gloria» (p. 112).

Virúes o a *La Christiada* de Hojeda —ejemplos excelentísimos de épica religiosa—, no cabe duda sobre la heroicidad de su personaje. Y no sólo por los precedentes literarios. La biografía de Ignacio de Loyola facilitaba la aceptación del modelo épico, el asentimiento social de su obra. Ignacio Elizalde, en su libro *San Ignacio en la literatura*¹⁷, nos llama la atención sobre el caso:

El Barroco seguirá creando y alentando el mito militar y heroico (...). Por eso una de las figuras más representativas, que en esta época sintetiza la milicia temporal y la espiritual, es Ignacio de Loyola, el soldado santo y el santo caballero.

Elizalde, además de mencionar la existencia del *Ignacio de Cantabria* de Oña, del que hace un breve comentario¹⁸, cita otros poemas épicos protagonizados por el fundador de los jesuitas, como el *San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús*, de Domínguez Camargo, o como el *Ignacio de Loyola*, de Antonio Escobar y Mendoza. Esto tiene sentido, además, si se considera, de nuevo con palabras de Ignacio Elizalde, que

Incluso se dará a la fundación de la Compañía de Jesús, en la literatura, un espíritu castrense a tono con la época. Su nombre sonará militarmente a batir de tambores y cargas de infantería.¹⁹

Para Oña, con todo esto, debía resultar, en el prólogo del poema, casi «una exigencia del guión» hablar a los jesuitas -refiriéndose a su fundador- de esta manera:

Coronado ós le buelvo, qual heroe al comun orden superior.

Y tampoco le sería difícil hallar un epíteto épico suficientemente sonoro e incluso bélico —justificado, como acabo de explicar, por la biografía real de Ignacio—:

Las bellas hojas dos de fino azero
(...)

¹⁷ Cf. I. Elizalde, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸ Elizalde, *op. cit.*, pp. 121-127.

¹⁹ Elizalde, *op. cit.*, p. 8.

reserva solas ya el novel Guerrero
de Christo (fol. 78v).

Sin embargo, no es la militar, para Pedro de Oña, la coincidencia más significativa entre su héroe Ignacio y el héroe de Virgilio, Eneas. De hecho, el poeta chileno se ocupa muy mucho en su poema de la conversión «pacifista» del Santo²⁰, y de su vida más allá de la juventud guerrera. Porque, como dijimos más arriba, si Ignacio de Loyola es un héroe, no lo es por su virtud bélica, sino por su virtud moral y por su fe cristiana. Sin duda, lo que realmente liga al Santo con Eneas es el concepto de «misión». Ambos héroes poseen un destino excepcional que les es revelado sobrenaturalmente, y que habrán de cumplir mediante la superación de una serie de pruebas. De-tengámonos en esto.

En efecto, podemos afirmar que el héroe lo es no sólo por su virtud, sino, especialmente, por sus actos extraordinarios —los cuales, es cierto, no podrían darse si el héroe no fuera en sí un sujeto «virtuoso»²¹—. Esta acción extraordinaria del héroe tiene un origen externo tanto en Ignacio de Loyola como en Eneas; es un mandato del destino o de la divinidad, que no admite en el héroe más que su realización. Eneas, como Ignacio, o Ignacio, como Eneas, son héroes con una misión. El esquema del motivo literario de la misión sigue en ambos personajes, en ambas epopeyas, un esquema idéntico —más o menos ordenado— que consiste en un mensaje sobrenatural al héroe —a veces con profecías que intentan convencerle de la importancia histórica de su éxito final— y en la acción irrefrenable de éste, a pesar de las dificultades y tentaciones que le asaltan, hasta el definitivo triunfo. Fuerzas favorables y desfavorables se enfrentan en ayuda o perjuicio de un protagonista que, en medio de los poderes sobrenaturales, como en medio de una tempestad, demuestra su inevitable vulnerabilidad, pues hasta los héroes son humanos.

Que el hecho extraordinario, la misión del héroe, es acontecimiento constitutivo de la epopeya, lo demuestra Virgilio al señalarlo ya en los primeros versos de la *Eneida*. Se canta las armas y el hombre

²⁰ Por ejemplo, en el Libro cuarto, cuando el caballo de Ignacio, de modo prodigioso, se pone a hablar para disuadir a su amo de cierta acción violenta. Hay que recordar, por cierto, que pertenece a las convenciones de la épica la humanización de los caballos, a los que los héroes hablan, como Mecencio al fin del libro X de la *Eneida*.

²¹ Teniendo en cuenta los distintos conceptos de virtud, como hemos explicado más arriba.

(...) Troiae qui primus ab oris
 Italiam, fato profugus, Laviniaque venit
 Litora.

Un hombre que sufrió largo viaje y una guerra por la ira de Juno, hasta que

(...) conderet urbem,
 inferretque deos Latio: genus unde Latinum,
 Albanique patres, atque altae moenia Romae.

Pedro de Oña comienza su poema mencionando, como Virgilio, en qué consiste la alta misión de su héroe:

De aquel cántabro capitán del Cielo,
 Musa, de allá las altas pruebas dime,
 y el arduo fin, que su gigante zelo
 siguió alentado, y alcanzó sublime.
 Por quien la Fe —llevada en limpio vuelo—,
 donde aún discurso bárbaro se imprime,
 ves ya esculpida, ves gravado el Nombre,
 que ensalça Dios, que reverencia el hombre.
 Dime la estrecha, dime el agria vía
 por donde a los extremos de la tierra
 su bien disciplinada Compañía
 ha penetrado, haziendo ilustre guerra
 a la gentilidad, y apostasía,
 al que sin luz, al que con ojos yerra,
 aquí estirpando siempre, allá instruyendo,
 y mártir sangre allá, y aquí vertiendo. (fol. 1)

La comparación de los dos comienzos nos ofrece algún dato de interés. Podemos comenzar con la invocación que Oña realiza a la Musa —a pesar del carácter religioso de su poema²²—, invocación tópica en la épica, pero que se aparta aquí de Virgilio, cuya invocación no llega hasta el verso octavo —tras la exposición argumental de su poema—. Oña solicita ayuda a la Musa desde el inicio y, a través de ella, nos refiere cuál será el argumento

²² Vicente Cristóbal nos presenta ejemplos en su artículo «De la Eneida a la Araucana», ya citado, de cómo en los poemas religiosos la invocación tópica a la musa se sustituía o se cristianizaba. Como vemos, no sucede en el poema que estamos comentando.

