

EL ROMANCE ELEGÍACO (C. 1537) DE
LUIS DE MIRANDA DE VILLAFAÑA
Y LA FUNDACIÓN DE BUENOS AIRES

Juana Martínez Gómez
Universidad Complutense de Madrid

Un clérigo poeta en la expedición al Río de la Plata de Pedro de Mendoza.

A Luis de Miranda de Villafaña, un hidalgo nacido en Plasencia en fecha desconocida, le corresponde el destacado lugar de ser el autor del poema fundacional de la literatura argentina. De él sabemos que fue soldado y que intervino en las campañas militares de Carlos V en Italia, tras las cuales se ordenó sacerdote en aquel país. Su relación con el mundo americano comienza el 3 de agosto de 1535, cuando se inscribe en la Casa de Contratación de Sevilla para formar parte como clérigo de la expedición al Río de la Plata organizada y dirigida por el adelantado Pedro de Mendoza que zarparía 20 días después. Era la segunda expedición que se organizaba a la región del Río de la Plata después del fracaso de la primera llevada a cabo por Sebastián Gaboto en 1527. En busca de la mítica “Sierra de la Plata”, Gaboto remontó el Paraná y en la confluencia con el Carcarañá, levantó el fuerte Sancti Spiritus, luego abandonado a consecuencia de los sangrientos ataques de los indios timbúes.

La expedición dirigida por el adelantado Pedro de Mendoza, pese a haber sido una de las empresas más ambiciosas y de mayor envergadura en número de personas y medios de las enviadas a América, acabó convirtiéndose en una desventurada travesía para sus integrantes. Antes de llegar al Río de la Plata ya se había producido el trágico suceso que Miranda relata en una parte de su poema como testigo presencial. Pedro de Mendoza, que se había embarcado enfermo de sífilis, permaneció apartado de sus hombres en alta mar dejándose

llevar para tomar decisiones por comentarios de terceros, lo que no contribuyó a crear el ambiente más propicio para la convivencia armónica entre la tripulación. El 3 de diciembre de 1535 en las playas de Río de Janeiro mandó asesinar a puñaladas a su maestre de campo, Juan de Osorio, guiado por las maquinaciones de sus capitanes Juan de Ayolas, Carlos Medrano, Pedro Luján y Juan de Salazar y sin haber probado ninguna de sus acusaciones contra él.

Este suceso empeoró aún más la relación del Adelantado con los expedicionarios pero la empresa no se interrumpió y siguió viaje hacia el Río de la Plata hasta que, el 3 de febrero de 1536, arribaron a orillas del Paraná donde Pedro de Mendoza fundó Santa María de los Buenos Aires como base de expediciones para llegar a la anhelada “Sierra de la Plata”. Los problemas se agravaron aquí por la escasez de víveres para alimentar a una expedición tan numerosa como era aquélla. Durante dos semanas los indios querandíes, asentados cerca del poblado español, les abastecieron de carne y pescado pero cuando se negaron a seguir compartiendo sus escasos víveres Pedro de Mendoza arremetió contra ellos con trescientos soldados al mando de su hermano Diego de Mendoza, que se encontró con que los querandíes se habían aliado con los guaraníes y estaban dispuestos a enfrentarse con los españoles. El combate ocurrió el 15 de junio y hubo numerosas bajas en ambos bandos, entre ellas las de Diego de Mendoza y los capitanes Medrano y Luján que habían conspirado contra Juan de Osorio. Pero lo más dramático ocurrió inmediatamente después, cuando los indios sitiaron la fortaleza de los españoles e impidieron que estos salieran en busca de alimentos. Luis de Miranda participó y narró este episodio donde el hambre hizo estragos y colocó a muchos soldados en una situación extrema de supervivencia que llegó a provocar algún caso de antropofagia.

Los sucesos posteriores a los trágicos días relatados no son objeto de atención del poema. El rastro del escritor se sigue, después de un breve viaje a Asunción, en el fuerte del Corpus Christi, fundado por Juan de Ayolas en junio de 1536, donde ejerció como capellán durante unos meses entre 1538 y 1539 hasta que, debido a los recios ataques de los indígenas, se vio obligado a abandonarlo temporalmente para regresar de nuevo a Buenos Aires. Desempeñó entonces el sacerdocio hasta 1541, año en que, contra su voluntad, tuvo que acatar la orden

de Domingo Martínez de Irala de despoblar la ciudad junto con el resto de los miembros de la expedición para instalarse en Asunción del Paraguay por ser un lugar mucho más seguro.

