

## Rodolfo Oroz y la literatura

*I r m a C é s p e d*

*Universidad Metropolitana de  
Ciencias de la Educación*

Elegancia, disciplina y rigor son tres virtudes fundamentales en el decir y en el hacer filológico y humano de Rodolfo Oroz Scheibe. Elegancia en el decir, disciplina en el pensar e investigar y rigor científico para organizar y proyectar obra y vida, conjugados en la integridad y laboriosidad de un maestro ejemplar.

Respeto por la palabra en todas sus formas evidencia su actividad filológica. Se crea en el decir y el amor a la palabra aflora en artículos y ensayos. Como maestro incorpora en su investigación a sus discípulos y ayudantes: con sencillez, sinceridad y entrega reconoce y valora el aporte de cuantos con él colaboran. Basta recordar cómo manifiesta su gratitud en *La Lengua Castellana en Chile*: “Es un grato deber para el autor expresar sus más profundos agradecimientos a todas las personas que ayudaron en las encuestas y la recolección de datos y, muy en particular, a la Srta. Dolores Bustamante, quien ordenó parte del material de este libro y se impuso la ingrata tarea de preparar el índice de palabras así como de revisar todas las pruebas” (p. 6).

Con profundo amor y diligencia de investigador se acerca al objeto de estudio elegido y con paciente esmero va desbrozando el camino para que emerja lo esencial. Su método, científico por definición, eminentemente objetivo y descriptivo, va del estudio y análisis del texto a la formulación de hipótesis que luego demostrará acuciosamente con ejemplos que el análisis previo le proporcionó.

Numerosos son los trabajos que el investigador dedica al campo de la literatura. Todos ellos altamente esclarecedores de problemas estilísticos, lexicográficos, gramaticales, etc. La edición de textos como *El Vasauro* de Pedro DE OÑA, los *Estudios Cervantinos* de José Toribio MEDINA, la edición y traducción de la *Historia de Apolonio de Tiro*, los numerosos estudios dedicados a Gabriela Mistral, son algunos de sus valiosos aportes a la investi-

gación literaria. En esta oportunidad, reflexionaremos sobre aquellos que más directamente han influido en nuestro hacer académico.

1. El Vocabulario del ms. Escorialense I.j.8, según la Biblia Medieval Romanceada (*BIFUCh* Tomo IV, 1944-1946, pp. 261-434).

Valioso y profundo estudio del material lexicográfico extraído de la edición que, en 1927, realizaron en Buenos Aires Américo Castro, Agustín Millares Carlo y Angel Batistesa.

Estudia aproximadamente mil trescientas voces romances en relación con las equivalentes latinas. El método conforme al cual se elabora este trabajo resulta altamente adecuado por su acuciosa rigurosidad y mereciera ser aplicado como base para todo estudio literolingüístico, especialmente en el ámbito de la literatura medieval.

I.- Descripción crítica del material elegido. En la Introducción brevemente analiza los manuscritos, lamentando que no se los haya editado en su totalidad; señala que otros aspectos debieran ser estudiados y restringe su campo al del Vocabulario.

II.- Valoración del esfuerzo humano que revela el objeto de estudio dentro del campo elegido, en este caso, el vocabulario. Analiza los aspectos intrahistóricos y estilísticos que determinan la elección de una voz determinada.

“El estilo, en conjunto, es llano, desprovisto de todo adorno retórico; sencillo en la esfera de lo material así como en la de lo espiritual. Sobre todo, en esta última, es escasa la matización de los conceptos, y es notoria, en general, la pobreza léxica del traductor, la falta de sinónimos frente a la abundante variedad de expresión que ostenta el texto latino. Basta ver algunos nombres como *tierra, rrio, enfermedad, peccado*, etc., o verbos como *comer, ferir, destruir, yazer*, etc.

Uno de los rasgos más sobresalientes es el esfuerzo del traductor por emplear, en lo posible, palabras del fondo patrimonial, voces populares. Esto se evidencia, claramente, en el vocabulario relativo a la esfera concreta, tanto con respecto a la naturaleza inorgánica como a las denominaciones de las partes del cuerpo humano, de los alimentos, de la vivienda, de las herramientas y de la agricultura.

En cambio, en la esfera de lo abstracto, en la terminología relacionada con conceptos religiosos, intelectuales y afectivos se deslizan algunos latinismos. Y esto no es sino natural, pues mientras que en la esfera concreta la mayoría de los vocablos existían en desarrollo popular, en el dominio abstracto éstos escaseaban, sobre todo por lo que respecta a los términos teológicos precisos.

A pesar de esta insuficiencia del léxico es de admirar la habilidad con que se elude el uso excesivo de cultismos” (pp. 262-264).

III - Ubicación del material lingüístico en el tiempo y en el espacio, a través del análisis del tipo de letra empleado, de los dialectismos y de otros caracteres lingüísticos observables. Conforme a la edición de la “Biblia Medieval Romanceada”, “el códice revela letra típica del siglo XV; sin embargo, parece ser ‘una copia de otro del siglo XIII’. En efecto, la lengua presenta casi todos los caracteres de los monumentos más antiguos de la literatura española” (p. 272).

En relación con los dialectalismos anota:

“En cuanto a los rasgos aragoneses que se hallan en el ms. I-j-8, se ha advertido ya que éstos, probablemente, fueron introducidos en el original castellano por un copista de habla aragonesa, ya que ‘apenas afectan más que a la ortografía y a alguna que otra palabra’ (p. 273).

Y más adelante agrega que también se advierten aragonesismos y rasgos característicos del dialecto navarro.

IV.- Presentación del método elegido.

“Al presentar el material léxico de este texto no nos hemos dejado guiar por un principio de orden gramatical o etimológico, sino que hemos adoptado la clasificación de los vocablos en grupos ideológicos, porque es el único método adecuado para un estudio comparativo como el presente, ya que permite apreciar con más facilidad que cualquier otro, la verdadera amplitud o limitación léxica del traductor así como su autonomía o dependencia respecto del modelo latino” (p. 276).

V.- Presentación del material. Extenso estudio particular de mil trescientas once voces que son presentadas de acuerdo con una clasificación temática en el que se consideran diez aspectos: el universo, el hombre, la vida humana, la religión y la iglesia, el intelecto, el lenguaje y la escritura, fenómenos de la vida afectiva, cualidades y estados, el tiempo y espacio y lugar. Escogeremos algunos ejemplos para ilustrar el modo como analiza los términos.

46. **ribera** f.

lat. RIPA (Deut. III, 12)

Tanto *ri b a* como *ri b e r a* ocurren como sinónimos ya en el siglo XI (v. Oelschel., s. v.); en el Cid (634) se halla *ri b e r a* ‘comarca regada por un río’ (v. Cid, Voc.).

En los glosarios EM aparece *ri b e r a* (*rri b e r a*) tanto por lat. LITUS como por RIPA.

En Calila e Dimna tb. se usa *rri b e r a* por orilla del río; v. Pérez, p. 23. (p. 286).

51. <b>espressura</b> f. 'oscuridad'	lat. CALIGO 'oscuridad'
et eran en meyo tiniebras e nuf e espressura	erant que in eo tenebrae, et nubes, et caligo (Deut. iv, 11)
de medio del fuego e de la nuf del espressura	de medio ignis, et nubis, et caliginis (Deut. v, 22).

Este término, de factura más popular, es, a la vez, mucho más plástico y expresivo que 'oscuridad' (que emplea, por ej. Scio), pues da inmediatamente la impresión de una atmósfera densa y tenebrosa.  
Cf. Glos. EM CALIGO = e s c u r e l d a t (T. 622) (p. 287).

168. <b>unicornio</b> m.	lat. RHINOCEROS 'rinoceronte' (Núm. XXIII, 22; XXIV, 8; Deut. XXXIII, 17)
--------------------------	---

Ximénez (s. v.) dice "no te engañes en pensar, que Rhinoceros, y Unicornis (que los griegos llaman monoceros) sean lo mismo; porque el unicornio tiene el cuerno en la frente".

También Cipriano de Valera emplea en estos lugares *unicornio*. Parece que se debe esta traducción a la versión de los Setenta, pues ésta usa *μονόκερος* por el término hebreo *R e e m* que, sin embargo, no alude al número de cuernos (Cf. Vigour.).

Influido por esta antigua tradición bíblica se halla también Amat quien pone en su traducción la palabra *b ú f a l o*, ya que ahora se cree que el unicornio era un animal grande ya extinto de la familia del bisonte. (p. 301).

Reiteramos, aparte del enriquecedor estudio lexicográfico que nos aporta, en este artículo subyace un modelo científico que consideramos base fundamental para todo estudio de texto.

Un modelo similar encontramos en otras investigaciones, que son ejemplares análisis literolingüísticos. Lo ilustraremos con el estudio que el docto filólogo dedica a las cartas de Pedro de Valdivia.

2. La lengua de Pedro de Valdivia, *Boletín de Filología*, Tomo XI, 1959, pp. 133-189.

Indispensable resulta este estudio para un acercamiento a las cartas de nuestro conquistador. El análisis filológico y estilístico permite demostrar cuán gratuita resulta la afirmación de que la conquista de América, y en consecuencia la de Chile, fue obra de hombres ignorantes y analfabetos.

"Como hombre formado entre gentes ilustradas recuerda, a veces, hechos de la historia romana. Así compara, en dos ocasiones, la venganza del asesinato de Francisco Pizarro con la de Octaviano, diciendo que "su muer-

te fue tan bien vengada por el ilustre señor gobernador vaca de castro quanto lo fue por otauiano la de julio çesar” (I, 1, 18-20), frase que aparece repetida en la carta dirigida a Hernando Pizarro (III, p. 62).

Por otra parte, suele hacer gala de sus nociones de latín; pues cita varios pasajes de la Vulgata, como p. ej.: “ya que estábamos en punto de cantar *A te levavi anima mea*”, frase un tanto estropeada del salmo 142,8: *quia ad te levavi animam meam*; o *Noli me tangere quia Caesaris sum*, adaptando el versículo del Evangelio de San Juan: *Dicit ei Jesus: Noli me tangere, nondum enim ascendi ad Patrem meum* (c. XX, 17), a su propia situación, para excusarse de pasar al servicio de Vaca de Castro, quien le había ofrecido el cargo de teniente (III, pp. 62 y 70).