—esto es, el hecho extraordinario— de su libro. Si nos fijamos, tanto la *Eneida* como el *Ignacio de Cantabria* presentan una materia en dos partes. En el poema virgiliano

(...) multum ille et terris iactatus et alto
vi superum, saevae memorem Iunonis ob iram;
multa quoque et bello passus.

En el *Ignacio* se canta «las altas pruebas» y «alto fin» del protagonista, en lo que tendría que ser la primera parte, y «la estrecha (...) vía» e «ilustre guerra» que la Compañía por él fundada ha de desarrollar, en la —al fin inexistente— segunda parte. Este término de «guerra» y la idea de convertir «a la gentilidad» recuerda al virgiliano «inferretque deos Latio». No sólo comparten Eneas e Ignacio, como héroes, la existencia de una misión que los mueve, sino que además sus misiones son notablemente parecidas. Ambos son fundadores de una dinastía prestigiosa; Eneas, nada más y nada menos que de los futuros romanos; Ignacio, de la poderosísima Compañía de Jesús. Sin duda para Oña, esta semejanza entre su héroe y el héroe de Virgilio debía ser justificación suficiente para recurrir a la *Eneida* en busca de elementos poéticos que sirvieran a la construcción de su poema.

La acción extraordinaria del héroe cuenta con cierto beneplácito del destino. El héroe, en fin, es un personaje histórico y un instrumento de los hados en su camino imparable. Como hemos dicho, Eneas e Ignacio son seres necesarios en tanto sujetos de una misión trascendente. El poder divino así lo entiende y —aunque en ningún caso se dirige directamente al héroe²³— envía mensajeros que comuniquen al héroe cuál es su misión y qué repercusión tendrá en el futuro. En el *Ignacio de Cantabria* esta secuencia temática resulta particularmente interesante por su relación con un motivo épico de raigambre clásica: el consejo o asamblea de dioses.

La acción del *Ignacio de Cantabria* se desarrolla entre los años de 1522 y 1524. Expulsados los musulmanes de la Península Ibérica, se reúnen en el Empíreo Santiago, Tomás apóstol, Elías y Pedro para hablar con Dios de la situación en que vive la Cristiandad y tomar medidas que acaben con la corrupción y apostasía. Oña, poeta barroco, pinta la morada de Dios como «cumbre mayor» en la que se reúnen todas las perfecciones. Se disculpa, sin embargo,

²³ Obsérvese, en efecto, cómo nunca Júpiter se comunica directamente con Eneas. De la misma manera, tampoco Ignacio de Loyola hablará jamás con Dios.

(...) pues desde acá no hay cosa
que acierte a bosquejar la digna estancia
donde reside aquél de cuyas huellas
humilde son amago las estrellas (fol. 3r)

Oña, que no sabe cómo describir materia tan subida como el Empíreo, recurre —aun disculpándose— a la montaña, recordándonos al Olimpo. En este Olimpo cristiano, desde el que Dios todo lo ve

Del Gange al Po, del Indio al Europeo,
y del ardiente Cafre al Scita elado (fol. 4v)

Santiago agradece a Dios la liberación espiritual de España —ya toda cristiana—, en tanto que los demás recuerdan cuánto queda aún por hacer. Elías menciona la hipocresía reinante, y Pedro, metaforizando la situación, expone que

Yo siento que la nave tuya y mía,
pues eres tú el Maestro, yo el Piloto,
al huracán de apóstata heregía
corra fortuna, el mástil casi roto,
y que un dragón Luther, tu Iglesia pía
rebuelve, en fe de su alemán devoto,
de la impía boca echando el grueso río
que a nuevo nos provoca desafío (fol. 7r).

La solución ya era expuesta por Tomás

Embiaste ya un Apóstol, otro embía,
mi sucesor bastante. (fol. 5r)

Y definida con claridad por Pedro:

Opóngase al apóstata un osado,
un héroe capitán, por ti escogido,
para que deste quede restaurado,
quanto en aquél se huviere destruydo.
César será feliz, a quien guardado
un lauro esté, de pocos merecido;
mas lauro esperen tal vitorias tales,
y él ciña eterno sienes inmortales. (fol. 7v)

Dios toma una decisión. Se dirige a Pedro y le dice

Ve, Pedro, a Ignacio, que doliente yaze;
cobre por ti salud, y alcance aliento
para una gran facción, que assí me place,
de su valor usando, y sufrimiento.

(...)

Éste con diestra mano, a gloria mía,
mientras Luther vanderas mil tremola,
a conduzir vendrá una Compañía
que cierre con las mil, venciendo sola.
Si el vicio en pie, si está mi sangre fría,
si ladeada ya la fe española,
ve, Pedro, a Ignacio, y él dé guerra al vicio,
fuego a mi sangre y ombro al edificio.
Al hombre, que de rosas coronado,
curso el real camino espacioso,
muestra cómo en el más florido prado
le assecha oculto el áspid venenoso. (fols. 8v-9r)

Si tanto me extendiendo en este pasaje es porque en él encontramos varios tópicos de la épica.²⁴ Resulta indiscutible, pienso yo, que la conversación celeste es sustitución religiosa de la asamblea de dioses de la épica clásica. En Virgilio hallamos una asamblea de dioses al comienzo del libro X de la *Eneida*. La situación, en lo alto del Olimpo, desde donde Júpiter todo lo ve

conciliumque vocat divum pater atque hominum rex
sideream in sedem, terras unde arduus omnes
castraque Dardanidum adspectat populosque Latinos. (X, 2-4)

se asemeja a la que retrata Oña. La diferencia, insalvable, estriba en la función de los vocales en una y otra asamblea. Es evidente que en el Empíreo

²⁴ Los últimos cuatro versos del parlamento de Dios, recogen además, como ya indicó Rodolfo Oroz -en su artículo «Reminiscencias virgilianas en Pedro de Oña», *Atenea* 115 (1954) 278-286- un conocido verso de la *Égloga* III de Virgilio:

Qui legitis flores et humi nascentia fraga,
frigidus, o pueri, fugite hinc, **latet anguis in herba**.