El resto de su vida lo pasó en Asunción donde se incorporó al grupo de hombres leales a Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, que le distinguió como consejero suyo. Cuando éste fue destituido y encarcelado por los partidarios de Martínez de Irala, Miranda sufrió la misma suerte, perdió su capellanía por participar en el motín de San Marcos y sufrió prisión en dos ocasiones. En 1545 quedó en libertad; mientras Álvaro Núñez era embarcado como prisionero hacia España, permaneció en Asunción donde debió de escribir su poema y en donde se cree que murió, aunque una real cédula de 1558 le concedía permiso para regresar a España. La última referencia a su persona procede de su paisano, Martín del Barco Centenera, que le menciona como residente en Asunción, todavía en 1569, en un proyecto organizador de la Iglesia presentado al Consejo de Indias en el que el autor de *La Argentina* le propone para ocupar un cargo eclesiástico de mayor importancia que el que ocupaba entonces como beneficiado.

Vicisitudes del poema

El poema de Luis de Miranda llegó al Archivo de Indias de Sevilla a través del gobernador Francisco Ortiz de Vergara. Éste, que había sucedido a Gonzalo de Mendoza en el gobierno del Río de la Plata con sede en Asunción en 1558, entregó un informe dirigido a Juan de Ovando, presidente del Consejo de Indias, con el objeto de recabar ayuda para paliar la desesperada situación en que seguían los pobladores de la región. Francisco Ortiz de Vergara consideró oportuno añadir al informe el poema de Miranda porque seguramente sería un testimonio fidedigno de la verdadera situación que allí se había vivido y porque, según se desprende de las palabras que lo anuncian, el presidente del Consejo de Indias ya tenía conocimiento de su existencia y previamente se lo había solicitado: *Síguese el Romance que V.S. Merced Ilustrísima me pidió y mandó que le diese, el cual compuso Luis de Miranda, clérigo de aquellas tierras*. Tanto el poema de Miranda como el memorandum de Ortiz de Vergara se guardaron con un expediente sin fechar titulado *Relación de los españoles que residen en el Río de la*

Plata procedentes de la expedición de Mendoza, Cabeza de Vaca, Gaboto y otros.

Los historiadores fueron los primeros interesados en el poema por el innegable carácter documental del texto que constituye uno de los más importantes testimonios relacionados con la fundación de Buenos Aires. Según el historiador argentino Torre Revello (*Luis de Miranda* 14), fue copiado del Archivo de Indias por primera vez a finales del siglo XVIII por el historiador y americanista español Juan Bautista Muñoz y se guardó en la Biblioteca y Archivo de la Real Academia de la Historia en Madrid. De esta copia se hicieron dos publicaciones, una en España a cargo del Capitán de Navío de la Armada Española, erudito e historiador Cesáreo Fernández Duro, como parte de su obra *Arca de Noé. Libro Sexto de las disquisiciones náuticas*, publicada en Madrid en 1881 por Aribau y Cía; la otra publicación se hizo en Argentina por Clemente L. Fregeiro en *La historia documental y crítica*, publicada en La Plata en 1893 en las Publicaciones del Museo.

A principios del siglo XX el historiador argentino Enrique Peña, que dedicó gran parte de sus investigaciones a los orígenes de la ciudad de Buenos Aires, se propuso divulgarlo en Argentina a través de la *Revista de Derecho, Historia y Letras* en donde publicó una transcripción de la antigua copia guardada en el Archivo de Indias y añadió “algunas noticias” sobre “el padre Luis de Miranda”, además de aventurar la fecha del documento en el que aparece el poema en el año de 1569.

Con motivo del IV centenario de la fundación del pueblo y puerto de Buenos Aires en 1936, dos publicaciones vinieron a recordar de nuevo el poema y otra vez fueron los historiadores los que activaron los estudios sobre el mismo. En enero de ese año Arturo Torre Revello publicó un artículo en el que reproducía el poema y valoraba al “clérigo Luis de Miranda de Villafaña” como “el primero que relatara en verso las peripecias y fracaso de la magnífica expedición pobladora que viniera a la conquista de las provincias del Río de la Plata” (2-3). La conmemoración del Centenario de la fundación de la ciudad culminó con la publicación, a finales de 1936, de un libro del historiador Enrique de Gandía quien, más atento a la figura histórica que al poeta y su obra, presentó una detallada biografía de Luis de Miranda basada en documentos inéditos que revelaban hechos importantes de su vida y nos acercaban a su verdadera y multifacética personalidad. Enrique

de Gandía anticipaba en las primeras páginas que iba a contar “la verdadera historia, colorida y curiosa, de este clérigo soldado en las tierras argentinas: más buen soldado que clérigo, y mejor clérigo que poeta, cuya vida —por ironía del destino— es su mejor obra, y sus andanzas alegres, sus mejores poemas” (18). Quería mostrar que entre los personajes secundarios de la conquista también hubo “figuras de importancia e influencia grandísima” como la de Luis de Miranda, a quien denomina “clérigo poeta y espadachín” y le otorga el título de “personaje más simpático de la historia de la conquista del Río de la Plata” (74). Pero de su poema, al que consideraba “nada brillante”, dice muy poco salvo conjeturar que la fecha de su composición pudo ser el año 1537, poco después de haber partido D. Pedro de Mendoza rumbo a España.