Y luego, cuando sugiere al Emperador Carlos V, el nombramiento del R. P. Rodrigo González para el Obispado de Arauco, se vale, con ligera variación, de las palabras de la Epístola I de San Pablo a Timoteo (c. III, 1), “*qui episcopatum desiderat, bonum opus desiderat*” (VIII, 22, 39)” (pp. 133-134).

Con respecto a la autoría, Oroz anota que, de acuerdo con las costumbres de la época, las cartas seguramente fueron copiadas por diversos escribanos y secretarios:

“Basta un ligero examen de la escritura para darse cuenta que han intervenido varias manos en las copias respectivas. Parecen ser de una misma pluma las cartas, I, II, IV y VI (= A); de otra VIII, IX, X y XI (= B); revelan rasgos propios cada una de las tres restantes III (= C); V (= D) y VII (= E).” (p. 135).

No sólo la letra justifica esta clasificación propuesta por el Dr. Oroz; a la caligrafía se agregan significativos rasgos ortográficos y léxicos, destacando especialmente la carta VII.

El estudio de las particularidades ortográficas, fonéticas y gramaticales de las cartas demuestra las vacilaciones propias de la época en que fueron escritas. Aun el idioma no se encuentra plenamente fijado; recordemos que la lengua empleada en las cartas es coetánea y anterior a Nebrija.

El estudio del léxico revela que Valdivia maneja con propiedad y soltura vocabulario militar, jurídico, agropecuario, de pesca, náutico; incluso se permite acuñar neologismos, por ejemplo, llama a los partidarios incondicionales de Pizarro, *apizarronados*, e incluye indigenismos.

Entre los indigenismos que incorpora al castellano se encuentran, *yanaconas*, *cacique*, *maíz*, *papas*, *tambo*, *ynga*, etc.

Alguna similitud morfosintáctica parecen evidenciar las cartas de los conquistadores. El análisis del estilo se inicia con pertinentes consideraciones acerca de esta afirmación.

“En el plano sintáctico racional en que prevalecen los elementos intelectuales, el estilo de Pedro de Valdivia muestra, en general, los mismo moldes que caracterizan las cartas del conquistador de México, Hernán Cortés.

Aunque ya es muy común comparar a estos dos insignes capitanes, el paralelo que se suele establecer se limita, comúnmente, a poner de manifiesto tan sólo que ambos han sido excelentes cronistas de sus propias hazañas, constituyendo sus relatos una de las mejores fuentes para el estudio de determinadas etapas del descubrimiento y la conquista de América, sin que hasta el momento se hubieran sometido sus escritos a un prolijo examen filológico.

No obstante, con todo el paralelismo que pueda señalarse –mutatis mutandis–, en el campo de los procedimientos sintácticos no nos parece existir, en las cartas de Cortés, una clara dependencia del autor latino. Pero tal como se ha creído ver en el lenguaje de Cortés alguna similitud con los recursos estilísticos de J. César, se podrían descubrir igualmente en la lengua de P. de Valdivia coincidencias con la *caesariana syntaxis*. También en la prosa de Valdivia se observa una monótona repetición de la conjunción copulativa para comenzar una oración y enlazarla al mismo tiempo con lo precedente. A menudo, se inicia una frase con una cláusula absoluta (Ablativus absolutus), seguida de proposiciones conjuncionales o construcciones de infinitivo o gerundiales [...]

Sin embargo, nadie creará por eso que nuestro P. de Valdivia haya tenido presente la lectura de los *Comentarios* de César –si acaso los leyó alguna vez en su juventud–, para imitar, en sus cartas de relación, las construcciones del *Bellum Gallicum*” (pp. 180-181).

Pasa luego a destacar la espontaneidad y vigor descriptivo que caracteriza a todas las cartas, informes y memoriales enviados al emperador. Su estilo carece de artificio y afectación, aunque persisten rasgos un tanto arcaicos en la sintaxis.

Con estos análisis, el Dr. Oroz demuestra fehacientemente que nuestro decir chileno se forja fundamentalmente en la lengua que nuestros conquistadores y colonizadores trajeron a Chile y que “tiene en el aspecto sintáctico estilístico sus raíces en ‘la época de Nebrija’, mientras que en el plano estético, refleja las tendencias del ‘período de Garcilaso’, abarcando así los caracteres de toda la primera mitad del siglo” (p. 189), aplicando para ello la división que, para el siglo XVI propusiera don Ramón Menéndez Pidal, operando con los conceptos de artificio, complicación, sencillez y llaneza que expone en *La lengua de Cristóbal Colón*.

3. José Toribio Medina, *Estudios Cervantinos*, Prólogo del Dr. Rodolfo Oroz Scheibe, Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, Santiago de Chile, Ed. Nascimento, 1958.

Entre las publicaciones más interesantes para el campo literario encontramos esta edición de siete trabajos que demuestran el interés de don José Toribio Medina por don Miguel de Cervantes y Saavedra.

El Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina fue creado en 1952, cuando se conmemoraba el centenario del nacimiento de Medina, por Ley N° 10.361, con la finalidad de “publicar las obras del señor Medina y las de aquellos autores chilenos y extranjeros que directamente se relacionen con los estudios realizados por él, ajustándose a una estricta investigación documental” (art. 2°).

Con cargo a estos fondos, se publicaron los artículos titulados “El Disfrazado Autor del “Quijote” impreso en Tarragona fue fray Alonso Fernández”, “El Lauso de “Galatea” de Cervantes es Ercilla”, “Escritores Americanos celebrados por Cervantes en el “Canto de Calíope”, “Cervantes americanista: lo que dijo de los hombres y cosas de América”, “Cervantes en Portugal”, “Cervantes en las letras chilenas” y el texto, comentado en un estudio crítico, de la (ad titula don José T. Medina) *Novela de la Tía Fingida*.

Precede a los trabajos de Medina un interesante Prólogo en el que el editor, Rodolfo Oroz, analiza y comenta el aporte de Medina al conocimiento de Cervantes. A la vez que ubica el trabajo de Medina en el contexto de la crítica cervantina, confronta su opinión con la de otros investigadores del tema.

Uno de los problemas que más interesa a Medina es el de la autoría de *La tía fingida* y la del Quijote apócrifo, pero su aporte no es esclarecedor totalmente, considerando que, con respecto al Quijote apócrifo, “después de más de dos siglos de infructuosas indagaciones realizadas para descubrir la personalidad de Avellaneda, este problema se ha convertido en uno de más larga tradición” (p. xix).

Entre los artículos editados en este volumen, destaca Oroz especialmente “Escritores Americanos celebrados por Cervantes en el “Canto de Calíope”. “De los cien ingenios celebrados por Cervantes en el “Canto de Calíope”, inserto en *La Galatea*, corresponden dieciséis a personalidades americanas. Medina reproduce íntegros los versos en que Cervantes hace el elogio de ellos, consignando a continuación, en orden alfabético, numerosos y valiosísimos datos biográficos y bibliográficos sobre cada uno de los escritores, salvo en el caso de Ercilla...

Constituye así, este librito de Medina, una fuente indispensable para cualquiera nueva edición de *La Galatea*” (p. xxvi).

4. *Historia de Apolonio de Tiro. La novela favorita de la Edad Media*. Edición bilingüe. Traducción y prólogo de Rodolfo Oroz, Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales de la Universidad de Chile, s/a.

Bien conocida es para los medievalistas la historia de Apolonio, leyenda de origen griego conservada en numerosos manuscritos latinos y de la cual se hicieron versiones en lenguas romances, entre las que nos cabe recordar el *Libro de Apolonio*, escrito en 656 estrofas (cuaderna vía), hacia mediados

del siglo XIII. Se le considera uno de los más antiguos poemas del Mester de Clerecía.

La edición bilingüe de 1955, realizada por el Dr. Oroz, es un significativo aporte para el estudio de esta valiosa obra medieval. Como muy bien anota el investigador, "la leyenda del rey Apolonio de Tiro ya era conocida en el siglo VI, según consta en testimonios de esa época que aluden a ella... Luego se encuentran referencias en los siglos VII, VIII y IX y después aparece el manuscrito más antiguo que contiene la versión de la leyenda conocida con el nombre de *Historia Apollonii Regis Tyri* (siglo IX o X) Su composición, sin embargo, es muy anterior a estos testimonios y se remonta, al parecer, al siglo III" (pp. 7 y 8).

Si bien mantiene su vigencia hasta el siglo XVI, como otros mitos medievales, se pierde en los siglos siguientes y sólo reaparece en la edición parisiense de 1856, a cargo de J. Lapaume:

El texto primitivo fue restituido principalmente sobre la base de dos mss., uno florentino (Bibl. Laurentiana), más antiguo, pero fragmentario, del siglo IX o X, designado como A, y otro parisiense (4955), tardío, del s. XIV, designado como P.

La primera edición crítica moderna es la de Alexander Riese, Leipzig 1871, basada en un arreglo de varios mss., a la que le siguió, en 1887, la de Michael Ring, quien dio a conocer el ms. parisiense 4955 (P). A. Riese hizo después, en 1893, una segunda edición, para lo cual utilizó los mss. AP, dando, sin embargo, la preferencia "eis locis, quibus pari bonitate sunt", a la versión de A, por ser el ms. más antiguo. Agregó, además, una versión más reciente, la oxoniense del s. XI (B) cotejada con varios otros mss. del mismo grupo.

Para la presente versión española nos hemos servido de esta segunda edición de Alexander Riese (pp. 8 y 9).

La traducción de Oroz conserva el ritmo, la gracia y la ingenuidad propias de las versiones primitivas. Leamos esta vívida descripción de una tormenta que se desata cuando Apolonio decide hacerse a la mar; huyendo del rey traidor Antíoco, dirige su nave hacia la Pentápolis Cirenaica para ocultarse de su ira y de su venganza: "Al cabo de dos horas de navegación, cambió la constancia del mar [...]