Cf. además sobre la presencia de este motivo, convertido en tópico, el artículo de J. A. Izquierdo Izquierdo, «*Latet anguis in herba* (Virg., BUC. 3, 93) vehículo para la expresión del desengaño barroco», en *Thesauramata Philologica Iosepho Orozio oblata, Helmantica* 44 (1993) 257-266.

no cabe más que la unanimidad, en tanto que en la *Eneida* Venus y Juno se oponen con violencia. Oña debió de recoger tan sólo el modelo temático de la asamblea, que ligó con los motivos del envío de un mensajero y de la profecía divina. Esta última aparecía ya en el libro I de la *Eneida* —vv. 257 y ss.—, con mucha más energía y extensión que en el *Ignacio*. En cuanto al envío de Pedro para hablar con Ignacio, sí parece que el poeta chileno sigue con conocimiento de causa a Virgilio. En el libro IV de la *Eneida*, que, como veremos, sirvió a Oña para alguna de sus sustituciones, Júpiter envía a Mercurio a hablar con Eneas. El fragmento es interesante por cuanto se acerca notablemente al de Oña. Comienza con la misma palabra y sigue el esquema de vocativo, persona objeto del mensaje y misión para la que es llamado:

Vade age, nate, voca Zephyros et labere pennis,
Dardaniumque ducem, Tyria Carthagine qui nunc
expectat fatisque datas non respicit urbes,
alloquere et celeres defer mea dicta per auras.

(...)

Sed fore qui gravidam imperiis belloque frementem
Italiam regeret, genus alto a sanguine Teucro
proderet, ac totum sub leges mitteret orbem.

(*Aen.* IV, 223-226 y 229-231)

Pedro baja a la tierra y encuentra a Ignacio en cama —convaleciente de las heridas sufridas en la batalla de Pamplona—. Le explica que su señor es Dios y que éste le envía una misión trascendente que exige de él una vida nueva, una conversión. La misión exige siempre un sacrificio por parte del héroe.

Como en la *Eneida*, son varios en el *Ignacio de Cantabria* los mensajes divinos o sobrenaturales que recibe el protagonista. Aparte de este primero que hemos comentado, nos interesan al menos tres más. En el libro noveno del *Ignacio*, la estancia del protagonista en Monserrat concluye con su visión de tres ninfas hermosísimas²⁵ que le resuelven sus dudas teológicas y profetizan sobre su misión. Si Ignacio merece tal honor es

²⁵ Euphrosine, Thalia y Pasithea. La circunstancia de que sean tres ninfas las que instruyan a Ignacio en el dogma de la Trinidad no deja de ser una nueva prueba de cómo Pedro de Oña opta, entre las tradiciones pagana y cristiana, por la calle del medio.

(...) porque ni al decoro ni al resguardo
faltaste, que se deve a fiel y pío²⁶ (fol. 145r)

Tan elevada es la materia que se va a tratar, que Oña se ve obligado a realizar un paréntesis nada extraño a la épica:

Pues este Dios (mas o Sabiduría
del Padre, que de quanto en ti atesora
eres el solo erario, y tú María,
deste opulento Sol rotante Aurora,
a la quán ciega, pobre Musa mía
alumbra, y enriquece, y dime aora
lo que con boz más alta, y mano diestra
cantó de aquellas Nynfas la maestra) (fol. 145v)

No se atreve Oña a invocar directamente a la Musa para asunto tan cristiano, pero tampoco se atreve a olvidar el tópico de la invocación a la Musa, que Virgilio había empleado en el libro VII de la *Eneida* porque

(...) Maior rerum mihi nascitur ordo;
maius opus moveo. (*Aen.* VII, 44-45)

El poeta épico, en arrebató de humildad, recurre a la Musa para cantar materias mayores. Mayor es, en efecto, el discurso de la ninfa Euphrosine, que, además, concluye con nueva profecía para Ignacio:

De ti vendrá quien esta fe adelante (fol. 148v).

Donde, de nuevo, se destaca esa característica de fundador que tiene Ignacio, como tenía Eneas.

Pero si hablamos de mensajes sobrenaturales y de profecías, debemos centrarnos en un curioso episodio del fin del libro cuarto del *Ignacio de Cantabria*. Tras cierto arrebató de violencia —convenientemente calmado por su caballo, en una escena asombrosa, pero nada ajena a la convención épica—, Ignacio ruega perdón al cielo. Y

²⁶ Como se ve, Ignacio es pío, como Eneas. Este epíteto es tan frecuente en la *Eneida* que, en voz de Dido, Quevedo se burla de él:

y tanpreciado de llamarte pío,
que al principio pensaba que eras pollo.

Apenas uvo assí rogado al cielo
 con fe alentada y pura el vizecaño,
 quando a su diestra oyó el cerúleo velo
 rasgarse, un trueno dando peregrino. (fol. 59r)

El motivo del trueno como aquiescencia divina es habitual en la épica antigua²⁷. Tras el trueno, una voz procedente del cielo realiza un largo excursus acerca del brillante futuro que espera a España gracias a la casa reinante, los Austrias. El modelo de Oña en esta prolepsis probablemente sea Ercilla, que en su *Araucana* se atrevía a profetizar la batalla de Lepanto. Pero Ercilla, a su vez, seguía el modelo de la *Eneida* —en el final del libro VI—, en que Virgilio aprovecha la distancia temporal que le separa de sus personajes para introducir acontecimientos que son el futuro —y de ahí la prolepsis— del tiempo de la acción, pero que son pasado para el propio Virgilio²⁸. Como Virgilio y como Ercilla, Oña se atreve a llegar en sus profecías hasta el mismo momento en que vive, esto es, hasta el reinado de Felipe IV. Para ello comienza con el nacimiento de Felipe II:

Un Águila, que tenga en Austria el nido
 paterno, conque ilustra su ardua cima,
 un Aquilín dará, que aún no crecido
 al Mauro en sierras ásperas oprima.
 De turca sangre al mar hará teñido
 el día que Lepanto al peso gima
 de su valor, y en roxa espuma embuelva
 de gaviás y turbantes una selva. (fol. 59r)

El fin del fragmento insta a Ignacio —al que se dirige la voz con dos epítetos épicos— a marchar a Jerusalén:

O hispano Marte, o béglico Timbreo,
 agora el cordovés cavallo aflijas,
 agora, en tribunal juzgando Astreo,
 ya premies justo el bien, ya el mal corrijas,
 a ti el de Dios aguarda Mausoleo,

²⁷ Cf., por ejemplo, *Aen.* IX, 630-631:

Audiit et caeli Genitor de parte serena
 intonuit laevum.