La edición definitiva del poema llega en 1952 a cargo de Torre Revello que publica la versión paleográfica del texto del Archivo de Indias junto a su transcripción gráficamente actualizada, pero como historiador le preocupa sobre todo documentar datos sobre la figura de Luis de Miranda que completasen los hallazgos de Enrique de Gandía. Al poema lo valora más como un documento histórico que literario pues considera que “los versos no tienen vuelo poético alguno, que hacen de los mismos una simple crónica rimada”, a lo que contraponen que “su calidad de documento emanado de un testigo presencial de los hechos lo valorizan como testimonio veraz del doloroso episodio que relata” (13).

De “Romance” a “Romance elegíaco”

No nos consta quien intituló el poema como “romance” tal y como aparece en el documento del Archivo de Indias pero lo evidente es que el poema no responde a la forma del romance, que no es un poema estrófico —como es este “romance”— sino una serie de octosílabos con rima asonante. Es de suponer que esta estrofa fuera elegida por Miranda, entre otras posibilidades que le ofrecía la poesía de la época por algún motivo y, a sabiendas de que no era un romance, pudo denominarlo así porque trataba un tema histórico del que los romancerillos de la época hacen gran acopio. Si, por el contrario, fue el gobernador Ortiz de Vergara quien lo tituló “Romance”, hay que

entender que este vocablo fuera el que le resultara más familiar a un conquistador de la época, dada la expansión que había conseguido el romance como vehículo de difusión de hechos históricos.

Si el "Romance" no es puesto en cuestión como tal ni por los hombres de la época ni por los historiadores posteriores parece deberse más al carácter de su contenido que a su acertada o desacertada adecuación formal, porque el romance desde el siglo XIV estaba muy vinculado a la historia y con frecuencia era un medio para dar a conocer la realidad inmediata, por eso Menéndez Pidal los llama "Romances noticiosos" o "noticieros" simplemente. Visto el papel que cumplen los romances fronterizos que dan cuenta de la Guerra de Granada entre cristianos y moros durante todo el siglo XV, afirma el filólogo español: "Ellos son para su tiempo el gran medio de la publicidad, algo como el periodismo de entonces. Cuando todavía los viejos cantares de gesta servían para informar al pueblo sobre los grandes sucesos históricos del pasado, los romances comenzaron a noticiar los sucesos de actualidad más interesante" (4, II). Menéndez Pidal insiste en la pertenencia de los romances de transmisión oral al ámbito de la historia:

Mientras los poetas de Castilla no daban ningún valor a las bellezas contenidas en los romances cantables, los cronistas se apresuraron a introducir los cantos populares en el mundo docto, pero no estimándolos como poesía, sino como historia. Los cronistas miraron las informaciones contenidas en los romances fronterizos, como noticias utilizables, autorizadas por una tradición a raíz del suceso (22, II).

En 1918 Ricardo Rojas rescató el *Romance* de Miranda para la literatura al incluirlo en la primera historia de la literatura argentina que él mismo escribió. En principio no niega que sea una crónica y considera que lo es "por la autenticidad de sus noticias y el carácter de testigo presencial que tuvo su autor en los sucesos narrados" (97) y porque, más atento al contenido que a la forma, sabe que "los más genuinos romances de España" también fueron crónicas "por su asunto histórico, por su léxico estricto y hasta por su verso de metro casi hablado" (97). Pero también advierte una nota excepcional en el verso de Miranda y es la presencia de un "alma", de un "sentimiento trágico, de un "lamento" ante el fracaso de aquella "gigantesca aventura" que

le lleva a denominarlo como *Romance elegíaco*. A partir de este momento la cuestión de la estrofa a la que pertenece —problema que no interesaba a los historiadores— ha sido motivo de comentarios por parte de la crítica literaria pero se ha impuesto el título que Rojas le otorgó y con el cual lo conocemos hoy.