*Se levanta una tempestad que con ígnea luz ilumina el orbe. Eolo, con soplo que trae lluvia, castiga el mar agitado por la tormenta. El noto envuelto en profundas tinieblas, rompe las olas y revuelve las masas del océano. De ahí viene rodando el viento norte, y ya no hay agua suficiente para el viento del Este. En los estrechos alborotados sólo queda la arena. Todo se mezcla con las olas del reflujó. El mar golpea el firmamento y las estrellas. La tempestad se concentra en sí misma; las*



*nubes llegan al mismo tiempo que el granizo, la nieve, los vientos, las olas, los relámpagos, las tempestades. El rayo vuela al viento; ruge el mar conturbado. Hostigan el noto de una parte, el aquilón de otra y el hórrido ábrego de aquí y de allá. El mismo Neptuno con su tridente dispersa las arenas. El Tritón con su terrible cuerno canta en las aguas.* (p. 37).

Contrasta esta descripción casi lírica, con la voz del narrador que nos cuenta cómo se salvó Apolonio y la caridad con que lo acoge un anciano:

Entonces cada uno coge unas tablas, y la muerte se anuncia. En aquella tenebrosa tempestad perecieron todos. Sólo Apolonio, abrazado a un tablón fue llevado a las playas de Pentápolis. Mientras Apolonio estaba desnudo en la orilla, contemplando el tranquilo mar, dijo: “¡Oh Neptuno, soberano del piélago, engañador del hombre inocente, me conservaste desvalido y pobre, sólo para que sea perseguido más fácilmente por el crudelísimo rey Antíoco! ¿A dónde, pues, iré? ¿A qué parte me dirigiré? ¿Quién mantendrá al desconocido?”. Y mientras regaña consigo mismo, de repente, ve un anciano cubierto con sórdido sayo. Y prosternándose a sus pies, deshecho en lágrimas, dijo: “¡Ten piedad de mí quienquiera que seas, socorre al náufrago y necesitado, no nacido en humilde cuna! Y para que sepas a quién compadeces, yo soy Apolonio de Tiro, príncipe de mi patria. Ahora, oye la tragedia de un hombre en desgracia, que a tus pies pide auxilio. Dame cómo vivir”. Así el pescador, tan pronto como vio al joven de rodillas, lo levantó, movido por la misericordia, y tomándolo de la mano lo condujo hacia su casa, y le dio a comer las cosas que pudo ofrecerle y para satisfacer aún más su sentimiento misericordioso, se quitó su manto, lo dividió en dos partes iguales y dio una al joven, diciendo:

“Toma lo que tengo y vete a la ciudad: tal vez encuentres quien se compadezca de ti. Y si no encuentras a nadie, vuelve aquí y conmigo trabajarás y pescarás: sea cual sea la pobreza, habrá lo suficiente para los dos. Sin embargo, te advierto que cuando, con el favor de Dios, hayas vuelto a tu ciudad natal, deberás acordarte de las angustias de mi pobreza”. Le contestó Apolonio: “Si no me acuerdo de ti, que sufra de nuevo un naufrago y no encuentre otro igual a ti” (pp. 37 y 39).

Palabras conjuradoras del destino, por cuanto, pese al cambio de fortuna junto al rey Architrastes, olvidará a su benefactor. Al no cumplir su voto, se expone a las desventuras que él mismo conjuró.

Efectivamente, el náufrago es acogido por el rey e invitado a su palacio, donde, tras demostrar su excelencia real, termina casándose con la hija del rey.

En este momento, Apolonio debiera haber recordado al anciano de quien recibiera la primera ayuda. La felicidad lo hace olvidar su voto y, habiendo sabido la muerte de Antíoco, se embarca, con su mujer próxima a dar a luz, para reclamar su reino. En el viaje pierde a su mujer a la hija recién nacida,

lo que le significará un profundo dolor que lo impulsa a dejarlo todo y dedicarse al comercio. Tras de catorce años –no olvidemos que es una novela bizantina que une viajes, aventuras y desventuras y, sobre todo, enredos– recuperará a los seres amados.

Así como sus desdichas se inician adivinando enigmas, serán ellos los que le devuelvan a su hija, cuando, sumido en su pena, se niega a participar en las fiestas de Neptuno, en Metilene. Enviada por Atenágora, el príncipe de la ciudad, Tarsia, la hija perdida, trata de consolar al triste anciano. Ante su repulsa, la niña le pide que resuelva algunos enigmas y entonces ella lo dejará en su dolor.

El enigma sólo puede ser resuelto por pares, es decir, por quienes conocen el secreto que se demanda. Es un verdadero examen en el que el interrogador prueba el grado de sabiduría del interrogado. Diez veces interroga la niña y obtiene sendas respuestas correctas que la admiran a la vez que Tarsia despierta la admiración de Apolonio.

Demuestra su conocimiento en lo humano y en lo divino. Sólo desea permanecer en su dolor. Tarsia, llorando, narra su historia, permitiendo la anagnórisis, el reconocimiento. Así como recuperó a la hija, recupera a la esposa. Se cerró el círculo de la historia, pero aún queda un punto: el castigo de los traidores y el premio de los buenos, lo que implica el cumplimiento del voto inicial.

No se puede menos de admirar la penetración y sensibilidad del investigador, que ofrece esta hermosa versión castellana para deleite de los lectores actuales, y que permite a los investigadores conocer y estudiar una de las posibles fuentes del Libro de Apolonio en España, de la *Istoria di Apollonio di Tiro*, de Antonio Pucci, Venecia 1486 (?) o de la adaptación francesa o inglesa que sirvieron de base a Shakespeare para su drama *Pericles, Prince of Tyre*.

##### 5. *El Vasauro*. Poema heroico de Pedro de Oña.

Editado por primera vez, según el manuscrito que se conserva en el Museo Bibliográfico de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile, con Introducción y notas por Rodolfo Oroz, Prensas de la Universidad de Chile, Santiago, 1941.

Nuestro erudito filólogo inició la publicación de *El Vasauro* en 1936, en los Anales de la Facultad de Filosofía y Educación, Sección Filología, 1, 2 y 3, pp. 174-239, pero sólo en 1941 pudo completar la tarea que se había impuesto.

Precede al texto de Oña un exhaustivo estudio acerca del manuscrito y del estilo de la obra. Ninguna aproximación al poeta angolino podrá prescindir de este trabajo altamente esclarecedor y notable aporte para comprender la época y la obra.

Mediante el análisis crítico del manuscrito, Oroz logra establecer que se trata del propio original de Oña, hipótesis que confirma atendiendo a correcciones que sólo pueden provenir de la mano del propio autor, como por ejemplo:

78. Calle la Egipcia Reyna generosa,  
que a su Romano Antonio vezes tantas  
dio cena, dio comida tan costosa;  
que aun tu de oir lo (antiguedad) te espantas.  
calle la mesa mas que portentosa  
de Assuéro entre las fuentes, i las plantas:  
que, si en magnificencia iguales fueron;  
no tres tan altos huéspedes tuvieron.
79. Puestos dexo la música en oluido  
al cuyo accento alçó el Tebano muro,  
al que del bordo al mar saltó atreuido,  
i a tierra en su Delfin salio seguro:  
al Trácio, que perdio, por mal sufrido,  
la prenda, que saco del centro escuro.  
mas ni ay sufrido amor, ni amor secreto;  
ni (fuera de angel) músico discreto.
- 78-1. Aparecía *Calle la Egipcia Reina poderosa*: y fué borrada la palabra *poderosa* y a continuación escrita *generosa*.
- 79-3. Borrada la palabra *seguro* y corregida a continuación por *atreuido* (p. 35)

Y como éstas señala unas cuarenta correcciones, agregando la siguiente observación:

“Existen, además, dos anotaciones marginales, de letra diferente de la del texto, que no se justificarían, si no se hubiesen puesto en el original. Pues su fin era, evidentemente, el de señalar al autor alguna deficiencia que pudiera haber remediado antes de publicar el poema.

Pedro de Oña tal vez no creyó indispensable hacer una modificación en esos casos y borró las notas. La primera de éstas, en latín, se refiere a una cuestión estilística, formal [Ver VI, 88, 1.] y la otra, a una duda respecto de un detalle de la composición. [Ver VII, 12.]” (p. xv).

De paso observemos lo acertado y enriquecedor de las notas con que ilustra el texto:

13. Quando la incierta bien, la mal jurada [Fol. 3 r°]  
Princessa, en sus desdichas innocente,  
vanderas tremoló de gente armada,  
i resonó su trompa el Dios fremente:

13-4. *Fremente*, que vale *ruidoso, estrepitoso*, es un cultismo no registrado por el D.R.A.E. Del lat. *fremens, -tis: que brama, que hace mucho ruido*; fig. *espantoso, horroroso*. Emplea este participio varias veces Virgilio en su *Eneida* (p. 18).

La acuciosidad del investigador se evidencia en cada página de la Introducción, basta para ello repasar la "Descripción e historia del manuscrito" (pp. XIII a XVI) en la que detalla laboriosamente su actual ubicación en la Biblioteca Nacional, el modo cómo fue adquirido, el estado en que se encuentra, el tamaño de las hojas, correcciones, caligrafía, etc.

"El texto del poema está dividido en once Libros: el Iº consta de 113 octavas; el IIº, de 112; el IIIº, de 109; el IVº, de 94; el Vº, de 107; el VIº, de 122; el VIIº, de 107; el VIIIº, de 141; el IXº, de 106; el Xº, de 113 y el XIº, de 106. Total: 1.230 octavas = 9.840 versos" (p. XIV)

A continuación reseña el argumento de cada uno de los once libros. Oña compone su obra para cantar las hazañas realizadas por los Reyes Católicos y para glorificar las proezas de los Cabrera, condes de Chinchón, antepasados del entonces virrey del Perú.

En el libro VI se narra la conquista de Alhama y, en el día de Santa Lucía, se sirve un gran banquete en el palacio real donde el rey regala a Andrés un precioso vaso de oro: el Vasauero.

La estructura del poema corresponde a la de un poema histórico, no a un poema épico. Con finura y decisión aborda Oroz el problema del género literario y de la estructura del poema, demostrando, una vez más, con el texto cuán erróneamente la crítica ha interpretado a Oña.