²⁸ Cf. V. Cristóbal, art. cit., para la relación entre las prolepsis de la *Araucana* y de la *Eneida*.

que tiernas de Sión lloran las hijas;
 ármete, pues, valor piadoso, y tanto
 que vengas a enjugar su tierno llanto. (fol. 60v)

Mucho antes, sin embargo, se le aparecía a Ignacio la Virgen María. Si Pedro venía a cumplir la función mitológica de Mercurio, como mensajero de Dios, María cumple la función de Venus, en tanto madre del héroe y protectora máxima. Se dirige a Ignacio con estas palabras:

La voz, Ignacio, y ansias de tu pecho
 llegaron hasta mi, que tanto pudo
 tu quilatada fe, tu amor deshecho.
 Legítimo peleas, y tu escudo
 ser quise Yo en el trance más estrecho,
 para que a la Iayana rindas fiera,
 de quien temiste más, por más casera (fol. 43r)

Evidentemente, lo más curioso del fragmento es esa metáfora de la Virgen como «escudo». Puede ser casual, por supuesto, y tener explicación solamente en el lenguaje militar propio de la épica. Pero quizá Oña de modo más o menos consciente esté recogiendo su recuerdo del fin del libro VIII de la *Eneida*, en que Venus hace entrega a su hijo de las armas fabricadas por Vulcano, y con las que Eneas se enfrentará a Turno, como ahora Ignacio se enfrenta a esa «Iayana fiera».

El héroe, como vemos, posee una misión que le es declarada desde el cielo. No es una misión sencilla. Para cumplirla, debe enfrentarse a múltiples dificultades y enemigos. La Virgen María se declaraba «escudo (...) para que a la Iayana rindas fiera/ de quien temiste más por más casera». Estos no poco crípticos versos hacen referencia a un curioso pasaje del libro segundo del *Ignacio de Cantabria*. Tras el mensaje que Ignacio había recibido de Pedro, su comportamiento cambia hasta el punto de que su hermano Martín, intuyendo una pronta partida de Ignacio, procura convencerle de que es locura marcharse y de que ha de quedarse aún por un tiempo en el hogar. Es éste el primero de los varios obstáculos que ha de afrontar el héroe. Su heroicidad consiste, justamente, en su capacidad de vencer toda dificultad. Pues todo héroe se enfrenta a una odisea -externa o interna, viajera o estática-. Pedro de Oña, que así lo entiende, hace a su héroe protagonista de una terrible tempestad metafórica.

El motivo de la tempestad es uno de los más repetidos en los poemas épicos cultos. Aunque tiene su origen en la *Odisea*, su secuencia estructural más

frecuente sigue de cerca a Virgilio (*Aen.* I, 81-156)²⁹. Determinar, en cualquier caso, si los poetas imitan a Virgilio o a los imitadores de Virgilio no siempre es tarea posible. Pero, de un modo u otro, existe en un buen número de nuestros poemas épicos una cercanía textual notable al modelo originario —ya sea mediato o inmediato—. Pedro de Oña recurre también a esa tradición, como veremos enseguida, pero aporta un elemento novedoso. La tempestad en el *Ignacio de Cantabria* es alegórica. Me atrevería casi a afirmar que es simbólica, puesto que más allá de la tempestad que enseguida vamos a estudiar —libros séptimo y octavo—, la tempestad es motivo recurrente en todo el poema, y sin duda da cuenta de cuál es para Pedro de Oña la verdadera realidad del héroe, y quizá la de todo ser humano: un viajero que experimenta los vaivenes infinitos de la vida, un marinero que sufre la tempestad, siempre a pique del naufragio.

Los libros séptimo y octavo del *Ignacio de Cantabria* desarrollan el ataque de Plutón —el demonio, del que hablaremos luego— a Ignacio. Este ataque aparece llamativamente representado como tempestad, en sustitución religiosa, por tanto, del conocido motivo épico. Todo comienza cuando a Ignacio le parece

que en río de deleites embarcado,
 acaba en mar de gloria su derrota,
 y pierde pie, nadando en una gota.
 Mas luego por oscuro mar se enfrasca
 y con el golfo el barco así pelea,
 que dentro su patrón de basca en basca
 temiendo y esperando se marea;
 luchan los vientos³⁰, crece la borrasca,
 no hay palmo ya del cielo que se vea³¹,
 y entre sus leños dexa el roto vaso
 al enemigo mar abierto el paso (fol. 101v)

La situación es, para el Santo, así amenazado, casi desesperada. Casi desesperada solamente, porque

²⁹ Para todo lo referente a la tradición de la tempestad en la épica culta, cf. el artículo de V. Cristóbal «Tempestades épicas», en *Cuadernos de Investigación Filológica* 14 (1988), 125-148.

³⁰ Cf. *Aen.* I, 82-87.

³¹ Cf. *Aen.* I, 88:

Eripiunt subito nubes caelumque diemque

(...) tras la cerrazón hay puerto claro (fol. 101v)

y porque si hay tempestad ha de ser sin duda porque así lo quiere Dios. Las tentaciones que Plutón envía son, en esta alegoría tempestuosa, olas inmensas:

bravas me cercan ondas, ya las veo (fol. 103r)

Logra Ignacio vencer toda tentación, pero la tormenta prosigue, y la nave que simboliza el alma del Santo es pequeña y endeble:

Parécele que en cambio de la justa
corre por alto piélagos tormenta
aviéndose embarcado en pobre fusta
que frágil sobre el agua se sustenta,
quando un valiente roble, una robusta
muralla no aguardara la violenta
furia del mar, que por los passos mismos
escala el cielo y abre los abismos³². (fol. 113v)

Y es que vienen ahora, también en forma de olas, los remordimientos:

Bramando así le dize de agua un cerro:
no fue tu confesión la que devía.
(...)
Otra montaña hidrópica de viento,
con su barquillo así dar quiere al traste.
(...)
Viene otro de cristal monte arrogante.³³ (fol. 114)

Ignacio apenas puede soportarlo:

Sufrir apenas puede tan hinchadas
ondas el barco trémulo, que roto

³² Cf. *Aen.* I, 103:

(...) fluctusque ad sidera tollit

y I, 118:

Apparent rari nantes in gurgite vasto.