Rafael Alberto Arrieta, todavía en 1958 no había asumido la denominación de Rojas pero hacía caer en la cuenta de lo inadecuado del título. Consideraba el poema como un conjunto de “pobres coplas” compuestas por “versos toscos y prosaicos” (17) a los que no correspondía el título de Romance por su métrica y su rima. Coincidió con él Emilio Carilla en 1968 que lo seguía llamando *Romance* aunque lo consideraba un “mal llamado *Romance*” y le parecía extraño que se le hubiese adjudicado esa denominación porque en época de Miranda el romance “tenía ya un definido valor métrico”. Advertía que tampoco es la estrofa de pie quebrado de las *Coplas* de Manrique, con la que se le solía asociar, pero aceptaba “una vaga reminiscencia de las *Coplas* en el *Romance* [...] por reproducir un ritmo semejante” (16)

No es hasta 1980 cuando queda constancia del cambio de denominación al referirse Bernardo Canal Feijoo al poema como “una breve composición poética que suele designarse hoy con el título de *Romance elegíaco*” (125). Él asume este título y lo alterna con el de romance aunque aclara que “el poema del padre Miranda no se adapta a la forma típica del género”. Canal Feijoo hace una importante defensa de la índole literaria del poema y, si bien su valoración estética no es muy positiva ya que considera que los versos “son de escaso valor poético” y que puede considerarse “una crónica rimada de un versificador desmañado” (126), señala que el poema se merece un sitio señalado en la prehistoria de la literatura argentina debido no sólo al lugar que le corresponde cronológicamente sino también porque, aunque trate materia histórica, está escrita en verso y evocada en un tono elegíaco, y porque inaugura imágenes recurrentes en la literatura argentina.

Pese a los intentos generalizados por acercarse a la forma estrófica del poema, ninguno de los estudiosos citados acierta en la fijación de la modalidad utilizada por el clérigo poeta que, sin embargo, había sido bien definida por Navarro Tomás en 1956. Luis de Miranda emplea

un tipo de estrofa denominada “estrofa enlazada”, escasa en su época, según el filólogo mencionado que la encuentra recogida sólo en dos casos muy cercanos a su tiempo: uno, en el *Cancionero de Pedro del Pozo* (1547) y, el otro, en el *Cancionero de Évora*, (de fecha desconocida, se cree que algo posterior al primero) (220). Más recientemente Pedro Luis Barcia se ha referido a tres piezas más tituladas también “romance” por su propio autor, Diego Sánchez de Badajoz, con idéntica combinación métrica y rítmica que la de Miranda, incluidas en *Recopilaciones en metro* (Sevilla 1554)” (14). Se deduce, por lo tanto, que Miranda debió haberla conocido de viva voz en su juventud, antes de que se fijara por escrito en estos cancioneros mientras él permanecía en el Río de la Plata. Describe Navarro Tomás esta modalidad como una “especie de redondilla cuyo último verso es un pie quebrado que introduce un nuevo consonante con el cual rima el principio de la redondilla siguiente: abbc-cdde-effg, etc.” (220), exactamente la misma estrofa que utiliza Luis de Miranda, y que había sido utilizada a lo largo del siglo XV como “recurso para dar a la versificación movimiento flexible y corrido” (220).

¿Por qué descarta Miranda el romance como forma de su poema si era la modalidad más popular y la que se usaba para relatar los hechos históricos? No se conoce a ciencia cierta cuando se escribió el poema, pero de las distintas conjeturas que se han hecho (Curía 17-23, Barcia 15), sabemos que su escritura se realizó, al menos, un año después de ocurrir los hechos que narra, lo que permite deducir que el poeta no improvisó, que tuvo tiempo suficiente para pensar cómo escribir su obra. Parece que era muy consciente de que la materia de su poema no sería sólo histórica y la inflexión elegíaca que le imponía el tema le hizo más aconsejable utilizar una modalidad estrófica, esa “estrofa enlazada”, en la que podía entreverar elementos de dos formas muy conocidas en la España de su tiempo como eran los romances viejos de tema épico y la lírica elegíaca. El poeta no podía ser ajeno al vínculo entre lo épico y lo elegíaco pues desde la Edad Media ya existía la tendencia a insertar fragmentos elegíacos en los poemas narrativos (Camacho 38). Bruce Wardropper, que sitúa el comienzo de la tradición elegíaca en España en el siglo XI, afirma que “las primeras elegías en romance se encuentran, engastadas como diamantes, en la epopeya” (42).

Miranda, en un acto de libertad creadora, decidió invertir este modelo español; no quiso escribir un romance con elementos intercalados de la poesía elegíaca sino, al contrario, escribir un poema elegíaco con la incorporación de elementos de la tradición romancística tan vigente en su época. Barcia ha estudiado con verdadero acierto tres tópicos de uso frecuente en los romances que aparecen en el poema: el primero, que hace alusión a la fecha, es un inicio “típico de romances de materia histórica” (14); el segundo, “la personificación de la tierra argentina, india, americana, como mujer por conquistar —enamorada, doncella, esposa o viuda— es un tópico de la literatura árabe” (19) que pasa a formar parte de la tradición española y se explaya en los romances¹; y el tercero se refiere al hambre de una Jerusalén sitiada como tópico histórico ya bien asentado en la literatura de la época. Barcia desarrolla estos tres tópicos para ilustrar la intención política que le interesa destacar del poema. Ahora bien, el poema es más que eso y el mismo Barcia reconoce que “el texto es, básicamente, una elegía, no una crónica” (28), aunque no se extienda mucho más sobre ello.