"Comienza, conforme a la tradición antigua, con la invocación de las musas, pidiendo su ayuda para esta difícil empresa. En el transcurso de su obra, vuelve a dirigirse dos veces más a las musas solicitando su inspiración (VIII, 52; IX, 47). Algunos críticos [Ver Ricardo A. LATCHAM, *Escalpelo*, pp. 42-43] han querido ver en estas repetidas invocaciones un signo evidente del cansancio que ya agobiaba a Oña cuando componía *El Vasauero*. Nada más errado. Se trata de un simple recurso técnico, de una fórmula para fingir modestia y dar mayor importancia al asunto que el autor va a cantar, y que así aparece agigantado, superior a las fuerzas humanas. De ningún modo revela una confesión de pobreza de espíritu que requiera infaliblemente el apoyo del cielo o de las musas. Si fuera así, le habría faltado a Oña fuerza e inspiración desde el principio de su carrera poética, pues en el *Arauco Domado*, obra de juventud, se pueden leer también lamentaciones como ésta:

Con soberano estilo y modo grave  
 anima a su escuadrón en tal estrecho,  
 y sobre el alto dicho pone el hecho,

cosa que en un sujeto apenas cabe:  
 y menos cabe en mí que los alabe,  
 fallándome la voz, el canto, el pecho  
 si no me presta el cielo para tanto  
 voz nueva, pecho nuevo y nuevo canto (Canto v).

[...] *El Vasauero*, que Pedro de Oña designa con el nombre de “poema heroico”, es una composición esencialmente histórica, que contiene en orden escrupulosamente cronológico, los principales hechos de un cuarto de siglo de la historia de España, desde la guerra dinástica de Castilla hasta la toma de Granada por los Reyes Católicos (1465-1492).

Seducido por el ejemplo de varios de sus predecesores que siguieron a Lucano, Oña también aspira a ser un poeta de la verdad simple y desnuda, de modo que la exactitud en el relato es lo principal, la verdad en su grandeza heroica lo atrae, y la ficción queda relegada a segundo plano, a algo accesorio.

En cuanto a los hechos fundamentales mismos, concuerda *El Vasauero* perfectamente con la historia conocida de aquella época y aun en muchísimos pormenores.

Todos los personajes nombrados, tanto españoles y portugueses como musulmanes –tal vez con excepción de la mora Fátima–, son históricos y basta citar aquí a los más destacados: el rey Fernando de Aragón, la reina Isabel de Castilla, don Andrés de Cabrera y su esposa doña Beatriz de Bobadilla” (p. xxiv).

Conforme la retórica en uso, y como un modo de mantener el interés del lector, Oña incorpora episodios y elementos ficticios y misteriosos, algunos de ellos tomados de la tradición caballeresca, como el de la recién nacida alimentada por una leona. Contribuye así Oña a forjar una mitología hispana al recoger leyendas locales.

29. Quieren allá decir, que a la serrana  
 (cuyos caudales ubres de alimento  
 sirvieron a Beatriz) no leche humana,  
 fiera leona sí, prestó el sustento:  
 porque infelice parto a su liviana  
 madre ocurrió por un extraño evento,  
 murió en pariendo, a vista de aquel bruto,  
 que dio valiente humor al tierno fruto (p. 103).

Otros, tomados de la tradición grecolatina, como sucede en la invocación inicial en que pide inspiración a la Musa para que su voz controle, con su canto, los fenómenos naturales:

1. Inspira (Musa) en mi un heroico aliento;  
con que, aprendiz mi boz de tu alto coro,  
su furia enfrene al mar, su curso al viento;  
i suene desde el Gárgaro al Peloro:  
la fe cantando rara, el bel portento  
de aquel, que dio a Fernando cetro de oro,  
dio a su Isabel; católica Zenobia;  
para diademas dos una Segobia (p. 15).

Y junto a ellos merece inscribirse en el mundo de lo maravilloso ese misterioso vaso que da título a la obra. Y así, junto con pedir inspiración para cantar al héroe, espera que la Musa le hable del “áureo vaso”.

3. La graue di me pompa, el culto regio;  
con que la Magestad mayor terrena  
el áureo vaso embia; honor egregio  
al claro successor de quien lo estrena:  
mas paga no, si digno priuilegio;  
tanto que a la sin ley embidia enfrena:  
pues, aunque todo el año ladre, un día  
cállla, lisonjeando al de Lucía (p. 16).

Sobre los elementos maravillosos inspirados en Ercilla hace el investigador acucioso examen:

“Otro elemento ficticio encontramos al comienzo del Libro V: el sueño peregrino en que Beatriz se ve trasladada a tiempos futuros, presenciando los acontecimientos que habían de desarrollarse corriendo los años.

Hallamos aquí un recuerdo evidente del canto xvii de *La Araucana*, donde Ercilla se empeña en relacionar el argumento de su poema con la historia española de su tiempo, por medio de la ficción de un sueño en que se le aparece la diosa de la guerra, Belona.

Hay otro episodio, igualmente fantástico, en que la inventiva de nuestro poeta fue a buscar su inspiración en el autor de *La Araucana*. Nos referimos a la revelación mágica hecha por el anciano que aparece en el canto x y que representa, simbólicamente, el Tiempo.

Es la figura que en la obra de Ercilla corresponde al viejo mago o hechicero Fitón. Tal como éste hace ver al poeta sobre un globo maravilloso, que contiene toda la historia pasada, presente y futura, una imagen de la batalla que los cristianos habían de librar un día con los otomanes en el Golfo de Lepanto, así el cojo anciano de *El Vasauo* muestra al joven Fernando, en un espejo, parte de los hechos que la familia de Cabrera, según el destino, había de realizar en el futuro.

Aquel “gran maestro de la vida”, como llama Oña a este ser simbólico, es un figura sumamente rara, que tiene dos grandes alas para ir veloz tras

quien lo olvida y que anda cojo, si es menester retrasar la marcha. Con un reloj de arena mide las horas y cuenta los años, pues tiene por oficio la “mensura regular del movimiento”. Además, posee dos caras, de modo que ve el pasado y el futuro, es “el fue” y “el será”, sin ser “amfesibena”.

Igual que en *La Araucana* el hechicero Fitón, aquí el cojo anciano vive en una gruta misteriosa, cuyo interior se descubre como un verdadero palacio de singular arquitectura: el suelo de nácar, el techo de plata pura, sostenido por ricas columnas dóricas. Hay una fuente que murmura y sillas de marfil labrado que llevan grabados en oro los nombres de Cabrera y Bobadilla” (pp. xxvii y xxviii).

Se detiene luego el investigador en el análisis de los personajes caracterizados en la obra. Dos parejas aparecen en primer plano: los reyes Fernando e Isabel y don Andrés de Cabrera y su esposa doña Beatriz. Naturalmente sobresalen estos dos últimos: don Andrés, “cuyas cualidades intelectuales y morales son tan grandes como sus fuerzas físicas. Posee todas las virtudes y condiciones para ejecutar actos heroicos. Su audacia, su fiereza y su ímpetu son tales que nadie le puede resistir:

“Feliz quien huye, infausto el que le aguarda” (III, 36 y 37) ...“vasallo fiel y leal..., consejero prudente” (p. xxxii).

Todo su arte en la caracterización lo reservó el poeta para la figura de doña *Beatriz*, la fiel compañera de don Andrés de Cabrera, que en el poema alcanza perfiles de verdadera heroína.

Desde su más temprana juventud, a los cinco años, muestra inclinaciones a las armas (IV, 75). Nada extraño, pues, que más tarde vista arnés y con gruesa lanza en mano defienda con valor extraordinario el Alcázar de Segovia (IV, 44).

Pero a este genio marcial y fiero, propio sólo de hombres, une todos los encantos y atractivos de la mujer, de modo que se dice de ella:

al calar el yelmo, es Palas fiera;  
es Venus, en alçando la visera (IV, 43).

Es uno de los pocos personajes de los cuales Oña nos da algunos detalles de su físico; parece que nuestro poeta veía su propio ideal de belleza femenina en el tipo de mujer rubia de ojos verdes (o azules), de tez brillante, de mejillas rosadas. Pero tal vez sea el ideal común de la poesía de su época, pues los mismos rasgos los tiene la Elisa de Garcilaso y la Laura de Petrarca y en Góngora se descubre el mismo gusto (pp. xxxii y xxxiii).

En las páginas siguientes (xxxv a xciii), el Dr. Oroz se centra en un acucioso análisis estilístico y métrico, calificado de magistral por Helmut

Hatzfeld y otros críticos. Es uno de los primeros trabajos estilísticos de nuestra literatura. El propio maestro señala que “los estudios estilísticos –hasta hace poco muy escasos en el dominio de habla española– ocupan cada vez más el interés de los filólogos de Hispanoamérica... El estilo atañe a lo intrínseco de la obra de arte, extendiéndose a los matices más sutiles de la expresión” (p. xxxviii). Y justamente es en el aspecto estilístico “y no en el argumento ni en la composición” en donde reside el mayor mérito de la obra.

Es en este aspecto donde mejor podemos captar la sensibilidad estética del investigador. No sólo se detiene en los diversos aspectos estilísticos, sino que valora igualmente la intencionalidad que guía al poeta para corregir su texto y abre un interesante campo de investigación. En nota señala:

“Tal vez no sea inoportuno llamar la atención, en este lugar, sobre las posibilidades que ofrece el estudio del proceso de elaboración de un poema basado en el examen minucioso de las correcciones hechas por el mismo autor en el manuscrito. En ellas se puede aquilatar el verdadero propósito estético en el uso de vocablos y locuciones, lo cual nos permitiría llegar, en algunos casos, a lo recóndito del alma del poeta, descubriendo ciertos secretos de su arte.

Ilustrativo nos parece al respecto un pasaje del Libro II, donde Oña introduce en el último verso de la octava 20 una modificación. Decía primitivamente:

sale...  
 ...Isabel al templo, donde tierna  
 su frágil magestad rinde a la eterna.