³³ Cf. *Aen.* I, 105:

(...) insequitur cumulo praeruptus aquae mons.

se mira entre el furor de las grupadas
 iras del Austro y cóleras del Noto³⁴ (fol. 114v)

Y solicita la ayuda de Dios:

Venid, que en sólo vos hay quien me acuda,
 y despertad, Patrón, que el mar no duerme.³⁵ (fol. 117r)

El tiempo, entonces, se amansa:

Se va la cerrazón, se muestra el cielo,
 el mar se aplaca, el viento se sosiega
 y el sol encortinado corre el velo.³⁶ (fol. 119v)

Y el sereno viento Céfiro le habla a Ignacio de esta manera —aclarándonos así el valor alegórico de la tempestad—:

Es vuestro mundo un mar; por olas tiene
 las penas, que la vida trae consigo;
 y el que sin ellas navegando viene,
 en puerto las tendrá de mal abrigo.
 Mar de borrascas es, pero conviene
 passarlas, bien o mal (fol. 120r)

Ignacio está a salvo y llega a puerto

Al remo, y a su alma dio descanso,
 dio liberales gracias a su dueño
 Ignacio, y al mayor sigilo cuenta
 puerto común de toda su tormenta (fol. 120v)

como era también tópico en las tempestades épicas.

³⁴ Aquí Pedro de Oña distingue entre dos sinónimos, como son el Austro y el Noto, vientos del sur. En la *Eneida* Virgilio sólo menciona, de estos dos, al Noto. Vv. 85 y 108.

³⁵ En la *Eneida* el movimiento extraordinario del mar, llama la atención a Neptuno, que descubre así lo que sucede. Sin embargo, estos versos parecen más cercanos a la breve tempestad evangélica de Mt. 8, 24 y ss. El paralelismo entre Jesús y Neptuno quietando los vientos ya fue explotado por Juvenco. Cf. para esto V. Cristóbal, art. cit.

³⁶ Cf. *Aen.* I, 142-143:

Sic ait et dicto citius tumida aequora placat
 collectasque fugat nubes solemque reducit.

Pero Plutón se siente herido en su amor propio y organiza una nueva tempestad, aún más intensa y hasta más virgiliana. Pues ya desde el comienzo se nos dice que el mar

(...) más no se alterara
 si de sus fuertes cárceles Eolo
 al Euro, al Cierço, al Ábrego soltara;
 huye el amigo cielo, no hay Apolo
 que preste luz ni pródiga ni avara;
 suben y bajan ondas, y con ellas
 Ignacio al fondo, Ignacio a las estrellas. (fol. 122v)

Aparte del motivo del descenso a los abismos y ascenso a las estrellas, que ya aparecía en la anterior tempestad, y de la desaparición de la luz solar, lo interesante de este fragmento es la mención de Eolo como carcelero de los vientos³⁷. Es curiosa la aparición, entre éstos, del Cierzo—que, evidentemente, no aparece en Virgilio— junto a dos vientos sí virgilianos, como el Ábrego y el Euro. Ignacio, a merced de violencia tal, siente deseos de morir, y lo expresa de esta manera:

Oh tres y veces mil favorecido
 del cielo el que dexar tu guerra pudo,
 vida cruel, si va de luz vestido
 a paz eterna espíritu desnudo (fol. 123r)

Bienaventuranza que tan de cerca sigue a la de *Aen. I*, 94-96:

(...) O terque quaterque beati
 quis ante ora patrum, Troiae sub moenibus altis,
 contigit oppetere!

Oña realiza una nueva cristianización del tópico virgiliano. Si Eneas considera felices a los que murieron en Troya, porque cayeron en su tierra y junto a los suyos, Ignacio considera felices a quienes mueren, porque abandonan las vestiduras mortales y consiguen la paz eterna. La tempestad con-

³⁷ Cf. *Aen. I*, 52-54:

(...) Hic vasto rex Aeolus antro
 luctantes ventos tempestatesque sonoras
 imperio premit ac vinclis et carcere frenat.

cluye cuando Ignacio derrota, con terquedad, la nueva tentación del Plutón-demonio.

Salió de blanco y oro el Sol divino,
desbaratando nieblas del infierno;
a una caleta mansa Ignacio vino,
del genial verano albergue tierno,
donde, como despierto de un profundo
sueño, los ojos abre, y ve otro mundo (fol. 127v)

Se recurre en este final, como vemos, al tópico de la vuelta del sol y de las nubes ahuyentadas, y del puerto seguro al que llega la nave.

El motivo de la tempestad que, como ya hemos notado, resulta tan productivo en el *Ignacio de Cantabria*, no concluye, sin embargo, en las tempestades alegóricas. En navegación a Italia, a comienzos del libro décimo, la nave, ahora real, en la que viaja Ignacio, sufre un contratiempo:

De aquella vanda el Cierço, desta el Noto,
por proa el Aquilón la embisten fieros;
turbado al governalle va el Piloto
y a su imperiosa voz los marineros;
la confusión, la grita, el alboroto
de la curtida gente y passajeros
cierran la noche más, y aun de bonança
se va cerrando en todos la esperança (fol. 156r)

Más allá del ya conocido tópico de los vientos mitológicos, es interesante en este fragmento observar cómo también Oña conoce y utiliza —ampliándolo— el motivo del «clamor virum», de *Aen. I*, 87³⁸.

³⁸ Son muy llamativas las palabras que emplea Ignacio para rogar el fin de la tormenta:

Oh mar, oh vientos, a la ida
no me matéis, atad la furia suelta,
y, desatada, máteme a la buelta (fol. 156v)

Que sigue de cerca a Marcial, en *De spectaculis*, 25b:

Cum peteret dulces audax Leandros amores,
et fessus tumidis iam premeretur aquis,
sic miser instantes adfatus dicitur undas:
'Parcite dum propero, mergite cum redeo'.

Por último, también es recurrente en el *Ignacio* el empleo de la tempestad en los símiles, como en la siguiente octava,

Mas vos tan cuerdo soys como constante
 fuystes, al concertar de tanto huesso,
 pues con sereno y siempre igual semblante
 en la tormenta os vi de más exceso.
 ¿Quién cielo vio espejado, si tronante?
 ¿Quién mar de leche ha visto, quando el preso
 Boreas y el Euro en cárcel cavernosa
 con furia se desprenden procelosa? (fol. 23v)

en la que se llama la atención sobre la serenidad extrema de Ignacio incluso en los más convulsos lances. Se usa la tempestad para expresar la agitación de la guerra, y aunque apenas se dedican cuatro versos a la expresión de lo tempestuoso, no se olvida Oña del tópico virgiliano de los vientos mitológicos liberados de su prisión.