El “alma” del poema. Lo elegíaco

Tenía mucha razón Ricardo Rojas cuando distinguía esta “simple crónica” de Miranda como superior a la de los cronistas de su generación “porque el testimonio prosificado de los otros objetiva las noticias de sus hechos concretos, mientras el verso de Miranda le presta al hecho un alma, o sea esa congoja que invade toda la composición” (97). Efectivamente, el relato objetivo del hecho histórico se transforma aquí con la utilización de una emoción trágica, de “un alma” que lo subjetiviza y apunta directamente a los sentimientos del lector. Esta emoción enlaza con la tendencia lamentatoria de la elegía que había aparecido en la poesía medieval y que se incrementa notablemente a lo largo de los siglos XV y XVI.

Autores como el Marqués de Santillana, Juan de Mena, o Gómez Manrique cultivaron la elegía otorgándole un gran prestigio en su época y llegó a su máxima expresión con las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique. También se encuentra abundantemente en varios cancioneros individuales y colectivos y después en el romancero (Camacho 12). Muchos de estos textos debieron ser leídos por el joven

Miranda y pudieron quedar fijados como modelo literario de la expresión del dolor para componer su poema. Él eligió uno de los posibles esquemas en que podían organizarse los poemas elegíacos medievales, que carecían de rasgos formales fijos, atendiendo a aquellos que narran especialmente una desgracia de carácter colectivo. Emilia García Jiménez (126), tras un estudio exhaustivo del poema elegíaco medieval, concluye que este tipo de elegía colectiva presenta una estructura general basada en tres fases: Presentación, Narración patética y dramática de los hechos y Apelación final. El poema de Miranda no sólo se atiene a estas tres partes sino que cada una de ellas se ejecuta de acuerdo a alguna de las distintas variaciones significativas posibles, establecidas también a partir del minucioso trabajo de clasificación de García Sánchez que ella denomina “fórmulas”, término que yo utilizaré en adelante.

Para la “Presentación”, Miranda utiliza dos fórmulas introductorias relacionadas con la deixis espacio-temporal y con la presentación del hecho que causa la muerte. Comienza con una precisión de datos temporales y espaciales que no es sólo un tópico romancístico, como señaló Barcia, sino que también lo es de la poesía elegíaca. Camacho Guizado (66 y 113) afirma que “casi todos los plantos de los Cancioneros comienzan por la señalación de tiempo en que se produce la muerte” y añade que es un tópico que se extiende también a las elegías funerales del Romancero. Lo original en el poema de Miranda escrito en el Río de la Plata es que remite a España y a un tiempo anterior a los sucesos que va a contar. La explicación inmediata puede ser que el destinatario español, el Presidente del Consejo de Indias, entendiera mejor lo ocurrido en una región tan lejana como aquella evocando unos hechos similares ocurridos en España: el levantamiento de los comuneros de Castilla entre 1520 y 1522. De ahí que las cuatro primera estrofas recuerden la “gran porfía en Castilla” como preámbulo que anuncia “otra en verdad subsecuente” (27)². Inmediatamente traslada el marco espacial al Río de la Plata y entonces procede a la presentación del hecho que desencadena las muertes posteriores. Miranda aprovecha la polisemia del vocablo conquista, que puede referirse tanto a la acción de conquistar como a la cosa conquistada, y el doble significado del verbo conquistar, de captar la voluntad de una persona y de ganar por la fuerza un territorio, para atribuir a la

conquista de aquellos territorios la imagen de una mujer asesina de maridos. Una de las imágenes más conocidas del poema, generadora de interpretaciones mítico simbólicas de la fundación de Buenos Aires, y uno de los tópicos que, también Barcia con toda razón, asocia al romance. Aquí tiene la novedad de que está intencionadamente descrita con términos sonoros que pretenden afectar de forma profunda al lector y exaltar su ánimo desde el primer verso, donde la llama “la más ingrata”, para cerrar su imagen en el último verso de esta primera parte con una sola palabra breve y rotunda en alusión a ella, “la cruel”. Las ideas de traición y asesinato se amplifican a lo largo de estas estrofas con enumeraciones, hipérbolos y superlativos que magnifican el hecho (“tan sin tiento, / tan sin ley y fundamento/ con tan sobrado temor,/ con tanta envidia y rencor/ y cobardía”) (28) y se presentan de una forma extremista (“siempre”, “nunca”, “todo”) como factores irremediables de la guerra y de los padecimientos posteriores. Un fragmento deja constancia de los miembros de la expedición de Mendoza que murieron primero como anuncio de los males que se narrarán más adelante; identifica así a los individuos, los “conquistadores”, que con sus impulsos nefastos (traición, envidia, cobardía) generaron el desorden y propiciaron las futuras muertes colectivas en una “conquista la más ingrata / a su señor/ desleal y sin temor” (27). En esta primera parte, la secuenciación de episodios iniciados en España, engarza una serie de conductas ajenas a los valores de lealtad y valentía —supuestos a los hombres de armas— que atentan contra el orden establecido, ponen en cuestión el poder absoluto y aparecen, en definitiva, como verdaderos causantes de la muerte.