Oña, en seguida, enmendó el último verso, borró la palabra *frágil*, y la reemplazó por *breve*. El adjetivo *frágil*, muy feliz en este caso, daba al término abstracto una nota más emotiva, de mucha delicadeza y sensibilidad, del todo concorde con relación a una mujer: pues pintaba lo quebradizo y débil de su ser junto con la fugacidad de las grandezas humanas. Pero Oña prefirió destacar la insignificancia de esta majestad terrenal frente a la divina, acentuando la idea de tiempo, su poca duración, pues de este modo resultaba más clara la antítesis con *eterna*. Sacrificó, pues, el rasgo afectivo por algo lógico o casi puramente formal.

Un estudio detenido de todas las enmendaciones de orden estilístico podría darnos, indudablemente, algunas luces muy valiosas sobre el proceso de creación artística.

De este ejemplo podría colegirse que en Oña prevalecía el sentimiento antitético y simétrico, o sea, el elemento intelectual sobre la sensibilidad. Pero sería muy aventurado formular un juicio general acerca de la estructura psíquica de nuestro autor, fundándonos en un solo ejemplo.



Varias correcciones muestran, por el contrario, que Oña se esfuerza en subordinar su lengua a las leyes estéticas, haciendo predominar las imágenes poéticas y el elemento emotivo (véase, por ejemplo, xi, 39-7). Por eso elimina, donde puede, los términos lógicos y triviales y los reemplaza por alguna expresión figurada, aunque sea una metáfora vulgar. Así cambió “ojos” en *lumbres* (viii, 138); “hijo” en *fruto* (ix, 20); “agua” en *crystal* (x, 10), etc.” (p. xxxviii).

“Oña busca ante todo la plasticidad de la palabra” y “suele dar a sus versos un acento patético por medio de la repetición” ...o de la acumulación de sustantivos en un mismo verso, pero donde se manifiesta con mayor fuerza es en el empleo de las hipérboles, recurso que nos lo relaciona, como muchos otros, con don Luis de Góngora y Argote y con los principales poetas hispanos. He aquí algunos de los ejemplos que señala Oroz:

Fernando jura eterno amor a Fátima con estas palabras

Mas antes no avrá espuma en las riberas  
del brauo mar; i el pez por esta umbrosa  
montaña nadará, que yo en mi pecho  
relaxe de tu amor el nudo estrecho. (x, 97, p. 283)

Otro recurso muy común en este sentido es el *eufemismo*, cuyo uso nos impone la necesidad de evitar un término que evoca representaciones desagradables. Oña se vale de esta figura casi exclusivamente para eludir la palabra “muerte”, como se ve en los siguientes versos:

Pero que llegue a donde va, le impide  
la que ni al rudo, ni al cortés perdona  
la que con bara igual a todos mide (v, 85)

o se la llama:

..... la esquiua  
que a nadie perdonó (vi, 112)

Circunlocuciones que reemplazan el verbo “morir” son: *pasar a mejor vida* (ii, 12), *exhalar la vida* (iii, 39), *dar última cuenta a quien la pide* (iii, 28), *partir a ver a Dios* (vi, 20), *olvidar esta luz* (vi, 20), *rendir la vida al Hado esquivo* (viii, 51); *irse de esta luz* (viii, 53); *ser vecino de lóbregas grutas* (viii, 53).

Un medio de intensificación muy eficaz, que es uno de los más característicos y más socorridos en este poema, es la *perífrasis*. Comunica ella a la representación de la idea una plasticidad y un realce que el término concreto no es capaz de darle” (p. xi.).

Las perífrasis dan oportunidad al erudito para intentar una teoría de su empleo: “representan en otros muchos casos, como la obra de Góngora, un intento de reducir a una fórmula más simple y fija las múltiples facetas de la vida. En tal sentido se evidencian especialmente las alusiones perífrásticas de carácter mitológico.

En vez de nombrar a *Apolo* nos cuenta Oña una conocida aventura de éste: la historia de *Dafne*, ninfa que desdeñó a Apolo y huyó de él hasta que los dioses la transformaron en laurel, según nos relata Ovidio (*Met.* I, 456-482):

es la que desdeñó al que dora el cielo  
i un tiempo Dafne fue, si agora planta (x, 82)”. (p. XLII)

Las frecuentes alusiones mitológicas muestran el conocimiento que Oña tiene del mundo grecolatino, muchas veces olvidado o desconocido para el lector actual. Es un valioso aporte el que realiza el comentador al aclarar algunos de estos textos que, de otro modo, resultan extemadamente oscuros, como en el siguiente caso:

“El poder de la música queda señalado por la alusión perífrástica a tres figuras legendarias en los siguientes versos:

Puestos dexó la música en oluido  
al cuyo accento alçó el Tebano muro,  
al que del bordo al mar saltó atrevido,  
i a tierra en su Delfín salió seguro:  
al Trácio, que perdió, por mal sufrido,  
la prenda, que sacó del centro oscuro. (I, 79)

El segundo de estos versos alude a *Anfión*, príncipe tebano que edificó las murallas de Tebas al son de su lira, pues las piedras se colocaron por sí mismas en los sitios que les estaban destinados, al oír el sonido de la lira de Anfión.

Los dos versos siguientes hacen referencia a *Arión* quien, arrojado al mar por la tripulación del barco en que viajaba, fue salvado por unos delfines encantados por el son de su lira.

Y los últimos dos recuerdan la historia de *Orfeo*, quien para rescatar de la muerte a su esposa Eurídice descendió a los dominios de Plutón (“centro oscuro”), consiguiendo con los acentos de su lira que le devolvieran a su esposa, la cual fue de nuevo muerta por no cumplir la condición impuesta por el Dios.

Evoca Oña la hermosa fábula de Orfeo también al principio de su poema, donde se toma por antonomasia el arte de la música y del canto por todas las demás artes y por hipérbole se extienden sus efectos a lo inanimado:

Inspira (Musa) en mi un heroico aliento;  
con que aprendiz mi boz de su alto coro  
su furia enfrene al mar, su curso al viento (I 1)" (p. XLIII)

Iluminador es el análisis de las imágenes, en el que, conforme a su rigor científico, analiza los elementos tomados del reino animal, del reino vegetal, de los elementos y fenómenos naturales, de las obras humanas, del campo religioso y de la mitología clásica. Escuchemos al estudioso:

"Las imágenes que, según la retórica tradicional, se nos presentan en forma de comparaciones, metáforas, símbolos, personificaciones, etc., no sólo constituyen, como suelen decir los preceptistas, un mero adorno literario introducido en el lenguaje por necesidad estética, sino que son también un poderoso recurso para suplir las deficiencias de nuestros medios de expresión.

Sirve la comparación para sugerir o indicar en forma más precisa la naturaleza de alguna sensación o representación difícil de expresar. [...]

En la comparación identificadora, que se acerca a la verdadera metáfora, se emplea, comúnmente, una forma del verbo *ser*, y en un caso, el participio *hecho*" (p. XLII).

Por otra parte acota:

Se aproxima a la comparación de índole identificadora la expresión metafórica que introduce la nueva imagen mediante una aposición:

graciosas letras; hijas del oído (VII, 13)  
ni Salamanca, escuela de Licurgo (VIII, 30)

Cp. tb. VIII, 76; X, 99; XI, 67.

De esta forma a la yuxtaposición de dos sustantivos no hay sino un paso: *cisne cuello* (IX, 83). Véase "Epítetos sustantivos" (p. XLIV).

"En el empleo de las metáforas Oña no es original sino hasta cierto grado. Muchas de ellas son bien común de la literatura universal, pues expresiones como *la llama del amor* (IX, 77), *el manto de la noche* (VIII, 79), *el nervio de la guerra* (II, 68) son de uso general y antiguo.[...]

Más novedad se descubre en las expresiones *sangre del mundo* (II, 68) por "oro" y *escarcha* (I, 59; X, 3) o *xabon dehecho* (I, 61) por el espumarajo del caballo, imágenes en que impera la percepción de orden visual y en que el color desempeña un papel preponderante". (p. XLIX)

La fuente más productiva, casi inagotable, de metáforas la constituye la navegación y cuanto se relaciona con ella. Entre otros ejemplos, cita esta estrofa:

5. No al golfo entrando iré, mas a la orilla  
de tus profundas glorias; porque temo  
se vaya presto a fondo mi barquilla;  
quando aun se valga bien de vela, i remo:  
i porque arrebolada la mexilla  
te miro; donde todos el extremo  
de tu modestia ven; con que aborreces  
tus loas, al compás que las mereces. (I, 9, p. 16).

“Para otras expresiones figuradas Oña aprovecha la imaginación y el ingenio de algunos de sus autores favoritos.

Por eso no es difícil descubrir semejanzas y aun coincidencias con Luis de Góngora, quien a su vez nos conduce, en camino directo, por Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega, a la poesía italiana, especialmente a Tasso y Petrarca, y a toda la literatura clásica en general.

En algunos casos, por supuesto, sería posible explicar tales afinidades por el modelo común que usaron estos poetas, sobre todo cuando se trata de metáforas relacionadas con la mitología clásica, ya que todos ellos –incluso Oña– poseían un sólida formación humanística.

Sin embargo, era tan subyugante la influencia de Góngora que sus versos pueden considerarse, en general, como fuente inmediata y única a la cual va en busca de inspiración el autor de *El Vasauero*.

Veamos el siguiente ejemplo: Al presentarse doña Beatriz en su armadura de guerra ante la reina, ésta declara:

*... no auer visto igual tessoro  
de la ferrada base al techo de oro.* (IV, 53)

No pudo hallar Oña una metáfora más atrevida y más genuinamente arquitectural para referirse al cuerpo y cabello de doña Beatriz, y no carecería de ingenio, si hubiera sido inventada por él. Pero ocurre ya en el soneto N° 2 de Góngora, y éste, a su vez, la tomó de Garcilaso, quien la aplica a Elisa, como prueban los versos siguientes:

De la coluna que el dorado techo  
con presunción graciosa sostenía. (Egloga I, 277-278).