El camino del héroe —y nadie sabe verlo mejor que Pedro de Oña— es tempestuoso. Son muchos los obstáculos que el héroe debe afrontar y vencer. También en el desarrollo épico de estos obstáculos, Pedro de Oña sigue un esquema similar al de la *Eneida*. En efecto, hay en el *Ignacio de Cantabria* —como en la *Eneida*— un personaje encargado de impedir la misión del héroe. Si en la obra de Virgilio es la mitológica Juno quien luchará, de principio a fin, con tal objetivo, en el *Ignacio* será el también mitológico Plutón el que exponga todos sus poderes para desbaratar el camino impoluto del Santo. Lo novedoso del caso es que esta identificación que Oña realiza entre Plutón y el Demonio³⁹ permite al autor realizar en su poema una interesante presentación del infierno.

El libro sexto del *Ignacio de Cantabria*⁴⁰ nos presenta a Plutón —cuya acción en los libros séptimo y octavo contra el alma del héroe acabamos de estudiar— con caracteres de demonio del cristianismo (pues, considerando el carácter religioso del poema, es más demonio que dios de los infiernos). Plutón observa desde su trono infernal los actos de Ignacio de Loyola y, ló-

³⁹ Identificación nada extraña en nuestra literatura, si recordamos el final del Auto tercero de la *Celestina*, en que se invoca al demonio llamándolo Plutón y atribuyéndole el reinado de un infierno más mitológico que cristiano.

⁴⁰ Nótese que también era el libro VI el que desarrollaba la catábasis en la *Eneida*. ¿Casualidad?

gicamente preocupado, llama a sus huestes a una asamblea —correlato, aunque infernal, de las asambleas de dioses de la épica—.

Acuden al Clangor, infausta pompa,
 los que severo juzga Radamanto
 y fueron digna estambre de las Parcas,
 que ni perdonan púrpuras ni abarcas.
 Qué de visiones formidables, qué de
 hydras de frentes mil, qué de chimeras
 de aliento assí flamígero, que puede
 dar al Vesubio pródigas hogueras.
 Quánta ferina Esphinge, si aún excede
 belleza con engaño a crudas fieras,
 quánta poluta copia de Centauros,
 quánto bestial furor de Minotauros (fol. 88v)

La enumeración de personajes infernales prosigue. El centimano Briareo, Gerión —de tres cuerpos—,

el Ticio enorme, el vano Salmoneo,
 magas Erictos, líbicos Pytones,
 inmundas aves, plaga de Fineo,
 Círces obscenas, impíos Ixiones,
 grifos bolantes, lobos licaonios
 y bravos javalíes calydonios. (fol. 89r)

Y aún más: Sísifo, Tántalo, Medusa, Erifile, Yocasta, Clitemnestra... No parece que Oña siga en esta larga enumeración a Virgilio. Si se apoya en la *Eneida* es sólo en el motivo de la presentación infernal que, por lo demás, aunque inscrita en el marco de la catábasis —que aquí propiamente no se da— era un asunto de larga y prestigiosa tradición en la literatura al menos desde Dante. Con Dante, en efecto —y con sus seguidores—, comparte Oña —y no con Virgilio— la concepción de un infierno habitado por seres mitológicos monstruosos o pecadores, y que se olvida de los Campos Elíseos de la mitología clásica. En este, pues, infierno mixto, se reúnen los personajes antes citados a la ribera del Aqueronte —río infernal por excelencia, en la concepción mitológica—. Plutón explica el porqué de su llamada y decide el envío de las tentaciones a Ignacio, origen de la tempestad del libro séptimo.

Pedro de Oña experimenta gran placer al describir cosas o seres. Aunque más adelante mencionaremos algunas de las écfrasis de su poema, quiero adelantar ahora, por su interés, sus descripciones de las tentaciones infernales. Virgilio era experto en la descripción fantástica de seres horribles; así, Alecto —furia infernal—, en el libro VII, o la furia innominada del libro XII, y, sobre todo, la Fama, del libro IV. Oña, de la misma manera, describe a una tentación tan curiosa como el Qué Dirán:

Viene ladrón, acá y allá mirando,
que, inútil Argos, ojos lleva ciento
y un mote a las espaldas de este modo:
yo soy quien hago nada y miro en todo.
Es gualda su color, es hicoatea
la que el temor le ha dado por divisa,
que con su casa encima se rodea,
el cuello alarga y poco a poco pisa;
pero si fácil paja se voltea,
queda parada, embétese arrepisa (fol. 107r)

Junto al Qué Dirán, se enfrentan a Ignacio la Presunción, el Tedio, la Vanagloria, el Hambre y Venus. Alegorías todas ellas de claro cuño barroco, nada extrañas en la literatura de su tiempo. Debemos destacar, sin embargo, dos detalles. En primer lugar, que el Hambre aparece como «sórdida Harpía», lo que remite una vez más a la mitología clásica, en que las harpías eran famosas por su episodio con Fineo, al que impedían comer; en la *Eneida* —libro III— Eneas y los suyos sufren la acción también de las harpías en las islas Estrófades, y una de ellas —Celeno— augura para los troyanos gran hambre antes de fundar la ciudad que ansían. El segundo dato de interés es la presencia de Venus —representación alegórica de la lujuria— como tentación, esto es, como enemiga del héroe. La cristianización de la épica exige, como hemos visto, que la madre del héroe sea la Virgen María. Venus, madre de Eneas y diosa del amor, queda ahora al otro lado y ya ni siquiera como diosa, sino como ser infernal subordinado a la voluntad de Plutón. Como tentación que es, la descripción de Oña, nos presenta a una Venus irresistible:

Dulce vertiendo risa de albos dientes
por carmesés orlas, y entre el manto,
avaras despidiendo, quan ardientes,
flechas de amor con halagüeño encanto,

llegó después de quatro combatientes
 aquella que es en Chipre onrada tanto,
 la enfermedad común, la Cyterea,
 la que nació del mar y no es marea. (fol. 108v)

Cuando Plutón, en su mitológico infierno, decide enviar tal tropa de tentaciones a Ignacio, cuenta que ya antes había intentado frenar el heroico y santo camino del inquietante vizcaíno:

Yo por mi parte, prevenido al daño,
 obste con el remedio conveniente,
 valiéndome al principio de un estraño
 ardid, armado sobre amor pariente;
 a persuadirle honroso un mal engaño
 su hermano le sacó al jardín y fuente
 de las estatuas, y él, mirando aquellas
 duras efigies, émulo fue dellas (fol. 93r)

En efecto, ya antes de las tentaciones infernales, ya antes de toda tempestad, Ignacio de Loyola había superado un difícilísimo escollo: la petición de su hermano, a la vez razonada y sentida, de que se quede en el hogar paterno. Si Plutón cumplía en la obra las funciones de Juno, es evidente aquí que Martín cumple las de Dido. Oña actúa con coherencia en la nueva sustitución. Sería absurdo presentar a Ignacio —en un poema tan apologético como éste— en situación amorosa, pero no por ello juzga el poeta chileno obligatorio obviar toda presencia de un personaje similar a Dido —similar, al menos, en sus funciones—, puesto que Dido, en la *Eneida* resultaba un instrumento de Juno para alejar a Eneas de su misión, y Oña necesitaba en su obra de diversos obstáculos a la misión de Ignacio. A falta de amor sexual, bueno es el amor fraterno. Del mismo modo que Dido, en la segunda mitad del libro IV de la *Eneida*, intenta de varias maneras que Eneas se quede con ella, Martín García de Loyola expone a su hermano Ignacio motivos varios para que no se marche. Pedro de Oña, a través de los labios de Martín, nos recuerda qué buen soldado era Ignacio y cuán valientemente peleó en Pamplona. A resultas de esa valentía ha sido malherido, y aún se está recuperando de sus heridas. La salud es, por tanto, ahora, lo más importante. Debe tener en cuenta además Ignacio que procede de noble cuna, y que no es digno para un noble realizar peregrinaciones baldías, pues hay que cuidar las formas. Y sin duda hay medios más elevados de seguir a Dios, como la milicia. El viaje a Palestina es largo y cos-

tosos, y está lleno de peligros. Ahora que Ignacio, tras lo de Pamplona, ha llegado a buen puerto,

¿a un loco vendaval torcéis la proa? (fol. 24v)

Acude también Martín a los motivos sentimentales. Insta a su hermano a recordar el heroico y militar ejemplo de su padre. Le llama igualmente al recuerdo de su madre, y le ruega incluso por sí mismo:

Sin sombra no dexéis a la alma mía,
que sólo bive al árbol de la vuestra (fol. 27v)

La conclusión de todo este tropel de argumentos es idéntica a la del tropel de argumentos de Dido, un último y desesperado intento por retener al ser querido: se exige, ya que Eneas ha de partir, al menos un poco más de tiempo, un «tempus inane»⁴¹. En el *Ignacio de Cantabria* ese tiempo es un año:

(...) passe un año
antes que assí arrojéis el passo enfermo
en busca de Jordán, de celda o yermo. (fol. 26v)

Porque Martín, como Dido, conoce la misión del héroe —Ignacio, Eneas—, y entiende, en fin, que es irrefrenable. En la muy religiosa obra de Oña, Martín no es más que un instrumento del demonio, y es ésa su principal diferencia con Dido, personaje vivo y humanísimo al que sus sentimientos le desbordan hasta llevarla a la muerte. Martín, un personaje desvaído y pálido, no vuelve a aparecer tras su inútil discurso.

Más allá del esquema que hemos seguido en torno a la misión del héroe como tempestad en que se enfrentan poderes positivos y negativos, son otros los tópicos de la épica que podemos encontrar tanto en el *Ignacio de Cantabria* como en la *Eneida*. Podemos comenzar, sin ir más lejos, con la écfra-sis, que ya mencionamos al tratar la descripción de las tentaciones. Hablábamos allí de la habilidad de Oña para describir cosas o personajes. Al modo de la *Eneida*, introduce en el primer canto una descripción del espacio en que se desarrollan los primeros libros:

⁴¹ *Aen.* IV, 433:

Tempus inane peto, requiem spatiumque furori.

Cantabria, la que asombro fue, respeto
 de la águila bifronte y media luna,
 aun siendo amiga dellas la Fortuna;
 (...)
 fértil, de limpia sangre y útil hierro
 gente al trabajo dura y tan bizarra
 que en su cerviz hay ombros para un cerro (fol. 11r)

Pudo Oña también acudir al modelo de la *Eneida* en algunas de sus descripciones —abundantes— de pinturas. En la *Eneida* aparecían varias descripciones de representaciones artísticas. Así, por ejemplo, en el libro I, Eneas observa las escenas de la guerra de Troya que aparecen en la puerta del templo de Juno, en Cartago. También hay representaciones en el templo de Apolo, en Cumas, como se cuenta en el libro VI. Y, sobre todo, es importante la larga ékfrasis del libro VIII, en que se nos describen las representaciones del escudo de Eneas. En el *Ignacio de Cantabria* hallamos al menos dos situaciones similares que, como es costumbre en Oña, recurren al esquema estructural que ya desarrolló Virgilio, aunque no hay —que yo haya visto— relación textual entre ellas. Al comienzo del libro tercero, tras la conversación con su hermano, Ignacio se encierra en una cámara cuya decoración de cuadros mitológicos le enfurece. Oña aprovecha la situación para demostrarnos una vez más su meticuloso conocimiento de la mitología y para lucir su sentido descriptivo. Uno de estos cuadros, además, nos da cuenta del juicio de París y de sus terribles consecuencias:

Era de un bello quadro la pintura
 el joven teucro en la montaña Idea;
 quando a juzgar le dieron su hermosura
 sin velo, Palas, Iuno y Cytherea.
 Apuestan la vergüenza y la blancura
 a qual o más carmín o más nieve sea.
 El árbitro las mira y vese cómo
 a Venus adjudica el áureo pomo.
 La ira en Palas, el rigor en Iuno
 abiva del pintor la mano rara;
 salta el Amor de gozo, mas ninguno
 al de su altiva madre se compara.
 Quemó el juyzio a Troya, con ser uno
 de los que acierta pocos fácil bara.
 I si destruye tanto al que no yerra,
 ¡ay Troyas, ay juezes de la tierra! (fol. 29v)

El libro quinto, en cambio, ofrece a Ignacio, ya en Monserrat, observando las piadosas imágenes —en las paredes del monasterio— de la vida de Juan Garín. Garín es el protagonista épico del *Monserrate* de Cristóbal de Virués, y es ejemplo para Ignacio (así como Virués lo será para Oña). El Santo de Loyola, queda admirado ante tales pinturas:

La merecida entrada le franquea
el Templo, a sus mortales ansias grato,
para que allí con faustos ojos vea
aquel tesoro inmenso, aquel retrato,
en cuya dulce admiración emplea
su espíritu, embebido un fértil rato. (fol. 67v)

Como Eneas ante el escudo que su madre le regala:

Talia per clipeum Vulcani, dona parentis,
miratur rerumque ignarus imagina gaudet
attollens umero famamque et fata nepotum.
(*Aen.* VIII, 729-731)

Otro tópico que recoge Oña —y, en este caso, con clara cercanía a la *Eneida*— es el de las armas del héroe. Acabamos de citar el libro VIII de la *Eneida* en relación con las armas que Venus regala a su hijo, armas admirables fabricadas por Vulcano. Podríamos imaginar tarea imposible para Pedro de Oña hacer trasposición de tal motivo al contexto religioso de su poema. Pero el virgilianismo del chileno no admite imposibles, y no olvida que la conversión del militar al religioso permite una curiosa transformación de indumentaria. Abandona sus armas de soldado y se viste con un saco —vestido más propio, sin duda, para un penitente—.

Mas olvidar no puede lo que lleva
determinado en lo íntimo del pecho,
que es prevenir las armas, para nueva
guerra, en que no es la gala de provecho.
Vistamos, díze, un fuerte arnés de prueba,
y este ha de ser, oh mundo, un saco estrecho
que, al dispararme piezas de tu armada,
me sirva de bastante pavesada.
(...)
No es obra de Milán el fino peto,
mas quando, para estrínseca pelea

forxar lo quieren tal, sudan en vano
las duras oficinas de Vulcano. (fol. 62r)

Donde recuerda Oña que Vulcano es, en la mitología pagana —y no sólo en la *Eneida*— el principal forjador de armas.

Un par más de características de la épica encontramos, para concluir, en el *Ignacio de Cantabria*. Es frecuente en el estilo de Oña el recurso al símil naturalista, que Virgilio había empleado con eficacia en todas sus obras. Cuando Ignacio se encuentra frente a Plutón, Oña compara la situación con la de la avecilla que huye del azor, o el gamo de los perros:

Assí cansada he visto yo avezilla
que del azor huyendo temerosa
a los humanos pies el buelo humilla,
porque apretado el miedo, entonces osa;
y el gamo, si de canes la quadrilla
aquí le va siguiendo, allí le acosa,
no duda, por hallar el campo estrecho,
encomendarse al más vezino techo. (fol. 126r)

Comparación ésta que perfectamente podría pertenecer a Virgilio.

En último lugar, por terminar con un principio, ha de mencionarse también la contribución de Oña al tópico de los amaneceres mitológicos, estudiados por M.^a Rosa Lida⁴². El «iam» con que comenzaba la expresión del amanecer en varias situaciones de la *Eneida*, es recogido por Oña en estos versos:

Ya el nuevo sol con limpias hebras de oro
borda las nubes y recama el prado. (fol. 45r)

Y la exposición mitológica del alba, en estos otros:

Mas luego que sembrando viene perlas
o cristalino humor, la ilustre Aurora,
y Febo, madrugando por cogerlas,
sediento bebe las que el alva llora (fol. 75r)

⁴² Cf. M.^a R. Lida, «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española» *Revista de Filología Hispánica*, 8 (1946) 77-110 (= *La tradición clásica en España*, Barcelona 1975, pp. 119-164).

Pienso que, con todo lo dicho, podemos afirmar que Pedro de Oña, al plantearse la composición de su *Ignacio de Cantabria* recurre a la *Eneida* como fuente de tópicos y motivos y que, incluso, llega en ocasiones a imitar algún pasaje representativo. Que Oña conocía la *Eneida* resulta indudable. Más allá de los paralelismos —más o menos cercanos, más o menos evidentes— que hemos expuesto en estos folios, Pedro de Oña, de cuando en cuando, juega, a menudo en símiles, con el recuerdo de la materia troyana y de personajes tan particulares de la *Eneida* como el piloto Palinuro. A Palinuro se le cita como ejemplo de piloto experto, capaz de dirigir cualquier nave:

Es el tercer vaso un mal seguro
 patache, desusado a la carena,
 débil, para sufrir nublado oscuro,
 furias del mar, hervores de su arena,
 donde aun entrar temiera Palinuro
 en la sazón pacífica y serena,
 no en la que, turbulenta ya quan brava
 a congelar carámbanos entrava. (fol. 205r)

Directamente, además, cita Oña a Virgilio en esta curiosa octava, a cuento de la ciudad de Gaeta:

Está entre Roma y Nápoles Gaeta,
 ciudad pequeña, sí, pero afamada
 del Istro al Po y del Gárgaro al Oeta,
 después que con su trompa no imitada
 la mencionó el artísono Poeta,
 de quien se quexa Elisa, que abrasada
 quiso morir, pagando el estipendio
 común a Libitina en casto incendio. (fol. 156v)

La estrofa no tiene desperdicio. Gaeta es la Caieta a la que llegan las naves troyanas al fin del libro VI de la *Eneida*; Elisa es, evidentemente, Dido, y el «artísono poeta» es Virgilio. Aparte de por necesidades de la rima, semejante perífrasis para referirse al autor de la *Eneida* parece deberse exclusivamente a cultismo. A Virgilio, como tal, no se le cita en el *Ignacio*, excepto en forma de adjetivo, cuando en el folio 99r del *Ignacio* se habla de unas «virgílias venas».

Lo interesante del caso, en conclusión, no es, sin embargo, tanto la influencia de Virgilio —pues la *Eneida* es una de las obras fundamentales del

género, y probablemente la más seguida por nuestros autores de epopeyas—, sino cómo se trasladan buena parte de los tópicos virgilianos a una materia en apariencia tan distinta a la del viaje e instalación de los troyanos en el Lacio. Porque, aunque algunos pueden mantener su forma original con sólo aceptar la mitología como convención —así los tópicos de la invocación a la musa o del amanecer mitológico—, otros, y son los más interesantes, han de transformarse para la expresión del nuevo tema, de los nuevos valores heroicos —como la personalidad de los antagonistas del héroe o como el tópico de la tempestad—. Oña construye así un poema que, aunque sin renunciar a sus modelos genéricos, no carece de una idiosincrasia particular y de un cierto encanto.