“La narración patética y dramática de lo hechos” se realiza según tres fórmulas intermedias. Comienza con una parte narrativa donde se relatan los hechos ocurridos y termina con una parte descriptiva donde se detallan las escenas más significativas y, como gozne entre ellas, se intercala un apóstrofe, una apelación exclamativa, elemento retórico esencial de la elegía, que aumenta la tensión dramática. En primer lugar se narra la gran conmoción que sufrieron los expedicionarios al encontrar la muerte en el lugar preciso donde se asentaron para construir sus vidas:

Frontero a San Gabriel
 a do se hizo el asiento,
 allí fue el enterramiento
 de la armada;
 cosa jamás no pensada,
 que cuando no nos catamos,
 de dos mil aun no quedamos
 en doscientos. (29)

Los planteamientos antitéticos iniciales (asentamiento-enterramiento, dos mil-doscientos) se complementan con otras antítesis que intensifican lo trágico de la situación (malos-buenos, no digerían-los comían) y de forma gradual exponen los hechos horribles y catastróficos que padecieron. Entre todos sus padecimientos, el hambre pasa a primer plano de la narración para descubrir la muy precaria situación de supervivencia que soportaron a causa de la escasez, primero, y, después, carencia de alimentos:

La ración que allí se dio
 de harina y de bizcocho,
 fueron seis onzas u ocho,
 mal pesadas.
 Las viandas más usadas
 eran cardos que buscaban
 y aun estos no los hallaban
 todas veces.
 El estiércol y las heces
 que algunos no digerían,
 muchos tristes las comían
 que era espanto. (29)

Finalmente, el más alto eslabón del “espanto” padecido se revela cuando “allegó la cosa a tanto / que como en Jerusalén, / la carne de hombre también / la comieron” (29). En este punto de máxima crudeza el narrador no se extiende sino que remite a las desgracias sufridas en la ciudad de Jerusalén —que, como dijimos, era un tópico recurrente en la literatura de la época— consciente de que el destinatario sabría completar lo no dicho y comprender el verdadero alcance de la situación.

Llegados a este momento álgido del relato, el narrador interrumpe la narración y desvía intencionadamente su atención hacia un destinatario al que apela por medio de un apóstrofe: "Oh, juicio soberano" (30). Miranda, fiel a la retórica, introduce la segunda persona para dirigirse a una personificación alegórica que, en definitiva, filtra su propio pensamiento para sugerir, e incluso acatar, que la trágica realidad vivida es un merecido castigo, un acto de "recta justicia" por la avaricia y soberbia de los españoles.

Tras este rápido excursus se vuelve en seguida a los hechos mediante otra fórmula orientada ahora hacia el emisor. Después de haber relatado anteriormente los hechos en un pasaje narrativo, el poeta se centra en el dibujo minucioso de escenas en un pasaje descriptivo de un subido patetismo que facilita al lector la "visión" de lo ocurrido: "era vernos cierto a todos, / de mil manera y modos" (30), y llega al núcleo mismo del lamento al entrar en juego los sentimientos íntimos del emisor que habla en nombre propio y de los compañeros de desventura. Esta parte cumple la finalidad de exagerar la pena y magnificar el hecho desgraciado para lo cual se convierte en un gran catálogo de pesares a través de hipérboles, "almas puestas en tormento / era vernos cierto a todos, / de mil manera y modos/ y apenando" (30); paralelismos, "unos continuo llorando / por las calles derribados; / otros lamentando echados/ tras los fuegos" (30); y superlativos, "Mas tullido el que más fuerte/ el más sabio más perdido, el más valiente caído / y hambriento" (30). También se recurre a la enumeración de todo tipo de desgracias padecidas por los hombres que quedan "ciegos", "flacos descoloridos", "desfallecidos tartamudos", "mudos", para concluir "así los tristes morían / rabiando" (31). La descripción de los cuerpos con pérdidas y mutilaciones parciales así como su actitud yacente ("derribados", "caídos", "echados", "perdidos") entre los fuegos, el humo y las cenizas de la calle ofrecen un cuadro realmente patético y lamentable.