Y sin embargo esta figura es de más antiguo abolengo: la encontramos en un soneto de Antonio Minturno quien, sin duda, habrá tenido presente los versos en que Petrarca pondera las perfecciones físicas de Laura:

*Muri eran d'alabastro, e tetto de oro*

Como se ve, nos hallamos aquí ante una expresión figurada que no revela originalidad en la invención ni en la forma.

Varias de las metáforas que emplea Oña para pintar la belleza femenina, y sobre todo las que se refieren al color de las mejillas, nos hacen recordar a los elegíacos latinos imitados más tarde por los petrarquistas. El autor del *Polifemo* dice del hermosos rostro de Galatea:

*Purpúreas rosas sobre Galatea  
La alba entre lirios cándidos deshoja.* (Polifemo, 105-106)

y en uno de sus Sonetos leemos:

*Sobre las dos mejillas milagrosas  
de quien mezcladas leche y sangre mana.* (Nº 7)

Las mejillas de la bella dama son blancas como la leche o los lirios a que se mezcla el rojo de la sangre o de las rosas.

Doña Beatriz, así como Fátima, tienen igualmente la tez blanca como *nácar* (I, 38; IX, 79) o como *nieve* (IV, 105; XI, 32), pero cuando la emoción o el rubor se asoman a su cara, se abren dos rosas (I, 108; IX, 32); o Fátima

*grana su rostro candido, i bermejo  
como al rorante albor la virgen rosa.* (X, 83)

o “siembra sus mejillas de amapolas” (IX, 77), imagen esta última de rara belleza y de ninguna manera inferior a la de los versos del *Polifemo*. [...]

Oña buscó su inspiración principalmente en los clásicos. Y nada más natural que un poeta tan hondamente imbuido del espíritu de la tradición antigua, acogiera el mundo mitológico, la historia natural, así como las costumbres y los proverbios de los antiguos. Era una manera de embellecer la vida, de sublimar las imperfecciones de la realidad.

Es posible que varios de esos temas le hayan sido sugeridos por la lectura de Góngora, pero Oña, el humanista, podía moverse en estas esferas con la misma facilidad con que lo hacía su ilustre modelo. Para Oña, como para un escritor del siglo XVI, como dice Dámaso Alonso, un objeto cualquiera se sitúa, se ordena dentro del mundo, cuando se le refiere a un punto de ese sistema fijo a que la concepción grecolatina del cosmos había reducido todas las formas y actividades vitales. [V. Dámaso Alonso. *Alusión y elusión en la poesía de Góngora*, en *Rev. de Occidente*, 1928, p. 186]. Así fuertemente enraizada en la antigüedad clásica, su obra adquiere un rasgo típicamente renacentista [...]

Los asuntos mitológicos que Oña trata de preferencia reconocen como fuente, especialmente, a Ovidio y a Virgilio:

Es ilimitada su admiración por Virgilio. Al referirse a las glorias y el esplendor de los condes de Chinchón, dice que son tales

que ni Euclydea pluma los guarismos  
ni *mantüana* boz cantarlos puede (III, 101)

y al enaltecer los méritos de los que componían los ejércitos del rey Fernando, exclama:

Mas donde os dexo, Grandes de Castilla  
Si, dignos del *clarin Virgiliano*  
no de mi auena humilde... (VII, 50)

Invoca a las musas con el siguiente ruego:

O Musas alentad la trompa vuestra  
i ministradme *versos mantüanos* (VIII, 52)

Cp. R. OROZ, *Reminiscencias virgilianas en Pedro de Oña*, en Rev. "3", Lima (Perú), 1940, N° 6, pp. 5-11. (pp. LIV a LVI)

Una y otra vez Oroz pone de manifiesto la formación clásica que a través de su obra muestra Oña. Así destaca que otro aspecto de la metaforización de Oña es la personificación y animación de lo inanimado, para lo cual también recurre a la mitología clásica: Apolo o Febo son denominaciones constantes para el sol o Diana para la luna, así como no faltan las personificaciones de los ríos:

*El Betis, por mirar su campo bello*  
[...]  
*sacude la cerviz, leuanta el cuello.* (VI, 41)

"En muchos de los ejemplos que acabamos de citar, vemos la enorme influencia que ejerció la tradición grecolatina sobre el espíritu renacentista de nuestro poeta, orientándolo hacia modelos firmemente establecidos en la literatura.

En su estructura formal, las metáforas de Oña no muestran, en general, la complejidad que tienen las de Góngora, ni se advierte en ellas la preocupación constante de poner en contacto esferas muy distanciadas para despertar determinados sentimientos estéticos". (p. LXII).

Sin embargo, agrega el investigador, el empleo de todos estos recursos tiende a demostrar que, como Góngora, Oña se propone dar mayor colorido, belleza e intensidad a su expresión poética complicando una figura con otras, entrecruzándolas a fin de ampliar el ámbito de la imagen, así no es extraño encontrar una perífrasis metafórica hiperbólica o eufemística.

Con respecto al epíteto, empieza el investigador definiendo el término “en el sentido de palabra o frase que se junta a un sustantivo o su equivalente sin cópula, con el fin de llamar la atención hacia alguna cualidad de la persona o cosa representada.

Las formas gramaticales bajo las cuales ocurre el epíteto en nuestro autor son varias: 1) el *adjetivo*, que es la forma más común; 2) el *adjetivo verbal* (participio de presente y participio pasado); 3) el *sustantivo*, y 4) *locuciones adjetivas* o *frases preposicionales*” (p. LXIII), para luego analizar su empleo y sacar conclusiones pertinentes al estilo y, en alguna medida, a la personalidad del vate angolino. Las frases adjetivas son las menos numerosas frente al uso del adjetivo verbal, formado conforme el participio de presente latino.

“El uso del adjetivo verbal, correspondiente al participio de presente latino es de extraordinaria frecuencia y es un síntoma evidente del estilo culterano de Oña (p. LXI). Podemos citar entre otros: *ardiente, fulminante, rutilante, aplaudente, tremante, pujante, etc.*

“La combinación de dos sustantivos en que uno sirve de epíteto al otro, llamada “metáfora máxima”, es un fenómeno corriente en la poesía culterana. Luis de Góngora la emplea a menudo y de esta fuente fluye, sin duda, la predilección que se observa en Oña por esta figura. En *El Vasauro* su uso es considerable.

La simple yuxtaposición no encierra todavía el profundo simbolismo que adquiere este tipo de metáfora en la lírica de los modernistas” (p. LXV).

“Un aspecto que alcanzó importancia extraordinaria, en nuestros tiempos, especialmente en las obras de los simbolistas, son las metáforas sinestéticas, en que el epíteto es primordial. Tenemos en *El Vasauro* un ejemplo de tipo gustativo-acústico en:

*dulce* al principio *bos*, i al fin *amarga* (I, 24).

Una traslación de impresiones de tacto a los sonidos sería:

la *grave* trompa (VIII, 14).

Una perturbación violenta y desagradable puede originar una sensación que calificamos de *agria*, producida por el zumo de una fruta ácida, lo mismo que por un chirrido que alcanza nuestro oído, así como por un golpe agudo que hiere nuestro cuerpo.

Parece que Oña hubiera sido particularmente sensible a esta clase de sensaciones conexas y que ciertas impresiones hallaran una fuerte repercusión en su sistema nervioso.

Todo lo irritante, áspero y desagradable se traduce en él en una sensación de sabor ácido; de ahí el frecuente uso figurado del epíteto *agrio*.

Pensando en el sabor desagradable de las lágrimas dice:

enxugue ya essa mano de *agrio* lloro (viii, 33.)

es agria la breña (iv, 30); es agrio el cerro (vii, 44); el muro, el rumbo (vi, 9); el mes de enero (xi, 31). Habla de *agrios tropieços* (vi, 1) o de *agria edad* (xi, 9), o sea la juventud que es como una fruta no madura. También el coraje le merece el epíteto de *azedo* (xi, 24).

Ya que las sensaciones causan en nosotros sentimientos, y éstos por su parte provocan sensaciones, es natural que exista un intercambio entre las expresiones de éstas y de aquéllos. Para caracterizar ciertos estados de alma, se tiende a simbolizar el sentimiento por medio de sensaciones que se asocian de una manera natural con él (pp. lxxvii a lxxviii).

En la *personificación* de conceptos abstractos, así como de fuerzas o fenómenos de la naturaleza, le corresponde al epíteto igualmente un papel importante:

de aquella, tan sin ley, *triste* auaricia (iv, 35).

Atributos de persona llevan también: el *ciego* espanto (viii, 79); *bobo* espanto (viii, 45); *la sabia* edad (x, 74); *tácitos* misterios (x, 106). (p. lxxix).

No menos importante es el papel que desempeña el epíteto en las demás figuras retóricas como en la *metonimia*, cuya frecuencia es especialmente alta en el período del neoclasicismo. El caso más común que hallamos en *El Vasauro* es el uso del "continente por el contenido":

escucho a un ruiseñor que ve robado  
del álamo su ya *chillante* nido (x, 77). [...]

También es esencialísimo el epíteto en la *sinécdoque*, figura que adquiere un rasgo significativo sobre todo en el siglo xviii. Aunque muy variada en sus formas, la principal es en nuestro poema la de tomar la "parte por el todo":

ramo *biuidor* (laurel.) (i, 87)

y, en particular, una parte del cuerpo por la persona:

aquel *senzillo* pecho (x, 58.)  
dessa *leal* ceruiz Filipe Augusto (i, 4.) (p. lxxviii)

Dámaso Alonso ya destacó la intensificación del color en la obra de



Góngora frente a la de sus precursores. Oña, tipo visual por excelencia, queda dentro de este grupo de poetas de sugestión colorista en toda la línea de su producción literaria. Aun cuando no sea muy amplia la gama de las tonalidades, encontramos matices muy variados, particularmente en el rojo y en el blanco. Para el primero dispone de los siguientes términos: a) sustantivos: *carmín, púrpura, escarlata, clavel, clavellina, rosa, rosicler*; b) adjetivos: *carmesí, bermejo, encarnado, rubio, rucio, rosillo, rosado, purpúreo; cárdeno, lívido*.

Para el blanco, a) sustantivos: *nieve, armiño, azucena, cisne, espuma, escarcha, nácar, alabastro, plata, marfil*; b) adjetivos: *blanco, cándido, nacarado, níveo*.