Para la "apelación final" Miranda elige, entre las fórmulas finales posibles, la de orientarse hacia el receptor para lo cual el narrador cede la palabra a los sobrevivientes que hablan en estilo directo. Los que quedan vivos, aquéllos a quienes todavía les queda la facultad de pensar y hablar hacen uso de la palabra para apuntar directamente hacia el culpable y acusarlo de tanta muerte —aquel al que llaman "nuestro general", es decir, Pedro de Mendoza— y también para hacer

constar las dos causas principales de su incapacidad para llevar a cabo satisfactoriamente la expedición que mandaba: “que no ha sabido gobernarse” y “también por su enfermedad” (31). El discurso de la acusación, aunque dicha a gritos, apela a la razón en contraste con el discurso vehemente empleado en la descripción anterior. Miranda prefiere prescindir de la fórmula, muy extendida, de la maldición al culpable que no conduce a soluciones para atender fríamente a las causas de tanta desgracia.

El poeta se reserva la última estrofa, callados ya los sobrevivientes, para cerrar con otra fórmula, ésta relativa a una petición final, que él enfoca desde su perspectiva personal, pues parece emitir su propio juicio, hacia la salvación. El poema se orienta así hacia la vida después de tanta muerte y, frente a los dolores y pesares que venía expresando, en esta última estrofa hace acopio de atributos vitales y positivos, cuando pide para la conquista-mujer asesina y “viuda” “un buen marido, / sabio, fuerte y atrevido” (31), trocando, así, el lamento en esperanza. No termina el poema, como otros funerales, con un llanto personal o con una petición de consuelo, que cerraría el lamento sobre sí mismo, sino con una exhortación que expresa el deseo de solución para el futuro, exigiendo así una respuesta rápida del destinatario.

Miranda conocía muy bien la retórica de la elegía y puso gran esmero en aplicarla cuidadosamente a su poema, sobre todo, como hemos visto, en lo referente a su organización y al empleo de recursos ornamentales y funcionales. Pero si además tenemos en cuenta las intenciones comunicativas del emisor en el proceso de la enunciación, es decir, cómo se sitúa el emisor respecto al mensaje, encontramos una gran identificación del sujeto de la enunciación con el enunciado y la consecuente producción de un discurso fuertemente modalizado. Tomando en consideración el criterio de Bustos Tovar, “lo que en mi opinión define el discurso elegíaco es su modalización, esto es, el modo en el que se hacen patentes en el enunciado el emisor en su doble perspectiva de yo-autor y yo-poético y el receptor que puede sufrir idéntico desdoblamiento” (14), admitiremos que la posición del emisor introduce al poema en la esencia misma del discurso elegíaco.

El “yo” de la enunciación se hace explícito poco de comenzar el poema, en la parte introductoria donde aparece por tres veces de manera muy próxima dejando constancia de la evolución sufrida en

su estado de ánimo. La primera vez aparece al valorar los hechos ocurridos en tiempo y espacio lejanos: en Castilla en 1520. Miranda se manifiesta rotundamente contrario al levantamiento de los comuneros castellanos, reafirmando la subjetividad del discurso con un “digo yo” situado en la posición final del verso, como lugar de mayor intensidad. Este yo-narrativo todavía no se muestra implicado en lo narrado pero en seguida vuelve a aparecer desdoblado como un yo-lírico, que desnuda sus emociones con el llanto e introduce la materia narrativa en el presente a través de un símil con aquel “mal” ocurrido en Castilla en 1520 que fue “semejante al mal que lloro” (27). A continuación reaparece el “yo”, por tercera vez, para manifestar su implicación con el aquí y el ahora reforzado con la rotundidad y el laconismo de un “que no alabo” que ocupa todo el verso de pie quebrado. Este verso, relacionado con uno de los tópicos del género epidíctico (estrechamente ligado a la elegía) que se extiende en el vituperio, se llena de sentido al revelar la posición comprometida pero contraria a los hechos narrados desde la que se sitúa el “yo”. A partir de aquí, se abandona la primera persona y la presencia del grupo se incrementa a medida que el discurso elegíaco se apodera con más fuerza del poema. Se produce una colectivización del dolor al hacer extensivo al grupo los daños padecidos que, antes de ser enumerados detalladamente, se anuncian genéricamente: “tanto mal nos sucedió” (28). La implicación colectiva aparece ya en la parte introductoria, de manera que de la emoción personal de un “yo” solitario se pasa en seguida a la expresión del dolor general de un “nosotros”, convertido en “todos” sin exclusiones, que impregna la mayor parte del poema.

Resultado de la funcionalidad informativa esencial del romance pero también de la emoción lírica que traspasa el ánimo, propia del poema elegíaco, es el “Romance” de Miranda, poema híbrido, que no narra los actos heroicos de un personaje, como la epopeya, sino el pesar y el fracaso de unos seres anónimos en colectividad. El “cronista” Miranda pretende difundir unos acontecimientos que considera dignos de ser conocidos con el doble propósito no sólo de informar, sino también de captar la voluntad de un destinatario muy concreto del que se espera recabar ayuda. Eso explicaría la composición de un poema de inflexión emotiva y la función de la exhortación final, dirigidas a provocar una respuesta inmediata de los destinatarios capaces de

encontrar una solución a los desastres de la zona, que más tarde se resolvería con la intervención de Juan de Garay.

Por esta misma razón, Miranda no fue sólo un cronista más de la época, como fue tenido durante tanto tiempo por los historiadores, sino que también fue un poeta que logró imprimir a su escritura un gran impulso lírico, superando el dato objetivo de la historia para apelar e impresionar el *pathos* del lector. Con una clara voluntad de estilo, un deseo de utilizar los recursos necesarios para ornamentar adecuadamente el discurso, Miranda logra elaborar un mensaje mucho más persuasivo y eficaz más allá del simple relato de los hechos.

El poeta Miranda tenía conciencia del valor fundacional de su obra y, para su disgusto, sabía que escribía por primera vez lo que nunca se había escrito: “Las cosas que allí se vieron, / no se han visto en escritura” (30) ¿Qué era lo que él escribió que nunca antes se había escrito? Sin duda una actuación escasamente gloriosa para la corona española y poco eficaz para la política expansionista de Carlos V. Mientras que en España se estaba cultivando un tipo de elegía heroica (Camacho 124) que ensalzaba la grandeza del imperio español y lloraba la muerte de los héroes que habían contribuido a su expansión, desde los confines del Río de la Plata él asumió la responsabilidad más dolorosa de lamentar un intento fracasado y nefasto de esa misma política. Él, que había sido soldado y había luchado en las campañas militares en Italia del lado del emperador, que había manifestado su lealtad alineándose en contra de los comuneros sublevados contra Carlos V y que, además, hubiera podido sentirse orgulloso, como tantos otros, de la conquista de los territorios americanos, escribe en esos mismos territorios un poema fundacional que, debiendo integrar todas las categorías de lo heroico, relata, por el contrario, una experiencia malograda de la acción imperial en América.

Como “soldado” —“espadachín” lo llamaba Gandía (74)— su poema bien podría ser la expresión de su frustración individual por la pérdida de las ilusiones puestas en tierras americanas, de la decepción ante la realidad vivida frente a la euforia de la conquista anhelada, pero el “clérigo”, —“mejor clérigo que poeta”, al decir de Gandía (18)— hombre de creencias religiosas y valores cristianos, observa esta expedición desde otra perspectiva más ética y trascendente y, ante la actuación ineficaz y carente de principios morales de un grupo de

españoles que podrían entorpecer la expansión territorial de un emperador todopoderoso, admite las desgracias vividas como un justo castigo de la justicia suprema que implica, por extensión, a los más inocentes.

Hombre leal a su emperador y a los ideales políticos y religiosos de una monarquía absolutista, no se resigna a admitir cualquier acción que no esté encaminada a engrandecer el imperio, por eso se ve impelido a denunciar la actuación reprochable de sus compatriotas y a no ocultar desastres donde cabía esperar triunfos y glorias. Su finalidad última era reclamar un buen jefe expedicionario que reuniese las condiciones necesarias, "Sabio, fuerte y atrevido" (31), ausentes en Pedro de Mendoza, para llevar a buen término la conquista de la región del Río de la Plata. El poema reúne, muy significativamente, tres momentos enlazados que representan otros tantos intentos de dificultar la política imperialista de Carlos V: la sublevación de los comuneros de Castilla primero, el mal gobierno de la expedición enviada al Río de la Plata después y, finalmente, el asedio indígena al asentamiento español con la fúnebre derrota de los españoles. Miranda vive una situación que no responde a las expectativas creadas desde España pero, dada su condición de hombre del renacimiento que empuña en la misma mano la cruz, la espada y la pluma, mantiene un profundo compromiso con la realidad de su tiempo que redunda en un poema de una dimensión ética y estética innegable.

NOTAS

¹Véase, por ejemplo, el romance "Abenámar, Abenámar", en el que Granada es personificada como mujer casada: "Allí hablara el rey don Juan, / oiréis lo que decía: / «Si tú quisieras, Granada, / contigo me casaría; / daréte en arras y dote / a Córdoba y a Sevilla». / «Casada soy, rey don Juan, / casada soy, que no viuda; / el moro que a mí me tiene / muy grande bien me quería»."

²Cito por la edición de Torre Revello. Indico el número de la página correspondiente entre paréntesis.