En la serie del color de oro aparece casi exclusivamente el sustantivo *oro* y dos veces *gualda*; adjetivos: *áureo, dorado, topacio*.

Pequeña es la escala del azul: *azul, celeste, blao, color del mar*.

Además de estos colores se hallan el *verde, pardo y negro*; de tintes mezclados ocurre sólo *morcilla*; y el *amarillo* no se emplea sino para caracterizar el asombro.

Como en la obra de Góngora, también en nuestro poema está unida la brillantez con el color; toda la serie de vocablos que dan la impresión de luz y esplendor: *luciente, flamante, fulgente, fulminante, radiante, rutilante, brillante, bruñido*, van en estrecha unión con aquellos términos que junto con la esplendidez encierran una sensación de color: *alabastro, nácar, perla, plata, diamante*" (p. LXXVI).

La influencia de Góngora en Oña se comprueba cuando se estudian aquellas construcciones estilísticas que Dámaso Alonso demostró ser peculiaridades constantes del estilo gongorino.

A la repetición de fórmulas estilísticas el estudioso dedica las páginas siguientes. En primer lugar menciona la frecuencia con que aparece el verbo *dar* como un modo de eludir un verbo trivial para reemplazarlo por una perífrasis: *bozes la plebe da* (VI, 30) en lugar de gritar; *dad perdón al yerro* (VII, 97), perdonad el error; *da sangre al agua, i lástimas al viento* (VIII, 19); en este último ejemplo combina dos complementos de tal suerte que uno representa algo concreto y el otro algo abstracto.

"Queda manifiesta también la influencia del autor de las *Soledades* sobre Oña en un giro sintáctico, típicamente gongorino, que se halla varias veces en nuestro poema. Nos referimos a las locuciones que Dámaso Alonso reduce a la fórmula "A, si no B" y variantes.

Tenemos un caso en que el término A se coloca al lado de B, como para ofrecer al lector dos alternativas. Sin embargo, el poeta no se atreve a presentarlas como exactamente iguales: el término B contiene una imagen

más exagerada que A, una hipérbole que pudiera recharzarse por atrevida, de ahí la restricción:

La diestra mano deste oficio trata;  
i coger los granos, que en su frente;  
si de alabastro no, de tersa plata,  
hacen emulación a los de oriente (x, 86).

Los *granos de tersa plata* (= término A) o *granos de alabastro* (= término B) son metáforas por lágrimas” (p. LXXXVII).

La intención latinizante de Oña queda en evidencia en el frecuente empleo de cláusulas absolutas con las que Oroz inicia el estudio de los cultismos sintácticos. Si bien es cierto que las cláusulas absolutas no revelan influencia gongorina, es necesario reconocer en el empleo del hipérbaton, la dependencia de Góngora, sobre todo teniendo en cuenta que los hipérbatos frecuentes son posteriores a 1609, cuando se publicó *El Temblor de Lima*, se acentúa en el *Ignacio de Cantabria* y culmina en *El Vasauero*.

“El uso de hipérbasis no es, naturalmente, ninguna invención de Góngora; es fenómeno frecuente en sus precursores (Herrera, Garcilaso), sobre todo en la poesía renacentista del siglo xv (Juan de Mena). Se remonta, en última instancia, al mismo latín que tenía mucha libertad en el orden de las palabras. La lengua castellana ha conservado esa libertad en mucho mayor grado que otros idiomas románicos. Siendo, pues, el hipérbaton una tendencia que se halla virtualmente en nuestra lengua, su presencia en la poesía castellana no tiene nada de extraño y reprochable. Lo que ha motivado la crítica de los comentaristas de Góngora y la burla de sus adversarios, es el empleo exagerado de las transposiciones violentas y atrevidas.

Oña comprendió, como su ilustre modelo, que el hipérbaton posee un extraordinario valor expresivo y que es capaz de producir efectos estéticos que no son fáciles de obtener mediante otros procedimientos. Para dar énfasis a una palabra, para destacar una idea, un sentimiento, coloca la voz correspondiente en un lugar de mayor fuerza dinámica. A veces es simplemente la rima, es decir, una razón técnica la que justifica la trasposición” (p. LXXX).

Tanto Góngora como Oña recurren frecuentemente a la separación –violencia lingüística– del sustantivo y de su artículo o determinante del tipo de

la, no esperada en fieras. *obra pia* (iv, 36)  
que sí *el*, desnudo al sol, *azero miro* (iv, 72)  
a *la* del cerro *cumbre* mas enhiesta (viii, 50)  
*la*, sin arrimo ya, *temblosa vieja* (viii, 131)  
que son *las* de la guerra, *suertes varias* (ix, 27)  
*al* de la Reyna *estrado* (ix, 105)

La violencia de la trasposición se ve aumentada por intercalarse varias palabras entre estos dos términos” (p. LXXX).

Otro aspecto por el cual su estilo pudo ser acusado de oscuro lo constituyen los cultismos. Oroz anota “sólo los que llaman más la atención del lector”:

“afluente, amfesibena, anacoreta, angélico, antípoda, applaudente, apóstata, aromático, arquitectura, báculo, beliger, bifronte, cántico, cláusula, circunstante, carisma, carleante, capiteles, crepitante, criminoso, convictos, chillante, dádiva, desperdicio, diamantino, dictamo, dictamen, dilecto, duélica, edaz, electo, Euclýdeo, errática, effímero, espumante, estatura, estilante, estafermo, espirante, exhalante, famélica, fabulante, fantasma, femíneo, fremente, fido, granizante, grassante, gélido, hircano, hidrópico, histriones, inglorio, indómata, ínclito, inulto, invicto, insepulto, inmóvil, intercadente, ingratitude, intrépido, infecto, instructo, jatancia, laberynto, leva, luminarias, matricida, margarita, martyr, maurcia, mortuorio, mitra, néctar, neutro, niveo, nutriz, nutricia, oblícuo, ovas, patricio, plática, platicante, precipicio, pretensores, planicie, protervo, promptitud, pyrámides, pueriles, rorante, retórico, relumbrante, sacrílego, sagitario, sacro, sciencia, senectud, selvatiquez, simbólica, sobrestante, tremante, transgresor, tiara, trópico, transuersal, tronante, tálamo, viridario, vindicatiua, zenit” (p. 82).

“Oña, evidentemente, sentía la necesidad de huir de lo trivial y vulgar de este mundo que tenía que expresar y encontró, como Góngora, en el uso del cultismo una manera de realizar este anhelo.

Al emplear el vocablo erudito, nuevo, nunca oído, evitaba la palabra desgastada por el uso constante, y por ende incolora e inexpresiva, y se alejaba de la vulgaridad que despreciaba.

Además, mediante ciertos cultismos, principalmente de ritmo esdrújulo, le proporcionaba al verso mayor musicalidad, y muchos endecasílabos de gran fuerza expresiva tienen, como en el verso gongorino, un cultismo esdrújulo en la cima de intensidad rítmica, o sea en la sexta sílaba” (p. xxxiii)

Emplear el término culto no es un capricho, sino una necesidad de expresarse a través de una adecuada forma que afecta no sólo a la eufonía, sino también al ritmo y a la métrica.

Pedro de Oña elige la octava real como metro adecuado para esta obra: ocho endecasílabos con rima ABABABCC es la forma tradicional española. Rodolfo Oroz analiza la estructura métrica.

“En el *Arauco Domado* Oña empleó una octava distinta, de estructura particular, en la que consueñan el primer verso con el cuarto y quinto, y el segundo con el tercero y sexto, quedando los dos últimos pareados, como en la octava real. [...].

Todos los críticos que se han ocupado de la versificación de Oña admiran la soltura de sus octavas. Adolfo Valderrama dice, refiriéndose al *Arauco Domado* y al *Ignacio de Cantabria*, que Oña es un versificador notable, que aventaja muchas veces al autor de *La Araucana*, que sus versos son fáciles y elegantes, etc. Y será seguramente el ritmo interior de su verso, embellecido por ciertos secretos de técnica, aprendidos a Luis de Góngora, sobre todo el hábil empleo de las palabras esdrújulas, lo que indujo a don Marcelino Menéndez y Pelayo a calificar las octavas de *El Vasauro* de 'extraordinarias' ". (p. LXXXV).

¿En dónde se encuentra lo "extraordinario" de estas octavas? Oroz estudia la rima y descubre que en *El Vasauro* no se hallan endecasílabos agudos, lo que demuestra que el poeta no pretende introducir consonancias "difíciles o raras", "muchas veces la rima es pobre, ya que se verifica entre palabras de una misma categoría gramatical (formas verbales en *-ía, -ieron, -ase*, etc.) y, hasta aparecen con cierta frecuencia, rimas vulgares, recurriendo el poeta a participios pasados (i, 40, i, 80, ii, 71, etc.) gerundios (ii, 65, v, 13 y v, 36) y especialmente a adjetivos en *-oso* (i, 81; i, 91; i, 96; iii, 2, etc.), todas rimas en extremo fáciles. Evita sí, frente a Ercilla, los adverbios en *-mente* y emplea, raras veces, imperfectos en *-aba*; pero hace rimar a menudo compuestos de la misma palabra: *corre: socorre* (ii, 71, etc.); *tienen: detienen* (vi, 23, etc.); *fía: desafía* (xi, 8); *fío: desafío* (ix, 35) y hasta rima *duque de Alba* con *alba* (vii, 86)" (p. LXXXVI).

Con respecto al ritmo, generalmente los endecasílabos llevan acentos obligatorios en la sexta y décima sílabas o en la cuarta, octava y décima sin que se adviertan anomalías apreciables. "No puede considerarse como irregularidad el uso de la *sístole*, que aparece constantemente en el adjetivo *impío* y de la *diástole*, en la voz *océano*" (LXXXVI). Emplea con bastante frecuencia la diéresis "y en varios casos viene a confirmar la tendencia de Oña hacia la afectación culta que caracteriza también su empleo en Góngora" (p. LXXXVII); en cambio es escaso el empleo de sinéresis, y no llama mayor atención el empleo de sinalefa y hiato.

Con exquisita sensibilidad el investigador señala cuán oportunamente Oña recurre a artificios estilísticos para lograr versos armoniosos y dulces, a la vez que de gran expresividad. Así llama la atención sobre la eufonía en versos como aquel en que, mediante la aliteración, imita el silbo de la serpiente: "O bibora, en huir de tu veneno" (i, 103). Señala como especialmente afectivo el endecasílabo que pinta la impaciencia y ferocidad taurina:

"*raspa feroz la tierra, brama horrendo* (ii, 101)

verso en que la sucesión de consonantes vibrantes y vocales graves (a - o) producen esta intensa impresión.

Notable y muy feliz es igualmente el ritmo que dio a los versos en que describe los preliminares del combate singular entre el moro y el joven Fernando. Los dos adversarios se miran, y se miden a distancia todavía; la nerviosidad de los caballos, que en corto galope golpean con fuerza el suelo, se refleja magníficamente en la serie de yambos:

*buscándo cómo entrár por fránca páрте  
con árte, o fuérça; o júntos fuérça, i árte* (ix, 46)

colocando la voz repetida “fuérça”, en posición de mayor intensidad rítmica.

Este último ejemplo nos muestra a la vez una particularidad interesante de la versificación de *El Vasauro*, la cual merece destacarse aquí y que prueba, nuevamente, el poderoso influjo que ejerció sobre Oña el gran cordobés.

Conforme a este su modelo, Oña da muy a menudo a sus versos una división simétrica, fragmentándolos, por decirlo así, en dos hemistiquios –aun cuando se conserva la unidad rítmica– en que el segundo sirve de refuerzo al primero.

Vemos una clara simetría en algunos ejemplos en que se repite en la segunda parte una palabra que aparece en la primera:

*contento el Rey, el Rey agradecido* (ii, 54)  
*Viste se el Campo, el Campo se bastece* (xi, 17)  
*En rápido tropel, tropel sonoro* (iii, 10)  
*Rey valeroso, Rey esclarecido* (v, 83)  
*lustroso me veréis, vereis me armado* (viii, 100)

Simetría se manifiesta a veces también en la aliteración que emplea con propósitos onomatopéyicos, como sucede, por ejemplo, en el verso en que trata de imitar el ruido que hace el viento huracanado:

*ya brame al viento el mar, ya el pino cruja* (iii, 9)

en que se repite, a igual distancia del centro, el grupo consonante + r; y una estructura simétrica similar hallamos en:

*criando fuerças va el furor crecido* (ix, 62)

donde el grupo gutural + r (cr -) va reforzado todavía por el empleo simétrico de los elementos fricativos (fu -) de *fuerças* y *furor*.

El caso más socorrido en *El Vasauro* es el en que las dos ideales partes de endecasílabo están formadas por dos idénticas construcciones gramaticales

les. Entre la dos se interpone a menudo un elemento asimétrico, en general una conjunción [...]

Sin embargo, para los ejemplos que se citarán a continuación sería tal vez más propio emplear el término “paralelismo” en vez de “simetría”, ya que el esquema general de las construcciones es el siguiente:

*a - b | c | a - b:*

*trueca la mano, i roça se la cincha* (I, 61)  
*ira del cielo, i plaga de la tierra* (I, 68)  
*al pecho llamas, i a los ojos olas* (II, 46)  
*sangre del mundo i nervio de la guerra* (II, 68)  
*mengua el temor, i crece la esperança* (III, 45)  
*el ánimo le da, i la fe le quita* (IV, 24)  
*blandiendo alfanjes, i enfrenando yeguas* (V, 107)

Los dos miembros de estos endecasílabos son absolutamente iguales y prueba de que no es una simple casualidad, sino que Oña empleó este paralelismo conscientemente con fines estéticos, parece ser el hecho de que estos versos constituyen, por regla general, el final de una octava, como para cerrar la estrofa en forma brillante”. (pp. xc y xci)

En otros casos encontramos verdadera simetría:

*lustroso me vereis, vereis me armado* (VIII, 100)  
*Iove al gouierno, a las batallas Marte* (X, 22)

De este análisis acucioso desprende el Dr. Oroz la intencionalidad estilística de Oña que impresiona como excepcional y revela la maestría del vate angolino.

Cierra la Introducción una síntesis en la que se valora el aporte de don Pedro de Oña y se ubica su obra en el contexto sociocultural en el cual se le debe considerar:

“Si bien es cierto que varias circunstancias, como el influjo del terruño, el paisaje, el clima, el hogar, la educación, el ambiente social, no llevan al hombre necesariamente hacia un destino inevitable, también es cierto que ellas modifican el carácter y luego las ideas y el estilo que es su expresión.

*El Vasauero*, por de pronto, no refleja la atmósfera de las latitudes geográficas en que vivía el poeta, no refleja las condiciones de la naturaleza externa, sino que toda la obra respira el clima tibio de una pieza de estudio, de biblioteca, en que se desarrolló silenciosamente un diálogo interior entre el poeta y los diversos interlocutores que iba creando su fantasía.

La base de educación de nuestro licenciado, pura y sustancialmente humanística, dilató sus horizontes y depuró su gusto literario, pero hizo que

toda su obra fuera como una delicada flor de invernadero a la cual le faltaba una fresca brisa de mar o un benéfico soplo del aire serrano que le infundiera vigor saludable.

Si examinamos con esmero todas las particularidades estilísticas y de la versificación de *El Vasauro*, que hemos mencionado hasta aquí, llegamos al resultado de que esta obra, último producto de la musa de Pedro de Oña, se distingue esencial y fundamentalmente de todas sus obras anteriores y, en particular, de la que se considera su obra maestra. Aunque, sin duda, adolece de varios defectos relativos a la composición, aventaja a las otras notablemente en la técnica, en los diversos procedimientos estilísticos, que revelan en el autor mayor madurez, mayor reflexión sobre los principios estéticos.

[...]

*En su estilo y en todo su arte Oña es ecléctico, es un producto de su tiempo, con todas las características de las diversas tendencias literarias en boga. Por eso sus recursos e intenciones no siempre llegan a verdadera unidad. Como ya dijimos, no es posible aislarlo de su tiempo y de su medio; y muchos de los defectos que se le pueden imputar son comunes a la mayoría de los poetas de su época. Sin todo lo que le precedió y todo lo que nutrió la sensibilidad de su tiempo, la obra de Oña no habría existido: Ercilla, Garcilaso, Góngora, son los astros que le señalaron el rumbo en su viaje por el Parnaso.*

[...]

*No hay oscuridad en su obra, dificultad tal vez sí, por exigir un poco de más trabajo, de mayor meditación, agudeza de entendimiento en el que escucha o lee, pues lo intrincado envuelve dificultades, pero no necesariamente oscuridad y confusión. Y, ¿por qué prohibir al poeta el uso de los más insustituibles recursos, del más bello ornato de su lengua, de las más primorosas elegancias? Con ellas Oña pudo satisfacer su anhelo de rendir culto a lo estético, pudo apagar su sed de belleza, indiscutiblemente manifiesta en *El Vasauro*" (pp. xciv a xcvm).*

Para terminar quiero referirme a un aspecto totalmente desconocido del maestro: el poeta. Pudoroso y delicado en su sentir, su obra poética permanece inédita, en viejos manuscritos, quizá olvidados para él mismo. Escuchemos con qué delicadeza y sensibilidad su alma sensible se expresa con contenida emoción:

Al 24 de enero

Es noche de invierno otra vez, fría y clara  
Solitario hoy me marchó sobre el campo blanco  
Otra vez es como era entonces.  
Estrellado el oscuro firmamento.

Y yo me acuerdo de ti y del tiempo feliz  
 Cuando a ambos dos se nos abrió el cielo  
 Y en inocencia y en timidez gozamos  
 La pura dicha del primer amor...

.....  
 .....  
 .....  
 Empero, lo que ha sido –¡ha pasado!–  
 Mi dolor es profundo e infinito  
 ¿Qué me libra de locura fiera?  
 ¡Vivir quiero! ¡Vivir es olvidar!

El hombre está hecho para el olvido. Lo que no impide la punzante lacerada del recuerdo. En el retorno cíclico del tiempo está inscrita la soledad eterna de ese primer descubrimiento del amor... Aunque el amor haya estado siempre presente en la vida de este hombre excepcional, el recuerdo del primer amor se eterniza junto a una decisión que una vez más revela su virtud primera: la *mesura*, la templanza, clásica virtud alquímica tan cara al hombre antiguo y al medieval, y junto a ella el compromiso con la vida y consigo mismo que el maestro ha sabido encarnar con sabiduría ejemplar.

Maestro en el estudio y en la investigación literolingüística, el Dr. Oroz es también maestro de vida ejemplar. Su formación clásica acrisoló en él las excelencias de carácter que tanto valoraron griegos y romanos.

*Virtud*, fortaleza de carácter, valor propio del *vir*, del varón esencial, del héroe que se manifiesta en la *fe*, en el sentido clásico de cumplimiento de la palabra empeñada, fe en sí mismo que es garantía de la propia palabra, que es sagrada, porque no cumplirla es autodestruirse, negarse a sí mismo.

*Piedad*, etimológicamente designa el amor a los padres y a la patria. Pese a una promisoría carrera en Alemania, el joven Oroz, una vez doctorado, retornó a su patria para entregarle su esfuerzo tesonero y aportar su ciencia, su *disciplina*, que, en cuanto virtud, es la sumisión a las reglas para conquistar la sabiduría, el conocimiento.

La disciplina hace invencible al hombre en su realización existencial y corona la vida con el triunfo conquistado por la obediencia a la propia vocación.

Todo en él revela *parsimonia*, virtud fundamental como todas las anteriores que hizo posible la construcción del Imperio Romano y la recuperación de los países europeos, tras las postradoras conflagraciones que los han destruido. Austeridad de vida, moderación en el uso de las cosas, lo que implica, necesariamente, el tener miramiento, consideración con los demás, para no deslumbrar ni deslustrar el merecimiento de otros.

Esta es la obra y este es el hombre cuyo natalicio celebramos y que merece toda nuestra admiración y respeto.